

e-ISSN: 2179-8478

CADERNOS BENJAMINIANOS

JAN.-JUN. 2019

v. 15, n. 1: 68 *E DEPOIS*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ReitorA: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

EDITOR

Gustavo Silveira Ribeiro (Faculdade de Letras/UFMG)

ORGANIZAÇÃO

Natacha Rena (UFMG)

Marcela Brandão (UFMG)

Pedro Rena (UFMG)

DIAGRAMAÇÃO

Henrique Vieira e Alda Lopes

CONSELHO EDITORIAL

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

CADERNOS BENJAMINIANOS

v. 15, n. 1: 68 *E DEPOIS*

JAN.-JUN. 2019

© 2019

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

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

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Faculdade de Letras da UFMG

C122

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

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

Periodicidade Semestral.

ISSN: 2179-8478

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

CDD: 809

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

SUMÁRIO

Apresentação

Natacha Rena

Marcela Brandão

Pedro Rena 9

DOSSIÊ: 68 E DEPOIS

68 e depois: Uma cartografia dos filmes “Morrer aos 30 Anos” e “O Fundo do Ar é Vermelho”

*68 and After: A Cartography of the films “Half a Life “ and “A grin
Without a Cat”*

Maíra Ramirez Nobre

Natacha Silva Araújo Rena

Danilo Caporalli Barbosa..... 15

1968, o ano que ainda não começou - Comentário ao filme *Mourir à trente ans*, de Romain Goupil

*1968, the Year that Has Not Yet Begun – Commentary
on Romain Goupil’s Film Mourir à Trente Ans*

Virginia de Araujo Figueiredo 53

Notas em torno do cinema militante de 1960 e 1970

Notes on the Militant Cinema of the Sixties and Seventies

Julia Fagioli 79

A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em *Retratos de Identificação* e *Setenta*

*The Military Dictatorship “By” and “Among” Women: The Cinema
Against Historical Obliteration in Photos of Identification and Seventy*

Anna Karina Castanheira Bartolomeu

Roberta Veiga

Letícia Marotta 103

Dois filmes, infinitas constelações: *Pan-cinema permanente e A paixão de JL*

Two Films, Endless Constelations: Permanent Pan-cinema and The passion of JL

Marina Baltazar Mattos

Gustavo Silveira Ribeiro 131

Nas bandeiras, nos algoritmos, nos espaços: erupções

On the Flags, Inside the Algorithms, in Spaces: Eruptions

Frederico Canuto 145

As máquinas do Brasil

The Machines of Brazil

Pedro Rena Todeschi

Sérgio Alcides Pereira do Amaral 171

VARIA

A miniaturização como procedimento de escrita

Miniaturization as a Writing Procedure

Francisco Camêlo 203

O brilho distante de um pequeno cometa: *A cena interior*, de Marcel Cohen

The Distant Glow of a Small Comet: Sur la Scène Intérieur, by Marcel Cohen

Breno Fonseca Rodrigues

Lyslei de Souza Nascimento 227

O gesto político de despertar: a *outra* independência

Awakening as a Political Gesture: The Other Independance

Ana Luiza Andrade 241

***Payador*: Considerações sobre oralidade, experiência e memória em *Buenos Aires, la novela*, de Pedro Orgambide**

***Payador*: The Consideration of Orality, Experience, and Memory in *Buenos Aires, la Novela* by Pedro Orgambide**

Fernanda Palo Prado 263

TRADUÇÃO

Mutações materialistas da *Bilderverbot*

Rebecca Comay

Tradução Alessandra A. Martins Parente 281



Apresentação

68 e Depois

A ideia para publicação de um Dossiê *68 e depois* para a revista *Cadernos Benjaminianos* aconteceu durante a Mostra e Seminário de cinema homônimo que foi realizada entre 30 de maio e 3 de junho de 2018 para ativar um debate em torno dos 50 anos de Maio de 68. A mostra que aconteceu na histórica sala de cinema pública Humberto Mauro (Palácio das Artes) e teve como interesse central de discussão sobre o modo como o cinema elabora as imagens e as narrativas do passado e do presente imbricando reflexão e engajamento, assim como ativando possibilidades de intervenção em nossa situação política contemporânea brasileira, auxiliando no pensamento, na mobilização e na ação política efetiva. *68 e depois* teve curadoria e organização de Pedro Rena e Natacha Rena, e contou com a produção a gerência de cinema do Palácio das Artes. A Mostra também foi uma realização conjunta com o grupo de pesquisa Indisciplinar via o projeto de extensão Cartografias das Lutas, coordenado pela professora Marcela Brandão da Escola de Arquitetura da UFMG, contando com a participação de pesquisadores de diversos projetos e grupos de pesquisa da UFMG.

No recorte proposto pela mostra, as imagens apresentam levantes, resistências políticas e manifestações culturais ocorridos desde a segunda metade do século XX como as insurgências estudantis e operárias do Maio de 68 francês, a Primavera de Praga, a Passeata dos Cem Mil no Brasil (“No intenso agora”, “Morrer aos 30 anos”, “O fundo do ar é vermelho”, “Projeto 68”); a resistência política contra a ditadura no Brasil (“O bravo guerreiro” e “Retratos de identificação”); a greve dos operários no ABC paulista em 1978-9 (“ABC da Greve”); o tropicalismo na música, na literatura, na arte e no cinema durante a ditadura (“Torquato Neto todas as horas do fim”, “Pan-cinema permanente” sobre Waly Salomão, “Terra em Transe”); as manifestações populares no Brasil desde Junho de 2013 até o afastamento da ex-presidenta Dilma (“Desde Junho”, “Escolas em Luta”, “Operações de Garantia da Lei e da Ordem”, “O golpe em 50 cortes”, “Contra golpe”, “Ligia”).

Para matizar e colocar em perspectiva o contexto histórico tão complexo, o objetivo com a mostra foi, principalmente, promover um encontro entre realizadores/as, pesquisadores/as, e especialistas de diversas áreas do conhecimento (urbanismo, letras, história, filosofia, teatro, artes visuais, música e psicanálise), assim como proporcionar um ambiente de debate que colocasse em contato diversos grupos de pesquisa e extensão da UFMG, com artistas, cineastas e ativistas, agentes que estão escrevendo, desenhando e construindo a história do contemporânea do nosso país: João Moreira Salles; Juca Ferreira; Natacha Rena; Julia Fagioli e Marília Rocha; Maíra Ramirez; Virginia Figueiredo; Eduardo Soares Neves; Luís Felipe Flores; Lucas Cunha; Tatiana Carvalho; Pedro Veras; Anna Karina; Roberta Veiga; Carolina Macedo; Luiz Dulci; Affonso Uchoa; Luiza Dulci; Eduardo de Jesus; Sabrina Sedlmayer; João Paulo Rabelo; Leda Maria Martins; Gustavo Silveira Ribeiro; Pedro Rena; Pedro Paulo Rocha; César Guimarães; Augusto Barros; Aiano Bemfica, Lucas Campolina (realizador), Clarissa Campolina; Julia Mariano; Frederico Canuto; André Brasil; Marcela Silviano Brandão; Moara Correa Saboia; Bruna Helena; Clarisse Alvarenga.

FIGURA – Flyer de divulgação do evento da mostra 68 e depois



Fonte: produzido Yasmin Moura

Um dos objetivos da mostra foi o de comparar os acontecimentos do Maio de 68 europeu e mundial com o nosso contexto brasileiro, da ditadura civil-militar aos acontecimentos de Junho de 2013, até chegar ao afastamento da ex-presidenta Dilma. Os textos da revista acompanham esse trajeto: os primeiro três se debruçam sobre o cinema produzido sobre as insurgências de Maio de 68 na França e ao redor do mundo – *68 e depois: Uma cartografia dos filmes “Morrer aos 30 Anos” e “O Fundo do Ar é Vermelho”*, de Maíra Ramirez Nobre, Natacha Silva Araújo Rena e Danilo Caporalli Barbosa, *1968, o ano que ainda não começou – Comentário ao filme Mourir à trente ans, de Romain Goupil*, de Virgínia de Araújo Figueiredo e *Notas em torno do cinema militante de 1960 e 1970* de Julia Fagioli; os textos seguintes se dedicam a pensar os acontecimentos políticos e históricos do Brasil a partir dos filmes – *A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta*, de Anna Karina Castanheira Bartolomeu, Roberta Veiga e Leticia Marotta, *Dois filmes, infinitas constelações: Pan-cinema permanente e A paixão de JL*, de Marina Baltazar Mattos e Gustavo Silveira Ribeiro, *Nas bandeiras, nos algoritmos, nos espaços: erupções*, de Frederico Canutto e *As máquinas do Brasil* de Pedro Rena Todeschi e Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

A seção Varia desta edição do *Cadernos Benjaminianos* apresenta 4 textos que tratam da memória, da narração, dos procedimentos de escrita, da oralidade, da micrografia e da experiência, são eles: *A miniaturização como procedimento de escrita* escrito por Francisco Camêlo, que propõe uma reflexão cruzada entre Walter Benjamin e Robert Walser, a partir de suas micrografias; *O brilho distante de um pequeno cometa: A cena interior*, de Marcel Cohen por Breno Fonseca Rodrigues e Lyslei de Souza Nascimento, analisa a narração memorialística de Cohen, à luz do pensamento de Benjamin e busca refletir sobre o processo de reconstrução do passado empreendido pelo escritor, as instabilidades inerentes ao testemunho, ao jogo da ficção e da memória que abarca a escrita da história familiar; *O gesto político de despertar: a outra independência* de Ana Luiza Andrade utiliza de teóricos benjaminianos como Didi-Huberman e Giorgio Agamben ao relembrar o gesto político de independência que relaciona imagens e palavras: o poema de João

Cabral sobre Frei Caneca, O Auto do Frade, o episódio histórico retomado por Evandro Cabral de Melo e o quadro de Cícero Dias; *Payador: considerações sobre oralidade, experiência e memória em Buenos Aires, la novela, de Pedro Orgambide* escrito por Fernanda Palo Prado tem por objetivo refletir sobre o estabelecimento de possíveis paralelos entre Pedro Orgambide e Walter Benjamin por meio da figura do payador e do contador de histórias a partir do tripé: oralidade, experiência e memória; por fim, a tradução *Mutações materialistas da Bilderverbot* de Rebecca Comay realizada por Alessandra A. Martins Parente.

Natacha Rena (UFMG)
Marcela Brandão (UFMG)
Pedro Rena (UFMG)
organizadores

**DOSSIÊ:
68 E DEPOIS**



68 e depois: Uma cartografia dos filmes “Morrer aos 30 Anos” e “O Fundo do Ar é Vermelho”

68 and After: A Cartography of the Films “Half a Life “ and “A Grin Without a Cat”

Maíra Ramirez Nobre

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

Natacha Silva Araújo Rena

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

Danilo Caporalli Barbosa

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

Resumo: A importância de Maio de 1968 para a história contemporânea mundial é inegável. Sua representatividade é tão grande que, mesmo passados mais de cinquenta anos, há intelectuais e artistas que o debatem expondo suas muitas controvérsias. Foi o caso da *Mostra 68 e depois*, que trouxe várias visões sobre o ocorrido por meio de longas e curtas metragem. Dentre elas optou-se construir este artigo por meio de um diálogo entre os filmes *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker e *Morrer aos trintas anos*, de Romain Goupil, atravessado pela visão de Julia Fagioli, em sua tese de doutorado *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker e de Alain Badiou exposta no livro *A hipótese comunista*. Como recorte específico busca-se o embate entre a velha representada principalmente pelo Partido Comunista e a nova esquerda, que teve naquele evento de 68 em Paris, o marco específico para seu surgimento, deixando rastros e sementes que ainda repetem, diferente, de maneira efervescente em grande parte do mundo, inclusive o Brasil de Junho de 2013.

Palavras-Chave: Maio de 68; esquerda clássica; nova esquerda; cartografia.

Abstract: The importance of the cultural and political events of May 1968 in Paris for contemporary world history is undeniable. Its representativity is so great that, even after more than fifty years, intellectuals and artists still debate it exposing its many controversies. It was the case of the event “Mostra 68 e Depois” (Exhibition 68 and after), that brought together, in Belo Horizonte, Brazil, several perspectives on the historical readings of the May 68 cultural and political events by means of long and short films. Among these films this paper chooses *A Grin without a cat*, by Chris Marker, and *Half a Life*, by Romain Goupil, and attempts to bring them together in a critical analysis based on the study Julia Fagioli puts forward in her doctorate thesis *Why the images start shaking? Militancy and assembly in A grin without a cat, by Chris Marker*, and Alain Badiou’s view in *The Communist Hypothesis*. Specifically, this paper deals with the clash between the old left, represented mainly by the Communist Party, and the new left, which emerged in the multiplicity of political events of 68 in Paris, leaving marks that still today resonates profoundly and in different ways in much of the world, including Brazil in June 2013.

Keywords: *May of 68; classic left-wing; new left; cartography.*

1 Introdução

Este artigo é uma espécie de continuação do texto recém escrito por nós denominado “Das revluções aos levantes” que foi publicado em 2018, em *Arq.urb*. O artigo propunha discutir os conceitos de revoltas, levantes, insurgências e revoluções, tendo Maio de 1968 na França como principal evento insurgente a ser analisado dentro de um conjunto de manifestações desde a Revolução Francesa:

(...) existem diferentes formas de manifestar-se nomeadas por diversos autores (DIDI-HUBERMAN, 2016; FOUCAULT, 1994; ARENDT, 2001; BENJAMIN, 2006; FLORESTAN FERNANDES, 2000; BADIOU, 2012; HOBBSAWM, 1995; CANDIOTTO, 2013). Das revoluções aos levantes, por exemplo, há claras diferenças em relação à organização interna, objetivo e atuação. Até mesmo dentro de cada um dos conceitos, é possível observar leituras distintas quando analisadas as perspectivas de escrita de cada pensador. (NOBRE; RENA, 2018, p. 41).

Diferente do que perseguíamos no texto supracitado escrito à época da organização da *Mostra 68 e depois* realizada em Belo Horizonte

em 2018, aqui o debate acontece com objetivo investigar o levante francês de forma transversal rastreando diferentes formações de grupos, pautas e narrativas presentes como pistas nos filmes *Morrer aos 30 anos*, de Romain Goupil e *O Fundo do Ar é Vermelho* de Chris Marker, ambos expostos na *Mostra 68 e depois*. Os dois filmes apresentam múltiplos rastros e pistas no seio do próprio movimento de 68 que colaboram no entendimento ampliado das conformidades e contradições presentes no levante francês. Para tanto, entende-se necessária uma apresentação sucinta dos filmes, seguida de uma aproximação histórica com o contexto. Esta aproximação se dará, principalmente, via o texto *A hipótese comunista* de Alain Badiou (2012), que anuncia a existência de quatro Maiores de 68 (o estudantil; o operário; o libertário; o que não terminou em 1968), entreposto a imagens e narrativas provenientes dos dois filmes-documentários. O texto da tese de doutorado da pesquisadora brasileira Júlia Fagioli (2017) – *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker* – também foi exaustivamente utilizado neste artigo, já que se mostrou fundamental, não só para uma compreensão geral do evento, mas também para a análise da produção de Marker.¹

É importante ressaltar que, para além da análise textual proposta, o presente artigo traz montagens de cenas dos filmes também como exercício de investigação. Mais do que ilustrar os temas debatidos, as imagens-montagens assumem espaço de aproximação dos documentários e foram criadas a partir do agrupamento temático das cenas consideradas mais importantes para a abordagem.

Em termos de organização, o artigo é composto por esta “1 Introdução”, seguida de uma apresentação e breve análise dos dois filmes selecionados “2 Sobre os filmes”, incluindo o debate gerado pela tese de Fagioli (2017). A partir daí, será apresentada uma pequena contextualização do Maio de 1968, associada, principalmente, à um mergulho no texto de Badiou (2012) “3 Os Quatro Maiores de 68: uma

¹ Outros autores que abordam os acontecidos em Maio de 68, ou temas importantes ao debate aqui estabelecido, surgem pontuando algumas passagens, como: Guy Debord, João Bernardo e o próprio cineasta João Moreira Salles, diretor do filme *No intenso agora*, filme que abriu a mostra de cinema 68 e depois e foi comentado e debatido em mesa formada pelo próprio diretor e por Juca Ferreira, ex-Ministro e atual secretário de Cultura de Belo Horizonte.

leitura de Badiou”. O item “4 Entre reforma e revolução, o 68 que não acabou” traz um debate sobre os conceitos de reforma e revolução, subsidiada por conflitos presentes desde as Internacionais até a atualidade. Por fim, “5 Considerações finais: entre maio de 68 em Paris e as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil” trazendo questionamentos sobre a relação entre Maio de 68 e o novo ciclo de lutas global pós crise de 2008, incluindo, principalmente, as Jornadas de Junho de 2013.²

Maio de 1968 é visto como um dos levantes mais significativos do século XX, principalmente porque sua relevância extrapolou o contexto das resistências coletivas, alcançando, por um lado, a esfera do indivíduo (com pautas de temas muito íntimos como o da liberdade sexual) e, por outro, a da estrutura política (principalmente em relação à esquerda). Assim, apesar do decorrido passado e de certo desgaste dispensado sobre o tema, compreende-se a necessidade do desenvolvimento de tal análise, tendo em vista a relevância histórica do evento e sua relação com a atualidade devido aos desdobramentos e influências que gerou sobre a concepção política formal e militante. Observa-se uma possibilidade de, na retomada do passado, compreender-se melhor o presente. Exercício praticado por Marker quando, ao longo das versões de *O Fundo do ar é vermelho*, realizou um processo compreendido por Julia Fagioli (2017) como uma “historicização da política” ou “politização da história”, por meio do qual o mergulho proposto nos ocorridos de 1968 dizia também de uma necessidade do diretor compreender o momento histórico e político no qual se dava cada retomada. A semelhante desafio, tanto a *Mostra 68 e Depois*, quanto o presente texto se propõe.

2 Sobre os filmes

O lema [a revolução ou a morte] já não é a expressão lírica da consciência revoltada, é a última palavra do pensamento científico do nosso século. Isto tanto se aplica aos perigos da espécie como à impossibilidade de adesão, no tocante aos indivíduos. Nesta sociedade em que o suicídio progride como sabemos, os especialistas tiveram de reconhecer, com um certo despeito, que em Maio de 1968 ele diminuía quase para zero. Essa Primavera

² Este é o tema da dissertação de mestrado da primeira autora deste artigo, Maíra Ramirez Nobre, sob orientação da segunda autora Natacha Silva Araújo Rena.

alcançou também um belo céu, sem precisamente se ter lançado ao seu assalto, porque alguns carros se incendiaram e a todos os outros faltou gasolina para poluírem. (DEBORD, 2015).

Pouco antes de se matar, Guy Debord escreveu o texto acima em referência a Maio de 1968, associando ao movimento uma queda significativa dos casos de autoexterminio. Entretanto, seu suicídio em 1994, ainda que 26 anos após Maio, não foi o único dentre os militantes e ativistas que se envolveram neste processo.

Romain Goupil abre *Morrer aos trinta anos* afirmando para Anne Sylvie, Dominique e Pierre Louis que este poderia ser seu filme. Poderia ser a história de muitos que participaram do Maio de 1968, mas Goupil parte da trajetória de seu amigo Michel Recanati, que tirou a própria vida em 1981, para contar o ocorrido naquele período.

Ao longo do documentário Goupil traz inúmeras cenas de suicídio e morte, normalmente atreladas às experiências cinematográficas realizadas por ele e seus amigos Coyotte e Baptiste (FIGURA 1).

FIGURA 1 – As mortes em *Morrer aos trinta anos*.



Fonte: *Morrer aos trinta anos*, 1982. Organizado pelos autores.

Seguindo o mesmo caminho de *Morrer aos trinta anos*, diversos outros filmes que abordam a temática de Maio de 1968 têm a morte como elemento fundamental, como é o caso de *O fundo do ar é vermelho*, de Marker. Algo que vai do ano com menos suicídios na França, como apontado por Debord (2015), aos anos seguintes repletos de mortes autoprovocadas. Uma pergunta paira: para onde foi a potência de vida de 1968? Ou melhor: como lidar com o vazio que toma os corpos sublevados com o término da luta? O que fazer quando o levante acaba? Tais indagações trazem à lembrança que sempre há um dia depois da revolução e que este, como afirmou Lênin, é o pior dia.

João Moreira Salles (2017)³ ao falar sobre o filme *No intenso agora*, retoma a temática da melancolia que acompanha os corpos após o fim da utopia dos levantes e a vincula aos inúmeros suicídios que acompanharam aquela geração.

De acordo com André Brasil e Júlia Fagioli (2018), o luto e a luta são os dois motivos principais de *O fundo do ar é vermelho*. Na primeira cena do documentário, a bola vermelha vai diminuindo sobre a tela preta até dar origem ao “o” do *rouge*, enquanto o título vem se formando em um gesto gráfico ao mesmo tempo “simples e sofisticado”. É assim que Brasil e Fagioli (2018) enxergam esta cena, afirmando que “movimento, tão breve, da tipologia reencontra e enfatiza certo tom crepuscular que o título sugere: o crepúsculo que se lança sobre Maio de 1968, fazendo da luta simultaneamente uma experiência de luto (luto que se precisa elaborar para que a luta se renove)”. (BRASIL; FAGIOLI, 2018, p. 82).

A morte tem espaço especial na filmagem de Marker, mas torna-se ainda mais relevante no momento em que caveiras tomam a cena rememorando uma celebração mexicana do dia dos mortos em relação irônica com as Olimpíadas de 1968 (FIGURA 2). Aparentemente uma relação entre o massacre de Tlatelolco, ocorrido dez dias antes dos Jogos Olímpicos do México de 1968, e a situação política mundial daquele ano.

FIGURA 2 – Caveiras de Marker entre o dia dos mortos e os Jogos Olímpicos mexicanos. *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

Após a última imagem da sequência de caveiras, quando uma delas aponta uma arma para a câmera, inicia-se uma sucessão de cenas

³ Em entrevista a Flávia Marreiro, jornalista do El País, logo após o lançamento do filme *No intenso agora*, no qual o diretor aborda questões relacionadas ao Maio de 1968. Na *Mostra 68 e depois*, após exibição do filme, o diretor comentou sua relação com Maio de 1968 e tornou a citar tais questões.

que varia entre os cassetetes policiais atacando manifestantes e a tocha Olímpica sendo erguida pelas mãos de uma atleta. Em narração, Marker anuncia “O maio de 68 mexicano, uma provocação que rapidamente causou 200 mortos, e os jogos começaram numa capital pacificada sem que uma única nação os boicotasse”.

Seja pelas caveiras, pelo funeral de Jan Palach (Praga – 1968), pelos momentos dedicados a morte de Che Guevara, pelo suicídio de Salvador Allende, pelo sumiço de vários militantes, ou por diversos outros instantes, “o luto atravessa – como espécie de sombra crepuscular – a história da revolução tal como retomada por Marker”. (BRASIL; FAGIOLI, 2018, p.95).

Para além da tristeza suicida pós-catártica que ocupa o espaço do que outrora era utopia e paixão, do descaso com a vida advindo da violência policial, ou até mesmo de mortes heróicas, os filmes aqui abordados tratam também de outro fim, ou melhor, de outra disputa entre vidas e mortes: a marcada pelo conservadorismo e pela liberdade que atingiu a fundo as esquerdas daquele período. Esta disputa/morte ou luta/luto está presente em quedas inexplicáveis de corpos na composição de Goupil e em alguns lobos machucados e outros de pé na cena de fechamento de Marker. A batalha se dá entre o que há de se manter erguido e aquilo que será silenciado e ocupa os terrenos mais íntimos da esquerda até a atualidade.

O que nos interessa aqui é rastrear em ambos os filmes como as múltiplas esquerdas em Paris de 68 deslizam entre pólos dicotômicos de disputa: reforma x revolução, conservadorismo x liberdade, velha esquerda x nova esquerda, esquerda clássica x esquerdismo. Nesse sentido, para que seja possível compreender as tensões políticas entre os movimentos de esquerda daquele período, seria preciso uma rápida apresentação das temáticas e conteúdos de cada uma das produções cinematográficas.

Foucault, como coloca o estudioso César Candiottto (2013), viu, neste final de século XX, o que pode ser entendido como fim dos processos de revolução. Ou pelo menos, o fim da forma como eram entendidos até então. Após o ocorrido em 1968, com destaque para o enfraquecimento do Partido Comunista e aproximação da luta estudantil do cotidiano, da liberdade e do autonomismo, o autor afirma que a nova fase de revoluções não ocorreria no âmbito

institucional, dentro dos partidos ou sindicatos, mas no domínio social, por meio do qual outras formas de convívio surgiriam. (NOBRE; RENA, 2018, p. 53).

Morrer aos Trinta Anos (Romain Goupil – 1982)

Há diferentes maneiras de narrar Maio de 1968, algumas sob a lógica foucaultiana da última revolução (NOBRE; RENA, 2018), outras que permeiam seu caráter festivo e libertário, ou até mesmo, aquelas que apostam em uma crítica dura por uma possível abertura ao neoliberalismo. Mas Goupil, apesar de tocar em todas, não escolheu nenhuma dessas entradas para sua primeira produção. O diretor de *Morrer aos trinta anos* optou por tratar dos ocorridos na França por meio de uma história de vida e morte, registrada por uma câmera Super 8 que ganhara de presente do pai, Pierre Goupin. Com ela foram filmadas manifestações e assembleias. As imagens, compiladas e organizadas sob uma perspectiva pessoal dotada de subjetividades deram origem ao documentário.

Desde a infância os Coyottes, grupo de amigos formado por Goupil, Coyotte e Baptiste, demonstraram admiração pelo cinema. O documentário começa a ser contado em 1964 e já neste momento, os meninos realizavam filmagens amadoras. Goupil era encarregado de filmar, enquanto os outros dois atuavam.

Goupil dedica o filme a seu amigo Michel Recanati. Companheiros de militância na Juventude Comunista Revolucionária (JCR) e na Liga Comunista, Recanati e Goupil lutaram lado a lado durante, não só os protestos de Maio de 1968, mas também em ações que se deram nos anos seguintes. A história destes dois amigos é contada por meio da relação entre os grupos de esquerda franceses entre 1966 e 1978.

Por meio de uma narrativa em primeira pessoa, sólida e de entoação pouco alterada, o documentário apresenta forte influência do que se entende por cinema militante. Neste sentido, pode-se considerar, inclusive, que a produção apresenta uma análise metalinguística. O cinema militante produzido por Goupil é tratado no filme por meio de um debate sobre sua própria relação com a sétima arte desde a adolescência. É possível observar que, em um primeiro momento, a produção de *Os Coyottes* é infantil e lúdica. Ao longo do filme a temática vai se modificando e, por fim, se torna totalmente política, contando com a

produção de Goupil e Recanati de *Da revolta a revolução*, um filme que conta a luta nos *liceus*.

Sob a figura específica de Recanati, há uma exposição dos conflitos presentes em Maio de 1968 tanto por disputas geracionais quanto ideológicas e que adentram elementos internos e externos da formação e atuação política dos grupos de esquerda. Tais dissonâncias são abordadas já de início quando Goupil traz diversas dualidades entre os posicionamentos dele e de seu pai, militante do Partido Comunista (PC), evidenciando a tensão entre a esquerda clássica e os esquerdistas desde aqueles tempos. Isso é retratado no filme em vários momentos, mas o debate se inicia quando Goupil, obrigado a distribuir os jornais do Partido Comunista, se sente incomodados com esta forma de ação. “Mas esta estratégia do comunismo porta a porta aos domingos de manhã levantava-me imensas questões sobre a forma como era gasta a minha sede de justiça social e meu ideal revolucionário”. (MORRER, 1982).

Dentro desta perspectiva em formação, há também uma aproximação da esquerda com questões artísticas, que funciona como mais uma tensão interna, um desvio das lutas violentas, um terceiro ponto de força. Esta aproximação se dá em termos de uma reformulação da vida expressa por uma arte libertária que atinge cinema e teatro e se associa fortemente aos ideais anarquistas e à revolução de costumes que assola os Estados Unidos e a Inglaterra principalmente. Tal pauta, ou melhor, tal formação de grupo presente em Maio de 68, é abordada primordialmente em dois momentos quando: (i) a narrativa traz o cinema amador produzido pelos estudantes; (ii) as manifestações seguiram em 1969 formadas, principalmente, por artistas e com caráter festivo.

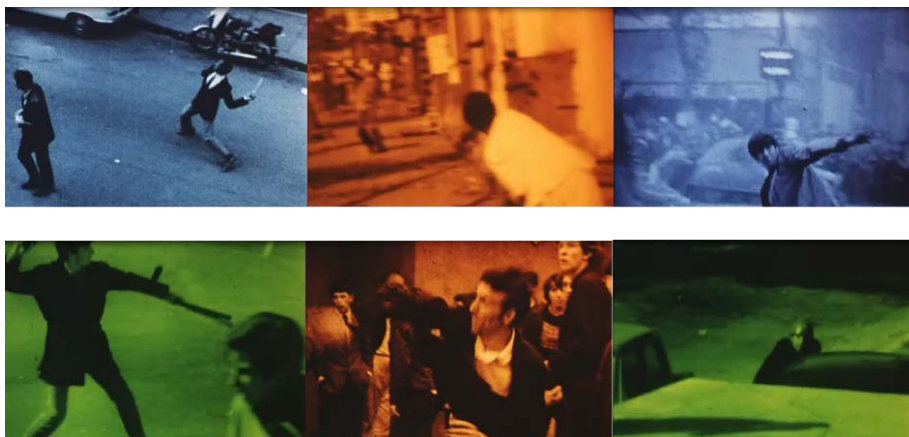
Conduzindo estas discussões está a vida de Recanati. Um dos principais militantes da JCR, membro da cúpula da organização, tímido e calado, assumiu importantes responsabilidades no movimento de 1968 e nas manifestações dos anos seguintes, dentre as quais pode-se citar a linha de frente dos protestos, o destaque nas assembleias estudantis, o comprometimento com a Liga Comunista e a participação nos atos de 1973 que renderam o fim da organização e a prisão de vários líderes, incluindo ele próprio. Recanati suicida-se em 1981.

O Fundo do Ar é Vermelho (Chris Marker – 1977, 1988, 1993, 1998)

Fagioli (2017) afirma que Marker decidiu realizar *O fundo do ar é vermelho* após o golpe de Estado no Chile e a morte de Salvador Allende em 1973. A proposta inicial era uma produção formada por um arquivo de imagens de 1967 a 1973, período que acabou se estendendo até 1977. São cenas das greves de 1967, de uma viagem à Bolívia, da marcha sobre o Pentágono, de uma entrevista com Fidel Castro, de documentos inéditos de 1968, de imagens e sons clandestinos de Praga, dos Jogos Olímpicos do México, da Guerra do Vietnã, do Chile, do Uruguai, da ditadura brasileira, dentre outras. (FAGIOLI, 2017). O principal argumento utilizado pelo diretor para a retomada destas imagens diz de um desejo de “remontar as cascas, os restos dos filmes militantes para, a partir daí, produzir uma reflexão”, cujo objetivo específico é “perceber as modulações e metamorfoses do tema da revolução no mundo atual – de 1973 – e, particularmente, no que diz respeito aos acontecimentos de maio de 1968 na França”. (FAGIOLI, 2017, p.8-9). Ou seja, desde sua primeira versão, *O fundo do ar é vermelho* já apresenta um processo de retomada do vivido no intento de pensar individual e coletivamente os fatos sob um viés histórico e político.

A montagem de Marker, mais que uma montagem dialética, é formada por outros procedimentos que a dão um toque ensaístico, ainda que engajado. Há uma ampliação no processo de montagem que adia a síntese, em busca do múltiplo. (FAGIOLI, 2017). Esse percorrer de Marker produz um filme de arte e militância que, em alguns momentos, pode ser compreendido como metalinguístico: a militância sobre a militância ou a arte militante sobre a arte militante. Neste caminho, o autor apresenta importantes sequências que, por meio da repetição, reforçam o debate e intensificam as sensações propostas. Fato que pode ser observado, por exemplo, na montagem a seguir (FIGURA 3), por meio da qual um gesto posto em sequência, sob diferentes filtros, anuncia a repetição de uma ação em diversos momentos e espaços históricos.

FIGURA 3 – Sequência de gestos: pessoas lançando objetos em manifestações.
O fundo do ar é vermelho.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

Ao longo de vinte anos, Marker lança quatro versões de *O fundo do ar é vermelho* - 1977, 1988, 1993 e 1998 - caracterizando-o como um filme-processo. A última delas conta com uma hora de duração a menos que a primeira e apresenta um número menor de imagens e maior de narrativas, indicando as transformações no processo reflexivo de Marker. (FAGIOLI, 2017).

O diretor retoma imagens da história, mais especificamente aquelas referentes aos movimentos sociais e revolucionários dos anos 1960 e 1970, não simplesmente para uma reconstrução factual dos acontecimentos do passado, mas para uma investigação interessada no contexto social e político presente. (FAGIOLI, 2017, p. 26).

O filme é composto por duas partes: *Mãos frágeis* e *Mãos cortadas*. A primeira delas começa com a Guerra do Vietnã e diz sobre o fortalecimento do ideal revolucionário e do socialismo. A segunda se inicia com a Primavera de Praga e aborda muitas das questões que surgem para os movimentos de esquerda com os levantes da década de 1960 e com o declínio do socialismo.

Mãos frágeis começa com uma apresentação do contexto da década de 1960, colocando a Guerra do Vietnã como o ponto de

partida para as diversas manifestações que ocuparam parte do mundo, influenciando organizações estudantis e Partidos Comunistas. Da Guerra, uma ponte para Maio, estabelecida por uma fala de Daniel Cohn-Bendit, principal líder do levante francês. E, da França, um encontro com a América Latina, com destaque para os líderes Fidel Castro e Che Guevara, que ocupam posição de destaque ao longo de toda a narrativa. América Latina, Vietnã e China são fundamentais na construção do maio de 68 parisiense. O avanço das influências soviéticas e a disputa declarada entre blocos traz à tona também os conflitos internos franceses.

Em seguida as imagens retratam a noite das barricadas. Elas foram filmadas no calor da manifestação e trazem movimento, velocidade, violência e repressão policial. (FIGURA 4). Vale ressaltar que nos filmes de 1993 e 1998 muitas destas imagens são retiradas e substituídas por uma narrativa de Marker com tom distante e analítico, o que faz pensar sobre o processo de memória e reflexão do diretor.

FIGURA 4 – Repressão policial. *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

As mão frágeis são as mãos dos estudantes, em oposição às mãos sofridas dos trabalhadores. (FIGURA 5). Nota-se que Marker diz da distância entre os diferentes Maio que será, posteriormente, categorizada por Badiou (2012). Mãos que colam cartazes, mãos trabalhando, mãos presas, mãos que manipulam armas e outras que tateiam livros. O gesto é fundamental para a montagem de Marker e, nesse momento, elucida as contradições presentes no movimento de 1968. Como complemento à imagem, a narrativa: “Os operários pegarão das mãos frágeis dos estudantes a bandeira da luta”. (BRASIL; FAGIOLI, 2018).

FIGURA 5 – As Mãos de Marker – *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: Fagioli (2017).

Entretanto, mais que isso, há uma crítica profunda em Marker a outra distância: a realidade dos estudantes-manifestantes, suas pautas e estratégias e a pobreza e ao sofrimento presente em países periféricos. Para tanto, o diretor fez uso de uma sobreposição de imagens: o rosto maquiado de uma estudante parisiense e o ferido de um menino negro, africano. (FIGURA 6).

FIGURA 6 – A distância entre a estudante francesa e o menino africano.
O fundo do ar é vermelho.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

Na conclusão aparecem os emblemáticos Lobos de Marker entre tiros disparados por um helicóptero (FIGURA 7). Nas duas últimas versões de *O fundo do ar é vermelho* a exposição desta cena deixa claro que mesmo passados tantos anos, para Marker, ainda há lobos, ou, em outras palavras, ainda há possibilidade de se sublevar, levantar. Nessas retomadas, o filme encerra com a seguinte reflexão do diretor:

Imagine agora que quem fez essa montagem em 1977 de repente tenha a oportunidade de ver essas imagens anos depois. Poderia ser, por exemplo, 1993, 15 anos depois, o espaço de uma juventude, a idade que tinham vários dos heróis desse ano lendário: 1968. Poderíamos meditar sobre esse tempo que passou e medir as mudanças com um instrumento simples, enumerando as palavras que não fariam sentido nos anos 60: Palavras como boat-people, AIDS, tatcherismo, aiatolá, territórios ocupados, Perestroika, coabitação, ou essa sigla que substituiu a URSS e ninguém consegue pronunciar: C.E.I. A poderosa e temida União Soviética deixara de existir. A motivação dessa transição havia sido “Direitos Humanos” e agora era a “economia de mercado”. O terrorismo substituíra o comunismo como encarnação do mal absoluto. Ainda nem se compreendia que em certa época não era tão errado sequestrar o embaixador dos EUA para libertar uma brasileira dos seus carrascos. (O FUNDO, 1998 *apud* FAGIOLI, 2017, p. 49).

FIGURA 7 – Os lobos de Marker. *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

3 Os *Quatro Maiores de 68*: uma leitura de Badiou

A França dos anos de 1960 vivia um período conturbado. Durante o governo de De Gaulle, o país passou por uma rápida modernização econômica que alterou substancialmente sua estrutura social. O acelerado crescimento da indústria, gerou investimento em educação de semelhante vetor, principalmente entre 1962 e 1968. De acordo com Badiou (2012), este movimento levou a criação de universidades de massa e “uma ampla fração da pequena burguesia progressista (isto é, tentada a se unir ao proletariado, em razão de sua exclusão do poder) teve acesso

ao ensino superior, exercendo uma pressão cada vez mais forte sobre seu academicismo servil”. (BADIOU, 2012, p.28). Tal fenômeno, diretamente influenciado pelo contexto internacional de levantes (a exemplo da Revolução Cultural Chinesa – 1966 – e da Primavera de Praga – 1968) e pela Guerra do Vietnã (entre 1955 e 1975), representou um dos grandes potenciais que influenciaram o início das manifestações na França.

Em termos gerais, o país encontrava-se em um momento econômico e social favorável que vinha apresentando, como exposto, avanços significativos ao longo dos dez anos anteriores. O intenso fluxo de mobilizações foi uma surpresa, não só para a direita, mas também para parte da esquerda, que não via mais potencial revolucionário nos operários. Entretanto, 1968 se revelou como uma das mais importantes efervescências do século XX. Cabe lembrar que esse processo iniciou alguns anos antes, já em 1966 aconteceu a primeira manifestação em Paris que denunciava a oposição dos estudantes franceses à Guerra do Vietnã. No ano seguinte o estudante Benno Ohnesorg foi morto em Berlim pela polícia alemã e as manifestações germânicas ecoaram na França. Em 1968 houve outro atentado a um estudante alemão, desta vez Rudi Dutschki, ferido com dois tiros na cabeça disparados por um simpatizante da extrema direita (NOBRE; RENA, 2018). A morte de Rudi influenciou diretamente os levantes franceses, como apontado por Goupil. Recanati havia, há pouco, viajado para Berlin onde conhecera o alemão. “De repente o drama, Rudi Dutschki é atingido a tiro por um fascista. Nesse dia, sentimos isso como o assassinato de um dos nossos. Imediatamente, mobilização geral”. (MORRER, 1982).

Observa-se que o contexto internacional influenciou diretamente a eclosão do Maio de 1968 na França. No livro *A hipótese comunista*, Badiou (2012) cita grande parte destes eventos, com ênfase ao movimento chinês. Isso porque Mao Tsé-Tung e o *Livro Vermelho* ocupam lugar de destaque na história da maioria dos conflitos mundiais ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970. Marker, por sua vez, traz junto a Revolução Cultural, a Guerra do Vietnã, mostrando a forma como os acontecimentos fora do ocidente passaram a influenciar esta parte do planeta. O diretor aborda ainda a Primavera de Praga que, também datada de 1968, carregava a ilusão de uma transição pacífica de um “regime comunista ortodoxo” para uma social democracia ocidentalizada. O movimento foi reprimido em 20 de agosto quando as tropas do Pacto de Varsóvia

invadiram a capital. Houve ainda levantes em outras regiões do mundo, como na Itália e na América Latina.

Em meio a uma década de pensamentos efervescentes surgiu a possibilidade de criação de uma “nova esquerda”. Uma espécie de alternativa à esquerda tradicional, muito combatida pelo que se entendia da postura dos líderes soviéticos. Tratava-se de um grupo de composição social diversificada que não defendia o pensamento de Marx, nem mesmo se dizia socialista. A possível libertação destas “amarras” dependia, então, de uma mudança de posicionamento não só político, mas também ético-sexual, propondo uma subversão capaz de, ao mesmo tempo, fazer livre a sexualidade e a agressividade reprimidas. Esta nova esquerda via as ruas como o principal espaço de manifestação. Os membros da JCR, por exemplo, eram, em sua maioria, anti-maoísta, anti-stalinista, antifascista e identificados com Trotski, como indicado por Goupil.(FIGURA 8)

FIGURA 8 – Traços comuns a Goupil, Recanati e membros da JCR.

Morrer aos trinta anos.



Fonte: *Morrer aos trinta anos* (1982). Organizado pelos autores.

Dentro do contexto de levantes, o caso francês apresenta alguns pontos específicos e, por vezes, mais complexos. Marker, de acordo com Fagioli (2017), coloca duas importantes questões ao final da primeira parte do filme (*As mãos frágeis*): (i) o quadro francês no período de eclosão da revolução era estável, a França não vivia uma crise econômica, de forma que a insurgência dizia mais de uma crítica à existência social do que a realidade da sociedade naquele momento; (ii) os motivos que levaram a população a se sublevar estavam relacionados a questões globais, não a pontos internos do país. Ainda assim, universidades, escolas, fábricas e ruas foram tomadas por cartazes com dizeres revolucionários e libertários, seja no âmbito social, seja no individual. Marx, Trotski, Pelloutier, dentre outros pensadores, ganharam visibilidade junto a ideias autonomistas

e de contraconduta que buscavam a liberdade dos corpos e das mentes (FIGURA 9).

FIGURA 9 – Cartazes na França de 1968. *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

A fala de Daniel Cohn-Bendit apresentada por Marker nas duas últimas versões do filme trata da perspectiva de um dos maiores líderes do movimento a respeito do que havia passado na França naquele momento. Esta fala foi pronunciada dez anos após o Maio e deixa claro que, para Cohn-Bendit, 68 estava morto e que o levante era, na verdade, frágil ou, em outras palavras, uma “utopia revolucionária”.

Salles (2017), questionado sobre sua relação com Maio de 68, aponta que o levante não alcançou suas finalidades primeiras, mas conquistou outras coisas. De acordo com ele, os principais objetivos eram derrubar o Governo de De Gaulle e mudar o sistema, o que não ocorreu. Por outro lado, questões que tangenciavam estas pautas centrais, como é o caso da expansão dos discursos sobre as liberdades individuais – principalmente sexuais – e a relação com a arte, ficaram marcadas. “As pautas que acabaram se impondo, das minorias, das mulheres, da liberdade sexual, não eram explicitamente o que a garotada reivindicava”. (SALLES, 2017).

Maio de 68 foi construído por diferentes grupos e bandeiras, dentre eles artistas, estudantes e operários. Estes últimos se mobilizaram

principalmente devido chegada da recessão mundial à França em 1967. Após o rápido crescimento, as indústrias, principalmente de aço e tecido, se viram marcadas por um momento de estagnação, o que levou a uma ação sindical na capital fortemente reprimida pela polícia. As reivindicações dos operários estavam relacionadas a questões locais e imediatas, como salários mais justos, fim das demissões e defesa dos direitos dos trabalhadores em uma escala mais ampla (NOBRE; RENA, 2018).

As manifestações estudantis, por sua vez, se iniciaram em 1968, na Universidade de Nanterre, recém fundadas por De Gaulle, e tinham como pautas centrais o acesso ampliado à universidade, a melhoria do ensino, a permissão de que homens e mulheres frequentassem os mesmos dormitórios e mais liberdade política e social. Dos fatos importantes que tocam tais manifestações pode-se citar: (i) 22 de março – ocupação do prédio administrativo da Universidade de Nanterre; (ii) 12 de abril - marcha em solidariedade a Rudi Dutschke, em Paris; (iii) 03 de maio – confronto entre policiais e estudantes visando a desocupação do campus que levou a mais de cem discentes feridos; (iv) 10 e 11 de maio – Noite das Barricadas, na qual o Quartier Latin foi tomado por dezenas de milhares de pessoas. (FIGURA 10)

E de repente, numa bela noite de primavera, nessa cidade que na véspera se achava calma e próspera, vimos barricadas, vimos carros em chamas, vimos burgueses nas janelas aplaudindo estudantes e insultando a polícia. Vimos aparecerem inscrições que se tornariam lendárias: “Sob os paralelepípedos, a praia”, “É proibido proibir”. Vimos a polícia perseguir manifestantes até dentro das casas, um prêmio Nobel acusando o ministro da Educação no rádio, e pelo rádio, justamente, toda a cidade e o país acreditaram que sua história estava se fazendo pelos choques ocorridos numa única pequena rua do Quartier Latin. (O FUNDO, 1998, *apud* FAGIOLI, 2017, p. 45).

FIGURA 10 – Noite das Barricadas. *O fundo do ar é vermelho*.



Fonte: *O fundo do ar é vermelho* (1998). Organizado pelos autores.

Goupil narra alguns destes eventos e seus antecedentes em 1968:

2 de fevereiro. Manifestações pela vitória do Vietnã. 7 de fevereiro. Ao lado dos maoístas, contra um comício fascista em Mutualité, vimos as primeiras bombas lacrimogêneas. Éramos convocados para um lado, aparecíamos às centenas noutro. E no 20 de março, uma manifestação organizada pela CVN, ainda mais radical que as outras, porque também ela era semi-clandestina. Ninguém nos passeios um minuto antes. De repente, centena no meio da rua. Uma vitrine partida, bombas de tinta. (...) 1 de maio de 68. A CGT opõe-se à entrada dos estudantes na manifestação. Dei de cara com um estudante da minha antiga célula do PC. Cumprimentei-o. (...) Ainda não éramos os raivosos, mas já os provocadores, os esquerdistas. 2 de maio. A faculdade de Nanterre é encerrada. 3 de março. A Sorbone é fechada. Reencontros no Quartier Latin. 4 de maio, sábado. Reunião de urgência do pessoal dos *liceus* sob a presidência de Michel Recanati. (MORRER, 1982).

Diante deste quadro, no qual grupos distintos de manifestantes tomavam as ruas francesas, uma questão se colocou: como integrar as lutas estudantis e operárias? Em teoria, rechaçava-se a universidade burguesa em busca de uma formação de intelectuais dispostos a lutar conjuntamente com o proletariado e não em vias contrárias ou paralelas e tal convergência deveria ser feita “não através das negociações entre dirigentes sindicais mas na rua, nos confrontos com a polícia”. (BERNARDO, 2008, p. 26). Entretanto, no filme *No Intenso Agora*, Salles indica que houve apenas um encontro entre os dois grupos e esse ocorreu sem que houvesse hibridação de seus membros. As imagens, que não registram cumplicidade, mostram os operários no alto e os estudantes na rua, separados não só pela estrutura de um edifício, mas

também pelas pautas, alianças e ideias que defendiam. Apesar de não ter sido possível a associação total dos movimentos observa-se ajuda mútua em alguns momentos. Os professores e estudantes secundaristas, por exemplo, pararam as práticas formais em grande parte das escolas (liceus) de Paris e ofereceram atividades aos filhos dos grevistas nestes espaços. Até mesmo a polícia aderiu ao movimento em certo momento, lançando uma nota em 13 de maio na qual repreendida o posicionamento de não diálogo adotado por De Gaulle. Em 20 de maio, Paris encontrava-se praticamente parada (NOBRE; RENA, 2018).

O general, aparentemente, não tinha mais controle sobre as manifestações e fez alguns pronunciamentos, nos quais o objetivo era conter o levante, afirmar seu posicionamento, dialogar com o Partido Comunista, com os sindicalistas em geral – destaque para a Confederação Geral do Trabalho (CGT) – e com os apoiadores de George Pompidou (Primeiro Ministro da França no período) e ameaçar os manifestantes com uma forte repressão policial. Em decorrência destas declarações, principalmente as veiculadas pela rádio em 30 de maio, houve uma marcha na qual dezenas de milhares de apoiadores do governo (número de pessoas superior ao atingido em qualquer ato contrário a De Gaulle) foram às ruas, enrolados em bandeiras francesas. Tratava-se de cidadãos de classe média, prefeitos aposentados, pensionistas e outros indignados com o momento do país.

Era o declínio do levante de 1968. Ao conseguirem parte das reivindicações, os operários não mantiveram a mobilização por muito tempo e foram aos poucos esvaziando as assembleias enquanto voltavam às fábricas. Já no início de junho, observou-se o fim dos movimentos grevistas que levou a uma aumento da força do Estado e, conseqüentemente, das repressões. O que pode ser observado por um massacre ocorrido em 11 de junho que resultou em um alto número de feridos e detidos. No dia seguinte as manifestações foram proibidas no país e as universidades ocupadas por policiais. Ainda que o movimento de 68 tenha continuado com muita energia até 1969 e, um pouco menos agitado, até 1978, Goupil anuncia o fim de Maio já nas primeiras semanas de junho de 1968.

Diante deste quadro de manifestações e disputas que compuseram o levante, Badiou (2012) detecta e analisa em *A hipótese comunista* quatro diferentes Maios: (i) o estudantil; (ii) o operário; (iii) o libertário; (iv) o que não terminou em 1968, que serão explicados a seguir.

O autor dedica o início do livro a um debate sobre o fracasso, no qual, pontuando os diversos movimentos que ocorreram no que denomina “década vermelha”, aponta para um momento histórico onde foi levantado o maior número de bandeiras comunistas que se tem notícia, mas que, ao mesmo tempo, determinou o fracasso do que ele entende como ideal comunista.

O fim deste ideal comunista, ou o surgimento de uma nova maneira de pensar o comunismo, tem a França como um de seus expoentes mais relevantes, principalmente por meio do que o autor chama de “nova filosofia”.⁴ O comunismo passou a ser visto como uma utopia fracassada que deveria ceder lugar a uma cultura dos “direito humanos”, na qual exista, ao mesmo tempo, culto à liberdade “e uma representação vitimária do Bem”. Lembrando que o Bem não passa de uma luta contra o Mal e o que é Mal é definido pelo Ocidente. (BADIOU, 2012, p. 7-9)

O que restou do labor dos “novos filósofos”, que nos iluminaram, isto é, emburreceram durante trinta anos? Qual é o último destroço da grande máquina ideológica da liberdade, dos direitos humanos, da democracia, do Ocidente e de seus valores? Tudo isso se reduziu a um simples enunciado negativo, modesto como constatação, nu como uma mão: no século XX, os socialismos, únicas formas concretas da ideia comunista, fracassaram totalmente. Eles próprios tiveram de voltar ao dogma capitalista e desigualitário. Diante do complexo da organização capitalista da produção e do sistema parlamentar de Estado, esse fracasso da Ideia nos deixa sem escolha: devemos aceitar, volens nolens. É por isso, aliás, que hoje devemos salvar os bancos sem confiscá-los, dar milhões aos ricos e nada aos pobres, jogar os nativos contra os operários de origem estrangeira, em resumo, administrar de perto todas as misérias, para que as potências sobrevivam. Não há escolha, escutem o que eu digo! Não que, como admitem nossos ideólogos, a direção da economia e do Estado pela cobiça de uns poucos vigaristas e a propriedade privada desenfreada sejam o Bem absoluto. É que esse é o único caminho possível. Stirner, em sua

⁴ Os “novos filósofos”, ou “filhos de maio de 68”, é um grupo de pensadores franceses da década de 1970, oriundos da extrema esquerda maoísta, repensando os fundamentos deste princípio revolucionário. O grupo formado por pensadores como André Glucksmann, Christian Jambet, Guy Lardreau, Bernard-Henri Lévy e Jean-Paul Dollé, mostrava-se contrário aos pensamentos de Sartre, Nietzsche e Heidegger.

visão anarquista, falava do homem, agente pessoal da História, como “o único e sua propriedade”. Hoje, é “a propriedade como único”. (BADIOU, 2012, p.9).

Badiou (2012) se propõe ao debate sobre o fracasso do comunismo porque ele atingiu direta ou indiretamente o pensamento político dos indivíduos e grupos de direita e também de parte dos de esquerda. No momento em que a repulsa ao comunismo atingiu pensamento da esquerda, ela se tornou ferramenta para o crescimento do neoliberalismo. Isso não só porque o fim de uma hipótese comunista significa também a diminuição da resistência aos ditames do capital, nem apenas porque a fragmentação da esquerda a enfraquece, mas também devido ao fato de que parte desta esquerda emergente atende, em discursos e ações, alguns interesses neoliberais.

Em Maio de 1968, observa-se um movimento de ruptura de parte da esquerda (a maioria que foi as ruas principalmente em meio ao movimento dos estudantes) com o Partido Comunista e com os sindicatos, principalmente o CGT, ou seja, com a “velha esquerda”, em direção à formação de uma “nova esquerda”. Ao analisar este movimento, o que Badiou (2012) pretende é, em certo sentido, semelhante ao proposto por Marker: politizar a história associando o ocorrido no passado e a situação presente. Elucidando o fato de que não trará, em suas análises, respostas fechadas, o autor anuncia um estudo baseado na teoria supracitada de existência dos quatro Maio: “A força, a particularidade do Maio de 1968 francês foi ter entrelaçado, combinado, sobreposto quatro processos que afinal eram bastante heterogêneos”. (BADIOU, 2012, p. 18-19).

O primeiro Maio, o estudantil, pode ser entendido como uma revolta da juventude universitária e secundarista munida de duas principais forças: de um lado a ideologia e o símbolo marxista, representados pela ideia de revolução, de outro, a aceitação da violência anti-repressiva.

De acordo com o autor, este é o Maio mais espetacular, aquele do qual se fala com maior frequência, sendo relacionado, em geral, com força, juventude e rebeldia. Foi o responsável pela maioria das imagens e expressões que vêm a mente dos que pensam sobre o evento, sejam elas de barricadas, manifestações e confrontos com a polícia, sejam de ironia e irreverência como nas frases “abaixo o realismo socialista, viva o surrealismo”; “o álcool mata, tomem LSD”; “a barricada fecha a rua, mas abre a via”; “dez horas de prazer já”; “proibido não colar cartazes”; “trabalhador: você tem 25 anos, mas seu sindicato é de outro século”.

Apesar da supremacia em termos de divulgação e alcance deste primeiro Maio, Badiou (2012) lembra dois fatos importantes a ele referentes. O primeiro diz respeito ao contexto mundial. As imagens de força e repressão não são exclusivas da França, mas se fazem presentes também em outros eventos, como na Primavera de Praga, na Alemanha, no México, na Itália, nos Estados Unidos e em outros. Já o segundo é sobre o percentual de jovens engajados na luta, que significava uma expressiva minoria da juventude francesa. O autor lembra que, nos anos de 1960, apenas 10% a 15% dos jovens completavam o ensino médio naquele país. Ou seja, “quando falamos de ‘universitários e secundaristas’, estamos falando de uma pequena fração da juventude, muito distinta da massa da juventude popular”. (BADIOU, 2012, p.19).

FIGURA 11 – Maio estudantil. *Morrer aos trinta anos*.



Fonte: *Morrer aos trinta anos* (1982). Organizado pelos autores.

O segundo Maio, conhecido como Maio operário, foi construído pelos trabalhadores das indústrias francesas e contou com a maior greve geral da história da França. Foi pautado por termos presentes nos movimentos da esquerda clássica sendo estruturado nas grandes fábricas com apoio dos sindicatos, principalmente do CGT, e ficando conhecido como a “última grande greve da Frente popular”. Entretanto, para Badiou (2012), este Maio apresentou apenas três elementos de radicalidade: (i) o início das greves ocorreu fora das instituições tradicionais, tendo como impulsionadores, em sua maioria, jovens operários ainda não inseridos

nas grandes organizações sindicais; (ii) a ocupação das fábricas foi uma estratégia recorrente do movimento, que, apesar da herança das greves de 1936 e 1947, apareceu de forma mais ampla - quase todas as fábricas foram tomadas por bandeiras vermelhas; (iii) houve, por quase dois anos, sequestros de patrões e confrontos com a polícia.

Ao terceiro Maio, Badiou (2012) dá o nome de Maio Libertário. Ele está relacionado ao primeiro, já que os jovens são seus atores centrais, entretanto, pensando em pautas e antagonismos, apresenta diferenças fundamentais. Suas reivindicações principais estão ligadas às mudanças de costumes, novas formas de relação amorosa, liberdade individual, movimento das mulheres e emancipação homossexual. Este Maio foi formado primordialmente por jovens intelectuais e artistas atuando majoritariamente na esfera da produção artística cultural, criando, assim, uma nova ideia de teatro, uma outra maneira de discursar e se posicionar frente ao público, uma diferente concepção/execução de ação coletiva e transformações intensas na produção cinematográfica. Trata-se também de “um componente particular de Maio de 1968, que podemos chamar de ideológico e que, apesar de cair algumas vezes no anarquismo esnobe e festivo, faz parte do tom geral do evento”. (BADIOU, 2012, p.20).

Badiou (2012) alerta que, apesar dos perceptíveis atravessamentos entre os três Maio apresentados, eles tratam, em seu cerne, de elementos muito diferentes que levaram a conflitos significativos, o que poderíamos chamar de controvérsias. Ainda que inseridos no que se entende por esquerda, o autor anunciou disputas intensas entre a esquerda clássica, o esquerdismo político – essencialmente trotskista e maoista – e o esquerdismo cultural – em sua maioria anarquista. Para o autor, tais contradições deram a 68 um tom de contrariedade que superou uma concepção de “festa unificada”. Algumas dessas disputas são exploradas por Goupil (1983) quando, por exemplo, apresenta os questionamentos e a ruptura de parte significativa dos jovens com o PC e do CGT, elucidando, justamente, o crescimento da “nova esquerda” ou do “esquerdismo” em um caminho diferente do trilhado pela esquerda clássica. O filme expõe, ainda, parte dos jovens articulados com o terceiro Maio, atuando na política por meio da arte e da cultura. Neste sentido, seu amor pelo cinema e a forma do fazer cinematográfico vai se modificando e se politizando ao longo do tempo, reiterando a relevância deste grupo para a configuração do evento de 68 francês. Os trotskistas eram vistos como vanguarda da vanguarda.

Há ainda um quarto Maio, que Badiou (2012) considera fundamental para a compreensão não só do levante, mas de sua relação com o presente, já que, de acordo com o autor, foi determinante para a construção política do futuro. Trata-se do Maio que atravessa os outros três, como uma aproximação, ou, quem sabe, um alinhamento de continuidade. É o mais difícil de se entender dentre os quatro, justamente pelo alongamento temporal e pelos rebuliços políticos que causou até o ano de 1978. “Fala-se dele como ‘década de 1968’, e não como ‘Maio de 1968’”. (BADIOU, 2012, p. 20).

A principal questão relativa à este momento é a transformação da concepção política. A década de 1960 põe fim, de acordo com Badiou (2012), à velha forma de se fazer e pensar política, levando a uma busca desesperada ao longo dos anos 1970/80 por uma nova política. A pergunta que rege o Quarto Maio é: “O que é política?” (BADIOU, 2012, p. 34).

Buscava-se romper com a velha política que atuava sobre todo o campo militante na forma de um ator emancipatório que poderia ser denominado por povo, classe operária ou proletariado. Para Badiou (2012) essa compreensão de um agente específico responsável pela revolução é a principal diferença entre o que se passou antes e depois da década de 1980, compreendendo o Quarto Maio (1968-1978) como fundamental para o rompimento. O autor aponta que, antes deste tempo de transição, havia um entendimento de que o ator revolucionário deveria ser além de uma força objetiva, um ente subjetivo, de maneira que sua existência dependia de organizações específicas que podem ser identificadas como partidos populares. “Essa organização política deve ter evidentemente correspondentes sociais, as organizações de massa, que mergulham nas raízes da realidade social imediata. Essa é toda a questão do lugar do sindicalismo, de sua relação com o partido, do que significa um sindicalismo de luta de classes”. (BADIOU, 2012, p. 34). Ele coloca, ainda, a existência dos sindicatos e movimento sociais como parte desta estrutura, atuando em parceria com os partidos. Esta é, então, o que se entende como composição clássica, ou esquerda clássica, que começa a ter sua estrutura questionada.

Pode-se dizer que o advento de Maio ainda estava imerso num contexto da velha esquerda, principalmente em termos linguísticos, até mesmo por parte daqueles que o questionavam. Entretanto, observa-se apontamentos que foram se intensificando ao longo do tempo, de interrogações acerca do léxico da luta de classes, dos partidos e das

organizações de massa, ainda que se mantivesse a bandeira vermelha como principal símbolo. “Sustento sem nenhuma dificuldade que a unidade de Maio de 1968, para além de suas contradições veementes, foi a bandeira vermelha (...). Por volta do fim do mês de maio de 1968, ela podia ser vista até nas janelas dos apartamentos de uma fração da burguesia”. (BADIOU, 2012, p. 35).

Entretanto, observa-se um desuso de tal símbolo com o término do levante. Neste sentido, Badiou (2012) coloca a quase impossibilidade de, nos dias de hoje, bandeiras vermelhas serem hasteadas. “Maio de 1968 apresenta uma ambiguidade fundamental entre o começo e o fim do uso desta linguagem”. (BADIOU, 2012, p. 35). A década de 1968 foi o momento em que tal símbolo foi se apagando, juntamente com os inúmeros questionamentos levantados sobre a legitimidade das “organizações históricas da esquerda” como os sindicatos, os partidos e líderes políticos, a estrutura dos movimentos sociais e até mesmo a forma como se davam as greves. Observa-se uma aproximação muito grande do movimento de 1968 com as linhas anarquistas e uma crítica profunda à democracia representativa.

Houve enfim, e talvez sobretudo, uma crítica radical da democracia representativa, do quadro parlamentar e eleitoral, da “democracia” em seu sentido institucional, constitucional. E, principalmente, não podemos nos esquecer de que a palavra de ordem final de Maio de 1968 era: “Eleições, armadilha para imbecil!”. E não se tratava de um simples arrebatamento ideológico, havia razões precisas para essa hostilidade contra a democracia representativa. Depois de um mês de uma mobilização estudantil, operária e popular sem precedentes, o governo conseguiu organizar eleições e o resultado foi a Câmara mais reacionária que já se viu! Estava claro para todo mundo que o dispositivo eleitoral não é apenas, e nem mesmo principalmente, um dispositivo de representação: ele é também um dispositivo de repressão dos movimentos, das novidades, das rupturas. (BADIOU, 2012, p. 35-36).

O Quarto Maio de Badiou (2012) é, então, a criação de uma nova concepção política independente da visão clássica. Trata-se, para o autor, de um uso das organizações e símbolos clássicos, pondo fim às próprias instituições, ou conforme a leitura chinesa por ele citada, “a bandeira vermelha contra a bandeira vermelha”.

Se nós, maoistas, chamávamos o Partido Comunista Francês (PCF) e seus satélites de “revisionistas”, é porque pensávamos, como Lenin pensava dos sociais-democratas Bernstein ou Kautsky, que essas organizações transformavam em seu contrário a linguagem marxista que elas aparentemente utilizavam. Ainda não percebíamos que era essa mesma linguagem que precisava ser mudada, dessa vez de maneira afirmativa. (BADIOU, 2012, p. 36).

Citando a própria experiência, Badiou (2012) anuncia a ação transversal exercida pelo Quarto Maio sobre os demais, na tentativa de unir os movimentos, ainda que contraditórios, fora das organizações clássicas, como um “deslocamento cego” que acreditava em um fim dos lugares instituídos. Entretanto se atenta ao fato de que, ainda que compreendido como um potencial gerador de desvios e desaparecimentos, o comunismo necessita de organizações políticas cujas hierarquias não se dão pelos lugares.

O autor finaliza o debate sobre 1968 colocando o presente em relação ao passado, o que significa que, por meio das brechas deixadas, ainda que sob outras estruturas e categorias, questões semelhantes são vivenciadas, ou seja, “*nós temos o mesmo problema*”. (BADIOU, 2012, p. 39 grifo do autor).

Extrapolando a leitura de Badiou, cabe ressaltar alguns pontos fundamentais no que tange o aspecto político, agora não mais ideológico, mas estrutural, que acometeu a França já nas eleições seguintes ao advento de Maio. Elas foram responsáveis pela formação de uma câmara reacionária como o país jamais havia presenciado. Diante do movimento revolucionário observou-se um rearranjo burguês que buscava a manutenção de sua hegemonia frente às classes populares, com as costumeiras rejeição à luta de classes e hostilidade ao povo.

TABELA 1 – Os Quatro Maios de Badiou em *A hipótese comunista* (2012).

| Os quatro Maios de Badiou | Principais atores humanos | Pautas centrais | Lugar simbólico |
|---|--|---|--|
| 1o Maio - Estudantil | Jovens universitários e secundaristas | Ampliação do acesso à universidade, melhoria do ensino, liberdade política e social | Sorbonne |
| 2o Maio - Operário | Operários das indústrias francesas | Mais nenhuma demissão, aumento salarial e defesa dos direitos dos trabalhadores | Fábricas de automóveis (destaque para Billancourt) |
| 3o Maio - Libertário | Jovens artistas e intelectuais | Liberalização sexual, novas formas de relacionamento amoroso, liberdade individual, emancipação das mulheres e dos homossexuais | Ocupação do Teatro Odéon |
| 4o Maio - Que não acabou (1968 - 1978) | Transversal aos outros três Maios, buscava a participação de todos os atores, ainda que compreendendo suas complexidades | Rearticulação política e rompimento com as velhas estruturas da esquerda | Toda a França |

Fonte: Produzido pelos autores.

4 Entre reforma e revolução, o 68 que não acabou

As narrativas de Marker e Goupil e a análise proposta por Badiou (2012) e Fagioli (2017) trazem, dentre as semelhanças pontuadas, uma questão posta aos conflitos supracitados da esquerda: o embate entre reforma e revolução. Este conflito, já presente na formação das quatro Internacionais, assume papel de destaque no que diz respeito ao levante aqui analisado.

O atrito entre comunistas e anarquistas, por exemplo, foi estabelecido em Maio de 68 primordialmente pelas discordâncias entre os militantes do PC e os atores do Terceiro Maio de Badiou (2012) e representadas em *Morrer aos trinta anos* pelos empaces travados entre

Romain Goupil e seu pai. Mas tal conflito é anterior a esta data. Sabe-se que já na Primeira Internacional⁵ (também conhecida como Associação Internacional dos Trabalhadores), criada em 1864, Karl Marx e Mikhail Bakunin protagonizaram algumas discussões, dentre as quais a mais conhecida ocorreu no Congresso de Haia (1872). Tais contendas, somadas aos debates acerca da estrutura centralizadora proposta, foram as principais causas do fim desta Internacional. De acordo com Dantas (2013), Marx e Engels assim como Bakunin nunca acreditaram no Estado como fim em si, mas a questão posta na primeira Internacional Comunista que findou com o rompimento dos dois primeiros com o terceiro é precisamente a disputa sobre o fim do Estado. Para Marx e Engels, a abolição do Estado é o ponto final de uma revolução comunista, enquanto para Bakunin este seria o ponto de partida da mesma revolução.

As dissonâncias internas das Internacionais não foram exclusividade da primeira versão, atingindo todas as demais. A Segunda Internacional (1889-1914),⁶ por exemplo, era formada por diversas correntes partidárias e sindicalistas, entre social democratas e trabalhistas, trazia elementos revolucionários e reformistas, não tendia a um centralismo, como a anterior, e caracterizava-se como uma federação de partidos e grupos autônomos, coordenados por meio de congressos trienais. A ausência de uma centralidade potencializada por posicionamentos divergentes frente à Primeira Guerra Mundial levou à seu fim. Enquanto parte dos membros declararam apoio ao conflito, a outra parcela acreditava que este posicionamento era anti-socialista, o que gerou um rompimento da Internacional. Diante deste quadro, Lenin

⁵ Em 28 de setembro de 1864 ocorreu uma grande reunião pública internacional de operários no St. Martin's Hall de Londres, onde foi fundada a Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), posteriormente conhecida como Primeira Internacional. A AIT simbolizava, no período, o centro da cooperação da classe operária na intenção de organizar o movimento e iniciar o internacionalismo.

⁶ Em 1889 surge a Segunda Internacional, conhecida como Internacional Operária e Socialista. Sua fase mais efetiva condiz com um momento de grande dinamismo do sistema capitalista e imperialista, quando as organizações proletárias de massa na Alemanha e na França cresceram com as novas condições materiais da sociedade às quais, naquele momento, o operário tinha mais acesso. Entretanto, a descentralização da organização acabou fazendo com que, muitas vezes, os partidos levassem a cabo desejos próprios em detrimento do que seria uma causa coletiva, o que gerava intensos conflitos.

se dedicou à criação da da Terceira Internacional, conhecida oficialmente como Internacional Comunista.

A Terceira Internacional foi composta por vários Partidos Comunistas do mundo que seguiam as ideias da Primeira Internacional, mas acrescentavam a ela alguns pontos colocados pela segunda. Andavam de acordo com a linha revolucionária marxista e buscavam formação de quadros dirigentes dos partidos comunistas, transformando-os em partidos revolucionários de massa.⁷ Em 19 de janeiro de 1919 foi lançado um manifesto que criava o Comitê Central do Partido, do qual faziam parte, dentre outros, Lênin e Trotski. A formalização desta Internacional ocorreu no dia 03 de março do mesmo ano. Em 1943, a Internacional Comunista foi dissolvida.

Já a Quarta Internacional foi criada por Trotski em 1938, nove anos após ser expulso da antiga União Soviética. Os grupos franceses mais influentes que integravam este movimento fizeram parte, mais tarde, do Maio de 1968, dos quais pode-se citar Liga Comunista Revolucionária, Luta Operária, Voz Operária e o Partido Comunista Internacional, dirigido por Pierre Bousset.

Como foi possível perceber, os debates internos da esquerda estão presentes desde sua composição e se anunciaram ao longo das quatro Internacionais. A questão da reforma e da revolução representa, então, um dos principais pontos que subsidiam tais discussões. Dentre os autores que debatem o tema, Rosa Luxemburgo assumiu posição de

⁷ Os partidos políticos costumam ser divididos em dois grupos de acordo com sua estrutura, organização e objetivos: partidos de massa e partidos de quadro. Os partidos de massa, também conhecidos como partidos militantes, apareceram no último quarto do século XIX, e são, em geral, representados pelos social-democratas e socialistas. Estes partidos carregam forte carga ideológica e atuam por meio de recrutamento massivo, ou seja, o número de integrantes tende a ser mais importante o que quem são estes integrantes. Sua organização interna é bem estruturada e centralizada, apresentando, em geral, burocracia própria, que tende a seguir o modelo organizacional do Estado. A atividade política é constante, com uso, em geral, de formação de base com as massas. Os partidos de quadro, por sua vez, apareceram nos começos da democracia demo-liberal, como é o caso do partido conservador britânico e dos partidos políticos norte-americanos. São formados por um núcleo reduzido, que comporta, em geral, integrantes escolhidos por alguma notoriedade, como alguns intelectuais, por exemplo. Ao contrário dos partidos de massa, sua estrutura interna tende a ser descentralizada, fluida e flexível.

destaque com a publicação, em 1889, do livro *Reforma ou revolução*, em resposta aos atos revisionistas do Partido Social-Democrata Alemão, representado, principalmente, pela figura de Eduard Bernstein. Em termos gerais, o que o partido propunha era a substituição da revolução proletária pela realização de reformas graduais no capitalismo. De acordo com Dantas (2013) esta disputa travada, inicialmente pelos dois autores foi a responsável pela quebra de unidade do pensamento político de Marx e Engels, onde reforma e revolução estavam presentes simultaneamente. “Parece que esta percepção se perdeu ao longo do século passado, dividindo ao meio a luta dos trabalhadores”. Outra questão apontada pelo autor para tal dissidência é o pensamento de Lênin que, somado à Revolução Russa, “subverteu a combinação até então suposta entre reforma e revolução”. (DANTAS, 2013, p. 88).

Luxemburgo e Bernstein vivenciavam a Social Democracia Alemã e as contradições postas pelo contexto entre reforma e revolução. Entretanto, cabe questionar, em um cenário contemporâneo qual a possibilidade real de atuação por meio de alguma das estratégias. É fato que, ao apontar a capacidade adaptativa do sistema capitalista, em um momento em que era impossível pensar as relações pós-fordistas e, mais ainda, as concepções neoliberais, é um entendimento múltiplo da forma como, entre crises e mutabilidades, o capitalismo conseguiu anular grande parte das conquistas reformistas. Entretanto haveria hoje viabilidade para a realização de revoluções? Como os movimentos de resistência pós década de 1960 se enquadrariam no que foi tratado como revolução?

Questões como as acima colocadas são fundamentais para que se pense o contexto de manifestações da década de 1960 e também o ciclo de lutas que se iniciou após a crise mundial do capitalismo de 2008. As disputas reforma vs. revolução, velha vs. nova esquerda ainda estão presentes, mas de que forma elas aparecem? Ideologicamente o que se põe em jogo?

5 Considerações Finais: entre maio de 68 em Paris e as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil.

O ano de 2013 no Brasil foi marcado por um dos principais levantes que o país já experimentou. As Jornadas de Junho de 2013 foram, reconhecidamente, um momento de manifestação intensa que

tomou as ruas de quase todo o país. Coincidentemente, os passados cinco anos de tal acontecimento coincidiram com o marco de 50 anos de Maio de 68, o que levou ao surgimento de textos, análises e eventos que realizavam paralelos entre os dois momentos, tal qual a *Mostra 68 e depois*. Muitas questões semelhantes e outras distintas estavam em jogo nos dois momentos, entretanto, especificamente neste artigo cabe a análise sobre as perguntas acima colocadas que evidenciam incômodos referentes aos membros da esquerda.

Antes de começar complexo debate, vale ressaltar que o levante brasileiro estava inserido em um contexto mundial de movimentos, tal qual explicitado em relação ao ocorrido em 1968. No caso do Brasil é preciso reconhecer que eventos como a Primavera Árabe (2010/2011),⁸ o 15M (2011)⁹ e o Occupy Wall Street (2011)¹⁰ exerceram grande influência sobre as manifestações, isso sem contar o levante turco que ocorreu quase simultaneamente, por ventura do anúncio governamental sobre

⁸ As manifestações da Primavera Árabe tiveram início no ano de 2010, na Tunísia, mas já em 2011 se estenderam por vinte países: Arábia Saudita, Argélia, Bahrein, Comores, Djibouti, Egito, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Iraque, Jordânia, Kuwait, Líbano, Marrocos, Mauritânia, Omã, Catar, Síria, Somália e Sudão. O que todos estes territórios têm em comum? A mesma língua e a mesma religião, o islamismo.

⁹ O Movimento 15 de Maio ocorreu na Espanha no ano de 2011 e chamou muita atenção da imprensa internacional. As manifestações se espalharam por mais de cento e setenta cidades espanholas e tiveram como principais territórios praças importantes de Madri (*Puerta del Sol*), Barcelona (*Praça Catalunha*), Sevilha e Valência. Dentre as pautas levantadas pelos jovens estava a demanda por empregos, democracia real e críticas à corrupção. “Quando uma convocatória feita por redes sociais reuniu milhares de pessoas em sessenta cidades espanholas; muitos deles ficaram acampados em praças públicas. Não foram os sindicatos ou partidos que convocaram as manifestações, foram cidadãos”. (GOHN, 2014a, p. 109).

¹⁰ O Movimento Occupy Wall Street ocorreu em Nova Iorque e teve início no dia 17 de setembro de 2011 quando centenas de pessoas se reuniram no Parque Zuccotti, em Manhattan, com o uso de slogans diversos, dos quais dá-se maior destaque ao *Injustiças perpetradas por 1% da população – elites políticas e econômicas afetam os outros 99%, nós – ocupem Wall Street*. Não havia uma pauta clara para o levante, entretanto, tal slogan angariou multidões que criaram uma identidade em torno da crítica ao capitalismo financeiro.

a destruição do Parque Taksim Gezi.¹¹ Tais movimentos apresentam semelhanças importantes entre si, como pautas pouco definidas ou genéricas; questões urbanas aparecendo com destaque tanto no debate quanto nas ocupações propriamente ditas; rápida expansão pelos territórios nacionais que as abrigava; a internet e as redes sociais funcionando como importante plataforma de luta; ausência de lideranças centrais e movimentos clássicos da esquerda (muitas vezes estes grupos se assustaram com a eclosão do levante, se recusaram a participar ou tiveram seus símbolos rechaçados por parte da multidão); e, por fim, acabaram gerando consequências políticas complexas para os seus países.

O mais interessante é que parte significativa dos elementos supracitados esteve, de alguma maneira, também presente em Maio de 68: (i) a indefinição das pautas, táticas e estratégias, trazida pelo filme *Morrer aos trinta anos*, por meio de uma entrevista dada, no período do levante, por Cohn-Bendit na qual ele defende tal abertura como parte de uma ideologia; (FIGURA 12) (ii) a ocupação da cidade que no caso de 1968 tem a particularidade das barricadas; (iii) os conflitos entre as esquerdas e, muitas vezes, a hostilidade do movimento à esquerda clássica; (iv) as consequências políticas que contaram com as eleições mais reacionárias do país e com possíveis reflexos favoráveis ao capitalismo.

¹¹ O levante que tomou a Turquia no ano de 2013 teve como ponto inicial a questão ambiental associada à não demolição do Parque Taksim Gezi. O que se iniciou com esta fagulha, posteriormente tomou todo o território nacional em forma de combate ao governo. O primeiro momento, voltado à manutenção do parque, foi liderado por cinquenta ambientalistas contrário ao corte de seissentas árvores do parque de Istambul que dariam lugar à reconstrução do Quartel Militar Taksim Gezi, demolido em 1940. A repressão policial sofrida pelos manifestantes é um dos motivos principais, narrados pelos ativistas, que justificam a expansão do movimento para grande parte do país e a transferência da pauta para uma luta contra o governo.

FIGURA 12 – Pautas, táticas e estratégias Maio de 1968. *Morrer aos trinta anos*.

Fonte: *Morrer aos trinta anos* (1982). Organizado pelos autores.

Em relação específica às Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, vale ressaltar que a indefinição presente em Maio, por mais de cinquenta anos, já é percebida pelos cinco passados de Junho. O evento é ainda hoje, objeto de especulação por parte de teóricos, militantes e ativistas que não chegaram a um consenso sobre as múltiplas facetas do ocorrido. Entretanto, praticamente não há contradição na leitura de que, seja da natureza que for, as Jornadas de Junho impactaram diretamente o cenário político, econômico e social brasileiro não só no momento da ação, mas também nos anos seguintes.

Em termos gerais as manifestações de Junho são divididas entre a ocupação das ruas por ativistas cuja causa central era a mobilidade pública, norteados pelo Movimento Passe Livre (MPL) em São Paulo, seguida de uma rápida expansão do movimento, principalmente com o uso de ferramentas digitais e mídias livres que levou a uma ampliação e indeterminação das pautas e uma virada ideológica por meio da qual observou-se uma maioria de militantes da direita nas ruas se posicionando contra o governo da Presidenta Dilma Rousseff. Em linhas gerais é sabido que esta sequência foi primordial para o Golpe de Estado sofrido pelo país em 2016.

Entretanto, mais que tal sequência, é preciso analisar de forma mais cuidadosa os primeiros momentos do levante, quando a multidão que tomava as ruas se punha, em sua ampla maioria, contra grupos da esquerda clássica. Dizeres como “sem bandeira”, “apartidário”, “apolítico”, foram comuns naquele momento. É difícil saber o que tal situação presente em 1968 e 2013 têm em comum além dos fatos dados, mas é preciso avançar nas investigações.

Como pode-se perceber ao longo deste artigo as disputas políticas vão muito além dos simplificados embates entre direita e esquerda. Formada por uma estrutura complexa, a esquerda apresenta inúmeras controvérsias num sentido tanto ideológico, quanto prático, que influem em todas as suas escalas de atuação. Estas segmentações que, em alguns momentos, se tornam disputas internas, estão presentes na esquerda desde sua origem e se manifestam em distintos momentos.

Pensando tais disputas dentro do quadro político mundial contemporâneo, percebe-se a relevância da compreensão da ascendente divisão entre nova e velha esquerdas, fortalecida com as manifestações de Maio de 1968. Goupil e Badiou anunciam uma continuação deste movimento que se dá após o fim de 1968.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Portanto agradecemos à agência de fomento CAPES, além do CNPQ e Fapemig, assim como à Proex, à Escola de Arquitetura da UFMG e aos parceiros de pesquisa do Grupo Indisciplinar.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução de I. Morais. Lisboa: Relógio D'Água. 2001.

BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. São Paulo: Biotempo, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERNARDO, João. Estudantes e trabalhadores no maio de 68. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n. 19/20, p. 22-31, 2008.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 79-101, jul-dez. 2018. Doi: ARENDDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução de I. Morais. Lisboa: Relógio D'Água. 2001.

BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. São Paulo: Biotempo, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERNARDO, João. Estudantes e trabalhadores no maio de 68. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n. 19/20, p. 22-31, 2008.

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

CANDIOTTO, Cesar. Política, Revolução e insurreição em Michel Foucault. *Revista de Filosofia: Aurora*, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 223-264, jul./dez. 2013. Doi: <https://doi.org/10.7213/aurora.25.037.DS10>

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*. Movimentos sociais na era da Internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. *O Planeta doente*. Lisboa: Letra Livre, 2015.

DID-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. 3. ed. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martin Fontes, 2007.

FAGIOLI, Júlia. O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em *O fundo do ar é vermelho*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 28-51, jan/jun 2015.

FAGIOLI, Júlia. *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

FERNANDES, Florestan. O que é revolução. In: PRADO Jr., Caio; FERNANDES, Florestan. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000. Cap. 3, p. 55-148.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*, III. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1994.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOHN, Maria da Glória. *Manifestações de junho de 2013 no Brasil e praças dos indignados no mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

MORRER aos trinta anos. Direção: Romain Goupil. Produtora: MK2 Productions. França, 1982.

CANDIOTTO, Cesar. Política, Revolução e insurreição em Michel Foucault. *Revista de Filosofia: Aurora*, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 223-264, jul./dez. 2013.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*. Movimentos sociais na era da Internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. *O Planeta doente*. Lisboa: Letra Livre, 2015.

DID-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. 3. ed. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martin Fontes, 2007.

FAGIOLI, Júlia. O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em *O fundo do ar é vermelho*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 28-51, jan/jun 2015.

FAGIOLI, Júlia. *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker. 2017. 270f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

FERNANDES, Florestan. O que é revolução. In: PRADO Jr., Caio; FERNANDES, Florestan. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000. Cap. 3, p. 55-148.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*, III. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1994.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOHN, Maria da Glória. *Manifestações de junho de 2013 no Brasil e praças dos indignados no mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

MORRER aos trinta anos. Direção: Romain Goupil. Produtora: MK2 Productions. França: 1982.

NOBRE, Maíra Ramirez; RENA, Natacha Silva Araújo. Das revoluções aos levantes. *Arq.urb*, São Paulo, n. 23, p. 41-63, set-dez. 2018.

O FUNDO do ar é vermelho. Direção: Chris Marker. França: 1998.

Recebido em 5 de junho de 2019

Aprovado em: 3 de setembro de 2019



1968, o ano que ainda não começou - Comentário ao filme *Mourir à trente ans*, de Romain Goupil

1968, the Year that Has Not Yet Begun – Commentary on Romain Goupil's film Mourir à Trente Ans

Virginia de Araujo Figueiredo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
virfig1955@gmail.com

Resumo: O texto que se segue é um comentário ao filme de Romain Goupil, *Morrer aos trinta anos*, e tece algumas considerações sobre o Maio de 1968 na França. Além disso, instigada pelo organizador da Mostra, Pedro Rena, tentei estabelecer um paralelo entre o Maio francês e as manifestações de 2013 no Brasil, cujas consequências talvez ainda estejam repercutindo até hoje, no Brasil pós-eleições de 2018.

Palavras-chave: Maio 68 na França; Manifestações de 2013 no Brasil; Goupil; Arte; Política.

Abstract: This text is a commentary on Romain Goupil's film *Mourir à trente ans*, and aim to consider some events of May 1968 in France. In addition, instigated by Pedro Rena, the Seminar's organizer, I tried to establish a parallel between the French May and the manifestations of 2013 in Brazil, whose consequences may still be reverberating to this day in Brazil after the 2018 elections.

Keywords: May 68; Manifestations 2013 in Brazil; Goupil; Art; Politics.

Para esses outros [que continuam insistindo (...) que um outro mundo é possível (...)] o evento absoluto que foi 68 ainda não terminou, e ao mesmo tempo talvez sequer tenha começado, inscrito como parece estar em uma espécie de futuro do subjuntivo histórico (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 99-100).

1 Introdução e resumo do filme

Perguntei-me o motivo do convite, o qual confesso hesitei em aceitar: terá sido pelo fato de eu ser professora de filosofia? E, mais especificamente, professora na área de Estética e Filosofia da Arte, no entanto, com zero de conhecimento ou *expertise* acerca da imagem e do cinema? Terá sido pela minha idade? Pois, conforme divulgado no Jornal *Pampulha* de 26/05/2018, Juca Ferreira, secretário municipal de cultura de BH, que comentou ontem o filme de João Moreira Salles, também foi convocado, entre outros motivos, como uma espécie de testemunha ocular da história. No Jornal, Pedro Rena explicava o convite: “O Juca viveu tudo isso. Foi exilado na década de 70, ou seja, ele viu o golpe 64 e depois o maio 68 etc.” Então, continuo: o convite terá sido motivado pela minha idade, por eu ter podido ser como Juca Ferreira, uma espécie de testemunha ocular dos acontecimentos do maio 68? Respondendo já frustrando essa expectativa: não, infelizmente, não participei de maio 68! Tinha 12 anos, e fiquei de fora! Não era sequer secundarista como Juca Ferreira, apenas 5 anos mais velho do que eu, ou como o cineasta Romain Goupil, do filme *Morrer aos 30 anos*, que também tinha 17 anos, em 1968. Ambos tiveram uma *possibilidade histórica* bem diferente da minha, da qual resultou inevitavelmente *outra* experiência de vida individual e coletiva. Só me tornei militante muito tempo depois, já na década de 1970, precisamente a partir de 1974, quando entrei na universidade e aderi ao movimento estudantil da época. Em momentos histórica e politicamente intensos como esse, faz muita diferença ter um ano ou dois de idade, a mais ou a menos! Silvio Tendler (1950) também se referiu a essa pequena diferença de idade, comparando-se à cineasta Lúcia Murat (1949)... Ou seja, de apenas *um ano*!¹ E atribuiu, a essa ínfima diferença de idade, os destinos tão distintos: o dele, que se tornou cineasta, e o dela, que aderiu à luta armada contra a ditadura brasileira. Ele falou uma coisa engraçada

¹ No dia 25/05/2018, saindo da sessão do filme *O processo*, no Espaço Itaú de Botafogo, RJ, vimos, na Livraria ao lado do cinema, o anúncio de uma mesa-redonda sobre maio 68 com Silvio Tendler e Lúcia Murat. Entramos. Silvio Tendler começou sua fala desfiando uma longa lista de filmes brasileiros que participaram do 4º Festival de Brasília, em fevereiro daquele ano de 68. Apesar da repressão política e da censura, havia uma inegável efervescência cultural, não só no cinema, mas também no teatro, com a encenação de *Rei da Vela*, *Galileu Galilei*, assim como na música, nos festivais da canção da TV Record.

ao definir aqueles anos 1960: “naquela época, havia apenas duas opções de vida: ou você entrava na luta armada ou você virava cineasta.” Ele completou, dizendo que tinha tido muita sorte, de poder ter se tornado cineasta, pois jamais teria sido capaz de pegar num revólver. Faria a mesmíssima confissão pública a meu respeito quanto à luta armada. Como Silvio Tendler, jamais teria coragem de pegar num revólver. Ele fez ainda uma observação interessante, a qual nunca tinha ouvido, a de que o Cinema Novo discutiu exatamente essa alternativa e que o grande exemplo dessa discussão havia sido *Terra em transe*. Bem, não conheço suficientemente o Cinema Novo para saber se ele tem (ou não) razão. De qualquer modo, o que me interessa aqui é a importância do cinema e de sua relação com a política, pois isso também foi sublinhado no filme de Goupil. Logo na primeira parte, o personagem Romain, encarnado pelo próprio diretor ainda adolescente, fala: “A política começava a controlar o nosso tempo. Sobrava pouco tempo para o cinema. Por outro lado, não conseguia mais pensar num cinema sem política.”

Depois desta brevíssima introdução, faço um pequeno resumo do filme de Romain Goupil, *Morrer aos trinta anos*, uma espécie de documentário lançado² em 1985. Como numa dedicatória, o filme começa triste, quase fúnebre, com uma tela preta, na qual se estampam os nomes de vários jovens que morreram muito cedo, justificando o título: Anne Sylvie (suicida), Dominique (acidente), Pierre Louis (suicida), Michel Recanati (suicida). Desses jovens amigos, que morreram precocemente, o filme vai focalizar Michel Recanati, o maior amigo do diretor, que se suicidou em 23 de março de 1978. O narrador nos conta que foi a notícia do suicídio de seu amigo que o levou à decisão de juntar todos os registros que fizera ao longo dos anos 1964 a 1973 e transformá-los num filme em homenagem a seus amigos, especialmente, Michel. O filme é, portanto, a história desses jovens, sobretudo Romain e Michel, estudantes secundaristas na época, que participaram intensamente dos acontecimentos de maio 68 e depois, até precisamente 21/06/1973.³ Junto com Michel, Romain foi

² Embora o filme só tenha vindo a público em 1985, a história que nele se conta começa em 1964, com o “Bando dos Coyottes”, formado pelos três amigos Romain, Coyotte e Baptiste. São registros feitos por uma câmera 8 mm; pequenos filmes completamente *nonsense*: da velhinha que despenca do alto do prédio, ao suicídio do amigo Coyotte, que ressuscita nas férias do ano seguinte (1965).

³ Voltarei a essa data mais adiante.

um dos criadores do *Comité d'Action Licéenne* (CAL). Necessário dizer que esses comitês tiveram um papel importantíssimo no maio 68, uma espécie de vanguarda do movimento secundarista na França (na *Wikipedia*, informa-se que, em 1967, havia mais de 400 CALs!). Abrindo parêntese aqui, talvez se possa estabelecer uma equivalência com o Brasil de 2013, quando também o movimento dos secundaristas, ocupando as escolas, posicionou-se nitidamente na *vanguarda*, digamos assim, *criativa* do outro movimento (conhecido como “Manifestações de 2013”), que depois, infelizmente, foi capturado pela direita.

Mas voltemos ao resumo do filme que, como disse, apesar de começar e terminar de modo muito sombrio, uma vez acabada a seção inicial do obituário, assume um tom que ousaria dizer ser *alegre!*⁴ Aliás, foi uma cena *feliz e emocionante* que me levou a aceitar o convite do Pedro e da Natacha para comentar o filme! Descrevo a cena: vemos um aluno que se levanta na sala de aula e ouvimos um grito: “*Allez! Dépêchez-vous!*” (“Vamos! Apressem-se!”). Grito que ressoa com uma força irreprochavelmente *histórica!* Chamando os jovens para tomarem com urgência as ruas de Paris! As cenas que se seguem mostram a corrida dos estudantes pelas escadarias dos colégios, atendendo à convocação para uma das primeiras manifestações do maio (dia 6) 68 em Paris. Absolutamente contagiante, arrepiante a cena dessa corrida, acompanhada por um trecho, cuidadosamente escolhido, da ópera *Carmen* de Bizet, cantado por um coro de crianças, *La cloche a sonnée*. Assim, contrariando o título proposto para nossa mesa, “Revolta e Melancolia”, ousar dizer que *Morrer aos trinta anos*, apesar do melancólico título, do início e dos minutos finais, é um filme *alegre!* Como talvez tenha sido o “belo mês de maio em Paris”!⁵

Por causa da emoção alegre que essa cena provocou em mim que estou hoje (31/05/2018) aqui, pois acredito mais na alegria do que na melancolia! A luta política tem de estar mais próxima da festa que do funeral. Tem de estar atenta e comemorar *este mundo*, no qual vivemos, e não o mundo dos mortos. Então, é a isso que temos de nos “manter fiéis”! Nos termos do conselho hölderliniano, temos de nos

⁴ Compartilho essa opinião com Patrick Pessoa (“Sísifo infeliz *No intenso agora*”. Revista *Viso, Cadernos de Estética Aplicada*, nº 23, 2018. <http://revistavisos.com.br/visArtigo.asp?sArti=272>).

⁵ “*Joli mois de mai*”, por mais estranho que pareça, foi uma frase exclamada por um líder direitista que aparece no filme, no trecho final da 3ª parte. Num ato de verdadeira coragem, Romain, infiltrado, filma o comício de extrema-direita (ocorrido em 1969?).

manter fiéis à “infidelidade dos deuses”.⁶ Mas o que quer dizer essa aparentemente obscura expressão “a infidelidade dos deuses”? A meu ver, ela não quer dizer outra coisa senão que a nossa vida, a nossa luta, que é constante e política, se dá aqui, neste mundo, nesta terra, a dos mortais, e não no outro mundo suprassensível, dos já mortos ou dos imortais! E tenho quase certeza, hoje mais do que nunca, que é isso o que significa aquela obscura expressão da “infidelidade divina”! Afinal de contas, Hölderlin estava dizendo, com as suas palavras, a mesma coisa que Kant! Este filósofo, o mais sóbrio entre todos, sempre nos advertiu que nada podemos conhecer sobre estas questões – existência de Deus, imortalidade da alma etc. –, que são perguntas, na verdade, extravagantes e indiscretas, que “nos impelem para além dessa vida”, numa palavra: são metafísicas. E, porque a razão (teórica) se recusa a dar uma resposta, devemos abandonar “a infecunda especulação”, para nos voltarmos para o seu “uso prático”.⁷ O que provavelmente Hölderlin chamou de a “volta categórica” (*kategorische Umkehr*).⁸ A razão vira

⁶ HÖLDERLIN, 2008, p. 79: “o deus e o homem – para que o curso do mundo não tenha lacuna e não desapareça a memória dos celestiais – se comunicam na forma da infidelidade esquecedora de tudo, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para lembrar.”

⁷ KANT, 1980, p. 209: “Por isso, não há nenhuma psicologia racional como doutrina que aumente o nosso autoconhecimento, mas somente como disciplina que neste campo põe insuperáveis limites à razão especulativa, de um lado para que ela não se lance no seio de um materialismo sem alma, e de outro para que não se perca vagando num espiritualismo sem base para nós na vida; tal disciplina, muito antes, recorda-nos que consideremos esta recusa da nossa razão a fornecer uma resposta satisfatória às questões indiscretas que nos impelem para além dessa vida, como uma sua advertência a que voltemos o conhecimento de nós mesmos de uma infecunda e extravagante especulação para a sua aplicação num fecundo uso prático. Tal uso, embora se dirija sempre a objetos da experiência, toma de uma origem mais alta os seus princípios e determina o comportamento, como se o nosso destino se estendesse para além da experiência, e por conseguinte para além desta vida.”

⁸ HÖLDERLIN, 2008, p. 79: “Nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e se afasta [*umkehren*], certamente de modo sagrado, como um traidor. No limite extremo da dor, nada mais resta senão as condições do tempo e do espaço.” Tradução ligeiramente modificada.

Pedro Süsserkind faz uma nota acerca da tradução de *umkehren*: “que tem o sentido de voltar, retornar, fazer a volta, regressar, inverter, dar as costas, virar o rosto. Optamos, algumas vezes, pelos termos ‘afastar-se’ para o verbo *umkehren*, e ‘afastamento’ para

a face, vira o rosto, abandona a esfera *teórica* e se volta para a *prática*, para a *ação*, acolhendo os seus limites, que “nada mais são do que as condições do tempo e do espaço”. Agimos *neste mundo*, apenas *como se* nossas almas fossem imortais! Mas, apesar de não sermos imortais, somos inexoravelmente responsáveis pelo futuro das nossas ações, pelo que nossas ações são capazes de desencadear no futuro. Essa ação lançada para o “futuro do subjuntivo histórico”, segundo a feliz e acertada expressão de Viveiros de Castro; ou ainda, como a definiu precisamente Sartre, na famosa entrevista que fez a Daniel Cohn-Bendit, a ação dos *soixante-huitards*,⁹ como sendo uma “ampliação do campo do possível” (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008, p. 25).¹⁰ A obrigação, o dever, se se preferir: o “imperativo categórico” de uma geração consiste em “ampliar o campo do possível” das gerações futuras, daqueles que estão por vir! Essa é a tarefa e a missão de toda e qualquer geração.

2 Dos cruces

Estan clavadas dos cruces
En el monte del olvido
Por dos amores que han muerto
Sin haberse comprendido
(Carmelo Larrea/Milton Nascimento)

Teria, pelo menos, duas opções aqui: 1) se não quisesse ser polêmica, bastaria seguir o fio teórico e/ou filosófico das intrínsecas relações entre arte e política, as quais, parafraseando um famoso verso do poeta Hölderlin, poderiam ser assim resumidas: é *politicamente* que

o substantivo *Umkehr*, mas, outras vezes, pelos termos ‘retorno’ e ‘retornar’ quando o sentido exigia. Lacoue-Labarthe assinala que, no alemão da época, essas palavras remetem à Revolução Francesa e têm o sentido geral de subversão, revolta.

⁹ Os participantes do Maio 68.

¹⁰ Conforme nota sobre os autores no final do livro: “Daniel Cohn-Bendit foi líder do movimento estudantil 22 de março, que daria início ao que ficou conhecido como Maio de 68.” Nasceu na França, filho de pais alemães, fugidos do Nazismo. Em 1968, estudava Sociologia na Universidade de Nanterre (Paris X). Muito mais tarde, tornou-se deputado europeu.

a arte habita este mundo.¹¹ 2) A outra opção, bem mais polêmica, que resolvi seguir foi sugerida e publicada no jornal *Pampulha*, já citado, do dia 26 de maio: a de fazer um paralelo entre “as manifestações e atos nas ruas de inúmeras cidades há 50 anos” e “os movimentos decorrentes do Junho de 2013 no Brasil.” E um dos organizadores do evento, Pedro Rena, continuou: “Há um gesto de resgatar a história para enxergar o presente. *A mostra serve menos para estabelecer uma palavra final ou compreender o processo, definindo ‘foi isso, foi aquilo’, mas para pensar o que reverbera hoje em dia*”.

Foi mais ou menos assim que, em 31/05/2018, comecei meu texto apresentado no evento “68 e depois”. Hoje, quase seis meses depois, no mesmo fatídico ano de 2018 (que bem poderia nos ter dado a graça de acabar antes do dia 7 de outubro!), retomo esse comentário num contexto que não hesito em qualificar de “trágico” ou “catastrófico” para o nosso país! Durante o período que precedeu o segundo turno, formulei da seguinte maneira o quadro diante do qual considere que o povo brasileiro se encontrava. Falei para muita gente que nos encontrávamos “entre o céu e o inferno”, entre um projeto de país que tentaria prosseguir com as políticas públicas de combate às terríveis injustiças e desigualdades que marcam a nossa sociedade *ou* uma falta total de projeto de país, uma ignorância profunda sobre nós, a não ser a violência, o ódio, a vingança, o preconceito, ou seja, tudo do que *não* precisamos! E a terrível e inesperada surpresa, o estarecimento (!!) de ver uma boa parte do povo brasileiro *escolher* o inferno! Muito difícil, dificílimo compreender!

Mesmo não sendo uma teórica política¹² e certamente não tendo a menor competência acadêmica para escrever sobre o tema, não posso ignorar ou ficar indiferente ao tsunami devastador dos acontecimentos políticos neste ano. Seria uma imperdoável omissão histórica. E como entender o que está acontecendo hoje exige uma volta a 2013, aceitei o perigoso desafio de procurar estabelecer um paralelo entre os anos 1968 e

¹¹ O famoso verso que parafraseio está no poema tardio de Hölderlin, “*In lieblicher Bläue blühet*” (No azul adorável, floresce): “*Voll Verdienst, doch dichterisch, / Wohnet der Mensch auf dieser Erde.*” (Cheio de méritos, mas é poeticamente que o homem habita esta terra.)

¹² O ex-presidente do Uruguai, José Mujica, reivindicou recentemente, numa entrevista feita por Pedro Bial, em 5 de maio de 2017, divulgada no YouTube (cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Hhs982WCHdo>), o direito de falar como “homem do senso comum”.

2013. Para retroagir até as manifestações de 2013, tentando compreendê-las, contei com a preciosa assistência do Mestre em Comunicação Social Pedro Veras,¹³ quem, como muitos jovens, delas participou ativamente. A ele devo (e por isso agradeço aqui publicamente) algumas formulações muito atentas e cuidadosas sobre este inegavelmente importante momento histórico. Foi ele que me chamou a atenção, pela primeira vez, não só para a multiplicidade da agenda que estava em jogo, assim como para o papel das redes sociais na mobilização social. A novidade deste último aspecto tornou totalmente imprevisível o desdobramento do movimento. O poder das redes sociais, a princípio ambíguo, revelou-se (em outubro de 2018) bastante terrível e assustador. A promessa de democratização que todos consideravam estar ali embutida mostrou-se apta a produzir um insuportável paradoxo, que consistiu em, através do mecanismo democrático por excelência, que é o voto, eleger o candidato exatamente antidemocrático! Aquele capaz de destruir e aniquilar a própria democracia, se não houver resistência da esquerda inteira, unida, chamada “progressista”, necessária e urgentemente, no meu modo de ver, *relevando* (não no sentido de “tornar saliente”, mas sim no seu uso menos comum, que é o de “atenuar e permitir”) *e compondo com as diferenças!*

Poderia situar-me neste lugar que foi designado como uma “antiga” esquerda, ou mesmo, talvez, como muito apropriadamente escreveu Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, referindo-se a Roberto Schwarz,

¹³ Fiz um convite (não aceito, infelizmente) a Pedro Veras, meu filho, para participar da escrita deste ensaio, inspirando-me no próprio evento “68 e depois”, organizado pela bonita parceria entre mãe e filho: Natacha e Pedro Rena. Essa inspiração também se deveu à urgência dessa relação, sempre essencial, mas que se tornou crucial no nosso momento histórico, a qual consiste no diálogo entre as diferentes gerações, sobretudo para falarmos da herança e do legado das múltiplas e distintas esquerdas, para que não morram *sin haberse comprendido*. É necessário prestar muita atenção e tomar extremo cuidado com o passado! E nunca esquecer da gratidão, pois é sempre bom lembrar que “pensar é agradecer”! Essa frase célebre do poeta romeno Paul Celan – “*Denken ist danken*” – que amo repetir. O diálogo frutífero entre gerações tem de ser atravessado pelo sentimento de gratidão.

como *uma esquerda “desconfiada”* (PENNA, 2017)¹⁴ (antecipando... *Desconfiada* do movimento que tomou as ruas em 2013).¹⁵ Explico-me:

Apesar de ser de 2017, só muito recentemente li este livro admirável e inspirador de João Camillo Penna, *O tropo tropicalista*.... É um livro importantíssimo! Ele trata da interpretação não muito favorável que Roberto Schwarz fez do Tropicalismo e, especialmente, do artista Caetano Veloso... Como já disse antes, decidi encarar a tentativa polêmica de estabelecer um paralelo entre 1968 e 2013 e, visando esse fim, pensei em fazer uma analogia *atualizando* o que Camillo Penna propôs para analisar o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e a nossa época. Camillo nos confia a seguinte chave de leitura: uma “antinomia entre esquerda e tropicalismo” (PENNA, 2017, p. 46) que, se resumo drástica e simbolicamente, distribuíu Schwarz, de um lado, da “esquerda desconfiada”, e Caetano Veloso, de outro, do lado do tropicalismo, do movimento “estético-político-cultural”,¹⁶ insubordinado e irreverente. Poderei traduzir para os nossos dias: uma oposição entre a “esquerda e os movimentos de 2013”? Teremos o direito de comparar? Será que o movimento que tomou as ruas em 2013 pode ser comparado ao “movimento cultural” que se chamou “tropicalismo”? Terão sido a desconfiança e o possível desentendimento – ocorridos entre a esquerda desconfiada e os manifestantes de 2013 – responsáveis pelo *indesejável* (e agora constatamos horrorizados: *catastrófico*) avanço da direita e da

¹⁴ Cf. PENNA, J. C. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017. Neste livro, há uma crítica aguda e contundente à crítica de Schwarz. Poderíamos resumir o livro de Penna a um *ensaio crítico da crítica*, no qual são revelados os pressupostos hegelianos e marxistas de Schwarz que teriam levado este último a certa incompreensão da “verdade” do Tropicalismo. Verdade essa que nos é brilhantemente desvelada por Penna, como: “uma mistura equidistante entre a adesão afetuosa e a distância crítica” (p. 186), mais uma vez, resumindo bastante.

¹⁵ Esclarecendo o contexto no qual Caetano Veloso se referiu à “esquerda desconfiada”, em *Verdade Tropical*: era mais ou menos 1971, ele estava exilado em Londres e, na sua primeira ida a Paris, seu amigo José Almino lhe dá a conhecer o ensaio de Schwarz, “Cultura e Política, 1964-1969”, que se tornaria muito famoso e foi publicado, inclusive, em francês, na revista não menos famosa na época *Les temps modernes*, de Jean-Paul Sartre.

¹⁶ Assim o definiu em seu Memorial, apresentado para a promoção a professora titular da UERJ, Rosa Maria Dias, que participou ativamente do Movimento Tropicalista, o qual acreditava que “a inovação estética musical já era uma forma por si só revolucionária”.

extrema-direita? Chamo a atenção para os riscos que a esquerda sempre correu e, ao que parece, continua a correr (pergunto com esperança de que, no futuro imediato, estejamos mais do que atentos a esses riscos, a fim de evitá-los!): o de não se unificar e o de não seguir o conselho de esquecer, pelo menos provisoriamente, suas diferenças! Lembro da carinhosa carta recente (15/11/2018) do jornalista Flávio Aguiar a Haddad e Manuela,¹⁷ aconselhando os candidatos a fugirem “dos debates estéreis, sobre se a frente é popular ou democrática”! Ah, como conhecemos esses debates infinitos (tão comuns na década de 1970) sobre a nomenclatura, os quais só nos dividiram e enfraqueceram! Junto-me a Aguiar e imploro às diferentes e múltiplas esquerdas que tentemos aprender com a experiência do passado e sejamos *gratos*, como dizia Celan, e “*generosos*”,¹⁸ como pediu o candidato a presidente pelo PSOL, Guilherme Boulos.

3 “O sequestro da forma”¹⁹

Em junho de 2017, na revista *Piauí*, Fernando Haddad escreveu o artigo “Vivi na pele o que aprendi nos livros”. Ele escreveu:

¹⁷ Aguiar (2018): “Vão em frente. Promovam a *união dos democratas*. Fugam de debates estéreis, sobre se a frente é popular ou democrática, ou sei lá o que mais, como se fossem coisas excludentes e opostas. Resistam à burocratização partidária, sem renunciar à organização dos partidos, mas com pluralidade e multiplicidade. Percorram o país. Abram-se para uma frente internacional e múltipla. Se preciso for, peçam a bênção do papa” (grifos meus).

¹⁸ Numa manifestação na avenida Paulista, logo em seguida ao domingo do 2º turno, no dia 30/10/2018, Guilherme Boulos propôs a formação de uma *frente de esquerda ampla e generosa*, que não poderia, de modo algum, excluir um partido como o dos trabalhadores (conforme o desejo anunciado pouco antes pelo também candidato à presidência pelo PDT, Ciro Gomes), mas, em contrapartida, que teria de fugir do “hegemonismo” de qualquer partido, referindo-se implicitamente ao PT. Nesse mesmo sentido foi o artigo do professor de Ciência Política da UFMG, Leonardo Avritzer, publicado na *Carta Maior* (18 nov. 2018), no qual propõe uma “Frente Democrática *Pluripartidária*” (grifo meu). A meu ver também, é urgente a formação dessa Frente; e os partidos de esquerda terão de superar seus ressentimentos, revanchismos e, seus membros, suas vaidades pessoais! Pensar generosamente e com gratidão!

¹⁹ Essa feliz expressão foi cunhada por Haddad (2017).

Volto a 2013, de onde parti, para enfrentar a pergunta fundamental se quisermos entender os últimos anos e a situação atual do país: como explicar a explosão de descontentamento ocorrida em junho daquele ano, expressa na maior onda de protestos desde a redemocratização? O desemprego estava num patamar ainda baixo; a inflação, embora pressionada, encontrava-se em nível suportável e corria abaixo dos reajustes salariais; os serviços públicos continuavam em expansão, e os direitos previstos na Constituição seguiam se ampliando (HADDAD, 2017).

Abro aqui mais um parêntese, só para lembrar algumas semelhanças entre o Brasil de 2013 e a França de 1968. Em seguida, retomarei a análise de Fernando Haddad.

Espantada, a França de 1968 também se perguntava: qual o motivo daquelas manifestações de proporções inéditas? O Maio 68 foi um movimento que ocorreu quando a situação econômica na França era de plena prosperidade. No filme de João Moreira Sales (JMS), *No intenso agora*, assim como no excelente filme *Mai 68 – les coulisses de la révolte (Maio de 68 – os bastidores da revolta)*,²⁰ essa observação é repetida, e ouvimos: “A França se entedia”, diz a manchete de um jornal. Eram os chamados “30 anos gloriosos”. JMS fez referência a isso na sua fala (no dia 30/05/2018 no mesmo evento “68 e depois”): não havia desemprego, a economia avançava a índices chineses, como se diria atualmente. Era o chamado Estado do Bem-Estar Social e, no entanto, aquele movimento queria dizer que, pelo menos, da parte dos manifestantes (majoritariamente jovens, estudantes, secundaristas ou universitários), eles *não estavam satisfeitos! Estavam em busca de novos modos de existência*. Mesmo assim, não seria correto reduzir o Maio 68 a um movimento somente “comportamental”, só do ponto de vista “pueril e superficial dos fatos” (como li na *Carta Maior*).²¹ Neste ponto, JMS continuou, talvez haja uma relação com as manifestações de

²⁰ *Mai 68 – les coulisses de la révolte (Maio de 68 – os bastidores da revolta)*, obra do jornalista Patrice Duhamel, que também faz a sua narração; foi dirigido por Emmanuel Amara. Esse filme, excelente, em comemoração aos 50 anos do Maio 68, foi exibido na semana entre os dias 7 e 12 de maio de 2018, pelo Canal Cinco francês (TV5), para a América Latina.

²¹ Em várias edições, distribuídas por vários dias de maio de 2018, o jornal on-line *Carta Maior* publicou um denso e aprofundado dossiê sobre Maio 68, sobretudo na França e no Brasil, com a participação de vários intelectuais, jornalistas e políticos.

2013, no Brasil, que também não deixavam de ocorrer, não na “fartura e prosperidade semelhantes à França de 68, mas, dentro dos limites de um país do 3º mundo, vivíamos um momento econômico-social progressivo”. Concordo com JMS, a agenda das manifestações de 2013 não era mais clássica e econômica, era então uma agenda exclusivamente *política*? Mais do que isso: *urbana*? Temos o direito de perguntar! Em todo caso, as manifestações evidenciaram uma pauta inadiável, urgente, múltipla e diversificada ou “minoritária”:²² diminuição do preço (ou até gratuidade) das passagens de ônibus, LGBT+, feministas, ambientalistas, ecológicas etc. Muito diferentes das pautas das greves de trabalhadores por aumento de salário...

Falta-nos ainda muita análise para clarificar. Faltam-nos conceitos! E vocês poderão perguntar: é importante conceituar? – Talvez não! Em todo caso, temos de compreender... E compreender significa, muitas vezes, conceituar. Desculpem-me, mas, antes de retornar ao artigo de Haddad, apelemos para outra análise, feita há 4 anos e que, de modo premonitório, já avançava no mesmíssimo sentido da de Haddad. Trata-se de uma importantíssima entrevista, publicada na revista *CULT*, em agosto de 2013, feita a Marilena Chauí pelo jornalista Juvenal Savian Filho. Ele perguntou à filósofa sobre a possibilidade de “apropriação pela direita”, e ela, apontando para os riscos da falta de rumo do movimento e do *pensamento mágico* que ela, com razão, intuiu estar na base do fascínio das redes sociais, respondeu:

Essa é a minha preocupação. Há elementos que favorecem a apropriação e a manipulação pela direita: o primeiro é o fato de os manifestantes confundirem o que significa ter uma direção e o que significa ter uma liderança. Como eles se organizam em termos de autogestão e horizontalidade, sem dirigentes e dirigidos, eles identificam ter um rumo com ter um líder. Não percebem que não é a mesma coisa. As manifestações, por enquanto, estão sem rumo; têm palavras de ordem as mais variadas, mas não um rumo, o que as torna frágeis e apropriáveis pela mídia e pela direita. O segundo elemento é o que eu chamo de pensamento mágico: os manifestantes usaram as redes sociais, ou seja, um instrumento do

²² “Minoritária”, talvez, no sentido em que Deleuze e Guattari escreveram em *Kafka, por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977). Voltarei a esse conceito mais adiante, na conclusão.

qual são apenas usuários e de que não tem conhecimento técnico aprofundado nem qualquer controle econômico. As redes estão inseridas numa gigantesca estrutura técnico-científica, econômica e com vigilância e controle geopolíticos (o caso que acaba de ser revelado da espionagem norte-americana sobre todo o planeta não pode ser minimizado), de maneira que, sob a aparência de ser uma alternativa libertária, ela também insere os usuários no mundo do controle e da vigilância. [...] Há ainda um outro aspecto das redes que me pareceu muito claro nas manifestações brasileiras, ou seja, como o usuário não conhece bem o modo de funcionamento das redes, e como para ele basta apertar um botão para que coisas aconteçam, passa-se a ter com a realidade uma relação do mesmo tipo: eu quero, então acontece. Como num ato mágico (SAVIAN, 2013, p. 8-9).

Pedindo de novo desculpas pela longa citação, não posso omitir a reflexão de Chauí, mais uma vez, como um verdadeiro Tirésias, cheia de pressentimento e antevisão, sobre os perigos da supressão de partidos políticos e da reivindicação, feita por muitos participantes das manifestações de 2013, pelo fim da “mediação institucional”. Concordo profundamente com Marilena Chauí que este foi um dos terríveis equívocos políticos que terá de ser reconhecido. Como uma vidente, ela continuava em 2013:

Sem nenhuma mediação. Essa relação mágica com a realidade está diretamente relacionada com um elemento poderosíssimo da sociedade de consumo muito usado pelos meios de comunicação: a satisfação imediata do desejo. É uma das raízes da violência, porque anula a mediação, quando, na verdade, o desejo precisa de mediação. [...] Ora, quando se tira a *mediação institucional*, o que se pede é a ditadura. Por exemplo, quando vi um rapaz enrolado na bandeira brasileira dizer “meu partido é meu país”, falei comigo mesma: “É algum neonazista que comanda esse menino, pois esse foi o discurso nazista para a supressão dos partidos políticos!”, o que é muito assustador e ainda mais assustador quando uma parte dos manifestantes espancou e ensanguentou manifestantes de esquerda. Eu sempre digo: a crítica aos partidos brasileiros é justificada, a crítica aos governos é justificada, o que não é justificado é não perceber qual a origem desse sistema partidário, qual é a origem desse sistema eleitoral e como é que se luta contra ele. Não se luta suprimindo os partidos, mas produzindo uma nova institucionalidade (SAVIAN, 2013, p. 8-9).

É muito semelhante o diagnóstico de Leonardo Avritzer (2018), num texto da *Carta Maior*, no qual o professor de Ciência Política da UFMG não descarta sequer uma aliança, num futuro próximo, com “algumas lideranças de centro do Senado e o STF”, visando à formação daquela Frente Democrática Pluripartidária, sem perder de vista as instituições que precisam ser modificadas, mas não suprimidas! Precisamos de “novas institucionalidades” e não o fim delas! É nelas que a democracia se sustenta!

Também preocupado com a fragilidade das instituições brasileiras, das quais toda e qualquer democracia depende, Fernando Haddad escreveu:

Tradicionalmente, todas as modernas organizações contestatórias no Brasil, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) ao Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), passando pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e demais movimentos sociais, sempre foram adeptas de alguma mediação político-institucional. Mesmo durante a fase mais aguda do neoliberalismo, essas organizações faziam atos, exerciam seu direito de protesto, mas buscavam a negociação com as instituições. Diante de governos de centro-esquerda, essa tendência se acentuava e trazia ganhos efetivos para os grupos representados.

Nos países do núcleo orgânico do sistema, onde essa mediação era menos provável, ganhou corpo desde os eventos de Seattle, em 1999, uma certa esquerda antiestatal, neoanarquista charmosa, que mantém distância dos governos e das instâncias de representação política em geral. Os protestos nessas circunstâncias ocorrem de forma inteiramente nova. Sem vínculos partidários nem pretensões eleitorais, a partir de uma agenda bastante específica e de difícil contestação, esses movimentos começaram a fazer sucesso mundo afora. E eles foram bastante críticos em relação à política e às formas tradicionais de negociação, que viriam inspirar os movimentos mais contemporâneos que se desenvolveram no Brasil, dentre os quais o Movimento Passe Livre (MPL).

No intervalo de uma semana as ruas estavam cheias, com uma pluralidade de reivindicações desconexas e às vezes contraditórias entre si. Quando o *sequestro da forma* se consumou, o MPL se retirou das ruas, bem como a esquerda tradicional caudatária do movimento. E grupos de direita, apartidários, se organizaram para emparedar o governo federal, apropriando-se sintomaticamente da

própria linguagem dos protestos originais, que ganhavam simpatia popular: MBL (Movimento Brasil Livre) é uma corruptela de MPL; Vem Pra Rua era um dos gritos mais ouvidos nos protestos; Revoltados On Line evoca diretamente a natureza daqueles eventos convocados via rede social (HADDAD, 2017).

Contribuindo para esta tentativa de análise da nossa estranha conjuntura, apelo também para o livro de Leonardo Avritzer (2016) – sobre os impasses da democracia brasileira, o qual expõe de modo minucioso as manifestações de junho de 2013! Elas foram examinadas quase dia a dia pelo autor: desde o início do mês de junho até o dia 17 e, depois, do dia 21 ao 30, e assim por diante. Além disso, ele analisa as diferenças entre as principais cidades brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Numa narrativa sintonizada com a de Haddad, sobre o “sequestro da forma”, Avritzer nos mostra como tudo mudou no decorrer do mês de junho de 2013. Tomando como base a plataforma *Causa Brasil*,²³ “que sistematizou os dados de mais de 1,2 milhão de postagens nas redes sociais”, ele conclui que “as principais demandas no dia 7 de junho eram: preço das passagens, democracia, qualidade do transporte público, postura da polícia e governo Dilma Roussef” (AVRITZER, 2016, p. 75). A partir da terceira semana de junho, ocorre um “divisor de águas na política brasileira”, no momento em que se “instala uma agenda ofensiva em relação ao governo Dilma que não refluí mesmo após a reeleição dela, em outubro de 2014, e é reforçada a partir de março de 2015” (AVRITZER, 2016, p. 81). E, assumindo a agenda da corrupção, a direita conservadora que, desde 1964, estava praticamente afastada das ruas, volta às ruas. Confirmando essa análise, o autor ainda faz um brevíssimo “diagnóstico das manifestações de março de 2015” (AVRITZER, 2016, p. 81-82), e indica o crescimento da participação da classe média: de 23% em 2013 para 41% em 2015, ou seja, aconteceu o que o professor Rogério Lopes já estava há muito nos prevenindo: “a direita tomou gosto de ir para as ruas!”²⁴ Ainda em 2013, Marilena Chauí, profética, caracterizara áspera, mas agudamente, esta classe média que iria protagonizar as manifestações de rua de 2015, por

²³ www.causabrasil.com.br *apud* AVRITZER, 2016, p. 75.

²⁴ Cito a advertência do meu colega, o professor Rogério Lopes, do departamento de Filosofia da UFMG, repetida tantas vezes por ele a seus alunos, entusiasmados participantes das manifestações de 2013.

meio de “três abominações: a *política*, porque é fascista; a abominação ética, porque é violenta; e a abominação *cognitiva*, porque é ignorante” (SAVIAN, 2013, p. 12-13). Segundo a filósofa, a classe média “grita contra o efeito daquilo que Golbery²⁵ fez como se fosse obra do PT” (SAVIAN, 2013, p. 13). O que ninguém poderia imaginar em 2015 (e muito menos em 2013) foi o que aconteceu em outubro de 2018! Esse mesmo grupo das “três abominações” conseguiu eleger seu candidato ultradireitista, com o evidente apoio jurídico-midiático-policial e de uma parte do povo desiludido-iludido.

4 “Ofensiva constante”

Que me desculpem os organizadores do evento e a plateia se adio ainda a tarefa de comentar o filme e sucumbo ao chamado mais urgente e politicamente preocupado do *polêmico* paralelo entre 1968 e 2013. Será que, em ambos os casos, na França e no Brasil, podemos diagnosticar um *fracasso da esquerda*? Pois, não é impossível ler na história do movimento de *Maió 68* francês uma certa narrativa: a de que ele *acabou* no dia 30 de maio... Como nos permite interpretar Edgar Morin:

Maio 68 foi uma peça em dois atos. O primeiro começa nos confins de um subúrbio parisiense, onde uma universidade, a de Nanterre, pega fogo. E o fogo se espalha a Paris, à Sorbonne, a Saint Germain de Près, à juventude operária. A “intelligentsia”, essa nova “intelligentsia” dos rádios e dos jornais, entra no movimento. Em seguida, são os sindicatos que por sua vez aderem e, finalmente, toda a nação entra subitamente num estado de paralisia.

O segundo ato começa em junho. O seu ponto de partida é o discurso do General de Gaulle, ao qual se seguem eleições que asseguram o triunfo da direita e, em poucos dias, tudo acaba como se nada tivesse acontecido. Se a dramaturgia de Maio 68 é límpida, o acontecimento não é claro. É um acontecimento multidimensional, representado por atores que juntamos na condição de “gauchistes”, que estão realmente unidos na ação, mas que na realidade são muito diferentes (MORIN, 2008, p. 29).

²⁵ Golbery do Couto e Silva foi ministro-chefe do Gabinete Civil do Brasil dos governos militares entre 1974 e 1981.

Sim, no dia 30 de maio, De Gaulle faz um terrível e *ofensivo* discurso. Ele, que tinha sumido no dia anterior, por algumas horas, deixando seus ministros, inclusive Georges Pompidou – que se tornaria em seguida (1969) presidente da República, mas que era na época o primeiro ministro de De Gaulle –, totalmente atônitos, desesperados! Cito: “sem prevenir a ninguém, de Gaulle foi à Alemanha, consultar seu antigo companheiro de luta, o general Massu, ao invés de ir para a sua outra casa, em Colombey, como anunciara oficialmente!” (WIKIPEDIA, 2018).²⁶ De volta a Paris, aceita a proposta de Pompidou, de dissolver a Assembleia Legislativa e convocar novas eleições. Esse discurso agressivo que De Gaulle transmitido pelo rádio foi apoiado por 300 mil pessoas, ouvindo radinhos de pilha, marchando pela avenida Champs Elysées. André Malraux estava entre os organizadores dessa marcha. Para finalizar essa possível leitura dos acontecimentos de Maio 68 em Paris, teríamos de concluir dizendo que não durou mais do que um mês aquela aliança tão promissora que se estabeleceu entre os estudantes (secundaristas que tiveram papel excepcional pela primeira vez, como nos contou o filme – por meio daqueles Comitês de ação dos secundaristas [CAL] que estavam organizadíssimos e “prontos” para as manifestações que, na realidade, começaram na Universidade de Nanterre, no movimento “22 de março”, liderado por Cohn-Bendit) e os operários, que fizeram uma das maiores greves da história: 10 milhões de trabalhadores que pararam a França? Movimento que, ainda segundo a opinião de Edgar Morin, “nada mudou e, no entanto, tudo mudou”.²⁷ Nada pareceu mudar na superfície, pois

²⁶ Numa entrevista a Michel Droit, em 7/06/1968, De Gaulle declarou: “No dia 29 de maio, tive a tentação de me retirar. Depois, ao mesmo tempo, pensei que se eu fosse embora, a subversão que crescia de modo assustador iria devastar (*défeler*) e destruir a República. Então, mais uma vez, tomei a decisão [de voltar].”

²⁷ MORIN, 2008, p. 33: “A partir do momento em que De Gaulle dominou a situação, e após as eleições reconduzirem à Assembleia Nacional uma forte maioria conservadora, tudo voltou aos seus lugares. Os partidos políticos se recompuseram, o Estado se reencontrou em suas estruturas e, mesmo no domínio econômico, a crise foi superada no período de um outono. Insistiram tanto que a economia francesa havia sofrido um golpe fatal, por causa da paralisação de um mês e por causa dos aumentos de salários arrancados pelos sindicatos e, no entanto, nada disso ocorreu. Pelo contrário, a economia saiu purgada do episódio e recomeçou a funcionar em pleno vapor. As coisas se recompuseram por toda a parte e, no entanto, abaixo da superfície social, tudo mudou.”

tudo voltou ao normal: as fábricas, as escolas etc., mas ao mesmo tempo, profundamente, tudo havia mudado...

E no Brasil de 2013, terá sido invertida a fórmula de Morin? Tudo terá mudado na superfície, mas nada profundamente?

Mesmo reconhecendo que foi nas passeatas de junho de 2013 que alguns movimentos sociais se articularam (ou foram “reafirmados”, como foi o termo usado por JMS na entrevista publicada no *Correio Brasiliense*) e ocuparam as ruas, movimentos tais como: dos LGBTs, dos negros, das mulheres, dos secundaristas, dos defensores dos povos indígenas, dos ambientalistas, eu desconfiei e *não fui* às ruas! Mais do que isso, talvez assumindo a posição de uma “esquerdista desconfiada” (lembrando o rótulo através do qual Caetano Veloso chamou Roberto Schwarz em 1971), critiquei muitas vezes o meu filho por delas participar. Houve muitas discussões acaloradas dentro de casa, um verdadeiro conflito de gerações! O dualismo e os opostos repetindo-se dentro de casa, dividindo-nos: de um lado, meu filho, manifestante em 2013, fazendo novos questionamentos contra as estruturas escravocratas, racistas, machistas da nossa sociedade; do outro lado, da esquerda “mais antiquada”, “desatualizada”(?!); eu mesma e meu companheiro, resistindo, não aceitando o fato de instabilizarem um governo que, se já não podíamos mais chamar de “esquerda” (muita gente já questionava, com razão, a política econômica do governo Dilma), por outro lado, todos sabiam que, desde Getúlio Vargas, os governos do PT tinham sido os únicos, a se preocuparem com o social, com o problema da fome (inadmissível!), da miséria e da desigualdade.

Portanto, em 2013, não tivemos dúvida, meu marido e eu mesma nos posicionamos *contra* as manifestações. Talvez, essa tenha sido uma atitude equivocada, segundo a provável opinião da maioria da plateia aqui presente. Talvez, se a esquerda estivesse unida lá, naquele momento, não estaríamos vivendo hoje essa derrota infame e vergonhosa. Não sei! Penso que não cabe procurar culpados! Até porque a verdadeira culpa não está nas manifestações de 2013 (e é importante não perdermos isso de vista!), o nosso verdadeiro inimigo ontem, hoje e amanhã era, é e será sempre a direita neo-liberal, conservadora. Aquela que já estava se organizando e nunca poderíamos imaginar, nem mesmo em maio de 2018, que ainda teríamos de nos haver com uma extrema-direita capaz de articular – ainda que à custa de muita fraude, embotamento e mentira – a vitória que obteve nas urnas. E muitas pessoas de esquerda, como Marilena Chauí ou meu

amigo Rogério Lopes, já estavam prevendo, talvez não na dimensão que a realidade provou ser possível, a catástrofe que ocorreu. No filme de Goupil, vimos também como as manifestações fascistas em 1969, em Paris, se acirraram! O narrador nos fala da necessidade de um *alerta*, de uma *ofensiva constante*: “A atividade da extrema-direita exigia uma constante ofensiva: nas faculdades, nos liceus, nas ruas, em toda parte! Tentávamos esmagar a peste castanha na origem (no ovo).”

No meio da discussão, era inevitável aceitar a afirmação de Pedro Veras, de que aqueles movimentos citados (negros, mulheres, LGBTs) tinham adquirido uma grande *visibilidade* nas manifestações de 2013. E em política, sem dúvida, visibilidade significa muita coisa. Pois, modificando um pouco a célebre expressão de Jacques Rancière, inspirada por Hannah Arendt, além do “mundo da arte”, é somente no mundo político, onde vigora a *antiga ontologia*, que se afirma: “ser é aparecer”. Então, é muito importante, “aparecer”, *vir à tona*. Não é à toa que chamamos “manifestação” ao “conjunto de pessoas que se reúnem em *lugar público* (e o grifo é meu) para defender ou tornar conhecidos seus pontos de vista, suas opiniões”, segundo a definição do Houaiss (2001). Ninguém há de questionar que houve um avanço, pelo menos em termos de reconhecimento e ampliação da consciência social e política, de movimentos como o dos Sem Terra ou o dos Trabalhadores Sem Teto. É inegável! Hoje, não será mais possível fazer política sem levar em conta todos esses aspectos da nossa sociedade, que, além de exploradora capitalista do trabalho, é racista, patriarcal, machista, colonialista, destruidora do meio ambiente e assim por diante. Então, a pauta política, digamos assim, complexificou-se, e muito! E 2013 não deixou de *escancarar* essa *complexificação*!

Continuando o diagnóstico, apesar de todas essas conquistas dos movimentos, digamos, *singulares* (a fim de contrapô-los aos *universais* e mais econômico-sociais), os quais, segundo minha amiga mais otimista entre todas, professora de filosofia da UFOP, Imaculada Kangussu, a Leca, são (ou se tornaram) *irreversíveis*! Segundo ela (como Kant, em 1789!), nós vamos caminhar para o melhor! (Melhor, Leca?!) Apesar de todas essas conquistas, quero crer junto com a Leca: *irreversíveis*, infelizmente, como disse o jornalista Breno Altman: “a direita saiu do armário” ou “saiu do tubo (como o da pasta de dentes) e enfiar de novo no tubo o que já se esparramou pelo chão... Será que conseguiremos?” (TV 247 YouTube) Perguntou-se o mesmo jornalista, e ainda era maio

de 2018... E agora, uma vez o *golpe* (Temer) iniciado, fica difícil! Como todo mundo já sabe! Um golpe *moderno, institucional, jurídico-midiático-policial!* Mas não vou continuar a falar dele, de todas as nossas perdas sociais, políticas, institucionais etc., para não nos deprimirmos! Vou evitar a melancolia, que parece ser o humor tradicional e histórico das esquerdas que, num certo sentido, sempre saem perdendo!²⁸ Sempre ficamos com aquele gosto amargo da derrota! A revolta em 2013 não deu certo! Mas o “evento absoluto” do maio 1968, também não deu! Como num surto bi-polar, saímos das manifestações de 2013 com o ânimo elevado, entusiasmados, “maníacos”, se quiséssemos empregar o vocabulário das psicopatologias. Saímos *histórica e politicamente*, quase sem escala, para a fase depressiva, melancólica, da perda da alegria, do entusiasmo, e o pior de tudo: da esperança! Porém, lembremos que o olhar retrospectivo e sóbrio, já “comprometido com a teleologia histórica”, é sempre e necessariamente melancólico; o olhar retrospectivo perde (no tempo entre o passado e o presente) exatamente aquele “elemento *utópico* da revolta” (cf. PENNA, 2017).²⁹

Como definiu a *Carta Maior* (em 10/05/2108), escrevendo sobre o filme documentário já citado aqui, para alguns, Maio 68 foi “uma ruptura na história do século XX, [um] movimento libertário inspirado em sua origem pelo anarquismo, uma revolução típica contra o capitalismo, contra o consumismo e contra a educação elitista.” Para outros, ao contrário, como o sociólogo francês, Geoffroy Lagasnerie (2018), o Maio 68 promove “um sentimento estranho” e até “um mal-estar”. Ele confessa que sente “uma espécie de ódio do presente nesses elogios a Maio”, chega a dizer que há uma fetichização do Maio de 68 e que ela “corresponde a aprisionar o presente no passado, como se a política fosse

²⁸ Lembrando da frase de Darcy Ribeiro que foi citada de modo recorrente nas redes sociais (WhatsApp) nos últimos tempos: “Fracassei em tudo que tentei na vida. Tentei alfabetizar crianças, não consegui. Tentei salvar os índios, não consegui. Tentei uma universidade séria, não consegui. Mas meus fracassos são minhas vitórias. Detestaria estar no lugar de quem venceu.”

²⁹ Parafrazeio os termos por meio dos quais o autor analisa o narrador de *Verdade Tropical* (p. 186): “A avaliação posterior esfria o elemento *utópico* da revolta ao lhe acrescentar um viés realista e sóbrio, que ao mesmo tempo lhe faz perder o essencial do tempo em que se deu [...] é sempre a proposição vanguardista que parece juvenil e ingênua, diante de um olhar retrospectivo que se quer mais comprometido com uma teleologia histórica estabelecida” (grifo meu).

imóvel, [como] se enfrentássemos sempre os mesmos inimigos abstratos: ‘o capitalismo’, ‘o Estado’.” E continua:

então esquecemos completamente que os sistemas de poder são históricos e que as lutas se transformam. Imaginamos às vezes que a referência a Maio de 68 nos traz energia e esperança. Na verdade, ela pode mutilar as lutas de hoje, nos impedir de perceber que o mundo se transformou. Ao elogiarmos aquela época, nos comportamos como se não vivêssemos no presente. Ou seja, os elogios mutilam a nós mesmos.

Concordo com Lagasnerie que os movimentos são *totalmente* distintos, as pautas são completamente diferentes, no entanto, acho que *não* nos imobiliza pensar sobre Maio 68 (fetichizamos? – Talvez... Mas isso não nos mutila!) Acho que podemos contar a história das insurreições, dos conflitos, seguir a famosa ideia de Walter Benjamin, de contar a história a *contrapelo* – do ponto de vista daqueles que foram derrotados – da perspectiva da esquerda, que talvez seja mesmo a tendência que nunca se impõe de modo definitivo ou duradouro, até porque, aberta às mudanças, ela pode levar *rasteiras* históricas, como foram certamente os casos de 1968 e de 2013. Não falo de outros movimentos porque não conheço! Em 68, de um dia para o outro, de 29 a 30 de maio, o movimento *virou*. De Gaulle, com a ajuda, claro, da centro-direita que também estava organizada, *virou* a história a seu favor. Quando ninguém mais acreditava na possibilidade de uma restauração do seu governo, De Gaulle resgata sua autoridade. É verdade que, por pouco tempo, pois, menos de um ano depois, ele foi derrotado num plebiscito e obrigado a deixar o governo, mas, de qualquer modo, Pompidou (candidato gaullista) foi eleito em 1969.

No filme, a história do discurso de De Gaulle e da “volta ao normal” não nos é relatada. Para Romain Goupil e uma poderosa vertente dos participantes do Maio 68, o movimento não acabou no 30/05/1968, mas sim, noutra junho, cinco anos depois: precisamente, no dia 21 de junho de 1973, o dia da virada (*tournant*), o dia em que “tudo mudou”. Romain, que é o narrador do filme, conta-nos que, nesse dia, foi *dissolvida e proibida* a Liga Comunista (fusão dos partidos Juventude Comunista Revolucionária e do Partido Comunista Internacionalista, fusão essa ocorrida em abril de 1969, na Alemanha); e Michel Recanati foi considerado um dos responsáveis. Ele tentará exilar-se no exterior,

mas acabará preso por três meses. O filme ainda narra que, a partir de maio de 1973, as campanhas racistas e antisemitas haviam recrudescido. Michel Recanati aparece avisando sobre a preparação de um comício fascista em Paris. A música que acompanha essas imagens é a Abertura de *Guilherme Tell* de Rossini. O comportamento de Michel já é descrito, neste momento, como “hesitante”. Alguém que não sabia mais se queria continuar a militar. Os acontecimentos se precipitam e não há mais imagens correspondentes. Ficamos apenas sabendo, por meio do relato de outro amigo (Sylvain), que Michel foi procurar trabalho e se tornou bancário! Ou ainda que o amigo o tentara convencer a fazer um concurso para entrar na Escola de Ciências Econômicas. Outras informações nos são dadas sobre a mulher de Michel, Monique, sobre sua doença e morte. O filme acaba com a música de Rossini, mais uma vez: *La gazza ladra*.

5 Conclusão

Antes de concluir este ensaio *decepcionante*, por vários motivos, principalmente pela ausência de comentário efetivo ao filme de Romain Goupil, queria, em primeiro lugar, pedir desculpas e, em seguida, voltar ao tema da alegria intensa que senti durante o filme, apesar de seu triste título, *Mourir à trente ans*. Creio ter sido a forte alegria também o sentimento que caracterizou o Maio 68 na França, segundo a magnífica descrição de Edgar Morin:

Maio de 68 foi vivido como uma grande festa, como um jogo. Diz-se que foi a tomada da palavra. Toda a rua falava. Um dos meus amigos médicos ainda me lembrou isso recentemente. Em maio os consultórios médicos ficaram vazios. Todas as pequenas doenças, as crises de fígado, as dores nas costas, tudo isso desapareceu. Em contrapartida, desde o retorno de poder do estado, as pessoas reencontraram as suas misérias e os consultórios médicos encheram-se de novo. Lembro-me bem que eu próprio conheci um momento de saúde perfeita. Dormia apenas três horas por dia e não tinha necessidade do meu refúgio, o sono.

O fenômeno notável é que a paralisia do poder social se traduziu numa alegria dos indivíduos. Tudo se passou como se em períodos normais cada um fosse inibido; não apenas oprimido como também aflito. Maio de 68 foi sentido como “férias”, e uso essa palavra em seus dois sentidos: um vazio na teia dos dias que se transformou em férias, festa e em liberdade. E o mais importante

é que esse estado foi vivido não só pelos estudantes, mas nas primeiras semanas, por toda a cidade grande, Paris. A alegria estava nas ruas e nela ficou até o momento em que a angústia chegou. A angústia sentida por uma parte crescente da população diante do acúmulo de lixo. Da falta de alimentos, da penúria de combustível, dos saques e da queima de automóveis. À alegria da supressão da ordem sucedeu o medo da desordem (MORIN, 2008, p. 30).

Tenho me perguntado, última e insistentemente: não terá sido aquela alegria contagiante do “evento absoluto”, que foi o Maio 68 no mundo, mas mais especificamente na França, o que pôs a *pensar* toda a geração, talvez, entre as mais prolíficas, de pensadores, e acima delas e deles todos, Gilles Deleuze & Félix Guattari? Não terá sido para compreender³⁰ o Maio 68 que esta geração se pôs a pensar e criar seus conceitos, tais como “micropolítica”, “menor”, “rizoma”, “ligação do individual no imediato-político” e “agenciamento coletivo de enunciação”?³¹ Em contrapartida, terão desejado, pelo menos, os “primeiros” manifestantes de 2013 no Brasil, experimentar os “modos de existência”, sempre intensos e alegres, da festa política anunciada por aqueles mesmos conceitos?

Agradecimentos

Agradeço à Natacha e ao Pedro Rena pelo gentil convite; em seguida, ao Cineclubes Humberto Mauro pela oportunidade, acolhida e iniciativas culturais que vem realizando e que são tão importantes para o povo belo-horizontino. Finalmente, chegando à UFMG, agradeço ao Grupo de Pesquisa, cujo nome magnífico merece ser mencionado: “Indisciplinar”, e ao professor Eduardo Soares, meu colega de departamento, com quem tive a honra de compartilhar a mesa “Revolta e Melancolia”.

³⁰ Qual será a maior tarefa da filosofia senão a de, em última instância, compreender? Volto à sábia Marilena Chauí, na entrevista já citada (SAVIAN, 2013, p. 11): “para quem viu a disputa desigual pelo direito à rua entre os manifestantes de esquerda e de direita, talvez valha a pena lembrar o que escreveu Espinosa: não rir, não lamentar, não detestar nem compactuar, mas *compreender*.”

³¹ DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39: “As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual *no imediato-político*, o *agenciamento coletivo* de enunciação.”

Referências

AGUIAR, F. Carta de Berlim: carta aberta ao companheiro e colega Fernando Haddad e à Manuela. *Carta Maior, on-line*, 17 nov. 2018.

AVRITZER, L. Como ser oposição ao governo Bolsonaro pela esquerda e pelas forças democráticas. *Carta Maior, on-line*, 19 nov. 2018.

AVRITZER, L. *Impasses da democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. 1 ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HADDAD, F. Vivi na pele o que aprendi nos livros. 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/vivi-na-pele-o-que-aprendi-nos-livros/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

HÖLDERLIN, F. Observações sobre o Édipo. In: MACHADO, Roberto (org.). *Hölderlin & Beaufret*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

HOUAISS, A. et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft* (B: 421). *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LAGASNERIE, G. *Jornal do Brasil*, on-line, 31 maio 2018.

MORIN, E. O jogo em que tudo mudou. In: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk. *Encontros de Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

PENNA, J. C. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

PESSOA, P. Sísifo infeliz *No intenso agora*. Revista Viso – Cadernos de Estética Aplicada, nº 23, 2018. Doi: <https://doi.org/10.22409/1981-4062/v23i/272>. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=272>. Acesso em: 28 jan. 2019.

SARTRE, J. P.; COHN-BENDIT, D. A ampliação do campo do possível. *In*: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk. *Encontros de Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

SAVIAN, Juvenal. Pela responsabilidade intelectual e política. Entrevista a Marilena Chauí. *Revista CULT*, n. 182, ago. 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais* – elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2018.

WIKIPEDIA. Verbete Maio 68. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mai_68#Le_basculement. Acesso em: 2 maio 2018.

Recebido em: 23 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



Notas em torno do cinema militante de 1960 e 1970

Notes on the Militant Cinema of the Sixties and Seventies

Julia Fagioli

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

julia.fagioli@gmail.com

Resumo: Neste trabalho buscamos realizar uma breve genealogia – sempre inacabada – acerca das formas como a política – especificamente sua dimensão militante e engajada – se manifesta no cinema, a partir de um recorte histórico que privilegia a produção militante e coletiva dos anos 1960 e 1970. Nesse período vários coletivos e iniciativas individuais surgiram em torno de um cinema engajado. Ao recuperar algumas dessas iniciativas, é possível retomar também as questões que elas abordavam, tais como o ato de delegar a câmera ao trabalhador, as relações entre as imagens filmadas num momento de urgência – o ponto de vista – e sua articulação na montagem, o modo de distribuição dos filmes militantes. Assim, percebemos o quanto esse momento de contestação política será também o de uma invenção formal no âmbito do cinema.

Palavras-chave: cinema militante; cinema coletivo; contra-informação.

Abstract: In this paper we seek to develop a genealogy – always unfinished – about the ways in which politics – specifically in its militant and engaged dimensions – manifests itself in cinema, throughout a historical frame that privileges the militant and collective production from the sixties and the seventies. During this period, several collectives and individual initiatives emerged regarding an engaged cinema. By recovering some of these initiatives it is possible to also recapture the issues that they addressed, such as the act of delegating the camera to the workers, the relations between the images made in moments of urgency – the point of view – and its assemblage in montage, the modes of distribution of the militant films. Therefore, we realize that the moment of political challenge will also be of formal invention in the scope of cinema.

Keywords: militant cinema; collective cinema; counter-information.

Neste trabalho, buscamos realizar uma breve genealogia – sempre inacabada – acerca das formas como a política – especificamente sua dimensão militante e engajada – se manifesta no cinema, a partir de um recorte histórico que privilegia a produção militante e coletiva dos anos 1960 e 1970. No período pós-guerra, surge o cinema moderno, e com ele a necessidade de reinvenção formal. Com o crescimento dos movimentos grevistas de 1967, inicia-se um esforço de produção de um cinema politicamente engajado e é nesse contexto que se inicia também uma certa produção coletiva que marca o período, particularmente no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. A reinvenção formal é um aspecto que está na raiz do cinema militante, de combate e contra-informação, relacionando-se, indissociavelmente, com o engajamento político.

1 Filmar, delegar a câmera

Assim como foram significativos os acontecimentos de maio de 1968 na França, a produção cinematográfica francesa nesse período também se destacou; particularmente a produção coletiva, com preocupações tais como a relação entre os cineastas e os trabalhadores, os modos de produção e distribuição dos filmes, e, não menos importantes, as invenções estéticas.

Movido pelas lutas operárias e estudantis no ano de 1968, o cinema militante e, particularmente, o coletivo, surge com mais força, com a formação dos *États généraux* du cinema français, movimento de contestação iniciado no Festival de Cannes daquele ano, o que fez precipitar a criação de diversos coletivos cinematográficos. Não se trata, nesse caso, exatamente de um coletivo cinematográfico, mas de uma associação de cineastas que produz trabalhos durante os acontecimentos, entre eles, a série de filmes anônimos *Cinétracts*.

Os *Cinétracts* duravam entre dois e quatro minutos, trazendo uma numeração no lugar dos títulos. Apesar de serem considerados anônimos, sabe-se que Jean-Luc Godard realizou doze *Cinétracts*, que possuíam algumas características em comum, como a reapropriação de outras imagens, que eram, geralmente, alternadas ou sobrepostas por intertítulos. Dentre os temas tratados estavam formulações maoístas, uma fala de Fidel Castro, uma citação de Che Guevara, a noite das barricadas, dentre outros

Um dos poucos *Cinétracts* de fato assinados é o nº 1968, de Jean-Luc Godard, sendo, além disso, o único em cores. O filme, que possui apenas dois minutos e 46 segundos, é silencioso, iniciando-se com a inscrição “*Film-tract nº 1968*”¹ pintada com tinta vermelha na folha de um jornal. No plano seguinte vemos toda a tela tomada pelo vermelho. Em seguida, em um plano sequência, a câmera começa a se deslocar para a esquerda e se afastar e, então, começamos a ver a cor branca no canto esquerdo da tela. À medida que a câmera continua se afastando, percebemos tratar-se de uma tinta vermelha a se espalhar pela superfície branca. O movimento prossegue e em seguida vemos, na continuação da superfície branca, a cor azul, em explícita referência à bandeira da França.

Fotogramas do *Film-tract nº 1968* (Jean-Luc Godard, 1968)



Percebemos, portanto, se tratar da bandeira francesa sendo tomada pelo vermelho que traduz o desejo da revolução comunista no país. Vemos, por mais um minuto e vinte segundos, a tinta escorrendo lenta e livremente pela superfície. O líquido vermelho nos remete ainda à violência e à repressão do Estado diante dos movimentos revolucionários. São essas e outras iniciativas no fim dos anos 1960 que impulsionaram

¹ A expressão *film-tract*, do francês, significa, justamente, filme panfleto.

um movimento cinematográfico mais fortemente militante a partir da década seguinte.

Um dos primeiros coletivos a se formar no período foi o ARC (*Atelier de recherche cinématographique*), no fim de 1967, com um posicionamento ainda mais à esquerda que o do partido comunista francês. No início de 1968 se juntaram à juventude comunista revolucionária (JCR) e foram a Berlim filmar *Berlin 68*, sua primeira criação formal. Mesmo com algumas divergências ideológicas dentre os integrantes, o grupo se manteve unido pela vontade de realizar filmes sobre a guerra do Vietnã. Após o maio de 1968, entretanto, essas diferenças se intensificaram levando ao fim do coletivo. Paul Douglas Grant ressalta, porém, que, apesar das diferenças, a visão política dos integrantes do grupo era próxima àquela dos movimentos de 1968: anti-capitalista e anti-imperialista. “O fator unificante era um desejo coletivo de romper com o cinema dominante e a prática cinematográfica para se criar um “cinema paralelo de combate que não recebeu ajuda do sistema”” (GRANT, 2016, p.32). Outros três filmes foram produzidos pelo ARC, a saber, *Nantes Sud Aviation* (1968), *Le droit à la parole* (1968) e *Le joli mois de mai* (1968), sendo o último deles o mais significativo, com uma série de imagens de manifestações e confrontos nas ruas, diferindo-se dos demais pela ausência de entrevistas. Como coletivo que propunha um cinema combativo, contra o sistema, o ARC também desenvolveu seus próprios métodos de distribuição.

No geral, os grupos se formavam a partir de um alinhamento ideológico claro, que antecedia a própria ligação com o cinema. O *Ligne Rouge*, por exemplo, foi criado em 1969, a partir de um movimento maoísta. Os integrantes do *Ligne Rouge* eram anticapitalistas e anti-imperialistas, com preocupações em relação também ao terceiro mundo. Diante da proposta de se fazer um filme revolucionário, a investigação deve começar com a questão: por que estamos filmando essa luta em particular? A resposta exige a ida aos locais das ocupações e dos enfrentamentos, o contato com os militantes e a imersão no contexto concreto da luta.

Tais questões estão alinhadas a todo um pensamento formulado em torno do que significa produzir um cinema militante, ou engajado, em termos não apenas do conteúdo que trata, mas de certa militância que se expressa também na forma do filme. Nesse mesmo contexto, o cineasta-operário de Besançon, Henri Traforetti (2006) coloca questões em torno do que filmar, por qual razão e a partir de qual ponto de vista. Ele conclui, dizendo: “Finalmente, se trata de saber que somos aquilo

que queremos ser. E o que queríamos? Dar a palavra aos “proletas” pela imagem, dar a palavra àqueles que não a tem ou nunca a tiveram” (TRAFORETTI, 2006, p. 28).

Essa tomada da palavra pela imagem, de acordo com Anita Leandro, significa, também, uma tomada de poder. Ninguém conhecia tão bem sua realidade como os próprios operários e, assim que foram ganhando confiança, ela se expressava também na forma dos filmes. Segundo a autora, “a palavra operária é agora proferida com segurança, graças a dispositivos de auto-*mise-en-scène* e de duração compartilhada” (LEANDRO, 2010, p. 106). Ainda que tenha se estabelecido de forma mais decisiva na formação dos *Groupes Medvedkine*, a “tomada de palavra” pelos operários era uma questão que mobilizava, de um modo ou de outro, toda a produção operária e coletiva da época.

Além do conteúdo e da forma, outras questões permeavam o cinema militante da época, algumas delas relativas aos modos de distribuição. Essa era uma das principais preocupações do *Cinéma Libre*, coletivo criado em dezembro de 1971, com o objetivo principal de organizar uma rede de distribuição de filmes militantes, pois só a distribuição poderia fazer com que os filmes chegassem às pessoas e deixassem de ser marginalizados. O grupo acreditava, principalmente, que, através da distribuição, poderia ampliar o alcance dos filmes militantes e, assim, transformar a relação das obras com seus espectadores.

Uma das mais significativas iniciativas do cinema coletivo e militante francês foi o *Cinélutte*, fundado oficialmente em 1973, composto por membros que já estavam envolvidos em outras atividades militantes. O grupo, contudo, não se associava a nenhum partido e guardava um posicionamento marxista-leninista. O *Cinélutte* foi criado por professores e alunos do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e o projeto de filmar as manifestações e greves não se separava das atividades curriculares da universidade. O primeiro filme do coletivo, *Chaud! Chaud! Chaud!* (1974) trouxe um espírito de renovação para a produção militante da época, permitindo ao *Cinélutte* definir sua linha política e sua forma de trabalhar. Como enumera Grant (2016), o filme abordava minúcias e embates concretos da luta: a expressão de um movimento de massa sem um partido proletário revolucionário; a composição de classe do movimento jovem; como o PCF² recuperava movimentos exteriores

² Partido Comunista Francês

aos limites de sua circunscrição; e o que, exatamente, constituía um exército de classe.

A diferença de ponto de vista do *Cinélutte* consistia no fato de que, para eles, não bastava realizar uma filmagem mais ou menos espontânea de um acontecimento e, apenas depois, na montagem, analisá-lo. A reflexão deveria começar no momento da filmagem, ou mesmo antes dela, o que, de maneira prática, significava que os cineastas precisavam participar, se engajar nas lutas que escolhiam filmar. Desse modo, o filme é resultado de longa colaboração entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados.

Assim como o *Cinéma Libre*, uma das principais preocupações do *Cinélutte* era a distribuição dos filmes que produziam, mas também de filmes produzidos por outros coletivos. Eles acreditavam que o filme só existia a partir das implicações concretas com seus espectadores. Por outro lado, diferia-se de outros grupos, na medida em que, ao definirem que os cineastas deveriam participar das lutas que filmavam, seu papel era claramente definido, e quando ligavam a câmera traziam um pensamento prévio sobre o tema abordado. Outros coletivos, por sua vez, defendiam a importância de se entregar a câmera aos militantes e aos operários, principalmente, para que as imagens mostrassem seu próprio ponto de vista dos acontecimentos. Trata-se, afinal, de uma migração para o campo do cinema de uma questão mais ampla, concernente ao papel dos intelectuais engajados na luta operária. Assumir um papel de vanguarda ou garantir a autonomia dos operários na definição dos rumos de sua própria história:

Dentro dos *Les états généraux*, duas tendências coexistiam. Por um lado, alguns realizadores acreditavam que seu real papel era de entregar a câmera aos trabalhadores e, fundamentalmente, se obliterar. Por outro, alguns argumentavam que seu trabalho como intelectuais era de se colocar a serviço dos trabalhadores, mas de continuar seu trabalho como marxistas-leninistas; isso significa se opor à tendência espontânea do cinema militante. (GRANT, 2016, p. 87)

Como já dissemos, o *Cinélutte* estava alinhado à essa segunda tendência. Tratava-se de uma questão definidora do trabalho dos coletivos, que marcava inegável diferença no resultado final dos filmes, já que definia toda a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado. Isso porque se, no âmbito da primeira tendência, eram os

próprios operários que filmavam os acontecimentos, sendo o ponto de vista interior ao acontecimento, na segunda, por mais que os cineastas se dispusessem a se envolver previamente com a situação filmada, suas vidas não estavam implicadas no acontecimento da mesma forma.

Chris Marker foi um dos grandes defensores do gesto de delegar a câmera aos trabalhadores para que produzissem, montassem e distribuíssem seus próprios filmes. Entretanto, não se tratava de uma simples entrega, mas de uma efetiva possibilidade de partilha, de produção coletiva, no sentido de que os intelectuais ofereciam conhecimentos técnicos e possibilidade de engajamento cultural aos trabalhadores para que eles buscassem, juntos, as formas de expressão cinematográfica. Digamos ainda que, para além das decisões internas aos coletivos e de seus intelectuais, os operários se colocavam como sujeitos da relação, em uma, aí sim, efetiva “tomada de palavra”.

Uma questão anterior parece residir por trás desse dilema, informando o debate: trata-se do pensamento corrente à época que considerava a estética e a cultura domínios restritos à burguesia, não acessíveis aos trabalhadores. Esse fato dificultaria – cogitava-se – a realização dos filmes operários. De todo modo, em 1968, a cultura seria, para os trabalhadores, “como uma arma necessária, um utensílio que lhes daria acesso a uma existência digna e lhes permitiria resistir ao processo de desumanização da vida na usina” (LEANDRO, 2010, p. 105). O cineasta-operário Henri Traforetti diz que a luta pela dignidade não se limita à exigência de melhores condições de trabalho, mas a tudo que diz respeito à vida cotidiana, ao lugar que os trabalhadores ocupam na sociedade. “Tratava-se de uma dignidade global, portanto, também de um combate cultural” (TRAFORETTI, 2006, p. 5). Entendemos, portanto, que a decisão de entregar ou não a câmera aos trabalhadores atinge uma questão mais profunda, que se dá entre a produção de um cinema intelectualizado, que segue uma visão de mundo daqueles que se veem detentores exclusivos do acesso à cultura ou; na produção operária que, partilhando sua própria visão de cultura e sua própria experiência cultural, expõe seu ponto de vista, interior à fábrica, ensejando, então, sua produção estética.

Por outro lado, independente da escolha de passar ou não a câmera aos trabalhadores, nota-se uma preocupação que atravessava o trabalho de todos os coletivos cinematográficos, a saber, a visibilidade das lutas. As divergências surgiam apenas ao escolher a forma de fazê-

lo. As questões consideradas essenciais pelos membros do *Cinélutte* se referiam às relações que os realizadores estabeleciam com o mundo, com as pessoas filmadas. Portanto, são questões que perpassam não apenas o trabalho do coletivo, mas todo um pensamento em torno do cinema militante não apenas como aquele que produz um conteúdo militante, mas também como aquele que expõe essa militância no próprio fazer cinematográfico.

Além daqueles que já surgiram como coletivos cinematográficos, vale lembrar também da experiência do *Cinéthique*, a princípio uma revista, cuja equipe também realizou filmes de maneira coletiva. Dentre todos os coletivos, segundo Grant, o *Cinéthique* era o mais rigoroso em relação à teoria que suportava a prática. Sob orientação maoísta, inicialmente, teve como inspiração o filme *A chinesa* (JEAN-LUC GODARD, 1967), contudo, ao longo do tempo foi-se aproximando mais de um posicionamento marxista-leninista. O filme mais conhecido do coletivo, *Quand on aime la vie, on va au cinéma* (1975), exibido no festival de Cannes em 1975, foi desenvolvido como um projeto fortemente baseado na teoria de Louis Althusser.

Além dos acontecimentos do período, o *Cinéthique* se interessava pelas relações entre a luta contra o imperialismo e a produção cinematográfica francesa, e essa característica o diferenciava de outros coletivos. Portanto, não se envolviam em questões tais como a entrega da câmera ao trabalhador pois, para eles, o dilema primordial era quem são esses trabalhadores, e quais seriam as intenções deles em relação à sua própria representação, fosse ela feita pelos mesmos ou por cineastas. O coletivo chegou ao fim em 1978.

2 Marker e Godard: Les Groupes Medvedkine e Dziga Vertov

Em 1963, Godard lançava seu primeiro longa-metragem, com uma linguagem tão inovadora quanto provocadora, e, no ano anterior, Marker finalizava dois filmes que, já ali, revelam que suas preocupações políticas são inseparáveis das estéticas. *La jetée* é um filme de ficção científica que, ao contar a história de uma possível terceira guerra mundial, ressoa as preocupações históricas e políticas de Marker sobre seu próprio tempo. Já em *Le joli mai*, o estilo do cinema militante que conheceremos nos anos seguintes aparece de forma mais evidente.

Le joli mai foi co-dirigido com Pierre Lhomme e se passa no primeiro mês de maio após o fim da guerra da Argélia. Nele, Marker entrevista pessoas nas ruas de Paris sobre o fim da guerra e as perspectivas futuras. Percebemos, nas escolhas de linguagem, características importantes que vão se intensificar no período mais marcadamente militante, tal como o uso das entrevistas feitas *in loco*, voz *over* e, principalmente, uma preocupação com as vidas ordinárias e as formas como se afetam pelos grandes acontecimentos.

O cinema de Chris Marker é fundamental para se pensar o cinema combativo, militante, na medida em que trabalha a representação da consciência; em que realiza a imagem não autorizada pela história oficial; e em que reflete sobre qual seria a função das imagens na história. A importância de seu trabalho para a contra-informação, de acordo com Nicole Brenez (2006), se deve, mais especificamente, a duas razões: a primeira delas é a iniciativa do filme *Longe do Vietnã* em 1967, para o qual mobilizou 150 cineastas e técnicos em função da causa vietnamita. Em um ensaio sobre os anos sessenta, o próprio Chris Marker afirmaria: “Por trás do explícito empreendimento de denunciar a guerra, poder-se-ia decifrar facilmente a busca por um novo modo de trabalhar junto, de estar junto” (MARKER, 2008, s/p.). O comentário de Marker nos parece revelador do modo como o cinema se liga às questões políticas e, ao fazê-lo, traz implicações para as formas do comum (formas do “estar junto”).

A segunda, como já vimos, é a criação dos *Groupes Medvedkine*, nos quais os próprios trabalhadores realizavam “filmes panfletos” sobre a luta operária. Para Nicole Brenez, “Nos filmes *Medvedkine*, a simples descrição dos fatos vale como um protesto, a informação vale como um apelo, não uma propaganda, mas um permanente sentimento de revolta”. (BRENEZ, 2006, p. 42). É a partir daí que surge o SLON (Sociedade para o lançamento de novas obras),³ coletivo de produção e distribuição de curtas-metragens, e, no mesmo ano, os *Groupes Medvedkine*. Do fim dos anos 1960 até meados dos anos 1970, as imagens transpõem as barreiras dos continentes seguindo fluxos revolucionários, o que por si só implica um importantíssimo gesto político.

Porém, antes da criação dos *Groupes Medvedkine*, em 1967, junto com Mario Marret, Marker dirige um filme que contribuiria para

³ Do francês : *Société pour le lancement des œuvres nouvelles*.

mudar a forma de se fazer cinema militante até então. *Até logo, eu espero* (1967) foi produzido pelo SLON. O filme trata de uma greve na fábrica de Rhodiaceta em Besançon, na França. A greve possui, nesse caso, um caráter original: teve duração de um mês e a fábrica foi ocupada pelos operários, ou seja, não se tratava apenas do aumento do salário, mas de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho, o que refletia na vida dessas pessoas.

Em seus 44 minutos, o filme traz entrevistas e imagens das assembleias com comentários do diretor: em princípio, recursos comuns ao cinema documentário em seu modelo clássico. Para os trabalhadores, porém, ainda faltava algo, e o filme parecia não dar conta de representar, de estar à altura da luta em curso. De acordo com Grant (2011), uma das entrevistas, em particular – aquela com o segundo casal, Suzanne e Claude Zedet – explicitou aquilo que, mais tarde, o *Groupe Medvedkine* tomaria como tarefa primordial em seu cinema. A entrevista se passa na cozinha do casal, eles estão sentados lado a lado; à medida que Marker faz as perguntas, cada um responde, contando um pouco sobre suas rotinas de trabalho e como isso afeta o cotidiano do casal. No entanto, Suzanne se mostra tímida e desconfortável naquela situação, mesmo que o marido não diga nada para intimidá-la:

O discurso dele é autoral e autorizado, o que de modo algum busca invalidar ou enfraquecer o que Suzanne diz, pelo contrário, busca legitimar o que ela diz, o leva a uma questão: quais estruturas de poder estão em vigor no nível do discurso e da representação, que exigem legitimação? É essa última questão que revela um dos problemas primários de *À bientôt j'espère*: Marker e sua equipe de realizadores criam uma história imediata e buscam as vozes marginalizadas para recontá-las, ou seja, eles contam uma história indispensável, mas mesmo na presença dos trabalhadores, quem a conta ainda são os realizadores. (GRANT, 2011, p. 124)

Nesse sentido, o filme de Marker é importante também por aquilo que ele não alcança (e que, todavia, se deixa entrever em sua *mise-en-scène*): seria impossível que o diretor se colocasse, de fato, no lugar dos trabalhadores. Nesse caso, ele será sempre um observador e, além disso, como ressalta ainda Grant, por mais aberto aos pontos de vista dos trabalhadores que o filme possa ser, a voz do autor sempre será aquela que, afinal, legitima o discurso. Ao assistir ao filme, os trabalhadores

retratados acusam certo romantismo do olhar de Marker em relação à greve. De forma a romper com as estruturas de poder ligadas ao discurso e à representação no documentário, Marker percebe então – com o poder de evidência dos encontros – que os trabalhadores precisam ser também os realizadores dos filmes que tratassem da questão operária. Essa é a razão pela qual *Até logo, eu espero* tenha sido o filme que impulsionará o início do envolvimento do diretor com os coletivos.

Eis como foi então formado os *Groupes Medvedkine* (GRANT, 2011): após a repercussão de *Até logo, eu espero*, Marker reúne um grupo de realizadores e técnicos para ensinar aos trabalhadores de Besançon a utilizarem os equipamentos e produzirem seus filmes; durante seis meses, eles se reúnem à noite e nos fins de semana. O grupo foi batizado em homenagem a Alexandre Medvedkine e seu *Cine-Train* e lançou, em 1969, seu primeiro filme: *Classe de lutte*.

Após o encontro de Marker com os trabalhadores, dois coletivos foram criados, o primeiro em Besançon e o segundo em Sochaux. Dentre os dois grupos, foram realizados 12 projetos, entre 1968 e 1974. A filmografia do coletivo era inovadora, sempre desafiando limites tradicionais das formas cinematográficas, com filmes híbridos e experimentais, expandindo os limites das estratégias de produção e de montagem. Além disso, foram o exemplo mais forte da proposta de se delegar a câmera aos trabalhadores, em uma iniciativa de Marker de encorajar a autorrepresentação, na forma como eles acreditavam ser a mais adequada. De um lado, portando a câmera, os operários trazem consistência e complexidade para a representação de classe, acessando dimensões – cotidianas, subjetivas e políticas – que só eles poderiam acessar. De outro, passam a ver pelas lentes do cinema, ou seja, a ver de outro modo, devolvendo ao mundo as imagens desse encontro. Como diria o cineasta-operário Georges Binetruy, “eles não vinham nos dar lições mas apenas transmitir uma formação técnica que iria liberar nosso espírito através dos olhos” (*apud* LEANDRO, 2010, p. 103)

Assim como todos os coletivos, seu objetivo era dar visibilidade às lutas que permaneciam invisíveis e, para isso, buscavam estratégias estéticas que os permitissem compreender uma realidade e, além disso, um contexto histórico e as ideologias envolvidas. Antes de tudo, a urgência das imagens, seu caráter testemunhal:

O tremor dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente, é a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica.” (LEANDRO, 2010, p. 101)

Em seguida, a recorrência das entrevistas, convergentes, contraditórias, colocadas lado a lado. O dispositivo da entrevista é reinventado em ato, produzindo uma “fala operária potente e inédita, desprovida de jargões”. (LEANDRO, 2010, p. 105). O filme seria assim o lugar menos de uma autoria do que de uma enunciação coletiva, que não se faz sem conflitos.

A herança do pensamento de Marker, ao que parece, será importante para a crença de que na montagem é que se realizava certa organização social. Como resume Grant, o “*détournement* social e a montagem eram formados pela multiplicidade de vozes (...) que falam a partir dos extremos das culturas dominante e marginal” (GRANT, 2016, p. 122). Ao mesmo tempo que assimilam certos procedimentos formais, a invenção formal se dá também pela força da militância dos operários. Assim, era recorrente em seus filmes o uso dos arquivos, a montagem dialética (sempre contrapondo uma visão consensual dos acontecimentos àquelas próprias dos operários), também as estratégias de colagem, a produção de um distanciamento crítico por parte do espectador e, ainda, a manutenção da multiplicidade dos testemunhos e das vozes, sem que se apresse sua síntese.

O primeiro filme do grupo de Besançon, *Classe de lutte*, tem Suzanne como sua personagem principal e sua atitude é bem diferente daquela em *Até logo, eu espero*. Ela agora é assumidamente militante e não vemos mais aquela mulher tímida. No início do filme, os diretores retomam a entrevista feita por Marker para *Até logo, eu espero*, num momento em que Claude e Suzanne falam sobre seu envolvimento com a causa operária; ela diz que gostaria de se envolver mais, mas que não tem tempo para isso. Nas imagens seguintes, vemos Suzanne algum tempo depois discursando para seus companheiros de greve.

Suzanne em *Até logo, eu espero* e em *Classe de lutte*, respectivamente.



Há uma transformação radical do indivíduo, que surge a partir da luta por uma transformação social ampla. Essa transformação se explicita na expressão de Suzanne, diferente nos dois momentos: enquanto na primeira figura ela olha para baixo e se mostra desconfortável ao dar a entrevista, na segunda, vemos uma expressão mais empoderada e assertiva.

Não se trata apenas da transformação pessoal de Suzanne, especificamente, mas da forma de representá-la: agora, neste cinema coletivo, os operários representam a si mesmos e, por isso, o fazem da forma que consideram mais adequada. Eles mostram sua autoria como cineastas a partir de outros traços, tais como a trilha escolhida – particularmente a que encerra o filme –, a ironia dos intertítulos, dentre outros. O filme termina com a inscrição na tela “À suivre...”, ou seja, “continua...”. O trabalho seguinte é *Rhodia 4/8* (1969), um curta de apenas quatro minutos que denunciava um sistema abusivo de cargas horárias de trabalho na fábrica Rhodiaceta. Em seguida iniciam uma série chamada *Images de la Nouvelle Société*, cada filme abordando uma questão específica da vida dos operários. O objetivo era de realizar, ao mesmo tempo, filmes para e sobre eles mesmos. Esteticamente remetem ao modo de produção de *Até logo, eu espero*, e não buscam propor soluções para os problemas vividos, mas expressá-los, como uma forma de crítica coletiva, que parte do princípio de que a solução não virá de um gesto individual (que, no cinema, se materializa na ideia do “autor”).

O último filme do coletivo, *Le traîneau-échelle* (1971), possui uma estética diferente dos outros. O coletivo abandona o formato do panfleto e cria um filme mais experimental, com imagens estáticas da Segunda

Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã associadas à voz *over*. Porém, após discordâncias entre membros do coletivo, que também eram associados à CGT (*Central générale du travail*), o grupo se separou.

Em 1970, um segundo *Groupe Medvedkine* se formou em *Sochaux*, composto por trabalhadores da fábrica de carros *Peugeot*. A criação do grupo foi inspirada pelo filme *Sochaux, 11 juin 1968* (1970), sobre os acontecimentos da data, considerada uma das mais sangrentas dos eventos de 1968 na França, em homenagem aos dois trabalhadores mortos, além de outros feridos. O filme começa com inscrições na tela que explicam os acontecimentos, intercaladas com algumas fotografias e outras cenas de trabalhadores em greve, particularmente imagens da ocupação da fábrica, cuja desocupação pela polícia encerrou-se de maneira trágica. Em dado momento, aos vinte minutos de duração do filme, ocorre uma interrupção nos relatos para a inserção de uma sequência de planos do dia da desocupação.

Fotogramas do filme *Sochaux, 11 juin 1968* (Groupes Medvedkines, 1970)



O filme segue, após essas imagens, com relatos dos operários que estavam presentes durante a desocupação, colhidos posteriormente ao 11 de junho. O filme tornou-se possível pela interseção de Pol Cèbe, militante comunista que, apesar de não ser de origem operária, estava envolvido com o *Groupe Medvedkine* de Besançon. Cèbe foi o responsável por encontrar as imagens filmadas no dia 11 de junho, por um taxista: localizou o taxista, convencendo-o a ceder as filmagens, feitas em super 8. Depois, elas foram projetadas e refilmadas em 16mm por Bruno Muel, realizador francês que também colaborava com o grupo (GRANT, 2016). Foi também Cèbe quem entrou em contato com Marker, para que fizesse a montagem do filme, realizada em Besançon, na sede da CGT. Assim se formou o segundo *Groupe Medvedkine*, que, após *Sochaux, 11 juin 1968*, realizou mais três filmes, *Les trois-quarts de la vie* (1971), *Week-end à Sochaux* (1971-1972) e *Avec le sang des autres* (1975).

O período entre os anos 1968 e 1971 abrigou forte questionamento das relações entre cinema e política e a criação dos coletivos cinematográficos ao mesmo tempo resultou de tal inquietação e a intensificou. De acordo com Julie Esparbes (2004), totalmente independente dos organismos institucionalizados, esse tipo de cinema já existia muito antes de 1968, mas se desenvolveu intensamente diante dos acontecimentos de maio. O fenômeno dos coletivos, tais como o grupo *Dziga Vertov* e os *Groupes Medvedkine*, estava no centro das inquietações estéticas e políticas posteriores a maio de 1968.

Um deslocamento importante e bem conhecido é o de Jean-Luc Godard, que rompe com sua prática anterior para se lançar na experiência do grupo *Dziga Vertov*: tratava-se então de “fazer politicamente os filmes políticos” e de “pensar a organização do filme em relação à linha política que o anima” (ESPARBES, 2004, p. 18). Esse rompimento de Godard ao qual se refere Esparbes diz respeito a uma mudança nas temáticas dos filmes do diretor, que tem seu início quando se envolve com a realização de *Longe do Vietnã* (1967) e, no mesmo ano, quando realizou *A Chinesa* (1967). *Longe do Vietnã*, por exemplo, surge como uma expressão vibrante da solidariedade com aquilo que se considerava o terceiro mundo, mas, ao mesmo tempo, como pondera Stoffel Debuysere (2014), retomou uma discussão em torno da “utilidade” mesma do cinema, expondo questões amplas e, ainda hoje, sem solução, tais como:

(...) como preencher as lacunas entre ‘aqui’ e ‘lá’, entre quem faz as imagens, aqueles que são filmados e aqueles que as assistem? Como traduzir uma luta sem reinscrever as relações de dominação entre aqueles que tem o poder de representar e aqueles que são meramente representados? E ao fazê-lo, como criar uma arte capaz de alcançar massas, não somente adotando, mas também enriquecendo suas próprias formas de expressão? (DEBUYSERE, 2014, s/p.)

Tais questões remetem a outras, que perpassavam o cinema militante da época, sobre a entrega da câmera ao trabalhador, sobre o que era importante filmar, como as lutas deveriam ser filmadas; todas elas se inscrevem em uma questão maior que é como essas imagens poderiam produzir um testemunho histórico. Segundo Debuysere, para Godard, ao engajar-se em uma luta contra o colonialismo e o imperialismo, seria possível criar um Vietnã em cada cineasta e, assim, aproximá-los dos trabalhadores em luta.

De fato, após maio de 1968, tratava-se, para Godard, de reaprender a forma de rearranjar e estabelecer conexões entre palavras e imagens. Aqui, o compromisso com o cinema político ressurgiu, sempre como um compromisso com a forma, e não apenas com a produção de um conteúdo revolucionário. Para o autor, não poderia mais haver uma representação da política sem que houvesse também uma política da representação. Nesse sentido, Godard coloca em questão não apenas os modos de produção do cinema, mas também os modos de exibição, quando questiona, por exemplo, o espaço das salas de cinema, considerando-a como um lugar inadequado e imoral, como explica Daney:

A grande suspeita colocada pelo Maio de 68 sobre a “sociedade do espetáculo” uma sociedade que produz mais imagens e sons do que pode ver e digerir (a imagem se franja, foge, se esquiva), atinge a geração que mais havia investido nesse processo, a dos autodidatas cinéfilos, para quem a sala de cinema tomou o lugar, ao mesmo tempo, da escola e da família: a geração da *Nouvelle Vague* e daquela que a seguiu, formada nas cinematecas. A partir de 1968, Godard irá se retirar e percorrer o mesmo caminho em sentido oposto: do cinema à escola (são os filmes do grupo Dziga Vertov), depois da escola para a família (*Numéro Deux*). (DANEY, 2007, p. 107)

A sala de cinema, para Godard, era um lugar de histeria, de paquera, de voyeurismo e de magia. A recusa da sala de cinema, por si só, confere aos filmes realizados com o intuito de serem exibidos de outras formas um caráter de contra-informação, pois retira o cinema do lugar consagrado pela indústria como espaço, de certa forma, oficial de exibição. Contudo, não se trata apenas dos modos de exibição, mas dos filmes mesmos. Há uma pedagogia godardiana que coloca em questão a própria cinefilia e a sala de cinema é o lugar emblemático dessa cinefilia. Tal crítica será internalizada pelos próprios filmes. Além disso, há, nesse discurso, uma ideia de aprendizado vinculado ao cinema, pela possibilidade de aproximação do real. Essa pedagogia se faz fortemente presente em filmes como *A chinesa* (JEAN-LUC GODARD, 1967) e *Ici et ailleurs* (JEAN-LUC GODARD, 1974). Para além dos locais de exibição, ambos possuem características estéticas e de conteúdo fortemente militantes.

Em uma primeira abordagem dos acontecimentos de 1968, Godard realiza *Um filme como os outros* (1968), que problematiza o período através da montagem de imagens do período intercaladas com entrevistas com operários e estudantes. O filme questiona frontalmente a ideia de autoria no cinema, tão cara à *Nouvelle Vague*, e, mesmo tendo sido dirigido por Godard, o filme não possui créditos, o que gera dúvidas sobre sua autoria. Posteriormente foi atribuído ao Grupo Dziga Vertov, introduzindo uma discussão sobre o cinema produzido coletivamente. O filme alinha-se com a proposta de um outro cinema, tal como no caso dos *Groupes Medvedkine*, iniciado no mesmo período. Trata-se de um filme sobre maio, por causa dele e totalmente afetado pelas questões que endereçou ao cinema.

Um filme como os outros é o cinema na sua dimensão discursiva, verborrágica, urgente, militante, de acordo com o que afluía em torrentes pelas ruas, praças, muros e cartazes. É, sobretudo, um filme contra o cinema de entretenimento e espetáculo. (ESTEVES; FRANÇA, 2015, p. 144)

Trata-se, essencialmente, de um filme de contra-informação, que coloca em questão não somente os acontecimentos da época, mas também a própria instituição do cinema, o que se reforça pela elisão dos créditos.

O intervalo entre *A chinesa* e *Ici et ailleurs* é marcado pelo envolvimento de Godard com o Grupo Dziga Vertov. O grupo surgiu da parceria entre Godard e Jean-Pierre Gorin, que se iniciou em 1968 e se fortificou durante a produção de *Vento do Leste* (1970). O período durou até 1973 e resultou em cinco filmes: *Vento do Leste* (1970), *Lutas*

na *Itália* (1970), *Vladmir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972) e *Cartas para Jane* (1972). Todos os filmes são atribuídos ao grupo Dziga Vertov. A referência ao cineasta russo se deve ao fato de que Vertov tinha como princípios centrais de seu cinema a montagem e a luta de classes. Contudo, havia, ainda, nessa escolha, uma provocação àqueles que consideravam Eisenstein o “grande cineasta revolucionário”. O ideal do grupo era de que não haveria um diretor que tomaria decisões sozinho, todos os membros da equipe participariam igualmente.

Em 1970 produziram *Vento do leste*, filme-ensaio que discute caminhos para um cinema revolucionário através de uma construção narrativa que remete ao gênero *western*. O filme seguinte, *Lutas na Itália* (1970), consistia em imagens de confrontos entre estudantes e policiais. O filme, baseado na reação de Louis Althusser aos acontecimentos de 1968, é considerado por MacCabe como “o trabalho político e teoricamente coerente do grupo Dziga Vertov” (MACCABE, 2005, p. 26).

Em 1971, a pedido da Liga Árabe,⁴ iniciaram a produção de *Jusqu'à la victoire*, filme sobre a situação palestina no início de 1970. Entretanto, durante a montagem a verba fornecida pela Liga já havia se esgotado e, além disso, a barreira imposta pelo fato de que nem Godard e nem Gorin falavam árabe dificultou a produção de maneira que levou à interrupção do projeto. O último filme do grupo, realizado em 1972, é *Tudo vai bem*, que conta a história de operários em greve que sequestram o patrão. Após a desilusão gerada pelo fracasso de *Jusqu'à la victoire*, o grupo partiu para a produção de um filme de caráter mais comercial que os anteriores: “Yves Montand, um dos grandes astros do cinema francês foi convocado junto com Jane Fonda, que naquela época estava no auge de sua carreira. Ambos eram conhecidos ativistas de esquerda” (MACCABE, 2005, p. 28).

Após uma fase de transição, em *Ici et ailleurs*, Godard confronta a realidade da guerra palestina com a de uma família francesa que assiste à televisão, janta, e, assim possui um cotidiano absolutamente comum. Foram imagens feitas na Palestina e na Jordânia em 1970, durante a produção de *Jusqu'à la victoire*. Nesse filme, em uma nova parceria, com Anne-Marie Miéville, Godard retoma as imagens para convocá-las em uma operação de montagem de novo tipo. Trata-se, para César Guimarães, de uma coabitação entre as imagens, que visa delas extrair uma diferença: “nem adicionar, nem subtrair, e, muito menos, opor uma coisa a outra, mas colocar junto” (GUIMARÃES, 2015, p. 166).

⁴ Organização dos estados árabes fundada em 1945.

3 O legado (ao cinema e ao pensamento do cinema)

Para além dos coletivos, a produção do cinema combativo e engajado na década de 1960 ainda está por ser reavaliada, não apenas em seus aspectos políticos, mas nos termos de sua inventividade estética indissociável. Nesse sentido, um nome fundamental é o de Edouard de Laurot. Fundador do grupo *Cinéma Engagé* em 1964, após deixar a *Film Culture*, revista para a qual escrevia, De Laurot produziu uma obra peculiar, endereçando ao cinema engajado a tarefa de captar a realidade e projetá-la a um futuro utópico. Em 1967 o diretor lança *Black Liberation. Silent Revolution.* (1967), filme inspirado em *As estátuas também morrem* (Chris Marker e Alain Resnais, 1953). *Black Liberation* aborda a militância dos Panteras Negras nos Estados Unidos, recorrendo aos textos de Malcom X e outros líderes do movimento civil negro.

Fotogramas do filme *Black Liberation. Silent Revolution.* (Edouard de Laurot, 1967)



Ao escrever sobre o cinema de Edouard de Laurot, Brenez (2011) retoma o conceito do que seria para o cineasta o engajamento na arte e, mais especificamente, no cinema. Ela afirma que a relação entre a câmera e o combate nunca se enfraqueceram. De Laurot definiu o engajamento a partir de suas leituras de Jean-Paul Sartre, e, portanto, entende que o artista engajado é aquele que seja dotado de consciência, possuindo, ao mesmo tempo, uma necessidade criativa profunda.

O artista engajado seria, para De Laurot, aquele que possui consciência histórica no presente, o que o permite perceber, nas imagens e por meio delas, aspectos do futuro. A realização de um filme engajado é uma ação capaz transformar o mundo, pois atua na consciência do espectador. Edouard de Laurot, sob o pseudônimo Yves de Laurot (1971), escreveu sobre a relação entre as etapas de produção de um filme e a *práxis* revolucionária. De Laurot defendia que a revolução não estava apenas em uma etapa da produção, a saber, na montagem, mas em uma ideia mais ampla, de composição. Para o autor, a montagem torna-se, assim, uma modalidade de composição e, da mesma forma, a filmagem deixa de ser apenas uma filmagem, mas se torna uma “fábrica de filmes”:

Assim, nós podemos e *devemos* considerar a composição como a confrontação última, a etapa durante a qual os conflitos e confrontações últimas devem ser produzidas. Se não há novo conflito, novas confrontações, novas contradições durante esta etapa, então nós falhamos. (De LAUROT, 1971, s/p)

Para De Laurot, a ideia original deve ser transcendida pelo roteiro e, em seguida, o processo de filmagem – o filme – deve ser transcendido por sua composição. Assim, as contradições e confrontações, através da prolepse – a passagem daquilo que é ao que deveria ser – produzem uma transcendência do presente em relação ao futuro, expondo, no material fílmico, suas ausências e lacunas. A composição seria, então, uma busca por preencher essas lacunas em um gesto criativo verdadeiramente revolucionário.

Além de De Laurot, Brenez se dedica ao cinema de René Vautier, diretor cujo trabalho ela coloca lado a lado com o de Chris Marker. René Vautier, cineasta francês e militante do Partido Comunista, trabalhava temas como o colonialismo francês na África, a guerra na Argélia e o Apartheid. Recusando firmemente que os governos sejam os únicos a escrever a história, Vautier defende que o papel do cineasta consista justamente em produzir imagens proibidas em determinado contexto

político. Pioneiramente, em 1950, realiza seu mais importante trabalho, *Afrique 50* (RENÉ VAUTIER, 1950), primeiro filme anticolonialista francês, que denuncia as condições precárias e desumanas e a falta de professores e médicos nas colônias francesas na África. Com narração veloz e contundente, o filme detalha as relações entre racismo e capitalismo, evidenciando serem indissociáveis. As imagens nos mostram o cotidiano, o trabalho e a exploração da população da Argélia, tornando evidentes, por meio das imagens documentais e da montagem, as imposições do colonizador sobre a vida dos colonizados.

Fotogramas do filme *Afrique 50* (René Vautier, 1950)



Joris Ivens mereceria um capítulo à parte na história deste cinema engajado e combativo. Na longa carreira do diretor – Ivens realizou seu primeiro filme em 1928, o curta metragem *De Brug* (A ponte) e o último, *Une histoire de vent*, em 1988, sessenta anos mais tarde – nos interessaria, mais especificamente, a produção dos anos 1960, quando passou boa parte de seu tempo no Vietnã não apenas para realizar filmes, mas para conhecer a fundo a realidade do país. De acordo com Hans Schoots (2000), sua primeira temporada em Hanói tinha como objetivo se familiarizar com o cotidiano do Vietnã do Norte. Em 1965, fez uma segunda viagem ao Vietnã, justamente num período de intensificação dos ataques dos Estados Unidos. Em junho deste ano filmou o curta-metragem *Le ciel, la terre* (1966): “um trabalho de agitação, que justapõe dois mundos opostos: os americanos em seus aviões, sem contato direto com seus inimigos; e os norte-vietnamitas que seguiam suas vidas sob ameaças aéreas diárias” (SCHOOTS, 2000, p. 289). Outro trabalho importante do período é *17th Parallel: Vietnam in war* (1968), produzido com imagens cotidianas dos norte-vietnamitas, mostrando a forma como a guerra afeta suas vidas. O título do filme faz referência à décima sétima linha de latitude, que se

localiza entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. Em 1967, Joris Ivens contribuiu ainda com um curta metragem para o filme *Longe do Vietnã*.

Segundo Serge Daney, após essas produções mais evidentemente militantes realizadas, principalmente, em 1967 e 1968, em meados da década de 1970 o diálogo entre cineastas e militantes começa a se dispersar. Em seu olhar retrospectivo, em momentos de “esfriamento” do cinema militante, engajado, Daney se questiona sobre o ponto de vista. O cineasta é testemunha de seu tempo e, ao filmar, estabelece um ponto de vista que se refere à situação que ele próprio e sua equipe ocupam na filmagem, em relação com aqueles que não conheciam, mesmo quando apoiavam suas causas justas.

O “ponto de vista” de um cineasta militante sobre uma manifestação não era o mesmo que o da polícia ou da televisão de Georges Pompidou. Estas filmavam uma aglomeração do alto (para contá-la e, imaginariamente metralhá-la); os cineastas militantes captavam apenas os pés, as bandeiras e os gritos. Era grande a tentação de abreviar a discussão sobre essa diferença e considerá-la, logo de cara, “política”. (DANEY, 2007, p. 68)

Em um contexto em que cinéfilos e cineastas são demandados a ir para as ruas, em um questionamento do poder de sedução e do próprio espetáculo de projeção; o registro das imagens torna-se fragmentário, urgente, contingente. O cinema não resiste à força dos acontecimentos políticos que o atravessam e se afeta intensamente por sua emergência no presente. Permanece a mobilização em torno das questões especificamente cinematográficas, mas ela parece ter mudado de sentido. Já no início dos anos 1970, Daney se indagará sobre o ponto de vista, sobre o porquê de se filmar algo e, principalmente, a crença no visível como irrefutável. O autor acusa a confusão entre visão e conhecimento: ver algo, ele diz, não significa conhecer, dada a complexidade do real, apreendido fragmentariamente pelo cinema. As desconfianças de Daney vinham ainda do risco de submissão do cinema à propaganda e à publicidade.

Ainda que o olhar retrospectivo – e de algum modo, reticente – de Daney traga importantes indagações, que permanecem ecoando ainda hoje, ele parece pouco sensível ao que o cinema militante legou, vinculado mas extrapolando os limites de certa cinefilia. Para Nicole Brenez, uma das principais defensoras da produção militante, que ela toma como um “contra-cânone”, uma das grandes contribuições deste cinema é justamente o imenso arquivo audiovisual disponível para os

historiadores, que não dependerão apenas do Estado para reencontrar as informações. São filmes que, na premência dos acontecimentos, na emergência da história, buscam constituir e se constituem por um *ponto de vista*. Por mais que ali se arrisque validar uma “concepção instrumentalista da arte” (DANEY, 2007, p. 72), por mais que este ponto de vista se mostre equívoco, ele se inscreveu como documento histórico e será passível de elaboração imediata ou posterior.

Avaliar o cinema militante apenas por seu caráter instrumentalista – na medida em que os filmes parecem atender, antes de tudo, ao chamado da política – é desconsiderar ainda o que esse cinema traz, mesmo em sua urgência, de elaboração formal e estética, seja no momento mesmo da filmagem, seja no trabalho de montagem.

Percebemos então o quanto esse momento de contestação política será também o de uma invenção formal no âmbito do cinema. As duas dimensões estão imbricadas, uma vez que o cineasta engajado não quer a neutralidade: ele escolhe um ponto de vista – com isso um enquadramento –, ele decide, a partir do seu posicionamento político, de onde vai mostrar a realidade, qual parcela do real será filmada e, num momento posterior, escolhe quais imagens serão colocadas em relação na montagem. Essas escolhas, no entanto, são premidas e condicionadas por uma circunstância, pela contingência dos acontecimentos. E ainda: são escolhas, muitas vezes, negociadas, coletivizadas, elas próprias parte de uma discussão política. E se há invenção formal, ela não se forjou totalmente na tranquilidade de um estúdio ou na mesa de montagem, mas foi atravessada pela força das circunstâncias e pela necessidade de engajamento e de resposta coletiva a um contexto de disputa.

Referências

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, p. 36-57, dez 2006.

BRENEZ, Nicole. Edouard de Laurot: Engagement as Prolepsis. *Third Text*, v. 25, n. 1, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545614>

DANEY, Serge. *A Rampa*. Cahiers du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE LAUROT, Yves. La composition comme praxis de la revolution: le tiers monde et les U.S.A. *Revue Cinéaste*. “Special Issue: Latin American Militant Cinema”, v. 4, n. 3, 1971.

DEBUYSERE, Stoffel. Notes on militant cinema (1967-1977). *Diagonal thoughts*. Texto publicado em 22 mar. 2014. Disponível em: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=2075>. Acesso em: 2 maio 2017.

ESPARBES, Julie. *L'engagement dans le cinéma français*. 200. Tese (Doutorado) – Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Université de Lyon 2, Lyon, 2004.

ESTEVEVES, Leonardo; FRANÇA, Andrea. Un film comme les autres (Um filme como os outros). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços*. Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

GRANT, Paul Douglas. Just some of the ways to shoot a strike: Militant filmmaking in France from ARC to the Groupe Medvedkine. *Situations: Project of the Radical Imagination*, v. 4, n. 1, 2011.

GRANT, Paul Douglas. *Cinéma Militant: Political filmmaking & may 1968*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016. Doi: <https://doi.org/10.7312/gran17666>

GUIMARÃES, César. Ici et ailleurs (Aqui e acolá). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços*. Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

MACCABE, Colin. O Grupo Dziga Vertov. *Catálogo da Mostra Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: CCBB, 2005.

MACCABE, Colin. Sixties. *Critical Quaterly*. v. 50, n. 3, out. 2008. Disponível em: <https://chrismarker.org/chris-marker/sixties-chris-marker/>. Acesso em: 2 maio 2017.

SCHOOTS, Hans. *Living Dangerously*. A biography of Joris Ivens. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. Doi: <https://doi.org/10.5117/9789053563885>

TRAFORETTI, Henri. In: *Les Groupes Medvedkine*. Le film est une arme. Paris: Les Éditions Montparnasse, 2006.

Recebido em: 23 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em *Retratos de Identificação* e *Setenta*

The Military Dictatorship “By” and “Among” Women: The Cinema Against Historical Obliteration in Photos of Identification and Seventy

Anna Karina Castanheira Bartolomeu

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

Roberta Veiga

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

Letícia Marotta

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

Resumo: A proposta desse artigo é investigar em que medida o cinema, ao rememorar um momento histórico violento, como a ditadura civil-militar brasileira, é capaz de – através da pesquisa dos arquivos, da montagem dos vestígios, e da mise-en-scène nos testemunhos – reescrever a história oficial e reconstruir a memória daqueles que resistiram às formas de opressão e tortura do período. Focando na análise das estratégias formais e narrativas dos filmes *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, e *Setenta* (2014), de Emilia Silveira, interessa particularmente como essa escrita cinematográfica a contrapelo aciona estética e politicamente o feminino.

Palavras-chave: rememoração; ditadura; vestígio; arquivo; mulher.

Abstract: This paper investigates to what extent films, when they recollect violent historical episodes, such as the Brazilian civil-military dictatorship, are capable of rewriting the official history, by means of achieve research, vestige montage and mise-en-scène of testimony, and reconstruct the memory of those who resisted to oppression

and torture during that period. By focusing on the analysis of the formal and narrative strategies of *Identification Photos* (2014), by Anita Leandro, and *Seventy* (2014), by Emilia Silveira, the paper highlights how against-the-grain filmic writing activates, aesthetically and politically, the feminine.

Keywords: remembrance; dictatorship; vestige; archive; woman.

1 A história duplamente contrariada pelo cinema

No dia 17 de abril de 2016, domingo em que o país parou para acompanhar, ao vivo, a votação do pedido de impeachment da primeira mulher a ser eleita presidenta do Brasil, Dilma Vana Rousseff, um deputado federal foi capaz de dedicar o seu voto ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, primeiro oficial a serviço da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) declarado publicamente torturador, em decisão histórica confirmada pelo Superior Tribunal de Justiça em 2014. Ustra, “o pavor de Dilma Rousseff”, conforme o deputado o alcunhou naquele voto, comandou o DOI-CODI¹ de São Paulo, entre 29 de setembro de 1970 e 23 de janeiro de 1974, no período mais violento do regime. Naquele que era um dos mais temidos órgãos do aparato de repressão da época, centenas foram torturados e 50 pessoas morreram, como registrado em relatórios elaborados pelo próprio coronel. Que o deputado não tenha sofrido maiores conseqüências por fazer o elogio a um torturador em rede nacional, e que, como sabemos, ele tenha sido eleito Presidente da República em 2018, são fatos que evidenciam o quanto as narrativas sobre aquele período da história brasileira continuam em disputa.

É fato que, durante a ditadura civil-militar, agentes do Estado torturaram não apenas aqueles que tomaram o caminho da luta armada, movimento que se intensificou diante do fechamento progressivo do regime.² Militantes das organizações sociais, de partidos e sindicatos,

¹ Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército.

² A ditadura valeu-se de um aparato legal próprio, progressivamente criado para inviabilizar qualquer oposição, pelas vias institucionais ou fora delas. Foram editados 17 atos institucionais, leis complementares e outros instrumentos jurídicos. São exemplos: o Ato Institucional nº 1, de 1964 (que dava ao governo militar o poder de alterar a Constituição de 1946, suspender direitos políticos, cassar mandatos legislativos e demitir, colocar em disponibilidade ou aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que tivesse “tentado contra a segurança do País”); o Ato Institucional nº 2, de 1965

advogados, religiosos – há inúmeros casos documentados de tortura infligida a pessoas que nunca pegaram em armas. Também é fato que a tortura sempre existiu no Brasil e continua a ser tolerada, como bem sabem pobres, negros e índios. Mas, sob o estado de exceção, banaliza-se ainda mais a violência de seus agentes e a perversidade desses atos se aprofunda enquanto o arbítrio se impõe. Segundo dados compilados pelo projeto *Brasil Nunca Mais*,³ já em 1964, foram denunciados 203 casos de tortura de opositores ao regime, antes que ocorresse qualquer tipo de ação armada por parte das organizações políticas que foram forçadas à clandestinidade com o golpe. E se, entre os 50 mortos registrados nos relatórios de Ustra, podem haver aqueles que morreram em combate,⁴

(que aumentou em cinco o número de juízes ao Supremo Tribunal Federal, para que fossem indicados novos membros alinhados aos militares, dissolveu os partidos políticos existentes e estabeleceu que o presidente poderia decretar estado de sítio por 180 dias sem consultar o Congresso); a Lei de Segurança Nacional, de 1967 (cujo objetivo era criar os instrumentos para repressão); o Ato Institucional nº 5, de 1968 (que concedeu ao governo os poderes de cassar mandatos, intervir em estados e municípios, suspender direitos políticos de qualquer pessoa, além de ter colocado em recesso o Congresso Nacional por tempo ilimitado e ter suspenso o *habeas corpus* para crimes políticos); o decreto-lei nº 477, de 1969 (que visava impedir manifestações políticas nas Universidades); etc.

³ O projeto *Brasil Nunca Mais* foi desenvolvido de forma clandestina, no período de 1979 a 1985, com o objetivo de extrair dos autos processuais registrados pelo Superior Tribunal Militar os dados referentes a denúncias de crimes de tortura e morte cometidos pelos órgãos de repressão. Tendo à frente os religiosos Dom Paulo Evaristo Arns, o Rabino Henry Sobel e o Pastor Presbiteriano Jaime Wright, uma equipe de voluntários contabilizou 1.843 pessoas “que ousaram descrever os suplícios de que foram vítimas, os modos e os instrumentos de tortura, os locais, a assistência médica e os nomes dos torturadores, e tiveram suas palavras consignadas aos autos processuais pela própria voz autorizada do Superior Tribunal Militar”, o que permite “constatar que, no Brasil de 1964 a 1979, a tortura foi a regra, e não a exceção, nos interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar” (*Brasil Nunca Mais*, tomo 5, vol. 1, p. 8). Vale ressaltar que esses são casos de denúncias efetivamente feitas, sendo incalculável o número de pessoas que optaram por se calar, por coação e medo. Disponível em: <https://www.documentosrevelados.com.br/livros/brasil-nunca-mais-livro-na-integra/>. Acesso em 23 de março de 2019.

⁴ Em maio de 2013, na sessão pública para tomada de seu depoimento na Comissão Nacional da Verdade, o Coronel Ustra foi confrontado aos seus relatórios de outubro e de dezembro de 1973, documentos considerados confidenciais quando produzidos e

muitos foram assassinados com o emprego de técnicas de tortura as mais medievais, seja nas dependências do DOI-CODI, em outros órgãos ou centros clandestinos da repressão. Muitos mais sobreviveram e carregam, no corpo e no espírito, as marcas das agressões e sevícias que sofreram.

Com a Lei de Acesso à Informação (LAI),⁵ promulgada em 2012, o enorme conjunto de documentos produzidos pelo aparato repressivo no período ditatorial passou a ser acessível aos pesquisadores, exatamente quando se avizinhava o aniversário de 50 anos do golpe de 1964 e ganhava volume a produção de livros, programas de televisão, matérias de jornal, filmes, etc., sobre o assunto. Apesar disso, esses arquivos permanecem relativamente pouco conhecidos, desorganizados e dispersos. Há neles ainda muitas histórias a serem contadas, muitos vestígios capazes de desmontar versões oficiais difundidas pelos militares, na época, sobre inúmeros casos e de comprovar os crimes cometidos.

O cinema mostra-se um mecanismo potente na produção dessa contra-história, na medida em que, ao acolher os arquivos produzidos pelo regime, pode, através da montagem, reverter o sentido original de sua produção, a serviço da repressão, e dispô-los de maneira a extrair de sua precariedade, de sua condição de resto, algo da história daqueles que foram vencidos. Daí sua importância, enquanto dispositivo de rememoração, na retomada de um passado apagado e na construção das sensibilidades das novas gerações que não viveram os tempos da ditadura e que estão expostos, no Brasil atual, ao negacionismo⁶ acerca da violência militar da época.

hoje depositados no Arquivo Nacional. O coronel alegou que todas as vítimas foram mortas em combate. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWsv4EndpfY>. Acesso em: 23 mar. 2019.

⁵ A LAI entrou em vigor no dia 16 de maio de 2012. Consiste em uma lei federal que assegura o direito fundamental previsto na Constituição de 1988 de acesso às informações produzidas ou armazenadas por órgãos e entidades da União, Estados, Distrito Federal e Municípios. Foi promulgada pela Presidente da República Dilma Rousseff.

⁶ Tomamos aqui a noção de “negacionismo”, originalmente vinculada à negação do Holocausto, de forma mais livre, para nos referir aos discursos percebidos nos últimos anos que recusam a existência da tortura e do assassinato de presos políticos por parte de agentes do Estado durante a ditadura civil-militar brasileira ou, em sua versão mais radical, recusam até mesmo a ideia de que houve uma ditadura no país entre 1964-1985.

É justamente, a partir dessa potência cinematográfica, na tentativa de contribuir para a reparação⁷ de um dano histórico e de tentar revelar como passado e presente estão próximos, que abordamos aqui dois filmes que recorrem aos arquivos da ditadura militar e cuja produção foi contemporânea à Lei de Acesso à Informação. *Retratos de identificação* e *Setenta*, ambos de 2014, foram realizados por cineastas mulheres – Anita Leandro e Emilia Silveira – e, cada um a seu modo e intensidade, rememoram o passado de militância de sujeitos aprisionados e torturados pelo aparato militar, tocando ora com mais ênfase ora sutilmente as especificidades da atuação feminina na luta contra a ditadura.

Nesse sentido, segundo a expressão benjaminiana, o cinema “escova a história a contrapelo”⁸ duplamente. A história oficial é contrariada, primeiramente, porque os filmes trazem à tona a memória dos vencidos, rastreando a trajetória daqueles que, na tentativa de resistir ao autoritarismo, tiveram suas vozes caladas e suas existências profundamente feridas ou eliminadas pela máquina de repressão do Estado. Do ponto de vista político, os filmes, eles próprios, constituem resistência, uma vez que, como pontua Michel Löwy, se “deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão” (LÖWY, 2005, p. 74).

A segunda contrariedade concerne à presença nos filmes da voz e da imagem de vítimas historicamente emudecidas e apagadas: a das mulheres, que buscaremos perscrutar mais detidamente. Portanto, não se trata de enfrentar apenas a opressão do regime, mas também a do machismo que o constitui e o paramenta com formas específicas de tortura contra o corpo e a moral feminina. Essa segunda retomada contrariada da história pela participação da mulher se dá por meio das personagens femininas e pelo olhar cinematográfico das realizadoras que, entre tantas outras cineastas mulheres, trazem o debate sobre a ditadura para o centro

⁷ A noção de reparação aqui não se refere ao sentido de conserto ou ressarcimento da injustiça histórica, uma vez que não se pode restaurar um dano vivido no passado. O sentido aqui evocado se refere à possibilidade de retratação, de prestação de contas, junto a sociedade contemporânea e a comunidade de sobreviventes de um trauma histórico. Juridicamente, tal retratação pode incluir a satisfação de garantias de não repetição, que envolvem a investigação dos fatos, desculpas oficiais e sentenças que visam recuperar a dignidade das vítimas, a revelação da verdade, entre outras.

⁸ Cf. BENJAMIN, 1994.

de seu trabalho, no mesmo período em que os arquivos da época são abertos, influenciadas diretamente ou não por tal retomada.⁹

Em sentido semelhante ao que reivindica a voz e o corpo das mulheres como constituintes da história das resistências, podemos lembrar a perspectiva de Jacques Rancière (1996), para quem a política se funda num dano, numa fratura social, primeira: a divisão entre as partes e as parcelas que essas partes têm direito. Se podemos pensar nos pobres como aqueles que não possuem a parcela de bens materiais a que tem direito e por isso são excluídos da cena pública e de suas disputas, há aqueles que são excluídos porque suas palavras e seus corpos nunca foram contadas socialmente. O cinema, ao instituir instâncias de enunciação, portanto, um espaço de visibilidade e escuta, pode expor esse dano social e promover uma recontagem das partes, ou seja, contar aqueles que foram historicamente invisibilizados e emudecidos no litígio por sua parcela na definição do sensível. Ao incluir os “sem-parcela” na escrita da história, como as mulheres (e) vítimas da ditadura militar, o cinema rompe uma ordem policial¹⁰ - aquela que define o que deve ser visto, ouvido e sentido em determinado tempo - e funda a cena política.

Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p. 40)

⁹ Entre outros filmes produzidos por cineastas mulheres pós-abertura dos arquivos, estão: *Mariguela* (Isa Grinspum, 2012), *Repare Bem* (Maria de Medeiros, 2013), *Verdade 12.528* (Paula Sacchetta e Peu Robles, 2013), *Atrás de Portas Fechadas* (Danielle Gaspar e Krishna Tavares, 2014), *Galeria F* (Emilia Silveira, 2016) e *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2018).

¹⁰ “[...] a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Na resistência ao regime militar, é impossível não reconhecer a importância das mulheres. O protagonismo feminino deu-se de várias formas: da participação em movimentos estudantis, clubes de mães, partidos e sindicatos, à luta armada. Através da militância elas desafiavam o lugar passivo ao qual foram historicamente submetidas, ultrapassando a função de dona de casa e crescendo à função de mãe e esposa uma orientação política, a exemplo do Movimento Feminista pela Anistia (MFPA), criado em 1975 (quando o governo militar já havia feito milhares de prisões e mortes, e acabado com a guerrilha urbana). Composto por muitas esposas e mães, cujos maridos e filhos estavam desaparecidos, exilados ou tinham sido torturados, o MFPA foi fundado pela ex-presa política, ativista e advogada de direitos humanos, Therezinha Zerbini, que junto a mais oito mulheres, elaboraram o “Manifesto da Mulher Brasileira em favor da Anistia”:

Nós, mulheres brasileiras, assumimos nossas responsabilidades de cidadãs no quadro político nacional. Através da história, procuramos o espírito solidário da mulher, fortalecendo aspirações de amor e justiça. Eis porque nós nos antepomos aos destinos da nação, que só cumprirá a sua finalidade de paz, se for concedida a Anistia Ampla e Geral a todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção. Conclamamos todas as mulheres, no sentido de se unirem a este movimento, procurando o apoio de todos os quantos se identifiquem com a ideia da necessidade da anistia, tendo em vista um dos objetivos nacionais: a união da Nação! (ZERBINI, 1979, p. 27)

Para as mulheres, participar dos movimentos políticos contra o regime militar significava assumir riscos ainda maiores, ao desafiar relações de poder as quais estavam submetidas há séculos. Como diz Miriam Goldemberg:

Falar de mulheres militantes implica falar de mulheres exiladas, perseguidas, presas, torturadas, assassinadas. Mulheres que tiveram suas vidas profundamente afetadas por acompanharem seus companheiros, maridos, filhos e pais. Mulheres que abandonaram os estudos ou perderam seus trabalhos, que se afastaram de seus amigos e de suas famílias. Mulheres que não puderam ter filhos ou os tiveram na clandestinidade, na mais absoluta precariedade e solidão. Mulheres que foram obrigadas a se separar de seus filhos. Mulheres que tiveram suas casas

invadidas, revistadas, destruídas. Mulheres que tiveram seus companheiros assassinados, torturados, desaparecidos. Mulheres que assistiram seus filhos e filhas serem estuprados, torturados com choques elétricos, queimados com cigarros, pendurados no pau-de-arara. Mulheres que, na maioria dos casos, integraram-se na política em função de suas relações afetivas. Mulheres que teimaram em lutar pela liberdade em tempos de ditadura militar. Militantes em um mundo quase que exclusivamente masculino, estas mulheres enfrentaram todos os tipos de discriminações e violências, dentro e fora de seus partidos e organizações. (GOLDENBERG, 1997, p.13)

Nessa dupla contra-história (a história da resistência e a resistência das mulheres à ditadura)¹¹, garantir que as vozes e a experiência femininas ganhem espaço é ampliar a perspectiva histórica e também epistemológica, ou seja, do ponto de vista do saber que nos constitui subjetiva e coletivamente. Nesse sentido, a contribuição desses filmes – nos quais o papel da mulher na resistência é destacado – não se dá somente para a construção da democracia, mas ainda para um entendimento da igualdade de gênero que vai além de uma pauta identitária. Trata-se de uma política de constituição dos saberes sobre a própria história, saberes esses invisibilizados pelo sistema patriarcal dominante.

2 Rememoração: vestígios e *mise-en-scène*

Os filmes *Retratos de identificação*, de Anita Leandro, e *Setenta*, de Emilia Silveira, utilizam de estratégias narrativas e rememorativas distintas para abordar o período da ditadura civil-militar brasileira.

Retratos de identificação é um dos raros filmes brasileiros sobre a ditadura fruto de uma pesquisa de fôlego nos arquivos policiais e militares. Todos os documentos utilizados vieram dos acervos das polícias políticas do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro – APERJ e do Superior Tribunal Militar. Durante quatro anos (2010-2014), a diretora Anita Leandro escavou e selecionou documentos textuais e fotografias que pudessem ser utilizados para recuperar a história da prisão de três militantes que integraram a luta armada naquele período: Antônio Roberto Espinosa, comandante nacional da VAR-PALMARES, Chael Charles

¹¹ Conferir Veiga (2017).

Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, da mesma organização. Ao adotar como fio condutor a trajetória de Maria Auxiliadora, a Dora, o documentário incorpora também o depoimento de Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ALN), seu companheiro no exílio. A história desses personagens, presos muito jovens (Dora, com 24 anos, e Chael e Espinosa, com 23 anos), será contada então através dos vestígios de sua passagem pelos órgãos da repressão, produzidos por seus próprios algozes. O filme dedica tempo a esses materiais, os recorta, sublinha as informações importantes, o que permite aos espectadores examiná-los detidamente, guiados pela montagem de ritmo contido.

Dentre o material pesquisado, a diretora Anita Leandro vai tirar partido da intensa produção fotográfica da polícia, que registrava os investigados e prisioneiros políticos em diferentes situações. Ao refletir sobre o trabalho, ela explicou sua perspectiva ao lidar com essas imagens:

Nesse documentário, as fotografias produzidas pela polícia foram abordadas em sua dimensão testemunhal, como protagonistas da história. Tínhamos a intuição de que, estudadas com atenção, elas poderiam revelar aspectos do dispositivo de controle que as produzira. Grande parte do material fotográfico reunido na pesquisa para o filme era, até então, desconhecida, inclusive por parte da Comissão Nacional da Verdade e dos próprios pesquisadores desse período, mais fortemente interessados pelas informações contidas nos documentos textuais. A montagem do filme foi, então, pensada com o objetivo de socializar uma documentação cujo acesso ainda era bastante limitado, meio século depois do golpe militar. (LEANDRO, 2016, p. 104)

Na centralidade concedida aos arquivos e, especialmente, às imagens fotográficas, em geral menos exploradas pelos pesquisadores, a cineasta aproxima-se de um princípio metodológico caro a Walter Benjamin: a de que não se deve distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos. Para o filósofo, é preciso ter atenção aos resíduos, aos restos, às “cristalizações mais humildes da existência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156), vestígios que exigem do historiador consciente um esforço de interpretação.

Em sua leitura de Benjamin, Didi-Huberman (2011) aponta aí a necessidade de uma dupla arqueologia: à arqueologia material, dedicada aos vestígios, associa-se uma arqueologia psíquica,

presidida pela memória. Pois na ‘revolução copernicana’ que ele [Benjamin] reivindica para a história, o passado não é tratado como ‘fato objetivo’, mas como ‘fato de memória’, tanto psíquico quanto material. (BARTOLOMEU, 2016, p. 96)

Anita Leandro vai utilizar o material de arquivo de forma estratégica durante as filmagens dos depoimentos de Espinosa e Reinaldo. Nesse primeiro momento, ela decide não fazer perguntas e apenas apresenta a eles os documentos e as imagens que conseguiu reunir, em ordem cronológica. Muitas fotografias eram desconhecidas dos entrevistados, como Espinosa revela ao receber um dos tantos retratos de identificação que registraram suas idas e vindas entre as prisões: “– essa eu não conhecia...”. A fala de Espinosa deixa implícito que ele conhecia outras. Provavelmente esse retrato não constava dos inquéritos a que ele teve acesso: é resto entre os restos. Mesmo em sua precariedade, ao acionarem o trabalho da memória, tais vestígios fazem com que o passado venha ao nosso presente, alcançando espaços e tempos para além do instante da tomada fotográfica, nas vizinhanças da imagem. É assim que Espinosa lembra da calça que lhe seria devolvida apenas quando foi transferido para São Paulo, meses depois, e “que parava em pé” de tanto sangue endurecido; Reinaldo, quando vê a fotografia do grupo dos 70 presos políticos trocados pelo embaixador suíço, do qual ele e Dora faziam parte, conta detalhes dos dias em que passaram alojados no aeroporto, antes de serem levados ao Chile.

Um segundo momento do trabalho com os vestígios acontece na montagem, quando a escrita do filme efetivamente se faz. Nesse ponto, cristaliza-se o gesto marcante, já presente na pesquisa e na filmagem dos depoimentos, que é o da reconstituição cronológica de um recorte temporal bastante preciso: de 21 de novembro de 1969, quando Dora foi presa com Espinosa e Chael, a 1º de junho de 1976, dia em que ela se matou, em Berlim, depois de passar um período internada em uma clínica psiquiátrica. Os rastros encontrados nos arquivos serão conjugados, em montagem cruzada, aos depoimentos de Espinosa e Reinaldo (colhidos no presente do filme) e também a trechos de dois documentários que registraram (no passado) o relato de Dora sobre a prisão logo que chegou ao exílio no Chile: *Não é hora de chorar* (Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, 1971) e *Brazil: a report on torture* (Saul Landau e Haskell Wexler, 1971).

Na primeira parte do filme, principalmente, dedicada ao episódio da prisão de Dora, Chael e Espinosa, prevalece a dimensão indicial do material de arquivo que, articulado aos depoimentos, traz à tona os achados da diretora sobre aquele acontecimento. É o caso dos negativos dos retratos dos três guerrilheiros encontrados durante a pesquisa, até então desconhecidos. Aqui, a propriedade de atestação das imagens fotográficas é convocada para afastar, definitivamente, a versão dada pelos militares para a morte de Chael, de que ele teria sofrido ferimentos letais em combate, no momento de sua captura.¹² Enquanto nas fichas policiais dos três, os retratos têm o enquadramento fechado, padrão das fotos de identificação, de frente e de perfil, os negativos a partir dos quais eles foram copiados trazem planos mais abertos, que mostram mais de seus corpos. O desleixo e a confiança com que os agentes da repressão realizavam os registros, sem se preocupar em esconder seus crimes, fizeram com que as fotografias tomadas nas dependências do DOPS carioca revelassem mais do que deveriam: o corpo de Chael, nu da cintura para cima, sem qualquer ferimento aparente. No filme, a leitura do laudo de autópsia montada com esse retrato não deixa dúvidas de que Chael morreu em consequência de torturas bárbaras que sofreu na prisão. Um outro exemplo é o retrato de Dora machucada, com a mesma roupa com a qual foi presa (e que vimos na primeira foto que dela aparece no filme), confirmando seu relato de que foi torturada naquele dia.

Percebemos, então, a forma como Anita revela a perspectiva dos algozes ao trazer à tona os arquivos por eles produzidos e, com esse mesmo gesto, força o dispositivo disciplinar, de identificação e incriminação, a dobrar-se sobre si mesmo para revelar através da montagem – a relação entre as imagens e entre os testemunhos, os recortes e tempo de exposição das fotografias – a natureza vil e desumana da repressão policial durante o regime ditatorial.

Se, em *Retratos de identificação*, o que dispara o filme é o achado dos arquivos que potencialmente poderiam escrever a história cruzada de quatro personagens presos e torturados durante a ditadura, em *Setenta*, o motor é um acontecimento histórico específico no qual as vidas de 70 militantes se cruzam de uma só vez. No primeiro, trata-se de um recorte mais específico e incisivo porque entre poucos personagens e dedicado aos arquivos, o que faz com que a cineasta possa e deva durar mais nas

¹² Cf. LEANDRO, 2015.

imagens que chamam aquelas vidas e nas relações intersubjetivas de umas com as outras – mediada principalmente pela figura de Dora – em tempos diferentes da história de militância e da luta armada. No outro, trata-se de um recorte bem mais amplo do ponto de vista de personagens, menos conduzido pelos arquivos da polícia, porém manuseando esses e outros com certa aleatoriedade e fins mais ilustrativos, o que leva a uma atenção maior aos testemunhos, compondo assim um mosaico de muitas vozes, histórias de vida e diferentes materiais.

Esse motor do dispositivo de *Setenta* é um evento marcante da ditadura civil-militar brasileira, considerado como uma “vitória” da guerrilha armada, no qual 70 presos políticos foram libertos em troca do embaixador suíço, Giovani Enrico Bucher, sequestrado em dezembro de 1970. Esses militantes reuniram-se todos de fato no dia 13 de janeiro de 1971, quando embarcaram juntos num vôo em direção ao Chile, onde ficariam exilados até o golpe militar sofrido, em 11 de setembro de 1973, pelo então presidente Salvador Allende. Ainda que o eixo agenciador do filme seja um acontecimento, e o cruzamento entre os personagens seja, portanto, por ele garantido – juntos os militantes se tornaram uma coletividade reconhecida como “os 70” –, o filme não deixa de abrir várias camadas temporais para além do fato em si. Ou seja, através de testemunhos dos 18 personagens que o filme acolhe¹³ e das imagens de arquivos, outras relações entre eles vão sendo tecidas: a participação no mesmo grupo de guerrilha; o compartilhamento do mesmo período nas prisões do DOPS; a espera pelo embarque dentro de um camburão fechado na porta do aeroporto; o exílio; a produção conjunta de filmes de urgência feitos no Chile e na Europa com vistas a denúncia da tortura no Brasil; e ainda não só a fuga para Europa, após o golpe contra Allende, mas um pouco da vida clandestina em vários países europeus.

Entretanto, na medida em que o filme, a partir do sequestro do embaixador suíço, interpela suas personagens do ponto de vista do

¹³ A diretora Emilia Silveira esteve presa durante a ditadura, por dois anos, e foi casada com Marco Maranhão, um dos personagens de *Setenta*. Em entrevista concedida em 2017, Emilia relatou que o ex-companheiro, aparentemente uma pessoa alegre, adaptada à sociedade, casado novamente e pai de um filho, havia se suicidado dois anos antes, atirando-se do décimo andar de um hotel, no mesmo dia em que ela iniciava as filmagens de *Galeria F*, também dirigido por ela. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/quem-ficou-anos-presos-jamais-sera-mesmo-diz-diretora-de-galeria-f-21137022>. Acesso em: 29 mar. 2019.

envolvimento histórico com a resistência ao regime militar, o mesmo mecanismo mnemônico que aciona os ideais comuns, as sequelas das torturas, os amigos assassinados, as lutas travadas, abre-se para a vida privada de cada um: as relações com os filhos, as perdas, os relacionamentos amorosos e casamentos, a família. Tais testemunhos são intercalados e as narrativas ilustradas por materiais de arquivo mais variados do que aqueles usados em *Retratos de identificação* que, como dito, concentra-se nos documentos gerados pela polícia do regime militar. Ao contrário do filme de Anita Leandro, em *Setenta* as fotos de identificação policial de alguns dos ex-prisioneiros aparecem apenas no começo do filme, e os documentos oficiais e relatórios são menos explorados e passam rapidamente. Talvez a diferença maior em termos de natureza dos arquivos usados no filme de Emilia Silveira esteja nas fotos de álbum de família – materiais esses que não aparecem em *Retratos* – que entram como que para encarnar aqueles corpos políticos, marcados por uma vida sempre tensa, da luta armada à clandestinidade, pelo turbilhão de estar entre prisões, perseguições e fugas de um país para outro, na experiência mais ordinária e palpável de um sujeito comum, concedendo a elas uma singularidade qualquer.¹⁴

A montagem em *Setenta* impõe um ritmo frenético ao espectador, semelhante ao do telejornalismo no qual as notícias precisam ser velozes. Não à toa, o filme acompanha de perto as reportagens impressas da época, concernentes à troca dos 70 prisioneiros pelo embaixador, que intercalam os depoimentos, indicando sem cessar o passar dos dias

¹⁴ O *ser qualquer* para Giorgio Agamben (2013, p. 35- 40) não pode ser definido por nenhuma propriedade, seja ela conceitual ou identitária, mas é tomado em sua singularidade, *tal qual é*, fora de atributos que o defina como pertencente a um conjunto. “Porque não há em sua comunidade uma propriedade que lhes esteja acima e que lhes imponha, desse modo, um destino histórico a cumprir, às singularidades quaisquer não cabe nenhuma tarefa a realizar [...] encontram-se eximidas de qualquer papel numa suposta obra comum pela qual devam lutar. Não há compromisso algum com qualquer destino a perseguir, como tampouco haveria uma origem que se lhe atribuísse o dever de preservar ou, se perdida, resgatá-la”. Porém, “se a singularidade qualquer não é nem deve realizar nenhuma essência, nenhuma obra, nenhum destino, isso não significa que não seja, ou que não deva ser alguma coisa. Há, pelo contrário, algo que ela é e tem de ser, “mas este algo não é uma essência, não é, aliás, propriamente uma coisa: *é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência*” (BRANDÃO; LUZ, 2014, p. 340-341).

da negociação. A câmera passeia com vários movimentos de idas e vindas, de um lado para o outro, entre fotografias da vida familiar dos ex-prisioneiros e prisioneiras, cartas manuscritas, manchetes e recortes de jornais, que se sucedem rapidamente, sem que se possa neles durar. Se, por um lado, a montagem dos arquivos, ao recriar essa polifonia, vai impor um ritmo acelerado a esse todo heterogêneo e fragmentado, por outro, essa velocidade abranda-se quando *Setenta* incorpora trechos de outros filmes,¹⁵ sendo os mais contundentes aqueles produzidos no calor dos acontecimentos (dois deles também utilizados em *Retratos*, de forma mais comedida) e marcados por um profundo sentido de urgência: o cinema como forma de resistência.

É fundamentalmente através da inserção dessas imagens (ainda que as fotografias de família, de documentos de identidade e identificação aqui se somem) que passado e presente se coadunam ao se apartarem. Isso se dá na medida em que a *mise-en-scène* constrangida que os personagens, todos eles com mais de sessenta anos, podem oferecer no presente do filme (essa que seus corpos e a moldura da entrevista permitem), é confrontada com a *mise-en-scène* aguerrida de quando jovens ativos denunciavam para a câmera o grau de violência e opressão do regime em vigência. A expansividade do corpo jovem do passado difere da postura reflexiva do corpo envelhecido do presente; ao mesmo tempo, ambos estão atados pela narrativa e pela montagem que nos permitem buscar e entrever os traços físicos comuns e unir as pontas das histórias.

Se podemos falar da ocorrência de uma espécie de fato coletivo (no sentido de produzido pelo e por um conjunto) que a negociação em si vai gerar, qual seja, o exílio dos militantes no Chile em troca do sequestrado, é a partir dele que o filme cria como que um outro fato, ou desdobramento desse, que é a reunião de uma comunidade de sobreviventes novamente no processo de realização e no ato filmico em si. Trata-se de um acontecimento cinematográfico que trabalha a dimensão pragmática do cinema na medida em que, a partir das individualidades convocadas a narrarem suas vivências nessa trama comum do passado,

¹⁵ Além de *Brazil: a Report on a Torture* (1971) e *Não é hora de chorar* (1971), utilizados também em *Retratos de Identificação*, o filme de Emilia Silveira utiliza trechos de *Quando chegar o momento* (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, 1978), *Registro de 11 de septiembre* (Juan Ángel Torti, 1973), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2006) e *Curtições* (Artur Barrio, s/d).

institui-se um outro comum, um partilhamento da experiência da ditadura, no presente narrado mais de quarenta anos depois. São histórias onde, no espaço cinematográfico, é possível reencontrar o elo comum que motiva e dispara a ação de narrar, o testemunho sobre a ditadura, e, portanto, a rememoração da dor e do trauma daquele período. O sentido de coletividade e de sobrevivência é adensado no partilhamento de um espaço e tempo passado no presente filmado, permitindo que aquelas experiências reconquistem seu lugar na história.

Enfim, enquanto *Retratos de identificação* tira a força de sua contrariedade principalmente na meticulosa organização e na duração dispensada aos arquivos, um trabalho de montagem e temporalização das imagens que constrói trajetórias singulares, *Setenta*, com uma montagem bem mais fragmentada e passagens rápidas, *jump cuts*, de uma cena para outra (o que lhe concede moldura jornalística), encontra sua potência histórica, mesmo que por meio de um panorama geral, ao extrair o comum dos afetos mobilizados pela militância, prisão e exílios na época da ditadura brasileira. Cada qual em seu gesto cinematográfico próprio, os filmes produzidos no mesmo ano se interceptam e se complementam em um certo momento histórico, de abertura dos arquivos da ditadura, que demanda a rememoração e o testemunho como formas da política. Como Dora e Guarany, personagens centrais de *Retratos*, estão entre os 70, esse é como um corte verticalizado, geológico, na história coletiva dos personagens de *Setenta*, como se um filme a princípio maior abarcasse o outro menor que, por sua vez, porém, o aprofunda e, por isso, também o ultrapassa.

3 Mulheres contra a ditadura: testemunhos e arquivos

Em *Retratos de identificação*, durante uma das partes da entrevista com Reinaldo Guarany, Anita pergunta ao ex-militante quantas mulheres havia entre os 70 exilados. De pronto, o ex-companheiro de Dora responde que eram poucas, conta algumas nos dedos. A cineasta entrega-lhe a foto de todos reunidos num espaço prisional do aeroporto e afirma que eram 11, o que o surpreende. No mesmo momento, vemos essa foto ocupar toda a tela enquanto os nomes vão sendo inscritos indicando o rosto de cada uma das mulheres do grupo, como que identificando, contabilizando e marcando a presença feminina. No filme de Emilia Silveira, quando uma página dupla de jornal com os retratos dos 70 é

exibida, rapidamente, é possível ler: “11 mulheres fazem parte da lista de banidos”. A manchete está no alto, quase escondida por uma vinheta que emoldura o quadro, e a informação não ganha a mesma ênfase da contagem de Anita. Se lembrarmos Rancière, mencionado acima, quando o cinema faz essa contagem dos sem parcela, dos sem voz, ele se constitui como ação política.

O fato é que dos 70 presos políticos deportados para o Chile, aproximadamente 16% são mulheres. Parecem poucas, mas nem tanto, se observamos principalmente a forte normatização do comportamento feminino que contaminava o espírito da época. O que nos parece pouco representativo, é termos hoje no congresso nacional uma bancada feminina de apenas 10% do total. As mulheres que encamparam os ideais de esquerda e resistiram à ditadura, seja ingressando na luta armada ou fazendo movimentos de ativismo político em outros espaços, enfrentaram não só o totalitarismo do regime militar, mas também a si mesmas, suas culpas, seus fantasmas e a sociedade machista com seus valores e normas.

Como já dito, engajar-se em movimentos políticos naquele momento significava para a mulher deixar a segurança da uma vida restrita à esfera do lar, abandonar família e filhos, romper barreiras institucionais machistas que prescreviam um comportamento recatado e submisso. Nos filmes aqui abordados, percebemos – tanto na força dos depoimentos quanto na presença corporal das personagens nas imagens de arquivo, nas fotos e trechos de filmes – essa ruptura, bem como a coragem da mulher de se lançar à esfera pública, a ela interdita, não apenas para reivindicar a revolução e a libertação, mas para se somar na guerra. Essas 11 mulheres dos 70 ingressaram na luta armada e participaram efetivamente de confrontos com o regime militar. Emprestar seus corpos à guerrilha urbana ou rural desafia de frente a noção de fragilidade feminina tão bem implantada e institucionalizada pelo machismo. Por participarem dos grupos de esquerda, mas talvez por um “erro” bem maior – a de colocarem-se contra o que há de pré-determinado para a mulher, portanto, por se insurgirem duplamente –, esses mesmos corpos femininos serão aqueles fortemente violentados pelos militares através de formas de tortura específicas empregadas contra as mulheres, como as que envolviam simulação de ato sexual e manipulação com instrumentos de choque ou de corte nos órgãos íntimos (vagina e seios). Mais do que para extrair informações era preciso puni-las para extrair a culpa pelo “erro” da insurgência.

Em *Setenta*, entre os 18 ex-militantes que testemunham no filme, cinco são mulheres, e todas elas aparecerão jovens através de fotografias de família, documentos de identidade, matérias de jornais ou trechos de outros filmes. Três estão presentes corporalmente, em seus mais de 60 anos, sendo interpeladas pela câmera da diretora Emilia Silveira no ato do fazer filmico. São elas: Mara Curtiss Alvarenga, Nancy Mangabeira Unger e Vera Rocha Dauster. Duas delas já falecidas à época das filmagens, Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a Dora, personagem central de *Retratos de identificação*) e Carmela Pezzutti, comparecem através dos depoimentos de parentes, parceiros, amigos e pelo testemunho que deixaram nos filmes de denúncia produzidos no calor da época.

Carmela é a primeira mulher das 5, das 11 dos 70, que aparece no filme. O testemunho em que a vemos jovem é uma cena de *Brazil: a report on torture*, filme feito no Chile, em 1971, na qual ela conta a tortura a que foi submetida pela polícia brasileira. Sua irmã, Angela Pezzutti, lembra que ela era uma mulher alegre, vaidosa, bonita e, sobretudo, à frente de seu tempo. Carmela separou-se do marido em 1962 – quando a separação entre casais era muito mal vista para a mulher – e ingressou na luta armada já aos 40 anos por influência de seus filhos, Angelo e Murilo, que já eram militantes. Segundo a irmã, Carmela, mãe muito jovem, se reunia com “as noivas, as namoradas e as amigas dos filhos” nos fins de semana para estudar e discutir o marxismo. Não só pela inversão entre quem conduz e cuida de quem (foi também incentivada por Angelo e Murilo que Carmela separou-se), mas pela amizade de muita proximidade com os filhos e pela inserção no mundo deles, trata-se de uma maternidade positivamente desafiadora dos padrões normativos vigentes, na qual o materno passa pelo fazer político, por pensar a política e lutar contra a ditadura de um país junto aos filhos. Não por acaso, é natural a associação de Carmela à personagem Pelágua Nilovna, do romance *A mãe* (Máximo Gorki, 1906), que se engaja na política – durante a repressão czarista de 1902, em Sormovo, na Rússia – logo após se tornar viúva e passar a se atentar mais para o comportamento rebelde do filho que já está fortemente envolvido em discussões políticas.

Ainda em *Setenta*, logo após a história de Carmela, vemos a câmera de Emilia passear por uma sequência de fotos de um jovem casal no dia do casamento, enquanto ouvimos a voz de Mara Curtis Alvarenga: “fiquei noiva com 16 e casei com 18. Fui mãe aos 19, aos 20, aos 21, 22, 25 e 27. E com 27 anos eu já tinha seis filhos”. Ouvimos então de

longe e de forma abafada a voz de Emilia que vem do contracampo: “E aí resolveu uma coisa básica, entrar na luta armada?”. A ironia já diz: aos 22 anos, Mara ingressa na luta armada e, ainda no Brasil, participa das ações políticas e vive a clandestinidade enquanto cria seus seis filhos pequenos. Até que vem a prisão e o exílio para o Chile: “aí separa a família e foi um horror para mim...”, ela diz num tom revoltado e enfático. Quer continuar o desabafo, mas é interrompida pelo marido, Afonso Alvarenga, que participa da entrevista ao lado dela e lembra, naquele instante, de sua promessa de que uniria a família novamente até o fim do ano. Porém, Mara continua no mesmo tom, demonstrando que a promessa de Afonso de nada adiantara, como quem ainda amarga aquele duro momento da mãe que deixa os filhos para trás: “me separar dos meus filhos nessas condições, sem segurança nenhuma, foi péssimo para mim, péssimo, ideologicamente foi péssimo, eu murchei igual uma flor. Esse, não”. “Esse” é o marido para quem ela aponta. As filhas, que também aparecem no filme, contam que quando foram à prisão não puderam ver a mãe, pois Mara e Afonso já estavam na lista de negociação pela soltura do embaixador suíço e, portanto, aguardavam o exílio no Chile.

Mais à frente, nos deparamos novamente com essa cisão entre a mulher guerrilheira e a mulher mãe que parece perseguir a escolha de vida de Mara pela luta política. Já em Valparaíso, no encontro com Salvador Allende, o presidente chileno pergunta à militante se ela teria algum pedido a fazer, e ela imediatamente responde: “eu tenho, eu queria saber se o senhor podia trazer meus filhos, minha família, para gente se unir”. A câmera corta de Mara para uma foto e áudio de Allende sendo ovacionado por uma multidão e uma sequência de outras imagens de manifestações políticas chilenas, até que, após vermos através de um carro que se movimenta em uma estrada a placa “Benvenido a Chile”, surge uma foto de família – um homem abraçado a crianças – e, no alto, a legenda: “filhos de Afonso e Mara no Chile”. Allende atendera o pedido da mãe.

A Mara de hoje, do presente do filme, parece olhar para a jovem lá de trás e admitir a culpa por ter seguido a militância e por não dimensionar à época o perigo que corriam. Perigo esse que se torna maior pelo fato daquela militante ser também uma mãe que precisava estar viva e presente para cuidar de seus filhos. Trata-se da divisão entre a vida privada e a vida pública que atravessa historicamente a experiência feminina e que vem à tona quando uma mulher resolve se desviar daquilo que a maternidade e

a heterossexualidade compulsória reservam, desviar do que a sociedade machista entende como seu destino biológico: ser mãe. Nessa medida, a culpa e o medo são naturais, uma vez que já estão incorporados na mentalidade de que a maternidade é o que realmente importa para a mulher, mesmo que estejam em jogo os ideais mais nobres de libertação de um governo ditatorial incapaz de conduzir um país de modo adequado para a criação e a vida dos filhos.

A questão materna já não está tão presente nas histórias de Vera, Nancy e Dora. O testemunho de Vera toca uma vez na maternidade quando ela conta que só teve filho aos 27 anos porque o partido não permitia. Ela diz que “hoje, como mulher” consegue enxergar o absurdo dessa interdição. Das duas últimas, Dora não teve filhos e Nancy não fala sobre maternidade. A participação de ambas no filme tem uma dimensão mais corporal que as outras, ressaltada nas imagens e depoimentos do período de juventude da luta armada, principalmente, nos arquivos dos filmes da época: *Não é hora de chorar* e *Brazil: a report on torture*. Ainda que Nancy esteja viva e testemunhe para *Setenta*, ela não fala de sua vida familiar e íntima – não há fotos de família que acompanhem seus relatos, como os das outras e dos outros personagens (nem dela, nem de Dora) –, rememora mais os acontecimentos dos anos duros da ditadura, do aprisionamento e do exílio, e o faz com imagens vívidas (como no relato do episódio no qual, para escapar da perseguição do exército chileno pós-golpe, com ajuda de uma jovem mãe, se esconde no armário do quarto onde um bebê dormia; os guardas entram no local e saem sem, de fato, procurá-la).

Um momento forte em *Setenta*, que demonstra bem essa dimensão corpórea que a personagem evoca, traz um trecho retirado do filme *Brazil: a report on torture*. Quando Dora fala sobre o cerco policial no qual foi apanhada, ela pede à companheira assentada ao seu lado no momento da filmagem, a mesma Nancy, que mostre para a câmera as cicatrizes deixadas pelos tiros dos policiais que a feriram também na ocasião de sua prisão. Nancy fica de pé e vemos seu corpo. Ela levanta a blusa vermelha, mostra a barriga onde figuram as cicatrizes e Dora aponta uma a uma dizendo: “Uma bala nos pulmões, outra no fígado...”, enquanto a câmera se aproxima da pele de Nancy no local daqueles órgãos. No pulmão e no fígado: o que vemos é um corpo repleto de marcas de cortes e perfurações. É a primeira e única vez em *Setenta* que o corpo feminino aparece, ele mesmo, como testemunho da sobrevivência e resistência à

ditadura. Se esse filme opta por um caminho de associação imagética e narrativa muitas vezes leve e bem humorado, *Retratos de identificação*, esteticamente mais sóbrio e pesado, aposta nesse procedimento e explora intensamente os afetos do corpo, através de várias fotos de Dora que mostram em menor proporção os ferimentos, mas exibem o abuso policial na nudez imposta, bem como a mudança de postura do corpo, a indicar – de uma imagem do arquivo oficial a outro (como veremos mais adiante) – seu esgotamento.

Na faixa dedicada à Nancy em *Setenta*, o trabalho de seleção e montagem destaca uma presença feminina que oscila entre o frágil e o forte – o corpo magro, os gestos delicados, a fala vagarosa e baixa de senhora não correspondem à força de suas palavras, à determinação de sua escolha política pela esquerda, que evocam o passado, nem o olhar resolutivo, quase inabalável dos depoimentos de quando jovem – permitindo perscrutar entre um e outro as contradições e ambiguidades da história da luta feminina. Num momento, ela aparece com 23 anos falando em inglês sobre sua vida nos EUA, onde foi criada, até a morte do pai; em seguida, em depoimento para o filme, lembra de quando, recém-chegada ao Brasil, ao ver pela primeira vez o quadro *Criança Morta*, de Candido Portinari, é atravessada por um afeto que a interpela no sentido de impeli-la a fazer algo por seu país. Logo depois, Nancy reaparece jovem, exibindo com firmeza os sinais corporais das feridas da guerra travada com os policiais brasileiros. Ao final do filme, vamos vê-la, novamente, dizer docemente defronte às lentes de Emilia: “eu penso o que nos moveu a tudo o que a gente fez, foi uma força de vida, uma força vital, uma força de querer um mundo melhor, uma força de acreditar que a gente podia transformar aquele estado de coisas... uma luta muito além da derrubada da ditadura... pela humanidade”. Essa força vital, que está nas palavras, ideais e objetivos de Nancy, está também no modo como ela surge em *Setenta* por meio de outros filmes feitos arquivos, nos quais ela figura jovem, ativa, com desejo de denúncia, mas também em função da montagem que permite o contraste entre o corpo já mais velho e calmo, e esse corpo jovem ainda em luta, que encarna na pele o que é desejo e ideal político. Quando a Nancy de 40 anos depois traz a memória no olhar e na voz reflexiva, o peso do vivido também se faz ver, e é na força corpórea de sua presença que a mulher pode transpor sua fragilidade, seu apagamento, para escrever outra história: a de seu protagonismo na luta.

4 Dora: quando o corpo transborda

A força vital da qual nos fala Nancy, de modo tão preciso e contundente, também está em Dora, contudo, tal vitalidade se encarna num corpo jovem que só pode vir do passado, sem o contraste produzido na montagem com o corpo já mais velho do presente filmado. O filme tratará de atualizar essa imagem de mulher de outro modo. Em *Setenta*, as aparições de Dora parecem menos aceleradas que as das outras personagens, talvez por se concentrarem nos extratos de filmes realizados em tempos passados, eles mesmos – por sua materialidade, procedimentos e técnicas – mais lentos. Em trecho de *Brazil: a report on torture*, a câmera acompanha Dora por uma periferia chilena enquanto ela discorre sobre as contradições sociais no Brasil. Em sua presença desenvolta, com gestos amplos e fala expressiva (mesmo que em espanhol pouco fluente), de uma Dora militante social, que cobre o rosto com as mãos ao sorrir, resta um plano de detalhe, em perfil parcial, dos olhos profundos a fitarem longe a lateral do antecampo. Já na passagem de *Não é hora de chorar*, a presença de Dora aparenta durar mais do que os poucos segundos de seu testemunho em função de sua fala firme e objetiva (sobre o momento de sua captura pelos militares), que tonaliza a frieza de sua figura vestida de negro, no preto e branco duro da imagem antiga de cinema.

O fato é que Dora se destaca das outras mulheres de *Setenta* pela construção de uma memória fortemente imagética – como o plano de detalhe dos olhos – que, se por um lado, traz sua presença, por outro, aponta para sua ausência. Ali, a consternação com seu suicídio – em Berlim, no dia 1º de junho de 1976, quando ela se joga embaixo de um trem – contrasta com sua força vital. Essa imagem forte de mulher se faz presente na voz do companheiro Reinaldo Guarany, com ela viveu tantos anos na clandestinidade, que a recria em seus testemunhos para o filme. Ele conta que Dora era “vistosa, bonita, grandona”, e que ela “impressionava”; suas lembranças são de uma mulher ativa e segura, o braço forte e a inteligência do casal. No trecho de *Quando chegar o momento*¹⁶ – documentário sobre Dora, feito em 1978 – Reinaldo e Luizão, companheiro dos 70 e também diretor do filme, aparecem jovens conversando sobre a vida e a morte da guerrilheira, e reencenando sua vida quando retornam à casa onde ela e Guarany moraram na Alemanha.

¹⁶ Dirigido por Luiz Alberto Sanz (personagem de *Setenta*) e Lars Säfström.

Nos estratos desse arquivo filmico, a presença de Dora está em sua ausência, sua morte, mas parece como que buscada, desejada, como nas cenas de uma câmera subjetiva que adentra a estação onde ela cometeu suicídio ou que percorre um parque vazio e coberto de neve. Afora os depoimentos de Guarany, são cenas únicas onde as palavras dão lugar ao barulho de passos e ruídos dos trilhos do metrô de Berlim. Assim, ainda que Dora não faça parte da comunidade para o filme, ela está na comunidade do filme, com toda essa força corpórea dos arquivos – seja na sua presença ou na sua busca – e na retomada pelos depoimentos do companheiro.

É essa força vital e corporal, essa intensidade da presença de mulher – sentida inclusive na disparidade em relação ao suicídio –, que *Retratos de identificação*, em sua sobriedade, formalismo e contenção, fará explodir. Ali, a única personagem feminina é Dora, para ela estão os olhares dos companheiros e espectadores. Dos documentos de arquivo policial às matérias de jornais, usados a serviço da narrativa, e das fotos de identificação, em seu valor de atestação dos acontecimentos nas prisões e da violência do regime militar, a imagem de Dora sempre transborda, fazendo com que o dispositivo disciplinar se encolha para que outros afetos e intensidades venham atuar.

Nas fotografias que abrem *Retratos*, retiradas do relatório de um agente da ditadura, a câmera espiona Dora deslocando-se na cidade. Um recorte da capa do documento o identifica: *Confidencial - Operação "Bis"*. A data: 21 NOV 69. As fotos aparecem montadas às anotações datilografadas dos policiais que registram os horários exatos de seus passos: a saída de casa, o café no Bar Maria Elena, a lancha tomada para Niterói, o preço da carteira de habilitação na Auto Escola Aprendizagem. Ainda não sabemos seu nome. “ALVO” é o modo como ela é referida. No relatório policial, aquele corpo feminino, jovem, é enquadrado na categoria de inimigo.

Segundo Anita Leandro, vários ex-prisioneiros contam que esse tipo de fotografia era utilizado nas sessões de tortura para deixá-los acreditar que a polícia sabia tudo sobre eles. No filme, essas imagens não servem mais à repressão. São usadas para reconstituir o dia da prisão, para introduzir a história dos três militantes, como um prólogo do horror que viveriam. Sobre a última fotografia dessa sequência, ouvimos: “ – eu fui presa no dia 21 de novembro de 69, à noite desse dia...”. O relato continua e, num salto temporal, surge a imagem de Dora, circumspecta,

dando seu testemunho ao filme *Não é hora de chorar*. Sabemos que é a mesma pessoa que vimos nas fotos, mas já não a percebemos da mesma forma. A mulher que, antes, andava pela cidade de vestido, óculos, colar, coloca-se diante da câmera depois de já ter sido presa, torturada, violentada, ferida e banida de seu país. Seus olhos nos encaram com firmeza, num gesto de denúncia, intenso, duro e urgente. Corte para um outro documento, *Informação n° 165*, que reporta a prisão dos “terroristas” e informa seus nomes.

O filme prossegue na reconstituição minuciosa dos acontecimentos naquela noite, cruzando o material de arquivo e os depoimentos de Espinosa e de Dora.¹⁷ A certa altura, aparece uma fotografia da perícia que mostra as armas e munições apreendidas no aparelho em que foram presos. A imagem demora na tela, em silêncio. Em trecho do filme *Brazil: a report on torture*, Dora especifica, com naturalidade, o nome daqueles armamentos e explica em quais ações de guerrilha urbana eles eram utilizados. Na sequência, aqueles itens fotografados separadamente são exibidos, também em silêncio. A função de atestação da fotografia é acionada e tais imagens são tomadas como evidências materiais do que Dora conta, do mesmo modo como os objetos registrados são provas relacionadas aos crimes de que serão acusados. Se, nessa operação, o filme corrobora a narrativa da ditadura de que eles, de fato, faziam a luta armada, o relato de Dora tem um caráter disruptivo, por trazer a voz de uma mulher que se assume guerrilheira. O “alvo” desafiava as normas vigentes, tanto por ser militante, quanto pelo lugar de mulher que ocupava, distante dos padrões esperados em uma sociedade conservadora e extremamente machista.

No retrato de Dora feito assim que foi presa, no DOPS, ela encara a câmera de maneira ativa, sustentando um olhar que confronta o fotógrafo algoz. Seu corpo resiste ao dispositivo fotográfico de identificação, criado no final do século XIX, que oferece a descrição precisa da retratada, ao mesmo tempo que a enquadra como criminosa. Trata-se do retrato em sua modalidade repressiva, bem distinto do retrato burguês, que tem uma função honorífica. O filme, entretanto, vai subverter o sentido original dessas imagens, fazendo com que elas trabalhem contra o aparato repressor que as produziu.

¹⁷ Como dito, Dora deixou seu depoimento registrado em dois filmes produzidos em 1971, no Chile: *Não é hora de chorar* e *Brazil: a report on torture*.

os retratos serão retomados e remontados em nova configuração, rompendo a ordem do arquivo que faz parte de sua gênese e que a eles destinara um certo lugar. [...] Não se trata mais da função estrita de identificação do indivíduo ou da atestação de uma identidade, mas de tomar essas imagens como resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida. Se, por um lado, as fotografias carregam as marcas de uma cena produzida sob as regras de um poder disciplinar, por outro, como vestígios trazidos para o presente, elas são retrabalhadas [...], tornando possível uma outra legibilidade do passado. (BARTOLOMEU, 2016, p. 94-95)

Como já apontado, esses retratos servem à reconstituição do fato que deflagra a narrativa, contrariando a versão da morte de Chael dada pelos militares. No entanto, eles também serão apropriados de outra forma, fora da lógica comprobatória ou de uma cronologia, mas na chave do afeto.

Como *Retratos* centra-se nas fotos e documentos do arquivo da ditadura para neles perseguir os vestígios das atrocidades cometidas no regime militar, são esses rastros materiais de e sobre Dora que, com essa função, ocupam praticamente todo o filme. Ou seja, diferente de *Setenta, Retratos*, no limite – ao trabalhar as fotos de identificação e documentos policiais como peças de quebra-cabeças num jogo bem articulado de montagem – lida, expõe e denuncia a prática da tortura em seus detalhes. Nesse sentido, a rememoração da tortura contra a mulher, será uma linha de força do dispositivo criado por Anita, essa que Dora encampará, ultrapassará, e fará, pela via dos afetos, permanecer como imagem-lembrança dos espectadores após a sessão do filme.

Nesse dispositivo, Anita trabalha os retratos de identificação de Dora de vários momentos e prisões, sozinhos, inteiros ou recortados, em positivo e negativo – como a foto dela seminua de frente e de costas que se multiplica em vários planos fechados (os pés, as mãos, o rosto) – ou junto, lado a lado, aos retratos dos companheiros Chael, Spinoza e Reinaldo. Numa dessas sequências, jogos de montagem combinam os retratos de Dora e Reinaldo, quando ele relata o período anterior à morte dela.

[...] vemos o retrato de identificação de ambos, um ao lado do outro: Reinaldo, em foto de perfil, parece olhar Dora que, na foto ao lado, está de frente. Sobre esse jogo de retratos, ele diz: ‘Um

belo dia, a Dora pirou, sucumbiu, ela teve um surto... teve alguma coisa lá do momento que ajudou, e tem algumas coisas históricas, a prisão, a formação rígida...' Novamente, Anita brinca com os retratos: Reinaldo e Dora agora estão de perfil, virados para a direita. É como se ele olhasse para ela, que já não mais o olha. De costas para ele, ela parece prestes a deixá-lo. O que vem a seguir é a culpa do homem que proclama a si mesmo dominador: 'Eu achando que dominava... Dora, vamos sair daqui, vamos para a África, lá é quente...' Mas o dispositivo que leva à confissão, leva à fragilidade. Ao se lembrar de Dora, Reinaldo não consegue sustentar a câmera que permanece, quando ele sai de campo, à espera de que a história de Dora retorne consigo. Ao voltar, ele pede desculpas, talvez ao espectador por vir: 'Desculpem, foi um erro de avaliação, eu tinha que ter pedido socorro a alguém, eu não ia demover ninguém de uma decisão tão séria'. Belo momento do cinema, no qual retratação pessoal e elaboração histórica se contaminam na confissão de um homem cujo erro foi o controle da situação. (VEIGA, 2017, p. 236)

Os retratos de identificação também serão intercalados a curtíssimos trechos dos filmes de 1971 usados como arquivo e serão expostos sobre a voz over dos depoimentos dos companheiros, ou da própria Dora nas entrevistas concedidas no passado. O que há nessa montagem que institui a linha de força no testemunho sobre a tortura feminina é a exposição e a duração longa nesses diferentes momentos de identificação policial de Dora enquanto ouvimos sua narração e dos companheiros sobre os procedimentos usados pelos algozes em seus atos de violência moral e física. A força da exposição da imagem fixa – de Dora a encarar a câmera, com rosto marcado pela agressão, despida, cabisbaixa – ralenta o filme e a narração sobre as práticas de tortura, que parece demorar bem mais do que quando ouvimos o depoimento no próprio filme do qual a voz *off* foi extraída. Trata-se de um rearranjo entre a fixidez da imagem, o som (que também incorpora ruídos, de uma gravação antiga, abafada e tensa) e a sustentação do olhar (que pode se estender na foto rigorosamente moldurada sobre a tela preta), que agrava e sobrecarrega o tom daquela experiência, retirando as imagens de arquivo de uma função comprobatória ou narrativa, e as lançando a uma dimensão intensa, sensorial e afetiva no qual é possível sentir o peso de um tempo soturno e a opressão de uma mulher violentada sexualmente.

Como mencionado, além dos retratos tradicionais de identificação policial, de frente e de perfil, o filme traz de forma potente e suave imagens nas quais Dora foi fotografada de corpo inteiro, seminua, em 23 de dezembro de 1970, pouco mais de um ano depois da primeira prisão, quando estava prestes a ser exilada. Essas fotografias são reenquadradas delicadamente nos detalhes de seu corpo, assinalando sua nudez sem expô-la, quando um documento de arquivo filmado já antecipara o procedimento policial de fotografar os presos despidos. O duplo trabalho de Anita – dos reenquadramentos e da montagem desses fragmentos com as telas pretas, os silêncios, os ruídos e a voz da militante (que tem início ainda na primeira metade do filme) – é exemplar da intensidade corporal dessas aparições de Dora. Vemos ampliada (e por isso mais granulada e opaca) a imagem de uma das mãos solta ao lado do quadril descoberto: “eles falaram que iam me matar em nome do esquadrão, e que ninguém ia descobrir, que ia ser numa estrada deserta... e tentavam me enforcar”. Corte para a foto só dos pés, descalços. A nudez física forçada é ali entrevista, enquanto a nudez moral é no mesmo momento entendida como condição para o abuso. Mais à frente, sobre a tela negra, ouvimos: “um deles pegou uma tesoura, pegou a ponta do seio e disse que ia cortar os seios”. Depois, outro fragmento, agora do rosto, cabisbaixo, as sobrancelhas arqueadas – o tempo parece se estender enquanto fitamos aquele semblante: “ao mesmo tempo eu estava levando bofetadas e palmatórias – socavam minha cabeça contra parede” (o som é abafado como uma gravação antiga, chiada). Algo se passou ali, naquela foto de identificação criminal, a princípio muda e fixa: o fascismo perfurou a intimidade de Dora. Algo se passou ali, entre esses fragmentos fotográficos agora sonorizados, ampliados na grandeza da tela de cinema: a dor pela violência que incide diretamente no lugar de mulher, sujeita às perversões sombrias dos homens que detinham, na sala de tortura, o poder sobre seu corpo. Vem a tela preta e ali ainda resta o contorno esbranquiçado da cabeça, dos cabelos longos, dela.

É certo que ao longo do filme, os retratos de Dora revelam as transformações que se impuseram ao seu corpo e à sua moral, pelas inúmeras violências sofridas, pelo cansaço físico e psicológico. Se, no começo, ela encara a câmera, vimos que aos poucos, a postura se abate e o olhar abaixa. Mas, ainda assim, seu corpo avulta, Dora parece não caber nos enquadramentos policiais que a querem submeter.

Na segunda metade de *Retratos*, num longo silêncio, contemplamos apenas os cabelos caídos nos ombros despídos. Trata-se da versão de costas da mesma foto de Dora seminua que, poderosamente, adensa em si todas as outras visões – pés, mãos, quadril, olhar. Pouco depois, vemos e ouvimos Reinaldo dizer: “A Dora teve uma condição de cadeia muito dura para uma mulher. Ela ficou nua. Ela me falou. Seis a sete meses. Nua pode ser de calcinha e sutiã. Mas no meio de soldado, tudo capiau bronco”. Já bem próximo ao final do filme – em uma cena retirada de *Brazil* – Dora nos devolve nosso olhar de espectador de modo firme e contundente e, sorrindo, acena para câmera. Não imaginávamos que aquela poderia ser a última imagem, a despedida. Ao olhar essa imagem, ela já parece conter o seu aviso, o suicídio que viria alguns anos depois. Por outro lado, se esse é o futuro que de fato se seguiu àquele fotograma, àquele momento congelado, no presente da filmagem de *Brazil*, na gênese daquela imagem (quando no passado, para nós, em 1971, o filme foi feito), a saudação de Dora parecia entregar outro futuro às audiências que dali viriam. O futuro de um sonho há muito inscrito em sua militância social: o de um Brasil sem exclusão e sem violência, para o qual ela mesma trabalharia. Porém, como diria o materialista histórico, o historiador adivinho, benjaminiano: nem sempre o futuro que nos alcança é aquele que a imagem, que da foto nos olha, sonhou.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARTOLOMEU, Anna Karina C. Do vestígio ao avesso da image. *Devires: Cinema e Humanidade*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 90-107. jul/dez 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. A comunidade das singularidades quaisquer: a comunidade que vem de Giorgio Agamben. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 9, n. 2, p. 339-343, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres & militantes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.5, n.2, 1997.

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *LOGOS 45*, Niterói, v. 23, n. 2, p. 103-116, 2016.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em Retratos de Identificação. In: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papyrus Editora, 2017.

ZERBINI, Therezinha Godoy. *Anistia: semente da liberdade*. São Paulo: Editora Salesianos, 1979.

Recebido em: 8 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



**Dois filmes, infinitas constelações:
*Pan-cinema permanente e A paixão de JL***

***Two Films, Endless Constelations:
Permanent Pan-cinema and The passion of JL***

Marina Baltazar Mattos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
Bolsista do CNPq – Brasil
marinagmattos@gmail.com

Gustavo Silveira Ribeiro

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

Resumo: Este ensaio tem como ponto central pensar os filmes *Pan-cinema permanente* (2008) e *A paixão de JL* (2015), ambos do diretor Carlos Nader, a partir de diferentes chaves de leitura, tentando entender seus distanciamentos e aproximações a partir da análise de seus respectivos contextos e, principalmente, como cada filme elabora as imagens e as narrativas, do passado e do presente, construindo constelações muito particulares. Enquanto o primeiro parte de movimentos tropicalistas e suas expansões, com base na prisão, desejo de ser escritor e a obra multifacetada de Waly Salomão, que, basta ser filmado para começar a atuar, o segundo filme parte da justaposição da voz de Leonilson a seus trabalhos e tomadas breves de arquivos para situar o contexto, sem nem mesmo mostrar seu corpo, em um movimento performático que não é tão natural, explicitando, a partir dos próprios roteiros, como o gênero biográfico vai se dar de maneira distinta em cada filme. Para isso, nos aproximaremos de ideias relativas à memória, à experiência e aos fragmentos que atravessam os tempos. No entanto, não se propõe, aqui, uma análise comparativa dos filmes, mas sim uma tentativa de compreensão dos significantes constitutivos das diversas obras que são mostradas, dos dois artistas e, conseqüentemente, dos contextos permeados em cada longa.

Palavras-chave: Experiência; Memória; Documentário expandido; Carlos Nader; Waly Salomão; José Leonilson.

Abstract: This essay focuses on the films *Permanent Pan-cinema* (2008) and *The Passion of JL* (2015), both by director Carlos Nader, from different perspectives, trying to understand their distances and approximations since the analysis of their contexts until, and especially, how each film elaborates images and narratives, past and present, constructing very particular constellations. While the first one parts of Tropicalist movements and their expansions, based on arrest, desire to be a writer and the multifaceted work of Waly Salomão, which, just needed to be filmed to begin acting, the second film starts from the juxtaposition of Leonilson's voice to his works and brief archives to situate the context, without even showing his body, in a movement that is not so natural, explaining, from the scripts themselves, how the biographical genre will be given in a different way in each film. To do so, we will approach ideas about memory, experience, and fragments that go through time. However, we do not propose a comparative analysis of the films, but rather an attempt to understand the constitutive signifiers of the various works that are shown, of the two artists and, consequently, of the contexts permeated in each length.

Keywords: Experience; Memory; Expanded documentary; Carlos Nader; Waly Salomão; José Leonilson.

1. Constelações

Na Mostra e Seminário *1968 e depois*, foi com um misto de espanto, curiosidade e alegria que assisti¹ (eu, pela primeira vez; Gustavo já o tinha visto antes) ao filme *Pan-cinema permanente* (2008), do diretor Carlos Nader. Não propriamente por esperar algo diferente sobre o autor de “Câmara de Ecos”, Waly Salomão, que conseguiu achar, ou criar, poesia no ‘Pav 2’, e fazer da sua vida e dos seus afetos uma grande performance, mas por ter assistido, anteriormente, *A paixão de JL* (2015), também de Carlos Nader, que nos traz parte da travessia do artista cearense José Leonilson de maneira extremamente melancólica e trabalhada em torno de sua morte precoce.

¹ Mesmo sendo escrito a quatro mãos, num processo de leitura e sugestões mútuas, preferimos manter a primeira pessoa como elemento em torno do qual o ensaio se estrutura, por compreender que a proposta passa por essa inscrição pessoal e afetiva, que assinala também a relação dos que assinam o texto, bem como marca também, e decisivamente, os filmes aqui comentados.

Saí do filme pensando se isso poderia ter alguma relação com a personalidade de cada artista – de um lado, o *personagem*² que encontramos no filme, Waly, extremamente extrovertido: é impossível não ter um fragmento de memória que não lembre dele gritando no meio da Transamazônica após assistir a um filme; e, de outro lado, Leonilson, extremamente introvertido, absorto em seus trabalhos e questões cotidianas –, ou com os afetos que tocam a direção de Carlos Nader – embora tenha sido amigo dos dois artistas e não colocamos aqui juízos de valor, a direção de *Pan-cinema* claramente tem um cunho mais aberto de direção autoral, talvez menos por um movimento do próprio diretor do que pelas provocações mais íntimas de Waly –, ou com a relação que cada filme estabelece com a morte de cada protagonista, e seu consequente encadeamento – enquanto o filme sobre Waly contempla toda um cronologia atendida, seu desejo de escritor, a conclusão da Faculdade de Direito, ter se tornado pai e, por fim, sua morte, isto pode ser contraposto ao filme sobre Leonilson, em que seu corpo físico nem mesmo chega a aparecer, há apenas sua voz alocada a diversos trabalhos seus e até mesmo a imagens de arquivo nacionais, que, sem dúvida, vão adquirindo ainda mais um tom melancólico, mas que também são (tom e imagens) muito bem exploradas ou até mesmo criadas pelo concatenamento do filme, que, logo no início, já introduz seus medos, sua possível infecção pelo vírus HIV e seu diagnóstico positivo, encaminhando, desde o princípio, a narrativa para o seu fim inexorável. Essas são, na verdade, questões incipientes que mais nos levam à tentativa de entender cada filme e seu contexto do que realizar uma análise comparativa dos filmes, que acredito que não teria muito a acrescentar, tendo em vista a imensa cadeia de significantes que cada um dos filmes traz, de maneiras distintas, por si só.

Sendo assim, busca-se, por meio deste ensaio – e também por meio da experiência, *Erfahrung* (BENJAMIN, 2012, p. 250), constituída duplamente com o passado: o passado do passado que se dá a ver nos documentários e o passado ao qual recorro para pensar, lembrar e escrever sobre o momento em que assisti aos documentários, em um movimento quase scheherazadiano de buscar a memória a contrapelo

² No depoimento de um dos filhos de Waly, ele fala que sua memória do pai é de um homem quieto, estudioso, sempre no escritório. Por isso sublinho a palavra *personagem*, para ficar claro que o Waly que pensamos aqui e que se dá a ver no filme *Pan-cinema permanente* (2008) é um personagem, um ator, uma possível máscara.

do historicismo – elaborar uma constelação para o que veio antes e para o que virá depois, traçando linhas que se interligam e formam figuras e narrativas significativas de acordo com, e até ultrapassando, as épocas e os lugares. Segundo as palavras de Walter Benjamin:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Tomo aqui, então, os filmes também como operadores de abertura para o infinito, como exercício de rememoração e possibilidade para a construção de constelações. Para isso, partirei de lembranças e apontamentos que tenho da exibição de cada filme, a fim de entender as particularidades que os constroem, também tentando chegar a alguma resposta para as demandas suscitadas no parágrafo anterior. Em seguida, tratarei de questões mais íntimas que se passaram na minha experiência pessoal, contrapondo as sessões de diferentes mostras, mas tentando deixar de lado a *Elebnis* enquanto experiência particular e individual para continuar a tratar da *Erfahrung* enquanto experiência comum, que não se restringe apenas a mim. Por fim, tentarei traçar temas que atravessam as obras do diretor Carlos Nader, não só como fim, intenção ou propósito, mas também como extremidade, fronteiras que são fluidas entre o diretor e o personagem, entre o gênero biográfico e autobiográfico, particularidades do documentário expandido, que, como o nome já diz, expandiu suas fronteiras, suas linguagens e, também, a maneira como podemos nos imergir nos filmes.

2. Waly Salomão-Sailormoon e seu caleidoscópio de imagens

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.

Câmara de ecos, Waly Salomão

Luz, câmera, ação: dramatização. O filme *Pan-cinema permanente* (2008) se elabora a partir de expositivos variados, como registros,

grafismos e depoimentos, mas, principalmente, pela performance do seu protagonista, que, basta ser filmado para começar a atuar: o corpo e a voz de Waly Salomão dão vida ao documentário, e talvez não o contrário, como era de se esperar. A poesia, então, se torna uma meta a atingir, pelos personagens, que se misturam à direção, pelo diretor, e pela direção que o filme vai tomando.

Extrapolando minha área de formação tradicional e na tentativa de decupar algumas imagens em movimento, procuro ressaltar questões proeminentes. Apesar de se tratar de um gênero biográfico, o filme não se resume ao início, meio e fim, mas se assemelha mais a um caleidoscópio, que, segundo o minidicionário *Houaiss* (2008), significa: 1. tubo cilíndrico com jogo interno de espelhos que produzem múltiplas imagens simétricas 2. conjunto de objetos, cores, formas etc que formam imagens em constante mutação. Assim é o resultado do enquadramento, que constrói uma outra dicção walyana, por meio de, primeiramente, um retrato fragmentado e polifônico do multiartista, formando imagens em constante mutação em um jogo parecido com espelhos internos. Uma espécie de *Viewing Machine*³, obra de Olafur Eliasson, de 2001, hoje presente em um dos jardins do Inhotim, que se baseia nos princípios de funcionamento do caleidoscópio, gerando um efeito obtido pelo reflexo da luz em seis espelhos que formam um tubo hexagonal. Partindo da etimologia da palavra, estão as palavras gregas *kalos* (belo), *eidos* (forma) e *scopos* (observador) – “observador de belas formas”, a máquina de ver, então, é um convite ao espectador, que a aponta para um ponto de seu interesse, e, a partir da sobreposição de reflexos, forma(s) são reveladas, assim como o convite feito pelo filme.

Em seguida, assistimos a uma cronologia sendo atendida: o desejo primeiro de ser escritor, a Faculdade de Direito, os apontamentos do Pav 2, a paternidade de seus “assessores-marinheiros do ciberespaço: Khalid e Omar”, e sua morte, decorrente do câncer, tudo isso por meio de depoimentos performáticos que giram em torno da saudade e da perda, como as vinhetas de Caetano e Adriana Calcanhotto e os depoimentos dos filhos e de artistas, como Antonio Cícero. Por fim, e talvez misturado ao início e ao meio também, há a presença de um traço ensaístico muito evidente ao longo do filme, uma representação constante do próprio

³ Informações retiradas do site <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/viewing-machine/>. Acesso em 31 março 2019.

Waly e do diretor Carlos Nader, que, ousou dizer, também assume papel de personagem neste documentário.

Em um movimento contrário, Waly também toma a câmera emprestada do seu amigo-diretor, e expande a liberação da escrita, que já via como teatralização, também para a teatralização do mundo “tudo vale ou não vale por si. tudo na vida é teatro”, e consequente teatralização de si. Por meio de máscaras e personas que vai incorporando ao seu discurso-performance, Waly Salomão cria identidades, justa e paradoxalmente, pela não identidade, não assumindo uma só para ser vários, vários. Sua vida repartida não nos mostra apenas partes, mas o todo, e seu desassossego e inquietação se misturam aos de seu diretor, que, por vezes, é ele mesmo. Na recusa do memorialismo, a pergunta “como a poesia nasce do Carandiru?” não é respondida de maneira direta, sendo, justamente, essa sua resposta. Na tentativa de se afastar da poesia marginal, Waly elabora, ao mesmo tempo, uma linguagem, ou várias, e uma personalidade, ou várias, ligadas à espontaneidade, e também à pluralidade. A partir do Tropicalismo, da hipérbole desmedida e, principalmente, da noção de saque, o curto-circuito é colocado – “colocar no circuito da fala a erudição, colocar no escrito o registro da fala” – e a fronteira é rompida – tanto na poesia quanto no filme que tratamos aqui, que também é permeado e atravessado pela poesia, sendo, o filme mesmo, a expansão da poesia, de suas potências que afirmam novas possibilidades.

Waly também ajuda a dar título ao filme, sem nem mesmo saber, ao dedicar um poema a Carlos Nader, em 1995:

PAN CINEMA PERMANENTE

para Carlos Nader

Não suba o sapateiro além da sandália
 – legisla a máxima latina.
 Então que o sapateiro desça até a sola
 Quando a sola se torna uma tela
 Onde se exhibe e se cola
 A vida do asfalto embaixo

e em volta.

(SALOMÃO, 2014, p.252).

E Nader cola, na tela, o curto-circuito de baixo e de volta, embarca na segunda natureza de Waly, seu amigo-performer-poeta-letrista-produtor, e dá a ver suas máscaras, suas viagens e, mais do que tudo, sua amizade.

3. A paixão de JL e o *pathos* da dor

He thinks about many things, all at the same time.

Leonilson

É preciso, antes de adentrar o campo fílmico, explicitar uma negação teórica: por mais que seja tentador ler *pathos* a partir de seu esteio etimológico, do grego passividade, *paschein, pathos*, e da definição aristotélica do agir e do padecer, é preciso recusar a paixão vinculada à desrazão. A paixão existe, aqui, e a partir da leitura de *Os sentidos da paixão* (1987), como mobilidade, imperfeição ontológica, provocação, reação e improviso, pulsão, ação e afetos cotidianos: “A paixão é o campo de nossas ações cotidianas” (NOVAES, 1987, p.12). Sendo assim, a despeito de toda melancolia presente no filme *A paixão de JL* (2015), fugiremos, em um movimento duplo, do conceito de paixão presente na crucificação e na morte de Cristo, e, também, do conceito da espetacularização da doença da Aids, ambos carregados de vitimização, para pensar na paixão como mobilidade do artista, sua imperfeição, sua provocação, improviso, até mesmo sua apropriação pessoal de elementos vinculados à religiosidade, sua pulsão, pulsões e afetos, paixão, paixão pela arte, paixão pela vida, até chegar ao plural, paixões.

Chegamos ao filme, *A paixão de JL* (2015), e também nos aproximamos da paixão: a voz de Leonilson, seus medos e desejos secretos, desvelados por um diário íntimo gravado em fitas cassetes datadas, a partir de janeiro de 1990. Às falas e narrativas do cotidiano são mescladas as obras – pinturas, desenhos, esculturas, bordados – do artista, e também as imagens de arquivo dos acontecimentos históricos que são tratados no diário, como chamadas do Jornal Nacional da época, vídeos das manifestações dos caras-pintadas – em um didatismo de uma fricção com a imagem que pode soar um tanto quanto reducionista, diminuindo ao invés de multiplicar os operadores de leitura do filme.

Em momento algum é apresentada a pessoa de Leonilson, por meio de fotografias ou vídeos, a não ser por meio de sua própria criação artística. Esse encontro da voz com as imagens selecionadas cuidadosamente pela direção nos leva a uma performatividade, subjetificação de um sujeito tímido, a um nível de performance pouco natural, se pensarmos no “mundo substantivo” (LAGNADO, 1999) de Leonilson, em que mais precisamos nos despojar do mundo para conseguirmos captar a delicadeza

do mundo particular que ele cria em seu entorno, seja por meio de suas obras, seja por meio de suas relações pessoais, seja por meio de suas mitologias. Em uma das gravações, Leonilson diz que o gravador serviria para gravar vários pensamentos para montar um livro, com seus sonhos, memórias, medos. Nessa mesma gravação, reclama de uma crítica que recebeu no dia: alguém tinha achado sua obra muito pessoal, e ele se defende, dizendo “meus trabalhos são assim. Eu faço o que eu quero”.

Os projectores do filme – “o filme projecta-se em nós, os projectores” (HELDER, 2006) –, em meio a essa atmosfera onírica de memórias, encantos e desilusões, realidade e ficção misturadas em uma obra assumidamente pessoal, leem, ou melhor, veem esse diário com a consciência de seu fim, a morte de Leonilson em 1993, aos 36 anos e 3 anos após ter começado a gravação do diário. As gravações variam de temas cotidianos (prazos de trabalhos que precisa entregar, ideias para trabalhos futuros, filmes assistidos), acontecimentos do país (manifestações, governo Collor) e do mundo (queda do muro de Berlim, Bagdá bombardeada pelos americanos), a confissões (desabafos sobre seus amores, sobre a solidão, medo de decepcionar sua família devido à sua orientação sexual e medo de ser infectado pelo HIV). Embora a voz de Leonilson seja sempre tangenciada por certa melancolia, tristeza vaga e persistente, o tom das gravações muda mais drasticamente após a descoberta de que Leonilson é, de fato, portador de HIV. Seus relatos se tornam impregnados de medo, certo desespero e mais incertezas. Ao longo do filme – das gravações – percebe-se o medo da possibilidade de ser portador desse vírus – ele diz algo do tipo: “ser gay hoje em dia é como ser judeu na segunda guerra mundial”, se referindo não só ao perigo da doença mas também ao preconceito⁴ da sociedade, tanto aos gays quanto à doença, que também eram erroneamente vinculados –, sua hesitação em fazer o teste, o medo de dar positivo e, depois do resultado, a tentativa de pensar positivamente (“vai dar tudo certo; meu anjo da guarda; fique firme, seja forte”), a crescente sensibilidade e depressão,

⁴ A partir da leitura proposta por Susan Sontag, em *Aids e suas metáforas* (1989), tentará se tratar, ao longo do ensaio, de “esvaziar o significado” (SONTAG, 1989, p. 18) dessa doença como sinônimo do mal. No entanto, é importante pensar como a genealogia da própria doença se fez presente nos trabalhos e diários de Leonilson, muitas vezes evocando justamente o senso comum da espetacularização e da vulnerabilidade como estados permanentes associados à doença.

o choro presente em algumas gravações, a criação de obras relativas à doença, a dúvida de contar à família, a esperança de a doença não se desenvolver, e o evidente desenvolvimento dela: relatos de que perdeu peso, de que não consegue mais dormir se situam à medida em que as gravações vão ficando mais esparsas.

A paixão, aqui, vai assumindo, então, uma faceta mais ligada ao campo de reação: “26 de agosto: tô (sic) me sentindo até contente de falar com você, o gravador”, e o diário gravado, nesse momento da doença, serve também como uma espécie de distanciamento, em que o diarista tenta se livrar daquilo que fala, em um movimento de criação amplo e que tenta, por meio da arte, “escapar ao silêncio”, “proteger do esquecimento” (BLANCHOT, 2005, p.273), em um “pequeno recurso contra a solidão” (BLANCHOT, 2005, p.274), solidão essa que é relatada desde as primeiras gravações do diário falado, mesmo antes de se ter conhecimento da doença, em uma tentativa de autoconhecimento e também de confissão. Somada à reação, as pulsões – de vida, de morte, de gozo –, a mobilidade e o improvisado, presentes e percebidas nas falas de Leonilson, ditam a narrativa do filme de Carlos Nader, mas também são ditadas por ele. A escolha de imagens específicas em torno de uma voz dizem muito sobre os afetos, não só de Leonilson, mas daquilo que ele consegue afetar.

4. Mnemosyne: é preciso preservar do esquecimento

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em um momento de perigo.

Sobre o conceito de história, Walter Benjamin

Os dois documentários de Nader reelaboram narrativas que se passaram no passado. A redundância anterior foi proposital para chamar a atenção que, nessa reelaboração, há também reconfiguração: o que aconteceu no passado foi, de algum modo registrado, e passa de novo no presente de quem assiste ao filme, e passará de novo no futuro de quem o for assistir. Assistir em suas transitividades: estar presente, acompanhar, ajudar, proteger, caber, pertencer. O relâmpago aqui vem para ressoar em câmara de ecos e diários gravados, e o passado é articulado de modo a dar

a ver partes, seja pela repartição de identidades, seja apenas pelo tom da voz desvinculada de corpo, a fim de propagar a memória, as memórias, e, mais do que escapar ao esquecimento, ressignificar a presença de quem fica, de quem ficou – e de quem virá.

Sem conseguir escapar da forma diarística tanto usada por Leonilson, escrevo após quatro anos de assistir, pela primeira vez, *A paixão de JL* (2015), durante a mostra *forumdoc.bh.2015*, em uma tarde no Cine Humberto Mauro. Recorrendo a algumas anotações feitas no calor da sala de cinema, mas, principalmente, à deusa Mnemosyne, consigo escutar a voz de Leonilson, enquanto fragmentos de imagens que se desfazem passam pela minha cabeça: dos trabalhos sobrepostos à voz, pouco ficou. Do tom que a narrativa foi assumindo, das emoções que transbordaram dele para os telespectadores – me lembro de ouvir soluços de choro ao longo do filme – muito ficou, sua fala devagar, tímida, sendo elaborada à medida em que vai se falando. Seus medos, dúvidas, que muito se aproximam dos nossos. O recorte de um diário talvez amplo que Carlos Nader nos trouxe como presente. Depois do filme procurei o diário gravado, mas nunca consegui acessá-lo a não ser pelo próprio filme ou trailer, mais acessível em amplo domínio. Embora já tivesse visto fotos, fiquei com medo de procurar vídeos com Leonilson de corpo e voz: o recorte íntimo foi o que ficou. E é o que ainda fica, apesar de, hoje, anos depois, ter assistido a outros vídeos, visto mais imagens e trabalhos do artista.

Apesar de a mostra 68 e depois ser mais recente, 2018, e ainda muito e cada vez mais necessária, *Pan-cinema permanente* (2008) também traz o que permanece: “vida é sonho”, “câmara de ecos” e diversas outras expressões quase gritadas por Waly Salomão continuam ecoando até hoje, nove meses depois, em minha cabeça – difícil não ecoar, se pensarmos no quanto ele gritou. Encontro em sua poesia fragmentos do que escutei em sua voz por meio do longa. Viajo, na tentativa de ser Sailormoon, para entender o que é esse depois, que na verdade é tudo, é nada, é sonho, é filosofia revista pelo caos, é política. É rever “Apontamentos do Pav 2” para que a poesia não precise voltar a acontecer por meio da censura. É o memorialismo recusado para se acentuar a construção de uma memória constelar: o que fica não é só o que se passou, mas o que se fez com o que passou, e o que se faz. No caso de Waly, foi a dramatização que não nos deixa esquecer o que a anistia tentou apagar do cenário brasileiro, de maneira divertida e exagerada.

No Brasil, e também nos ecos do mundo, não passaremos pelo rio Lete rumo ao Tártaro, onde, segundo a cosmogonia grega, as almas bebiam sua água quando estavam prestes a reencarnar e por isso esqueciam sua existência anterior. Nader nos dá a ver fragmentos importantes de nossa história, e nos ajuda a não esquecer nosso passado, a construir nossa memória, nossa experiência, nossa *Erfahrung*.

5. Carlos Nader e seus filmes, seus fins

acontecimento não é o que acontece
mas o que vem acontecendo e talvez
um dia se possa dizer que terá acontecido
[...]

talvez você nasça você vem nascendo
você é meu pai meu filho não há
um só dia em que não se morra ou não se nasça
Ao filho, Marcos Siscar

Carlos Nader, em seus filmes, trata do duplo, de ruídos, de segredos. Sua inserção fica clara nos filmes, em alguns mais, outros menos, mas ainda assim, inserção. Pensando na fronteira entre o biográfico e o autobiográfico, a inserção se transmuta em interseção, por se tratar mais de um encontro, uma passagem, um relâmpago, do que de um lugar fixado.

É possível perceber isso a partir de suas inquietações entre o eu e o outro, em que o “entre” constitui um vazio profundo, intenso e libertador. O “entre” não sendo apenas ausência, mas também aquilo que nos permite tempo para entender, assimilar, olhar um pouco mais para a tela, criticar, elaborar e reelaborar. O “entre” que produz e é resultado de inquietações que documentam o encontro com alguém, não sobre alguém, não a pessoa. Talvez por isso eu tenha falhado ao tentar segmentar Waly, Leo e Nader, porque se trata, na verdade, de Waly com Nader, Leo com Nader. Os filmes são permeados de relações de proximidade, de encontros e até mesmo desencontros.

A inquietação constante em Waly e a paixão de JL também se fazem presentes em Carlos Nader e nos seus documentários expandidos, não só nos trabalhados aqui, mas também, e talvez principalmente, em *Homem comum* (2014), que tem até mesmo duas versões. A geopolítica

dos encontros trabalha o passado do passado, por meio do traço documental de ordem ensaística, íntima. O teatral é reafirmado a partir de uma imagem construída, imagens, híbridas. A autoconsciência do *mise en scène* é posta à prova, quase se confundindo, ou transbordando em *mise en abyme*, em que narrativas são entrecortadas até se formar um abismo aparentemente infinito em que as linhas/cenas vão se encontrar – “é terrível a existência de duas retas/ paralelas porque elas nunca se cruzam/ e elas apenas se encontram no infinito” (CAMPILHO, 2015, p.57).

Pensar nos filmes de Nader é também pensar em seus fins, como já fizemos, seus meios, encadeamentos, cortes, sobreposições. Para além de suas intenções ou propósitos, objetos ou personagens, é preciso chegar também ao fim, ao final ou à morte. Pensar na borda que se borda a partir dos filmes de Nader, tal como Leonilson bordava, e Waly dramatizava: apesar da existência da espetacularização das doenças que culminaram tanto na morte de Leonilson quanto de Waly, o fim de suas vidas ficou em segundo plano. Apesar de a morte precoce atravessar mais o filme de Leonilson, desde o princípio, até por não cumprir a ordem natural, cronológica da vida, por assim se dizer, a potência da sua voz é o que ressoa ao final. A metáfora da Aids, embora presente, e necessariamente presente, não é tida como sinônimo do mal, e Leonilson não é reduzido ao sangue soropositivo. Sua paixão se sobrepõe, sua reação à doença como forma de pulsão criativa e inventiva de seus trabalhos e do próprio ato de viver, sobrevivendo. Anterior à metáfora da Aids, segundo Sontag (1989), é a metáfora da doença, que ela descobriu com o câncer, a vitimização, o espetáculo, a força que todos esperam de quem a carrega no corpo. Waly faleceu em decorrência do câncer, esta outra doença espetacularizada, e que nos é mostrada nos últimos minutos do documentário, mas agora, ao escrever, nem mesmo me lembro de qual tipo de câncer, o que mostra sua desimportância frente à vida deste multiartista, afinal, a vida é sonho. *A vida é sonho. A vida é sonho.*

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades = so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NOVAES, Adauto. Por que tanta paixão? In: CARDOSO, Sérgio [et al]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

A PAIXÃO de JL. Direção: Carlos Nader. Documentário: Brasil, 2015, cor, 82'.

PAN-CINEMA permanente. Direção: Carlos Nader. Documentário: Brasil, 2008, cor, 83'.

PEDROSA, Antonio. *Leonilson: truth, fiction*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SISCAR, Marcos. *Metade da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 4 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



Nas bandeiras, nos algoritmos, nos espaços: erupções^{1,2}

On the Flags, Inside the Algorithms, in Spaces: Eruptions

Frederico Canuto

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

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir as imagens dos filmes apresentados na *Mostra e Seminário de cinema 68 e depois* em que o ano de 2013 é o tema e referência de uma disputa por um país, nação, povo e povos, com picos de visibilidades singulares.

Palavras-chave: narrativas; cinema, acontecimento.

Abstract: This paper intends to discuss the images presented at the *Mostra e Seminário de cinema 68 e depois* having as reference the year of 2013, considering its themes and its internal dispute of a country, a people and peoples.

Keywords: narratives, cinema, event.

Prólogo

Gostaria de agradecer Pedro Rena e Natacha Rena, organizadores do evento, pelo convite e ao cinema Humberto Mauro por simplesmente existir porque precisamos continuamente lembrar coletivamente a história e transformar os rastros dessa, lembranças e imagens fragmentadas na brisa do nosso tempo pessoal, em força agregacional.

¹ A base deste texto foi apresentado como mediação de uma mesa de conversa durante o evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** ocorrido de 30 de maio a 03 de junho de 2018 no cine Humberto Mauro, cinco meses antes das eleições presidenciais vencidas por Jair Bolsonaro. Tendo isso em vista, em alguns momentos foi tomada a liberdade de se atualizar o texto levando tal fato em conta.

² Este texto vincula-se a pesquisa “Narrativas da Violência: Junto, de perto e de dentro” financiado pela FAPEMIG, edital Demanda Universal 01/2016 e a pesquisa “Narrativas Democráticas: do cinema ao espaço cotidiano no Sul Global” financiado pelo CNPQ, edital Universal 2018.

O que vou fazer de maneira breve aqui é apontar um contexto de discussão a partir do evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** como um todo. Mais precisamente, as imagens cinematográficas dos filmes apresentados em que o ano de 2013 não é o tema, mas sim referência de uma disputa por uma imagem de país, de nação, de povo e povos, com picos de visibilidades singulares numa quase-permanente proto-homogeneidade imposta. 2013 é referência de uma luta pela produção de presença cuja nomeação está em disputa.

Também é central tais imagens serem pensadas num duplo corte conforme a discussão de ontem à noite apontou:³ tanto como parte de um processo histórico no qual alegorias cinematográficas oferecem explicações e afetos por meio da ficção, assim como um dispositivo de insurgência que provoca e produz presenças e pode chegar a servir como instrumento jurídico e de produção de verdades.

Primeiramente

FORA TEMER.⁴ 2016.



³ Aqui me refiro a discussão ocorrida entre o artista Pedro Paulo Rocha e o professor da UFMG Cesar Guimarães mediada por Augusto Barros a partir das considerações dos três a respeito do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e sua capacidade de colocar numa perspectiva histórica a partir da ficção certos traços de uma cultura política brasileira assim como sua contemporaneidade.

⁴ Michel Temer foi eleito vice-presidente da república em 2010 e 2014 na cabeça de chapa liderada pela candidata Dilma Rousseff, sendo depois do processo conturbado de impeachment / golpe parlamentar contra a então eleita presidente, empossado presidente até 2018. FORA TEMER tornou-se palavra de ordem por parte da população que não vê seu governo como legítimo.

VOLTA DILMA.⁵ 2016.



LULA LIVRE.⁶ 2018.



⁵ Após o impeachment / golpe parlamentar contra a então presidente Dilma Rouseff, uma das palavras de ordem surgida nas ruas em manifestações puxadas por grupos de apoio era VOLTA DILMA como forma de expressar o desejo pela volta da mesma ao cargo de presidente.

⁶ Luis Inácio Lula da Silva foi presidente do Brasil de 2002 a 2010. Hoje encontra-se preso após julgamento em segunda instância, acusado de recebimento de propinas na forma de um sítio e reformas em uma apartamento no Guarujá em São Paulo. LULA LIVRE foi palavra de ordem durante a campanha presidencial de 2018 do partido dos trabalhadores como forma de afirmar não apenas o desejo de liberdade do ex-presidente como colocar em questão o julgamento perpetrado pelo juiz de Curitiba, Sergio Moro.

MARIELLE PRESENTE!⁷ 2018.



LIBERDADE A RAFAEL BRAGA VIEIRA.⁸ 2014.



⁷ Marielle Franco foi vereadora da cidade do Rio de Janeiro, sendo assassinada em 2018 junto ao motorista Anderson no centro da cidade do Rio de Janeiro. O grito MARIELLE PRESENTE tornou-se palavra de ordem em reuniões e eventos como forma de lembrar sua presença e lembrar de sua morte.

⁸ Durante as manifestações de rua de 2013 no Brasil, a única pessoa a ser presa e condenada celeramente foi o catador de reciclados Rafael Braga, acusado de vandalismo de propriedade mesmo portando apenas uma garrafa de pinho sol em sua mochila. Hoje se encontra em liberdade provisória e em casa, tratando uma tuberculose contraída na prisão.

CADE AMARILDO.⁹ 2013.



NINGUÉM NOS REPRESENTA.¹⁰ 2013.



⁹ O pedreiro Amarildo de Souza, morador do Rio de Janeiro, foi imobilizado e colocado numa viatura policial, desaparecendo. Não há qualquer relação entre sua prisão e as manifestações de rua de então. 12 policiais militares foram condenados sendo que o corpo não foi encontrado e a família está a espera de indenização pelo Estado. CADE AMARILDO tornou-se palavra de ordem contra os corpos negros das áreas mais periféricas das grandes cidades brasileiras que somem sem deixar rastros e demanda para o Estado de uma resposta devido a tal desaparecimento.

¹⁰ Slogan usado aparentemente pela primeira vez (NADIE NOS REPRESENTA) pela população espanhola durante ocupação da praça puerta del sol, em 2011 tendo como objetivo mostrar o descrédito de instituições políticas frente a falta de representatividade do sistema democrático e as ruas como lugar da presença do povo, aqueles que são excluídos de toda presença e estão além de estatísticas nacionais ou identitárias. Variações como esta apareceram em faixas e cartazes durante 2013, como por exemplo: “somos a rede social”, “somos os 99%” entre outros.

No ano de 2013, no mês de junho e se estendendo até outubro com reverberações que contaminam o ambiente político institucional e a sociedade civil até hoje, milhares de pessoas tomaram os espaços públicos e as ruas em manifestações populares gigantescas nos principais centros das grandes cidades brasileiras. Num primeiro momento, tal movimento foi construído em torno da contestação em São Paulo do aumento de 20 centavos na passagem de transporte público, espalhando-se por outras cidades logo em seguida, sempre com o mesmo tema. Num segundo momento, uma vez que as prefeituras e governos estaduais pelo Brasil afora cancelaram os aumentos de passagem devido a tal pressão popular, as pautas de reivindicação proliferaram-se, fazendo com que houvesse um aumento exponencial do número de pessoas na rua assim como de suas pautas. Transformando-se no maior movimento popular no Brasil desde o Diretas Já em meados dos anos 80, após mais de 20 anos de governo ditatorial militar, tal evento tornou-se epicentro de uma disputa simbólica pelas suas imagens. (CANUTO, 2015)

As frases, slogans e imagens acima povoam telas e imaginários desde 2013. São produtos e plataformas de uma disputa afetiva e política nos últimos anos no país, que tornaram visíveis nas ruas – sejam elas aquelas por onde pessoas se movimentam todos os dias de carro ou as vias de acesso ao espaço público virtual telemático dado pela internet – uma luta que na maior parte do tempo é invisível àqueles diretamente envolvidos mas não conscientes de tal relação – os que vivem em condomínios, em áreas mais abastadas, em suas bolhas até então impenetráveis à frágil vida num modo de produção capitalista. Em um contexto como o de 2013, ocupar as ruas produzindo um medo associado a uma pulsão pela vida neste espaço sempre de carros é uma luta democrática, é relembrar ao Estado e ao que ele representa que o que dele escapa ainda é democracia, sendo suplemento político pois inaugura formas antes não imaginadas de fazer política. Analogamente a Thoreau (2001) em *Desobediência Civil*, obra/manifesto escrito em sua prisão pelo não pagamento de impostos, a disputa pela rua – violenta ou não – é ação necessária para lembrar a quem o Estado serve e a

quem deve temer porque esta institucionalidade sabe que o potencial insurrecional da multidão é sempre perigoso, ainda que neutralizado cotidianamente pelo espetáculo.

Assim, essa mesa que aqui estamos iniciando neste evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** é justamente a respeito do que estas imagens provocam e catalisam neste desde o ano de 2013 até hoje: a problematização de uma democracia que só parece ter existência na ação direta e na produção de presenças conforme caracterizada de forma precisa em sua paradoxalidade pela cientista política belga Chantal Mouffe.¹¹ Tais chamamentos ou afirmações são justamente a produção de uma presença pelas imagens porque representam e produzem corpos, inclusive coletivos, nas ruas. Uma experimentação das imagens do que significa coletivamente NÓS após 2013, pela multiplicidade contraditória e paradoxal do que 2013 significa, foi, é e se desdobrou.

O cientista político Leonardo Avritzer em seu livro *Impasses da Democracia* (2016) afirma que 2013 foi um movimento popular no qual se expressou um descontentamento relacionado a um participar que não basta como política baseada em consultivismos organizados pelo estado entre os anos de 2002 e 2012, despoderados porque sem poder decisório e de efetiva mudança real em suas realidades. Seguindo esse raciocínio, neste momento de produção de tais corpos é preciso então decidir, tomar o poder nas mãos e o que se primeiro faz é produzir sua própria presença, sua própria imagem, resistindo a mecanismos de captura ou inventando novas imagens de si. Ainda, se “a vida não basta” conforme colocado como provocação por João Moreira Salles a respeito das ligações entre juventudes parisienses nos anos de 1968 e as brasileiras em 2013 no primeiro dia do evento,¹² as imagens produzidas

¹¹ Conforme colocado, a cientista política Chantal Mouffe em seu livro *O Paradoxo Democrático* (2009) caracteriza tal ambivalência dada pelo fato de que o regime democrático é exercida de duas formas: através da representação construída em espaços institucionais e a ação direta. Ambas, segundo a autora, afirmam a existência e produzem presenças políticas. Por um lado, a representação produz um corpo que cria um lugar inclusive àqueles que não tem espaços ou sequer são reconhecidos como parte de uma nação, de uma cidade ou de qualquer agrupamento social já constituído - normalmente as minorias e as minorias das minorias -. A ação direta, por sua vez, produz política porque ao se afirmar pelo uso e insurgência no espaço, aponta o que escapa a própria representação mas tem existência na cidade.

¹² Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bY-hd9CpNEw&t=185s>

não apenas continuam para além da vida como dão sentido pra mesma nas telas do cinema, ali onde real e ficção se interpelam. Indo além, o ano de 2013 é também um desejo intenso de comunicar e compartilhar contra o individualismo consumista espetacular como Affonso Uchoa discute e aponta nas relações entre seu filme mais recente, *Arábia*, e o de Leo Hirszman, em *ABC da greve*.¹³ Para ele, o operário dos filmes, que vende sua força de trabalho, está atrás de uma linguagem nova, um outro sentido para vida, se insurgindo assim contra a injustiça e se organizando para combatê-la em sindicatos como em 1979 mostrado pelo segundo filme e através de redes de afetos não declarados ou visíveis n filme do cineasta mineiro.

E 2013 também é epítome de uma política lulista, caracterizada por Luiz Dulceci como não emancipatória,¹⁴ que dentro dos limites impostos a si mesma foi eficaz mas que encontrou neste mesmo ano um transbordamento de suas próprias limitações. O que poderia ter se constituído no limiar dado pelo encontro do lulismo / dilmismo com o povo como uma nova política, uma populista e popular democracia, se transformou numa fronteira que somente se acirrou. Um beco sem saída que somente pode ser pensado em um contexto muito maior, um que leva em consideração a bolha imobiliária explodida em 2008 no hemisfério norte convertida numa bolha democrática que também irrompe em lugares tão distantes no Norte quanto de si mesmos, quanto Egito, Turquia e Brasil. A transferência de uma crise financeira do norte para uma crise política no sul. Hipotecas residenciais, falências de grandes bancos, pessoas tornadas sem-tetos da noite para o dia e perda da propriedade, todas provocadas pelo crash do mercado imobiliário americano e global, converteram-se em cidades inteiras falidas, casas vazias, espaços mais segregados, ruas ocupadas, anormalidade institucional intensificada.

No Brasil, tal crise desdobrou-se em 2013 numa disputa pelo “direito à cidade” – iniciado pela luta pela diminuição em 20 centavos da passagem de transporte coletivo em São Paulo – e que faz lembrar o termo tornado mote conceitual criado em livro homônimo do filósofo francês Henri Lefebvre em 1968, época que as ruas eram ocupadas por manifestações de estudantes universitários franceses. Título tomado de

¹³ Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzdgMHCRTNI>

¹⁴ Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzdgMHCRTNI>

assalto e tornado assunto propagado por tantos e diversos pensadores e críticos (HARVEY, 2014; SOUZA, 2015, MARICATO *et al.*, 2013), não é apenas direito ao acesso a cidade e suas estruturas entre outras dimensões de uma vida produtiva numa vida capitalizada. Ainda que de forma bem diferentes, o direito a cidade tornou-se slogan que sintetiza um desejo não apenas ao trânsito e a cidade enquanto lugar do morar e do trabalhar, mas também acesso ao que excede a vida, ao excesso apresentado nas artes, nas estruturas físicas da cidade ocupadas de formas infinitas, etc. Os estudantes secundaristas que ocuparam escolas na cidade de São Paulo em 2015 contra a reorganização escolar argumentavam nas ruas e com seus corpos coletivos organizados e dormindo no chão das escolas justamente tal excesso: não queriam deixar de frequentar a escola no centro da cidade em contraposição a periferia onde vivem. No centro tem tudo, onde vivem, pouco ou nada, traço de cidades cada vez mais desiguais. Em *Escolas em Luta* o que se vê é a transformação de estudantes secundaristas em cidadãos na/pela luta pela/na cidade. Como coloca Agamben (2015) em *Stasis*, a cidadania somente ganha corpo ao colocar em xeque as relações, fronteiras, espaços e experiências que separam o que é público (polis) do privado (oikos). Em seus cartazes e postagens em redes sociais, o que se vê são projetos de escolas, projetos de um outro mundo que tornam-se públicos a partir do íntimo de seus desejos de escola e de vida.

O direito a cidade é reinvidicação pela construção de novas presenças pela ação direta, fora do capitalismo, produzindo outras formas de viver. Não é de se estranhar a afirmação em cartazes e gritos pelas ruas de que “ninguém nos representa”, assim como sua precisão porque representar é estabilizar o que deve ser movido, o que se deve estar em constante mutação, em acontecimento. Assim, se ninguém nos representa, como os espanhóis gritavam em cartazes e a plenos pulmões em 2011 ao ocuparam a Puerta del Sol em Madrid, então ninguém como positividade e afirmação é quem?! Nós é quem?! Representar é o que?! Para tal, uma arqueologia das imagens se faz necessária a fim de escavar tais positivities e afirmações no rio de vivências vividas no calor dos acontecimento à toda velocidade possível.

Os laços coletivos produzidos e que se tornam o fim da vida, como em *Morrer aos 30 anos*; mas celebram ganhos como em *ABC*

da greve e os lobos ao fim de *O fundo do ar é vermelho*; parecem ser a tônica deste momento desta **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois**: problematização de uma unidade historicamente paradoxal – se tomarmos o hino e a bandeira do Brasil, estes são camisa de força em e após 2013 como visto nos filmes do *Contragolpe* por uma direita que quer unificar e eliminar a diferença mas ao mesmo tempo é o que une os operários da fábrica em *ABC da greve*.

Tais imagens fazem pensar outra pertença pelo encontro de olhares como corpos em movimento. Uma outra pertença que não se explica por uma espontaneidade, mas também por organizações há muito existentes como visto em *Retrato n.1: o povo acordado e suas 1000 bandeiras* e num dos *ContragolpeS* – ligas camponesas, MST, MTST, Tarifa zero, MPL entre outros que afirmam que 2013 pode não ter sido totalmente previsto mas também não é evento acidental ou não gestado de forma organizada.

Assim, nos territórios imagéticos recuperados uma história sempre atual de violência estatal (capitalista e também socialista, como mostra Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*), apontam uma desdobra destas como guerra que produz uma política, no encontro do real e ficcional que é o que colocaremos hoje. Das alegorias do subdesenvolvimento como *Terra em Transe* de Glauber Rocha e de documentários melancólicos como *No Intenso Agora* de João Moreira Salles e celebratórios de uma vida como *Morrer aos trinta anos* de Roman Groupil, chegamos hoje no crescendo que o evento organizou-se, em um cinema como dispositivo: na vida cotidiana da luta como criação de outros modos de viver catalisados pela imagem.

Jacques Ranciere, ao colocar em A partilha do sensível que o real precisa ser ficcionalizado para ser compreendido, creio que ele quis dizer não produzir ficções, mas emoldurá-lo para ser revisto como uma experiência e narrativa e não um amontoado de cenas vividas, conforme o filósofo Walter Benjamin sempre pensou. Perceber na distância de um olhar um ver o que não pode ser visto na sequência ininterruptas de vivências.

Nas bandeiras

Imagens de *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras* de Edu Iosche, 2016.



Em *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras*, a câmera toma 10 segundos para achar a rostidade da multidão em junho de 2013, no Largo do Batata em São Paulo, epicentro do início das manifestações contra o aumento de 20 centavos do transporte coletivo. Temos uma mulher focada pela câmera demandando por respeito num tom de voz calmo em meio a gritos de “queima a bandeira”. Contra aqueles que demandam que todos se uniformizem sem bandeiras,

“queime a bandeira”, ela afirma a necessidade de se respeitar aqueles que há tempo tem bandeiras.

Ao invés das imagens panorâmicas ou verticais obtidas de alto de prédios ou por drones, o diretor Edu Iosche prefere se filiar a uma mulher, ela que é ela mesma sua própriabandeira. Ainda que defendendo o direito a segurar a bandeira de seu partido, seu discurso está além do mesmo. Enquadrada, a bandeira aparece de relance e sempre que necessário para mostrar como a mulher se movimento no meio da turba de corpos. Um discurso singular, que permeia os berros e palavras de ordem e não se cala na voz baixa dos outros em contraposição, se mostra como exemplar porque não quer ser A narrativa mas o corpo de uma outra narrativa.

Ela não é o operário da fábrica tornado porta bandeira de uma manifestação sem saber, como o foi Charles Chaplin em sua crítica aos *Tempos Modernos*, título do filme homônimo de 1936. É crítica a um modo de produção que entende com seu corpo, assim como o vagabundo de Chaplin. Do vagabundo improdutivo que não se encaixa a mulher de bandeira nas mãos e voz baixa, uma mudança de enquadramento: a câmera não quer saber do contexto em que mulher está, mas ver nos seus olhos a verdade que ela consegue conferir a si mesma enquanto produção de uma presença de desejo de outro mundo. Ver as marcas no rosto e modulação da voz ao invés da massa chapliana de homens empunhando bandeiras. A bandeira dela é seu rosto. A opacidade da representação mostra que não há nada além dela mesma, que a nada remete que não seja ela mesma. Ela não representa as mulheres, os negros, as minorias ou a todos que seja. Ela não representa é seu agir como representação produtiva de marcação territorial: para isso serve sua voz.

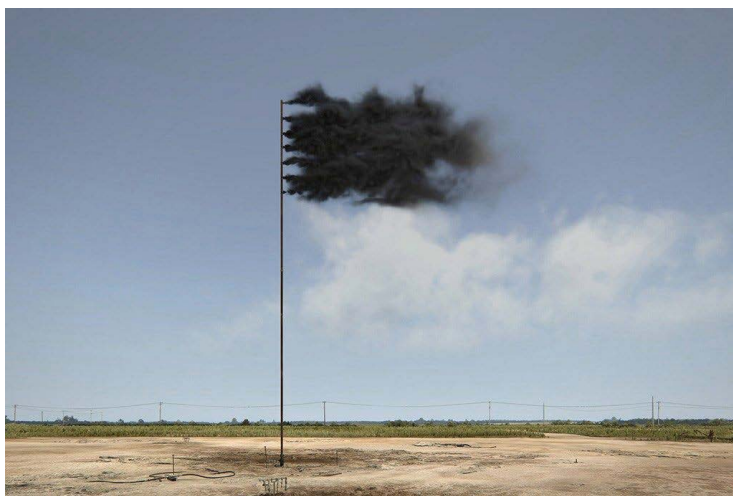
Imagem de *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, 1936.

Nas ruas de 2013 essa foi a luta, aquela que foi vencida por grupos que souberam dar corpo a demandas populares produzindo afetos de radicalização da política convertida em anti-política. No momento em que pessoas como ela tornaram-se exceções dentro da disputa política das ruas em prol de movimentos e organizações dito “apartidários”; ou ainda foram tragadas pelo discurso multipolar mas identitário dos partidos políticos cujo afeto não foi construído na história da luta mas em cliques nas redes sociais; ou que bandeiras tornaram-se endogenicamente fim em si mesmas e não pontos de referência para uma cidadania global; o país passou a desejar e escolheu conscientemente um presidente de extrema direita em 2018.

Para além do lamento, tal escolha historicamente não é exceção. A bandeira sempre foi símbolo de produção de um poder: um simbólico mas afetivo e especialmente territorial. Anderson (2008) coloca em seu célebre livro *Comunidades Imaginadas* que três são os instrumentos usados para se produzir uma idéia de nação: o censo, o mapa e o museu. O primeiro constrói uma idéia de povo e o controla tornando-o população, o segundo cria um território, substituindo relações com o lugar em delimitações jurídicas, e o terceiro produz um história para um novo povo, com origem bem definida. Talvez faltasse a bandeira porque ela dá corpo a tais imagens.

Ao ver *Western Flag* de John Gerrard, a bandeira que cobre tais exercícios de dominação se desmancha no ar, tornada tóxica para aquele que a quer vestir e se cobrir. Produzida como um libelo contra o uso indiscriminado dos recursos naturais, ela também é camisa de força que reforça um *status quo* politicamente correto, ainda que faça uma crítica contra o mesmo. Mas seu movimento dado pela fumaça aponta para uma imaterialização que pode vir a qualquer momento. A nação, representada maximamente pela bandeira, pode ruir a qualquer momento. É só desligar o gás.

Western Flag de John Gerrard, 2017.



O que está na opacidade da bandeira de John Gerrard e no rosto da mulher de *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras* é sua capacidade de ser corpo e tal relação foi produzida radicalmente na obra *Parangolé* do artista Helio Oiticica. Tal obra, vestimentas feitas com cores e panos a partir de um entendimento muito particular do samba, suas agremiações e da dança, torna-se bandeira vestida que afirma um corpo dançante porque uma nação que só existe na dança, no mexer do corpo, tal como na fumaça trêmula e no corpo que arruma a bandeira no meio de 2013. Ao despedaçar a bandeira e multicolorí-la ao tornar roupa é gesto que nega e afirma o ideário uniforme de pertencimento. O parangolé imóvel, para ser visto e exposto em museus e galerias de arte nada é ou representa para Oiticica; quando

vestida, torna-se não por representar mas por agir junto, transformando o corpo daquele que o veste em bandeira de si mesmo. Ou um corpo que tem voz tal como a da mulher envolta de gritos “queime a bandeira”. A bandeira a que ela se aferra é seu parangolé. Ainda que queira afirmar um partido, ela é positividade na medida daquela voz e corpo no meio de uma multidão de povos reconhecidos. Se a bandeira é símbolo de coletividades estáticas, em movimento ela coloca tudo em potência: “O corpo, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade” (FAVARETTO, 2000, p. 104)

O filme de Edu Iosche afirma assim uma representação política em negativo. A todo momento tudo pode acabar, por isso a necessidade de se aferrar ao corpo da mulher, a sua voz firme frente ao fascismo da uniformidade à sua volta.

Parangolé de Hélio Oiticica, 1964.



Parangolé de Hélio Oiticica, 1964.



Nos algoritmos

Nos cinco episódios da série *Desde de Junho* são problematizadas as imagens produzidas durante 2013. Junto a conversas e entrevistas com cinegrafistas, jornalistas entre outros, usando dos próprios vídeos e fotografias produzidos, fala-se de uma economia política das imagens – de sua extração da realidade por celulares e câmeras até disseminação pelas redes sociais. São apresentados coletivos de videografistas, fotógrafos, vítimas da violência policial, corpos que estiveram nas ruas produzindo imagens de uma luta política. Conforme Migliorin e Brasil (2010) colocam:

(...) essa produção crescente e crescentemente difusa nos coloca diante da força democratizante da multidão – mesmo que nem todos tenham acesso aos meios de produção, difusão e consumo. Não se trata (...) de indivíduos autônomos produzindo algo, mas de uma intensa produção social por meios das redes sociotécnicas (ao mesmo tempo, humanas e maquinicas). Produzir, aqui, não é apenas fazer aparecer esta ou aquela imagem, este ou aquele som, este ou aquele texto, mas intervir na própria invenção da comunidade, através de mediações complexas (2010, p. 93).

A cada início de episódio, no entanto, um procedimento apresenta uma guerra que se dá longe das ruas vividas e nas vias de acesso

à rede telemática. Apresentar os vídeos em cada um dos episódios não significou procurar por provas escondidas em processos criminais pela justiça ou entrevistar testemunhas ou produzir testemunhos que lembrem o que aconteceu e como aconteceu. Tais vídeos estão fartamente disponíveis nas redes sociais. Cada início de episódio ou de um novo trecho dentro do episódio mostra a tela de um computador em que é digitada uma data das manifestações. No algoritmo das redes sociais, as datas abrem janelas para as ruas ocupadas em 2013.

Imagem de *Ligia* de Nuno Ramos.



Nas eleições presidenciais de 2014 a televisão junto às redes sociais, em especial o facebook e twitter, ainda ditavam o embate pela política representativa. Em *Ligia* de Nuno Ramos, uma mixagem de William Bonner cantando Tom Jobim durante dias de Jornal Nacional da TV Globo, tentava-se justamente uma crítica de tal veículo de comunicação. Das eleições de 2014 para as de 2018, os algoritmos do whatsapp tornaram-se forças desconumais de mobilização de afetos e produção de uma bolha isolada de opiniões e reforço de pré-conceitos. Se em 2013 foram força motriz de produção de provas contra excessos policiais e testemunhos *in loco* da força democrática do povo, em 2018 se tornaram tecnologias de suporte de narrativas hegemônicas e partidárias de grupos institucionais ou movimentos políticos para construção de narrativas únicas repleta de fakenews na qual não se sabe ao certo quem produz a informação, qual a informação e até mesmo sua veracidade.

(...) essa potência de produção é antes estimulada, para posteriormente ser agenciada e modulada por meio das empresas e das instituições. Estamos, portanto, no âmbito da tensão biopolítica, que não será resolvida senão em sua própria imanência. (MIGLIORIN, BRASIL, 2010, p. 93)

Em *Desde Junho* ainda era possível alcançar e debater com produtores de imagens pois estes estavam nas ruas durante o acontecimento. No pleito presidencial de 2018 e na nova política inaugurada em fazendas de celulares e fakenews, o poder de influência e produção e reforço de bolhas encontra-se atrás de algoritmos e operários curtindo, compartilhando e repassando informações em grupos de facebook e whatsapp. O algoritmo quer tornar o mídia-ativista obsoleto porque toda imagem ou testemunho agora há de se duvidar. Herscher (2011) já apontava para tal fenômeno no campos das imagens de drone: a imagem aérea substitui a narrativa daquele que está no local. A força do testemunho perde poder porque todos podem falar, testemunhar, reproduzir vivências múltiplas e retirar o afeto de qualquer possibilidade de ser tocado por uma informação que não reforce o que se sabe. O whatsapp não produz experiências, mas soterra a possibilidade de sua construção com uma avalanche de vivências que não é necessariamente a de um, mas de todos, potencialmente (BENJAMIN, 1985).

Imagem de fazenda de likes na China. Fonte: Google. 2018.



Mas se concordamos com Migliorin e Brasil (2010) acerca da imanência da imagem como campo de resolução das tensões biopolíticas de tal produção dita amadora porque feitas por outros meios e canais que não só institucionalmente reconhecidos pelo grande público, qual a imagem que o algoritmo apresenta torna-se o foco. Se imagens estão sendo produzidas a todo momento, 24 horas por dia /7 dias por semana, o que tal máquina algoritma produz senão cotidiano. E ainda, colocando em xeque até mesmo a afirmação de ambos de que tal produção é agenciada e produzida por empresas e instituições, o modo como através do qual o algoritmo produz tais imagens nas ruas é completamente controlado emerge como questão.

Os fotógrafos Michael Wolf, Jon Rafman e Doug Rickard têm trabalhado desde 2011 sobre o poder da máquina de produzir visibilidades, retirando do Google Street View imagens que são justamente resultado do algoritmo matemático e procedimento maquínico. Tal plataforma da Google, cujo objetivo é, em última instância, escanear todo o mundo, torna-se lugar de uma disputa. Ao ganharem um dos mais importantes prêmios de fotojornalismo – World Press Photo – colocaram em questão justamente a possibilidade do algoritmo produzir um afeto e, consequentemente, jornalismo e um regime próprio de verdade.

O Google Street View produz imagens das ruas no nível da rua com carros andando pelas cidades fotografando 360º a paisagem. Assim, constrói um meio de navegação pelos espaços já mapeados e fotografados usando a internet.

Imagem do carro do Google Street View. Fonte: Google, 2018.



Apesar da máquina fotográfica, ou a caixa preta segundo Flusser (1985), ser totalmente programada para tirar fotos de X em X segundos, o motorista não é um robô.

Sendo um ser humano, o motorista do carro faz curvas às vezes abertas, às vezes fechadas demais e dependendo do dia, fotografa ruas vazias ou cheias. Portanto, o algoritmo que produz a equação carro – motorista – fotografia tem como incógnita o tempo e o espaço ocupado pelas pessoas. A realidade fotografada é específica de um certo recorte de espaço e tempo e é justamente em tal contingência dado pelo cotidiano que os três fotógrafos agem.

Fotografias de Michael Wolf, Jon Rafman e Doug Rickard. Fonte: Google, 2018



Mapeando dentro do mapa, ou seja, procurando referências dentro do Google Street View que deveria, por sua vez, ser o mapa dos mapas, os fotógrafos procuram por cenas e situações únicas que não foram eles que fotografaram. Chamados de fotógrafos, o que fazem é justamente procurar enquadramentos não imaginados porque dependem da relação entre câmera e lugar. Na imanência das imagens, produzem imagens de desobediência civil, acidentes, hidrantes expelindo água sobre um carro entre outros que muitas vezes nem merecem estar em jornais ou serem noticiadas para o público. Ao dar densidade imagética ao cotidiano retirando tais imagens das paisagens da plataforma telemática Google, restituem uma potência para a força democrática da multidão ali, naquele lugar que a julgavam perdida.

Nos espaços

João Moreira Salles em *No Instante Agora* diz de um não desejo de tomada do poder quando manifestações de estudantes em 1968 passam ao largo de espaços de representação política, seja a casa Eliseu, morada do presidente francês, seja o parlamento francês.

Cena 01, uma câmera filma: estudantes num dos grandes boulevares parisienses marchando e desviando-se destes centros de poder.

Cena 02, a câmera televisiva: em uma mesa de debates na rede francesa de televisão, Daniel Cohn-Bendit, um dos principais articuladores e oradores da massa de estudantes da ressaca pós-2a guerra, no auge das manifestações de rua, diz que não interessa aos universitários tomar o poder e, ainda jocosa e provocativamente responde, nem projeto de poder eles o tem, pois é impossível tê-lo *a priori*.

Cena 3, fora da câmera: anos depois, escrevendo sobre o impacto de tais manifestações populares estudantis, o filósofo francês Michel Foucault em seus cursos no College de France, vendo a experiência e o beco sem saída de tal insurreição estudantil, aponta: é preciso tomar o poder (2005).

Em 2013, vê-se pelas câmeras de muitos daqueles que filmaram as manifestações e que dão seus testemunhos no filme *Desde Junho* que foram várias as direções e os espaços de poder estatal e financeiro

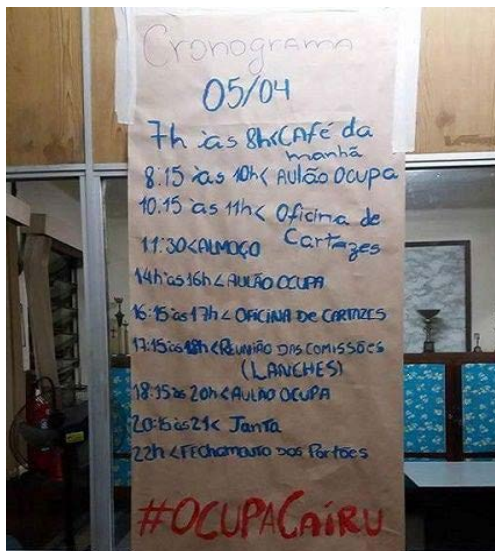
marcados como alvos. Os manifestantes não apenas sabiam quais os espaços de poder, como não desviaram destes em suas passeatas e lutas contra o aparelho policial, enfrentando-os e, por vezes, ocupando tais espaços sejam eles institucionais ou/e midiáticos. Em São Paulo tomaram-se apenas as ruas. Em Belo Horizonte foram ocupadas as ruas e a prefeitura por movimentos populares de luta por moradia pela cidade. No Rio de Janeiro, conforme o filme *Desde Junho* mostra, a rua, prefeitura e ALERJ (assembleia legislativa do estado do Rio de Janeiro) foram tomados, sendo montados também acampamentos nas ruas próximas a residência do governador do estado do Rio de Janeiro e na escadaria da câmara da cidade por dois meses.

No filme *Escolas em Luta* é mostrado o cotidiano das escolas de São Paulo ocupadas entre 2015 e 2016. Se o centro do poder da política representativa são as prefeituras e palácios governamentais, os outros centros do poder da política não representativos e que loteiam o cotidiano, se irradiando pela juventude, se dá localizadamente nas estruturas de educação – interseção entre saber e poder: a saber, a escola. Na narrativa filmica, além de entrevistas ou narração em *off*, há a câmera seguindo o fluxo da ocupação mostrando os espaços ocupados, as decisões tomadas, os pais conversando com filhos pelos portões e grades fechadas da escola. Para além do filme, nos posts de facebook de páginas de escolas ocupadas nestes anos apontamentos e interesses em algo que está além do currículo da escola: produzir cartazes, conversar em assembléias, cozinhar, criar maneiras de se organizar. A experiência de *Escolas em Luta* vai se construindo na convergência entre o que aparece no filme (cenas, diálogos) e que está fora do mesmo (nas redes sociais, jornais), ou seja, nessa organização material e expressiva da imagem.

Imagem de oficina de vídeo da @ocupação3D. Fonte: facebook.



Imagem do cronograma semanal da @ocupacairu. Fonte: facebook.



Na mistura entre o que aparece à frente e o que está atrás da câmera, uma zona de indiscernibilidade produzida aponta para novos afetos em relação a um real. As câmeras estão ali não apenas para produzir uma narrativa *a posteriori* de uma ocupação, mas também para produzir sua presença e servir, como dispositivo de segurança jurídico, de documento legal ao mostrar como se gerenciou a escola durante a ocupação e as várias tentativas de violência do Estado. Este filme se apresenta como um exercício de produção de uma alteridade pois o filme é representação ao mesmo tempo que ação direta. O filme é dispositivo de um paradoxo inerente da democracia; da representação a ação (MOUFFE, 2009).

Assim emerge a força desse cinema, sendo ferramenta para aqueles que o produziram como mediador, semelhante ao cinema indígena maxacali, por exemplo. Os filmes dessa etnia servem ao seu povo como dispositivo de produção de uma memória que não é escrita e que somente pelas imagens se acessa, inclusive ao ser visto tendo de ser mudado para se adequar aos desejos e lembranças daqueles que o assistem:

(...) o pessoal da aldeia Pradinho, onde se realizou a oficina VNA, depois de ter experimentado a filmagem e de ter em mãos os equipamentos, não se deu por satisfeito com as “meras” produções da oficina. Resolveram responder ao *Tatakox* de Aldeia Verde. Eles não gostaram do filme de Aldeia Verde. Acharam que o ritual não havia sido bem conduzido lá. Diante disso, o grupo Maxakali de Pradinho, liderado por Guigui, fez um outro ritual e um outro filme *Tatakox*. Sem a interferência do VNA, o pessoal do Guigui registrou, sobre velhas imagens e numa fita já utilizada, novas imagens, ainda mais fortes do que aquelas do pessoal da Aldeia Verde, onde se vêem crianças (espíritos *tatakox*) saindo de um buraco de dentro da terra, tudo filmado em plano-sequência, poucos cortes, um material bruto que já é o filme editado (...). CAIXETA (2008, p. 122-123):

Tal paralelismo da produção estudantil e a indígena aqui se coloca a despeito de conteúdos tão díspares pois o movimento é o mesmo: o desejo de fazer o filme ser mais do que apenas ou representação ou metáfora ou documentação de um acontecimento. O filme, sendo arma jurídica ou mediação entre tradições de diferentes aldeamento de uma mesma etnia, serve como apontamento de uma possibilidade de futuro, agindo como dispositivo provocativo de

novas situações. O filme provoca não apenas outros olhares ou outras percepções, mas cria e inventa novas formas de agir no real. Tais filmes – documentários segundo as cartilhas cinematográficas – estão no entre da real tessitura do real, erodindo e sendo erupções de novas experiências de viver nos espaços da tela e da vida.

Referências

AGAMBEN, Stasis. In: DANNER, Leno Francisco; OLIVEIRA, Marcus Vinícius Xavier de (org.). *Filosofia do Direito e Contemporaneidade*, Porto Alegre: FI, 2015 p. 17-35.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AVRITZER, Leonardo. *Impasses da Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Antonia M.; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Marcio M. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016.

CANUTO, Frederico. Urbanismo e Guerra: silêncios e ruídos das imagens. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 10, p. 21-40, 2015.

DYER, Geoff. Como fotografar a rua sem sair de casa. *ZUM. Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, 2011.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, FAPESP, 2000.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaio para um futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUMBRECH, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung*. Sobre um potencial oculto da Literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPUC/RIO, 2013.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes. Do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MARICATO, Ermínia *et al.*. *Cidades rebeldes. Passe Livre e as manifestações que tomaram conta do país*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MIGLIORIN, Cezar; BRASIL, Andre. Biopolítica do Amador. Generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 20, p.84-94, 2010.

MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. New York: Verso, 2009.

NUNES, Rodrigo. *Organization of the Organizationless. Collective Action after Networks*. [S.l.], Mute, 2014.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul/dez 2008.

RANCIERE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: 34, 1996.

RANCIERE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

RANCIERE, Jacques. *Ódio à Democracia*. Lisboa: Mareantes, 2005.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Dos espaços de controle aos territórios dissidentes*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

Filmes

Ligia. Direção: Nuno Ramos. 2017.

Morrer aos trinta anos. Direção: Roman Groupil. 1982. *No Intenso Agora*. Direção: João Moreira Salles. 2017. *O fundo do ar é vermelho*. Direção: Chris Marker. 1977. *Pixo*. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. 2010.

Retrato n.1: o povo acordado e suas 1000 bandeiras. Direção: Edu Ioschpe. 2013.

Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. 1967.

Recebido em: 31 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



As máquinas do Brasil

The Machines of Brazil

Pedro Rena Todeschi

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

Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
sergioalcides@letras.ufmg.br

Resumo: Este ensaio se propõe a esboçar uma montagem de obras de arte que se relacionam com as máquinas do Brasil: a máquina do Mundo colonial (*Vera Cruz*, de Rosângela Rennó e *Os Lusíadas*, Luís de Camões); a máquina do mundo mineradora (*A máquina do mundo*, Carlos Drummond de Andrade); a máquina de controle do Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, de Ernesto Carvalho); a Grande Máquina do capitalismo contemporâneo (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); a máquina do golpe midiático (*Lígia*, de Nuno Ramos) e judiciário (*O processo*, de Maria Augusta Ramos); e a re-existência na máquina (*Action Lekking*, de Negro Leo). Nosso objetivo não é o de fazer uma análise em profundidade das obras, mas de traçar um panorama de como a arte revela, interpreta e resiste às diversas máquinas do Brasil. Uma questão central que guiou nosso texto é o modo como a arte se relaciona e intervém esteticamente, no calor do momento, com a política e a história de nosso país. Quando não tratamos de obras contemporâneas, tentamos extrair de obras do passado, como as de Camões, Drummond e Leon Hirszman, reflexões que nos fornecem elementos para a interpretação de nosso presente.

Palavras-chave: a máquina do mundo; literatura brasileira; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: This essay proposes to outline an assemblage of works of art that are related to the machines of Brazil: the colonialist world machine (*Vera Cruz*, Rosângela Rennó and *Os Lusíadas*, Luís de Camões); the mining world machine (*A máquina do mundo*, Carlos Drummond de Andrade); the control machine of Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, Ernesto Carvalho); the Great Machine of the contemporary capitalism (*Break S/A*, Marcelo Pedroso and *Arabia*, Affonso Uchoa and João Dumans); the coup machine of the media (*Lígia*, Nuno Ramos) and the judiciary (*O processo*, Maria Augusta Ramos); and the re-existence in the machine (*Action Lekking*, Negro Leo). Our goal is not to analyse in thoroughness the works, but to draw a panorama of how art brings about, interprets and resists to the different machines of Brazil. One of the pivotal matters that has guided our text is the way art relates to itself and interferes aesthetically in the heat of the moment to the politics and history of our country. When we do not talk about contemporary works, we try to extract from works of the past such as Camões, Drummond and Leon Hirszman reflections that provide us elements to the interpretation of our present.

Keywords: the world machine; Brazilian literature; contemporary Brazilian cinema.

1 A máquina do mundo desde o fim

não morrer numa máquina, re-existir numa máquina
“Action Lekking A”, Negro Leo

No debate de abertura da mostra *68 e depois*, após a exibição de seu filme *No Intenso Agora* sobre as insurreições de Maio de 68, João Moreira Salles comenta:

Já que estou em Minas Gerais, pra mim é um pouco “A máquina do mundo” do Drummond. Você está andando, a máquina se abre, nesse momento você não tem dúvida de porque você está vivo. Você tem uma conexão com algo que é infinitamente maior do que você. E que no momento das insurreições de rua, é a humanidade, é o seu colega do lado, você tem uma conexão oceânica com as pessoas, você não é mais só você, você e todos os outros, você se sente agente da história, as possibilidades se abrem. E isso acaba, isso fecha. A máquina do mundo, como mostra o Drummond, fecha, e você se vê sozinho, na estrada pedregosa de Minas,

tendo que viver com a memória daquilo. E é aí que se estabelece a dificuldade.¹

Nas manifestações de 2013, a máquina do mundo se entreabriu, os sujeitos se sentiram agentes da história. As minorias se afirmaram, tomaram a palavra e conquistaram seus lugares de fala no espaço público do debate político brasileiro. Porém, as forças reacionárias também partiram para o ataque da opinião pública e canalizaram forças das manifestações para o golpe, com gritos de “Fora Dilma”. Em entrevistas sobre seu filme *No Intenso Agora*, João Salles compara o ano de 1968 com 2013. Perguntado sobre o legado as manifestações no Brasil, ele responde

É um enigma. Tem legado para todos os lados. A reafirmação dos movimentos negros, de periferia, da assertividade, dos movimentos LGBT é consequência de 2013. As pessoas se deram conta de que podiam dizer e se apresentar como militantes das próprias causas, não precisavam mais de instância mediadora. E também apareceram as demandas da direita. Foi a primeira vez que a extrema-direita pôde se apresentar como tal. Tanto o trans quanto o reacionário se assumiram a partir de 2013. E acho também que o impeachment da Dilma não teria sido possível sem 2013. Alguma mensagem foi metabolizada por procuradores e juizes. Eles perceberam que a representatividade estava sendo colocada em questão. A Lava-Jato já existia, mas era tímida, torna-se muito mais agressiva depois de 2013. O Judiciário se sentiu legitimado no seu desejo de colocar o pé na porta e ser protagonista. Porque havia uma insatisfação com o Estado brasileiro, a corrupção, com os horrores das obras de Copa do Mundo e Olimpíadas.²

Com o fim das Jornadas de Junho de 2013 a máquina do mundo se fechou? O que fazer quando as esperanças chegam ao fim e o fim do mundo parece próximo? Há mundos por vir? O ano de 1968 parece ter condensado, a um só tempo, a crise de um mundo conservador, o auge da euforia de um novo mundo que se desenhava e o fracasso das utopias revolucionárias. Podemos dizer que em 2016, com o golpe, os projetos

¹ Trecho do debate disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mEvi_GhKSxw&t=188s. Acesso em: 30 jul. 2018.

² Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/11/13/interna_diversao_arte,640520/no-intenso-agora-e-o-novo-filme-do-diretor-joao-moreira-salles.shtml. Acesso em: 18 fev. 2019.

emancipatórios dos governos petistas chegaram ao fim? O que restou das conquistas alcançadas por Lula e Dilma? As esquerdas fracassaram novamente?

Parece-nos que no momento pelo qual estamos passando no Brasil, com a eleição de Jair Bolsonaro e os diversos retrocessos de seu recente, fomos confrontados bruscamente com o fechamento d'a máquina do mundo. Pensamos que, apesar das contradições dos governos petistas, nos anos de 2003-2016 vivemos 13 anos de exceção em uma história nacional marcada por tantas dificuldades. No momento presente, podemos avaliar as perdas dos ganhos que, ainda que pequenos, foram conquistados nos governos de Lula e Dilma. O Brasil fracassou?

“A máquina do mundo” é o poema que serve de epígrafe para o prefácio de Viveiros de Castro (2015, p. 14) no livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Viveiros supõe que nós, os brancos, “reluta[mos] em responder/ a tal apelo assim maravilhoso”, enunciado pelos povos indígenas, nos alertando sobre as diversas catástrofes causadas pelo progresso tecnológico. Viveiros constata: “se as profecias justificadamente pessimistas de Davi se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver. Aí então poderemos, como o poeta, ‘avaliar o que perdemos’.” O antropólogo sustenta que devemos “perceber que “a máquina do mundo” é um ser vivo composto de incontáveis seres vivos, um superorganismo constantemente renovado”. Esse ensaio tenta perceber o Brasil como um país complexo composto por diversas máquinas – de dominação, controle, exploração, extermínio –, que exercem poder sobre a vida, e também um país como um superorganismo, sempre renovado por diversos seres e sujeitos que “não morrem na máquina, re-existem na máquina”,³ como canta Negro Leo, que expandem a potência da vida. No poema de abertura de Claro

³ O pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira (2018) chama a atenção para a transmissão e a transformação da imagem da “máquina” e da “máquina do mundo” na poesia brasileira, desenvolvida entre Camões (*Máquina do Mundo*) à Ricardo Aleixo (*Máquina zero*), passando por Drummond (*A máquina do mundo*) e Haroldo de Campos (*A máquina do mundo repensada*). Ele sustenta que há um “princípio de máquina na poesia brasileira contemporânea” (p. 188) e afirma que “o nexos da máquina drummondiana aciona uma comunidade de poetas que, apesar de tudo, possuem um vínculo com a transmissão das imagens, conjugando, assim, um modo de viver juntos por intermédio dos próprios poemas” (p. 196). Acreditamos que Negro Leo se insere neste debate das máquinas com sua música *Action lekking A* (2017), propondo uma reflexão sobre o

enigma, Drummond escreve: “aceito que brote/ uma ordem outra de seres/ e coisas não figuradas./ Braços cruzados.”

Acreditamos que este texto, ao invés de apenas avaliar melancolicamente o que perdemos, com *mãos pensas*, pretende avaliar, com *braços cruzados*, as potências de resistência e re-existência que se insinuam no Brasil de hoje frente à máquina do mundo que se fecha. Nos propomos a escutar o apelo *divino, maravilhoso* enunciado pelos diversos sujeitos e povos nos filmes. Na imagem final de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, um corpo aguerrido se coloca, de braços cruzados, frente à um carro em chamas; frente à uma inútil “máquina de correr”⁴ – como sugere o título de um filme sobre as Greves do ABC de 1979, de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo: *Braços cruzados, máquinas paradas*.

*

No prefácio do livro *A hipótese comunista*, denominado “O que é fracassar?”, Alan Badiou (2012, p. 7) resume, em uma página, “todos os argumentos do anticomunismo norte-americano” que floresceram nos anos 1950, presentes na “nova filosofia” francesa dos anos 1970, que dizem respeito ao “fracasso” das esquerdas e do comunismo na segunda metade do século XX:

Os regimes socialistas são despotismos infames, ditaduras sanguinárias; dentro da ordem do Estado, devemos opor a esse “totalitarismo” socialista a democracia representativa, que é imperfeita, sem dúvida, mas é de longe a forma menos ruim de poder; dentro da ordem moral, filosoficamente a mais importante, devemos pregar os valores do “mundo livre”, cujo centro e fiador são os Estados Unidos; a ideia comunista é uma utopia criminosa, que, tendo fracassado em todo o mundo, deve ceder o lugar para uma cultura dos “direitos humanos” que combine o culto da liberdade (inclusive, e em primeiro lugar, a liberdade de empreender, possuir, enriquecer, fiadora material de todas as outras) e uma representação vitimário do Bem.

Brasil contemporâneo em que os sujeitos devem “não morrer numa máquina, re-existir numa máquina”.

⁴ A expressão é do conto “A autoestrada do Sul”, de Julio Cortázar.

À luz do momento em que escreveu o livro, em 2008, 40 anos após maio de 68, Badiou se pergunta: “O que restou do labor dos ‘novos filósofos’, que nos iluminaram, isto é, emburreceram durante trinta anos? Qual é o destroço da grande máquina ideológica da liberdade, dos direitos humanos, da democracia, do Ocidente e de seus valores?” A fórmula da máquina ideológica neoliberal responde, com “um simples enunciado negativo, modesto como constatação, nu como uma mão: no século XX, os socialismos, únicas formas concretas da ideia comunista, fracassaram totalmente. Eles próprios tiveram que voltar ao dogma capitalista e desigualitário.” Quais as perspectivas filosóficas da esquerda para superar o fim de tudo e reagir ao sufocante discurso e aparato neoliberal?

O slogan do governo de Margaret Thatcher era *TINA* (*there is no alternative*), ou seja, não há alternativas para o mundo pós União Soviética, senão o neoliberalismo, a globalização, o capitalismo. Em seu livro, Badiou (2012, p. 39), contrariando a proposição neoliberal, defende que a hipótese comunista tem que se manter acesa:

O que é decisivo, em primeiro lugar, é manter a hipótese histórica de um mundo livre da lei do lucro e do interesse privado. Enquanto estivermos sujeitos, na ordem das representações intelectuais, à convicção de que não podemos acabar com isso, que essa é a lei do mundo, nenhuma política de emancipação será possível. É isso que propus chamar de hipótese comunista.

Antonio Cícero, comentando filosoficamente o poema “A máquina do mundo”, de Drummond, sustenta que:

o princípio metódico de toda a filosofia e ciência é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente. Ao mesmo tempo, nosso universo é também aberto no sentido de não ter portas fechadas nem fechaduras, nem véus. Tudo está à vista e não há nada por trás: ou melhor, aquilo que está por trás o está apenas circunstancialmente, pois pertence à mesma ordem ontológica à mesma ordem do ser à qual pertence aquilo que está na frente.⁵

⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 2 out. 2018.

Se a dúvida é o princípio de toda a filosofia e ciência, princípio que perpassa a obra de Drummond, suponho que temos que duvidar, radicalmente, da proposta de Thatcher. Ao longo dos governos de Lula e Dilma pudemos observar que a construção coletiva de um país mais justo e igualitário é viável, contrariando as hipóteses do fim do comunismo dos anos 1990. Acreditamos que as conquistas que foram alcançadas nesse período – o acesso de negros, pobres e indígenas ao ensino superior, a erradicação da fome e da miséria – não serão facilmente apagadas. Acreditamos que esses povos que sempre resistiram tão corajosamente na história do nosso país, re-existirão mais uma vez, seja lá da forma que for, nos anos de chumbo que estão por vir. Como Caetano Veloso canta na música “Os outros românticos” (1989), em uma letra que deu nome ao livro de Antonio Cicero (1995): “O mundo desde o fim/ e no entanto era um sim/e foi e era e é e será sim”.

2 A Máquina do Mundo

No início de nosso século,⁶ exatamente 500 anos após a colonização do Brasil, a artista plástica Rosângela Rennó realiza um filme de curta-metragem em que vemos, legendada, a carta de Pero Vaz de Caminha. Na imagem, porém, somente uma tela em branco, uma película de filme apagada; no som, ruídos do mar e do vento. Comentando a obra, Rennó diz que o filme é uma

espécie de documentário impossível. Imagina se tivesse havido um documentário do momento da descoberta do Brasil. Só que esse documentário, ao longo de 500 anos, foi perdendo a imagem e foi perdendo o som, então, o que que sobra? A legenda. Você tem que inventar um conteúdo que em algum momento existia ali.⁷

Na ausência de imagens que registram a chegada dos portugueses, somos convidados pela artista a imaginar a história, no sentido literal da palavra. O documentário inexistente cede lugar à tela em branco para

⁶ Este texto é uma versão reduzida e adaptada da monografia de Pedro Rena sob orientação de Sérgio Alcides. Agradecemos ao Gustavo Silveira Ribeiro e ao André Brasil pelas considerações realizadas na banca e ao Urik Paiva pela revisão e comentários precisos, que tornaram este texto muito melhor.

⁷ Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1789278/Rosangela_Renno_Memorias_Inapagaveis. Acesso em: 7 set. 2018.

especularmos uma ficção de origem para nosso país. Por outro lado, a obra nos faz refletir sobre uma história que foi apagada de nossa memória coletiva. Os graves problemas que enfrentamos hoje, relacionados às segregações e desigualdades sociais, são frequentemente naturalizados, ou seja, desvinculados de sua perspectiva histórica secular. Seria um papel político fundamental das artes e das ciências humanas nos lembrar incessantemente a violenta história silenciada do Brasil? Como a tela em branco do Brasil foi preenchida e povoada ao longo dos anos por imagens e narrativas? Que lugares ocupam a literatura e o cinema na construção de histórias e imaginários sobre o nosso país?

*

Os Lusíadas (1572), de Luís de Camões, foi uma das primeiras ficções que veio a preencher a tela em branco da história do Brasil. Ao final da epopeia, a máquina do Mundo se abre ao navegante Vasco da Gama. O Brasil na máquina do Mundo, inserido no empreendimento Global. Além do sistema de exploração material da terra que iria se impor no país, também era firmado um sistema simbólico, o sentido da existência: a civilização, os códigos, a norma, a razão.

O professor Silviano Santiago (1996, p. 390) explica que, em *Os lusíadas*, “a máquina do mundo é a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais entregues a seres de carne-e-osso, durante a sua própria existência (...)”, tendo “a função de elevar os navegadores portugueses, meros seres humanos, à altura de deuses.” Ao se sentirem deuses, “vaidosos de fama e glória”, os portugueses iniciaram um processo brutal de extermínio indígena; instalaram o sistema escravocrata que ecoa até hoje no país; saquearam toda a nossa riqueza que conseguiram; colonizaram a nossa mentalidade.

Se “quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce”, como narra a canção “Tropicália” (1969), de Caetano Veloso, o que Caminha escreveria, nos dias de hoje, em resposta à pergunta profética do velho sábio d’*Os lusíadas*: “A que novos desastres determinas/ De levar estes Reinos e esta gente?”

*

No poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez no jornal *Correio da Manhã*, em 1949, ao eu lírico taciturno, caminhante da estrada pedregosa de Minas, a máquina do mundo se entreabre novamente. Drummond parece retomar a entidade de Camões para responder aos novos desastres da colonização, não só do Brasil, mas do mundo, dos “recursos da terra dominados”. José Miguel Wisnik (2018, p. 45), explicando a aparição enigmática no poema, sustenta que:

O acontecimento econômico, tecnológico e faustiano da exploração do pico do Cauê, com toda a sua amplitude e suas implicações históricas, deixará rastros secretos naquele périplo em que a *Grande Máquina* dos dispositivos da exploração capitalista se encontrará com a mítica *Máquina do Mundo*, de ressonâncias camonianas, na “estrada de Minas, pedregosa”, ao som do “sino rouco” que é outro dos sinais metálicos e pungentes da memória involuntária na poesia de Drummond. Assim, a Máquina não é somente a quimera abstrata que surge do nada, oferecendo ao poeta moderno – que a recusa – a velha tentação do enigma total desvendado, mas é também o recado conflituoso que advém de um choque: a visão do solo das Minas revirado pelas máquinas mineradoras.

Wisnik (2018, p. 190) defende que, para além do fenômeno metafísico e cósmico representado pela máquina do mundo camoniana, para além da “disposição do mundo”, a aparição da mesma no poema de Drummond se vincula aos processos de funcionamento dos mecanismos do capital, dos “dispositivos do mundo”, representados pela mineração itabirana. O crítico (2018, p. 217) sustenta que o eu-lírico de Drummond entrevê “a mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-guerra”:

É a maquinaria dos *dispositivos*, enquanto engenharia geral, que varre, no poema de Drummond, os reinos humano, animal, vegetal e mineral, convertidos igualmente em estoque totalizado dessa manipulação, da qual emerge, no entanto, pela torção de Moebius, a *disposição* enigmática do mundo.

Neste ensaio, seguindo a leitura que Wisnik realiza do poema “A máquina do mundo”, iremos analisar como alguns filmes brasileiros contemporâneos interpretam, desvelam e resistem aos dispositivos de dominação das máquinas do Brasil selecionadas por este trabalho.

Analisaremos a máquina de controle do Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, de Ernesto Carvalho); a Grande Máquina do capitalismo contemporâneo (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); a máquina do golpe midiático (*Lígia*, de Nuno Ramos) e judiciário (*O processo*, de Maria Augusta Ramos); e a reexistência na máquina (*Action Lekking*, de Negro Leo).

3 É noite no mundo, nunca é noite no mapa

Em seu mais recente livro, *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, o professor José Miguel Wisnik (2018, p. 217) sustenta que com a aparição da “máquina do mundo”, no poema de Carlos Drummond de Andrade, o eu-lírico entrevê “a mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-guerra, (...) a maquinaria dos dispositivos, enquanto engenharia geral” do mundo. O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 62) sustenta que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (...) [é] aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” Podemos dizer que, nas trevas de seu tempo, quando “a treva mais estrita já pousara” (“A máquina do mundo”), Drummond anteviu, com perspicácia e melancolia, os mecanismos e os dispositivos de dominação do capitalismo contemporâneo, onipresentes no nosso mundo de hoje.

No poema de abertura do livro *Claro enigma* (1951), Carlos Drummond de Andrade nos diz que aceita a noite, se dissolvendo na escuridão do pós-guerra, quando o espírito agressivo que o dia carrega consigo já não oprime. O livro se inscreve no momento de passagem entre a modernidade e o contemporâneo, tempo em que as luzes da racionalidade se apagam, quando a razão parece ter atingido seu paradoxal limite de destruição e obscuridade, devido à experiência catastrófica da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Nos poemas de *Claro enigma*, vigoram o índice da negatividade, da expressão de um mundo pós-utópico, relatado por um eu-lírico desconectado com qualquer possibilidade de transcendência (RIBEIRO, 2016, p. 30). No livro *Maquinação do mundo*, José Miguel Wisnik (2018, p. 240), sustenta que *Claro enigma* representa o “desencantado trabalho de luto pela perda de referenciais emancipatórios e utópicos”, até então presentes nas obras do poeta como *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945).

No final de “A máquina do mundo”, que integra a última parte do livro, o poeta segue vagaroso quando “a treva mais estrita já pousara/sobre a estrada de minas.” Ele não mais deseja “a total explicação da vida” e o conhecimento ilimitado oferecido pela entidade totalizante. Depois que a máquina se fecha, só lhe resta observar as trevas do contemporâneo, quando “um fim unânime concentra-se/e pousa no ar”.

Wisnik chama a atenção para a comparação entre “A máquina do mundo” com outro texto fundamental da literatura latino-americana escrito no mesmo ano, em 1949: “O Aleph”, de Jorge Luís Borges. Em ambos, os personagens se deparam com “um dispositivo mágico-poético totalizador através do qual se dá a ver, num único ponto mirífico do universo, a totalidade dos pontos (a contração de todos os espaços numa fração de espaço)”. Segundo Wisnik, Drummond e Borges tiveram uma visão simultânea do que seria o nosso contemporâneo – ambas se deram em lugares obscuros: na treva da estrada de minas e na escuridão de um porão, respectivamente –, prevendo um objeto que precederia o nosso iPhone, “esse *aleph* tecnoportátil”. Wisnik comenta que

se a guerra despertou pela primeira vez um sentimento mundializado da humanidade [...] é depois dos armistícios [...] que a percepção espacial conheceu sua evolução mais radical, com a reconstrução das cidades devastadas propiciando uma vasta reflexão situacional, e com a arquitetura e o urbanismo contribuindo com destaque para alimentar o pensamento contemporâneo. Olhando retrospectivamente, o pós-guerra é o momento de manifestação de uma virtualidade técnica que se atualizará posteriormente nos sistemas de satélites, no GPS e no Google Earth, e cuja latência, de alguma maneira, esses poetas captam.

Wisnik (2018, p. 123) nos lembra de uma crônica escrita por Drummond um ano antes da publicação do poema, chamada “Antigo”, em que o poeta viaja a Itabira dentro de um avião, uma máquina aventureira, em uma viagem que lhe proporciona uma visão totalizante e cósmica de sua cidade natal, assim como uma visão das máquinas exploradoras instaladas nas montanhas itabiranas.

*

No filme *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto Carvalho, nos propõem uma reflexão ensaística sobre o mundo contemporâneo

desenvolvida no Google Maps. O curta-metragem começa com uma visão totalizante, do alto de Recife. O narrador nos diz “eu estou em uma dessas ruas, em uma dessas casas. Eu estou dentro do mapa. O mapa não se importa se eu estou dentro dele ou não. Mas eu estou, dentro do mapa.” O mapa se confunde com o próprio mundo – como Borges imaginou –, se transformando em uma duplicação, em uma cópia. O cineasta parece nos dizer que, para além de sua vida no mundo, ele tem uma vida dentro do mapa, como se o mapa tivesse uma existência própria e autônoma, com toda uma cosmologia interior. O mundo se apresenta como uma máquina. A máquina do mundo é o próprio mundo: como mapa. O narrador prossegue: “O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião...”

No mundo contemporâneo, as máquinas e os dispositivos de dominação parecem ter adquirido uma existência própria, independente da vontade do homem. Máquinas imparciais, sem ideologia. O mundo se transformou em máquina. No poema de Drummond, a máquina do mundo se apresenta com fala própria, como se transmitisse um recado ao sujeito que pela estrada caminhasse. Wisnik (2018, p. 199) comenta que “não se trata propriamente de que a máquina aparece *no* mundo, mas de que *o mundo aparece como máquina*. (...) o mundo não se faz propriamente representar, mas se *apresenta*, contido como um todo em seu nicho mineiro”.

Nunca é noite no mapa. Ali, tudo é transparente e claro, não existe mais lugar para enigmas ou escuridão. A máquina incorpora as luzes da razão, independente da vontade do homem. Como se o engenho humano e sua racionalidade tivessem criado máquinas que contêm uma vida própria, sempre nos devolvendo um olhar, nos vigiando. Não existem mais lugares onde podemos nos proteger e nos esconder, pois nunca é noite no mapa. O espírito agressivo que o dia do mapa carrega consigo nos oprime o tempo inteiro. Será que não podemos mais observar as trevas do presente? Somos oprimidos pela luz ofuscante do mapa, que tudo torna visível, nada mais esconde.

O filme nos diz: “o mapa é imparcial”. Com sua imparcialidade, o mapa nos devolve, sem querer, imagens da destruição, da opressão e da exploração do capital. “Todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante o mapa. As viaturas do mapa percorrem a cidade, as viaturas da polícia percorrem a cidade.” Vemos, no mapa, as operações violentas da polícia, que não estão invisíveis – como se desejaria – perante o mapa.

Os homens criam as máquinas do mundo para depois serem engolfados pelas mesmas.

Vemos o encontro da viatura do mapa “com a viaturas da nova cidade, viaturas que abrem os caminhos para a viatura do mapa, as viaturas da polícia, e todas as outras viaturas.” Vemos, no próprio mapa, com apenas alguns cliques que passam os anos, as marcas avassaladoras da modernização da cidade, que trocam a viatura da charrete pelas viaturas do progresso. Com sua imparcialidade, o mapa é ao mesmo tempo dispositivo de controle e arquivo da catástrofe.

O narrador nos diz, lendo uma frase inscrita no muro: “há duzentos metros onde as viaturas passaram, ‘alugam-se casas e quartos’ (...) as viaturas da nova cidade passaram.” Na casa verde ao lado esquerdo lemos: “Jesus vem, prepara-te”. Após seu desaparecimento, lemos um outro pedaço de frase: “Deus é”. A máquina do mundo modernizante demole as casas para abrir espaço para a nova cidade, instaurando desertos no espaço e no tempo, preparando o terreno para a chegada não de Jesus, mas das novas máquinas, da Copa do Mundo e das Olimpíadas.

No fim do filme, o narrador nos diz: “O mapa é imparcial, não tem opinião. É exatamente como aquele agente de segurança privada: não é representante do Estado, nem da comunidade, a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa.” Os próprios homens se tornam máquinas, agentes da máquina do mundo, da máquina do Google: máquinas que não tem rosto, não tem opinião; máquinas que não governam para ninguém, são autogovernadas. No mundo do mapa parece não haver mais o público, o singular, o povo, nem as rosas do povo. Existe apenas o privado, as máquinas e o claro enigma do capital.

4 A Grande Máquina

Em seus filmes mais recentes, como *Brasil S/A* (2014), *Em trânsito* (2013) e *Pacific* (2014), Marcelo Pedroso propõe instigantes combinações de imagens, cenas e situações para se pensar o país das últimas duas décadas, após os anos de melhorias econômicas e sociais devido às políticas públicas realizadas nos governos Lula e Dilma. Nos três filmes, porém, vemos imagens de efeitos colaterais causados pelo desenvolvimentismo, através da performance de personagens, ora marginais e invisíveis, como os mendigos e trabalhadores, escanteados

no processo de urbanização e modernização das cidades (*Brasil S/A e Em trânsito*), ora estabelecidos na classe média da população, ávidos por compartilhar selfies de suas vidas após a escalada social, mas que, ao mesmo tempo, estão fortemente submetidos ao consumismo desenfreado, ao turismo de massa e ao espetáculo midiático (*Pacific*).

Desde o começo de *Brasil S/A*, salta aos olhos do espectador a materialidade plástica e abstrata, em primeiríssimo plano, da imagem e do som. Jatos de água preenchem e esvaziam o quadro, como uma pintura em movimento. Não nos é mostrado, a princípio, o que causa a agitação das gotas. O som, em um crescendo, provindo do extracampo, preenche o ambiente em um conflito harmonioso entre o barulho do mar, da imensidão da natureza, e o barulho de um enorme navio, fruto do engenho humano. Não estamos mais diante dos navios dos portugueses que se depararam com a máquina do Mundo, ou dos navios de comércios que instalaram a máquina mercante, como figurada no soneto *À Bahia*, de Gregório de Mattos, mas de um navio que porta consigo as máquinas de última tecnologia do desenvolvimentismo. Raul Arthuso nota que

Vindo da China, dele saem tratores solenemente escoltados pela polícia numa rodovia e por uma música grandiloquente, espécie de marcha nacionalista imponente [...] a chegada desse cargueiro marca um novo descobrimento: em vez de Cabral e seu escambo, chegam o desenvolvimentismo tecnológico e o capitalismo contemporâneo.⁸

No filme, o país é figurado como uma grande empresa, uma sociedade de anônimos, que tem um funcionamento automático conduzido pelas máquinas do capitalismo contemporâneo.

Em poucos minutos, uma poética que se desenvolverá posteriormente se esboça. Em relação à forma do filme, Pedroso chama atenção para a imagem enquanto uma construção de um olhar, que enquadra, compõe e rege com precisão os elementos filmados, e, no que se refere ao conteúdo, a existência de um embate tenso, mas também, paradoxalmente, provido de fascinação, de uma estranha sintonia, entre a natureza e a cultura, os seres e as máquinas.

Ao longo do filme, o espectador não dispõe de uma explicação das situações – muitas vezes fantásticas –, que ocorrem no filme, nem

⁸ Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedroso-brasil-2014/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

tem acesso ao pensamento e às emoções dos personagens, que nos oferecem apenas seus gestos e corpos, na maioria das vezes despossuídos de subjetividade e singularidade.

O mote do filme, segundo a nossa leitura proposta, seria a relação dessubjetivizada e automatizada das pessoas com o mundo ao redor (leia-se, entidades não humanas: a natureza, as máquinas, os espíritos), colocado em cena em diversos momentos: quando os trabalhadores cortam a cana com seus facões, em uma espécie de duelo dançante (imagem 1); catam caranguejos com suas garras afiadas, enfiando a mão bruscamente na terra, entrando em simbiose com ela (imagem 2); passam a usar tratores de última tecnologia, tendo seu trabalho braçal, corporal, impossibilitado (imagem 3); quando os motoristas, a caminho do trabalho, em meio ao trânsito infernal, têm seu momento de libertação, presos dentro de seus carros, por sua vez presos dentro de uma grande cegonha (imagem 4); quando os corpos bailam em ritmo sincronizado com outros dançarinos (imagem 5); quando os crentes perdem sua individualidade para entrar em transe com uma divindade impessoal (imagem 6).

Em todos esses momentos, os movimentos dos personagens estão em relação ou são controlados por forças extrapessoais. O trabalho, a economia, a locomoção, a dança e a religiosidade colocam as pessoas em dinamismo, em transformação; os corpos são regidos por forças externas, sejam elas mais ou menos incisivas neste domínio. O crescimento econômico fascina, cria perspectivas de mudança pessoal, gera expectativas e esperanças, mas, ao mesmo tempo, engessa os sujeitos dentro de convenções e normas sociais e culturais, criando padrões de consumo e modelos de vida a serem seguidos. *A mise-en-scène* construída pelo filme também rege e controla os corpos, criando uma relação geométrica entre corpo e o quadro, o indivíduo e o país.

A cena final de *Brasil S/A* poderia ser lida como um paradigma exagerado dessa encenação: os personagens se encontram dentro de um cenário virtual, espécie de cópia de comerciais de imóveis, que vendem vidas idealizadas, e acabam, portanto, realizando o sonho de consumo vendido pela publicidade. Após mirarem para o sol que se coloca no centro da bandeira do Brasil (símbolo do futuro próspero, da promessa de desenvolvimento, do milagre econômico?), são absorvidos pela luz ofuscante, têm seus corpos evaporados pelo claro enigma.

Em diversos filmes do cinema brasileiro contemporâneo a escrita e a carta ocupam importantes lugares na composição das narrativas. Em *Arábia*, quando Cristiano, o protagonista do filme, está entre a vida e a morte, Murilo lê o diário que o trabalhador escreveu em vida, narrando suas errâncias e experiências. Só temos acesso à sua memória por causa da escrita. Através de seu diário, sua vida percorrerá o tempo-espaço para além da sua existência. O texto de Cristiano nos interpela fortemente quando assistimos ao filme nos emocionando e promovendo reflexão a partir de seus desejos, sonhos e expectativas. O professor César Guimarães (2017, p. 242) escreve que, no filme,

A vida já está no passado, mas a escrita caminha para o futuro (assim como a voz que narra). Aquele que não pegava num papel e numa caneta há mais de vinte anos – como acontece a tantos pobres (sem terra, sem trabalho, sem casa, sem dinheiro) – agora pode nos endereçar sua palavra.

Em seu célebre texto *Kafka e seus precursores*, Jorge Luís Borges (2007, p. 127) nos diz que, ao se deparar com a obra do escritor tcheco, percebeu “reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” Ao contrário de tentar filiar Kafka a uma tradição literária, em que a obra do autor seria debitária dos cânones clássicos, Borges inverteu o sentido da influência: os textos clássicos se tornam, a partir dos escritos de Kafka no século XX, kafkianos. Kafka, portanto, cria sua própria tradição literária: Kierkegaard se torna kafkiano, e não o contrário, por exemplo. Borges sustenta: “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro.”

Ao rever *ABC da Greve*, após assistir *Arábia*, passamos a escutar o pensamento de Cristiano ressoar nas cenas em que Leon Hirzsmann filma os operários nas fábricas do ABC. *Arábia*, em certo sentido, modifica nossa percepção do filme de Hirzsmann.⁹ Se, em *ABC da Greve*, uma intensa aproximação da experiência popular operária se estabelece no modo em que Hirzsmann põe em cena os corpos dos sujeitos, *Arábia*, além de filmar os corpos de Cristiano e seus companheiros com extrema

⁹ Mantendo as devidas proporções entre a relação Kafka e Kierkegaard estabelecida por Borges.

força expressiva, também nos coloca, sutilmente, em contato com seus pensamentos, desejos, ambições e tristezas mais profundas.

Em comparação ao filme *Brasil S/A, Arábia* também marca uma notável diferença ao subjetivizar e dar a palavra ao personagem, que resiste na máquina e não é mais apenas um ser passivo diante das forças do trabalho – sua vida não está submetida cegamente à algo que lhe é externa: Cristiano questiona os poderes e as condições de seu emprego e desafia a exploração de sua força tarefa.

Luiz Dulci, comparando os *Arábia* e *ABC da greve* na mostra *68 e depois*,¹⁰ chama a atenção para a mudança das questões que envolvem o trabalho e os direitos trabalhistas nas obras – uma retratando o final dos anos 1970, a outra os tempos atuais:

[O filme *Arábia*] renovou [...] a força da arte como inteligência do país. [...] Tem uma questão clássica que pra mim sempre foi muito importante – a contracultura dava muita importância à essa questão, com outro vocabulário mas dava – que é a questão do sentido do trabalho pra pessoa, que é um conceito que se usava de alienação do trabalho – a perda do sentido do trabalho pra quem o realiza – ou, a possibilidade de que o trabalho seja também um espaço de expressão, e não só de execução de tarefas. [...] Pro movimento sindical da nossa época [em 1979], porque eu fui sindicalista nessa época, [a questão] não estava pautada dessa maneira. As questões das condições do trabalho não era o principal, era estabilidade no emprego, salário, direito de organização por local de trabalho, não era tanto o sentido do trabalho em si mesmo. [...] [No *Abc da Greve* havia] uma relação com a máquina que não é uma relação de expressão.

No final marcante do filme, em que Cristiano passa por um processo profundo de autoconsciência e se revolta com a condição precária dos operários submetidos à grande máquina opressiva da fábrica, ele diz: “queria que todo mundo fosse pra casa; que a gente abandonasse tudo, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonados; a esteira desligada, a lava quente derramando,

¹⁰ A mostra e seminário *68 e depois* foi um evento ocorrido entre 30 de maio e 3 de junho de 2018, no Cine Humberto Mauro, da Fundação Clóvis Salgado. Organizado por Natacha Rena e Pedro Rena, consistiu na exibição de filmes e debates alusivos aos 50 anos dos levantes de maio de 68 na França.

inundando tudo, queimando as máquinas, a terra, a brita e a fumaça subindo”. Ele deseja unir todos os trabalhadores em seu chamado: “eu queria chamar todo mundo, os forneiros, os eletricitas, os soldadores, os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: vamos para casa; nós somos só um bando de cavalos velhos”. Através da escrita escutamos sua voz de revolta e resistência. Como diz Luiz Dulci, Cristiano se desidentifica com o sentido do trabalho, aquela vida opressora não lhe cabe mais. O poema de Drummond, *Elegia 1938*, parece se dirigir a Cristiano:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.
[...]

Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.

5 A máquina do golpe

olha
repara
ausculta

essa riqueza sobrança a toda pérola
essa ciência sublime e formidável
mas hermética

essa total explicação da vida
– tudo se perdeu, bateu
na trave.

“43”, *Junco*, de Nuno Ramos

O artista visual, escritor e ensaísta Nuno Ramos incorporou no último poema de seu livro *Junco* (2011) quatro versos de “A máquina do mundo”. Em uma leitura pública do poema, Ramos comenta sua admiração pelo autor de *Claro enigma* e também sobre os traços de afinidade entre suas poéticas:

O Drummond é uma força de fusão, quer dizer, é alguém que produz uma mistura, num sentido assim quase que um sabão. Eu sinto as forças discrepantes nele tentando se fundir. [...] há na palavra amor nele, quase que um princípio de vida, uma possibilidade de contato entre diferenças

Em *Junco*,¹¹ assim como em outros trabalhos, o artista apresenta fusões e metamorfoses no plano da materialidade concreta dos elementos que descreve em seus textos: “foz e química/ poça e lume/ pus e trigo”, cachorro e tronco. Em *Lígia* (2017), videoinstalação recente, Nuno Ramos fundiu bizarramente imagens do Jornal Nacional com a música de amor “Lígia”, de Tom Jobim. A canção se reproduz inteiramente a partir do recorte, da edição e da modulação das sílabas que William Bonner e Renata Vasconcellos pronunciaram em duas gravações do JN, dos dias 16 de março e 31 de agosto de 2016, quando os jornalistas noticiaram o vazamento do telefonema de Lula para Dilma (a letra da canção se sobrepõe às imagens “eu nunca sonhei com você, nunca fui ao cinema (...) e quando lhe telefonei foi engano”), que serviu de peça para a acusação do juiz Sérgio Moro, e do dia em que o jornal anunciou o saldo da votação do impeachment no Senado, que afastou a presidenta Dilma de seu cargo (“seus olhos morenos me metem mais medo que um raio de sol”). O vídeo foi exibido durante um mês em uma plataforma online, chamada *aarea.co*, simultaneamente à exibição do JN na televisão, respeitando as pausas do intervalo.

A música “Lígia”, feita por Tom Jobim em 1972, no auge da ditadura militar, narra a história de um eu-lírico que teme se apaixonar por uma mulher. A canção de paixão se funde com a imagem maquínica e robótica dos jornalistas da emissora que apoiou o golpe militar em 1964.

O passado no presente, o futuro no passado. Com um gesto performático subversivo, Ramos desvela artisticamente o discurso dos apresentadores, desenterrando o passado que se quer esquecido no presente. Porém, lembrar é preciso: no dia 2 de abril de 1964, o jornal *O Globo* anunciava: “Ressurge a Democracia! Vive a nação dias gloriosos.” No dia 31 de agosto de 2016, Renata Vasconcellos comentava: “nós acompanhamos então a assinatura do ato de posse, o juramento, a constituição feita” – pequeno gaguejo – “pelo agora presidente Michel

¹¹ Em outras ocasiões, Nuno Ramos comenta que a poética de *Junco* mais se aproxima da poética de João Cabral de Melo Neto do que da de Drummond.

Temer, a cobertura completa da posse de Temer como presidente da república, e, claro” – outro pequeno gaguejo – “a aprovação do impeachment de Dilma Rousseff hoje no Senado, você vai ter no Jornal Nacional. Começa às oito e quarenta, horário de Brasília. Até lá.” Renata se despede. Acena a cabeça, confiante. A música da vinheta preenche a banda sonora. O horário anunciado estava errado! Renata se corrige, rapidamente, levantando o dedo indicador: “Ou melhor! Oito e quinze, horário de Brasília, começa o Jornal Nacional. Hoje, às oito e quinze. Então até lá.”

A dificuldade de conter o sorriso – em um dia triste da nossa história recente.¹² O teatro se desfaz, antes das cortinas se fecharem. A máquina da representação é sabotada pelo erro que desvela a alegria da apresentadora com a vitória do impeachment.¹³ A ficcionalidade do jornal é desnudada (assim como em *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, no momento em que Fernanda Torres erra o texto que estava encenando e denuncia a representação no documentário). A ficção no Jornal Nacional, a ficção nos *Jogos de cena*. A indeterminação entre ficção e realidade.¹⁴ Rede Globo, a máquina do golpe, a gente se vê por aqui: tudo se perdeu, bateu na trave.

Comparando os golpes de 1964 e 2016, o professor João Camilo Penna constata que

Em 2016, interrompe-se mais uma vez o curto ciclo de vida democrática brasileira iniciado com a Abertura. O Brasil volta a ser assombrado por novo golpe, desta vez, “constitucional”, ou seja, realizado de acordo com o minucioso rito judicial previsto pela constituição de 1988. As características do golpe inovam com relação à nossa vasta experiência no ramo: os militares, desta vez, ficaram fora do botim. Os autores do golpe se situam dentro do próprio governo: setores do legislativo, do judiciário e da mídia.

*

¹² Quer se apoie ou não, o impeachment não é saudável para um estado democrático.

¹³ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5274051/programa/>. Acesso em: 27 jun. 2018.

¹⁴ Cf. FELDMAN, Ilana. “O filme que não acabou.” In: *Eduardo Coutinho*. Org. OHATA, Milton. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 638-649.

Ou será preciso acrescentar que uma máquina nunca é apenas técnica, ela é sempre parte de uma máquina social que usa os homens como peças de sua engrenagem

Máquina Kafka, Peter Pál Pelbart

Em *Entreatos* (2004), João Moreira Salles filmou a primeira eleição de Lula: o início dos governos petistas. Em *O processo* (2018), Maria Augusta Ramos, 14 anos depois, filmou o afastamento de Dilma: o fim dos governos petistas. Ambos retomam a tradição do que se convencionou chamar “cinema-direto” nos anos 1960, sem a ingenuidade, porém, de acharem que estão promovendo um acesso direto e sem mediações à realidade. Em *Entreatos* – diferentemente de *Santiago e No intenso agora* –, Salles não narra as imagens em primeira pessoa. Em *O processo*, apenas cartelas entre as sequências do filme situam cronologicamente os eventos que vemos em cena. Ambos os filmes se colocam a serviço do chamado urgente do presente para registrarem eventos marcantes na história do nosso país (o indicativo do tempo): o primeiro presidente nordestino, líder operário das greves do ABC, eleito; a primeira presidenta mulher, guerrilheira durante a ditadura, deposta.

Em uma das sequências finais do filme *O processo*, através de uma montagem eficiente de Karen Akerman, assistimos à cena em que a advogada Janaína Paschoal, soluçando, banhada em lágrimas, pede desculpas à presidenta por sua decisão de afastá-la do cargo, esperando “que ela, um dia, entenda, que fez isso pensando, também, nos netos dela”. O advogado de defesa da presidenta, José Eduardo Cardozo, responde com precisão:

[Dilma] Foi brutalmente torturada. Foi atingida na sua dignidade de ser humano. E é possível que, naquele momento, alguns de seus acusadores, tomados de uma crise de sentimentalismo, tenham lhe dito: ‘Menina, nós estamos te prendendo e te torturando pelo bem do país. Nós estamos pensando nos seus filhos e nos seus netos’. Às vezes acontece assim com os acusadores, subitamente têm uma crise de consciência. Mas não conseguem com ela eliminar a injustiça do seu golpe.

Grande parte da obra de Maria Augusta Ramos foi dedicada a filmar as estruturas e os mecanismos de poder das instituições jurídicas do país. Em filmes como *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *O processo* (2018), Ramos filma com austeridade e precisão os sistemas burocráticos que

se colocam à serviço da lei, da ordem e do progresso no país. Em uma longa matéria sobre a cineasta, publicada na *Piauí* em 2010, a jornalista Dorrit Harazim comenta que:

Em *Justiça*, ela focalizou o funcionamento das varas criminais com a rotina desumanizadora de juízes, advogados e criminosos pés-de-chinelo. Em *Juizo*, ela finca sua câmera num Tribunal de Infância e Juventude do Rio, onde são decididos os destinos de levadas e mais levadas de adolescentes infratores. *Ambos parecem expor o mecanismo de uma mesma máquina de moer*. E são competentes por mostrarem, de forma seca, a relação do indivíduo com a instituição – no caso, o sistema judiciário brasileiro.¹⁵ (Grifo nosso).

Através de um olhar frio, distanciado e calculista – que mimetiza criticamente os processos jurídicos representados –, a cineasta expõe o teatro burocrático, filmando os gestos ritualísticos dos defensores dos cidadãos de bem, que é usado excepcionalmente contra jovens negros de periferia e pessoas que resistem e enfrentam o poder estabelecido.

Em um debate, na ocasião da estreia d’*O processo*, em Belo Horizonte, cidade de nascimento de Dilma, Ramos comentou que, para se formar como documentarista e adquirir seu estilo de filmar, assistiu e reassistiu centenas de filmes de ficção. Para registrar a realidade e a teatralidade das instituições, Ramos se utiliza de elementos ficcionais e dramáticos: a escolha de enquadramentos e angulações; o tempo dedicado à apresentação de cada personagem; o ritmo de cada ação; a troca de olhares, os gestos das mãos; a escolha do que colocar ou não no filme para construir seu drama. A cineasta, a partir dos elementos do real – teatralizado –, constrói seu filme modulando o evento através de sua linguagem documental “ficcionalizada”. A ficção do real, a ficção do documentário.

Para o nome do filme, Maria Augusta escolhe o título do romance de um dos mais importantes escritores do século XX: *O processo* (1920), de Franz Kafka. O livro kafkiano retrata a detenção absurda, sem nenhuma explicação, de K., preso sem provas. Durante os debates no Senado, Lindbergh Farias cita o romance em defesa de Dilma, comparando o impeachment com a trágica história de K. A ficção como

¹⁵ Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/foco-distanciado/>. Acesso em: 26 jun. 2018.

argumento jurídico. Em análise da obra de Kafka, o escritor tcheco Milan Kundera (2009, p. 110), vítima do totalitarismo soviético, analisa que:

Em Kafka, a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são portanto ininteligíveis. [...] os mecanismos psicológicos que funcionam no interior dos grandes acontecimentos históricos (aparentemente inacreditáveis e desumanos) são os mesmos que regem as situações íntimas (inteiramente banais e muito humanas). [...] Ele pôs em evidência os mecanismos que conhecia pela prática íntima e microsossial do homem, não duvidando que a evolução posterior da História os poria em movimento em seu grande palco.

Os mecanismos de opressão do sistema burocrático se internalizam no sujeito e são por ele reproduzidos, maquinicamente. Não por acaso, quando um novo personagem aparece no filme *O processo*, nenhuma cartela expõe seu nome nem o partido a qual o político é vinculado. Todos eles estão inseridos em uma estrutura que os atravessam e os constituem. Mas, se o espectador atento pressupõe que “político é tudo igual, não precisa mostrar o nome nem o partido”, terá duas horas para tirar suas próprias conclusões: poderá escolher entre Gleisi Hoffman e Eduardo Cunha, entre José Eduardo Cardozo e Janaína Paschoal.

Se despedindo do governo, Dilma escolhe ler um poema de um dos grandes poetas do século XX: “E então que quereis?...” (1927), de Maiakovski:

Não estamos alegres, é certo,
Mas também por que razão haveríamos de ficar tristes?
O mar da história é agitado
As ameaças e as guerras, haveremos de atravessá-las,
Rompê-las ao meio,
Cortando-as como uma quilha corta.¹⁶

Nas imagens seguintes: protestos de manifestantes que repudiam a decisão em frente ao Planalto Central. Cortina de fumaça preenche o quadro. A treva mais estrita pouso no céu de chumbo – tudo se perdeu, bateu na trave.

¹⁶ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/09/02/Maiakovskio-Poeta-da-Revolução-no-meio-da-crise-pol%C3%ADtica-brasileira>. Acesso em: 19 nov. 2018.

6 Re-existir numa máquina

Negro Leo, compositor carioca, lançou em setembro de 2017 o disco *Action Lekking*, pela gravadora Quintavant. No projeto, Negro Leo realiza uma imersão na cultura de rua brasileira contemporânea, ao lado dos jovens que subiram de classe e tiveram acesso aos bens de consumo nos últimos anos de crescimento econômico no Brasil, durante os governos de Lula e Dilma. O compositor extrai das ruas cariocas uma potência criativa pulsante, tematizada nas letras das músicas e no conceito criado de *lek*, proposto no manifesto do disco.¹⁷

A energia contamina o ritmo intenso e a melodia das músicas, assim como a tonalidade distorcida da voz e o comportamento da câmera no clipe. Rebeldia, alegria: “o rolezinho, as cotas, a ostentação, a música para churrascos e os puxadinhos são experiências desse período. *lek* é o beneficiário da transferência de renda”, escreve o autor no manifesto intitulado *o brazyl não viu o óbvio*. O ano do lançamento do disco, 2017, é um divisor de águas. Depois do golpe de 2016, a “glória do petróleo abundante das galáxias”, que destinava *royalties* à educação e à saúde, chega ao fim. O disco cifra “a prosperidade econômica em retrospectiva e a revolta popular em perspectiva”, ou seja, a análise dos efeitos causados pela emergência da Classe C e o futuro desses jovens que estarão desempregados, sem perspectivas de vida, que não aceitarão pacificamente o retorno à invisibilidade social. A tela em branco do filme *Vera Cruz*, de Rosângela Rennó, agora está povoada por diversos e múltiplos corpos.

No debate de encerramento da mostra *68 e depois*, após a exibição do filme *Escolas em luta*, sobre as ocupações das escolas públicas em São Paulo, Moara Saboia, primeira presidenta negra eleita da UNE, comenta sobre a nossa atual conjuntura política:

A gente vai viver um período de austeridade e de exclusão da classe trabalhadora muito grande, porque um povo que tá muito sofrido, que não tem trabalho, não tem alimentação adequada, que não tem educação, ele também tem muita dificuldade de lutar, porque ele tem que lutar pra sobreviver. E a gente tá começando a chegar nesse limite onde as pessoas vão ter que se dedicar

¹⁷ Disponível em <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv024-action-lekking>. Acesso em: 23 jul. 2018. Utilizaremos aqui a mesma grafia das palavras que consta no site.

novamente à luta pela sobrevivência, porque eu acho que todo esse processo [das ocupações] é possível porque a gente tem uma *juventude que pôde ser jovem*. Uma juventude negra, pobre, que podia ser jovem, que podia só estudar, porque a mãe tinha bolsa família e conseguia colocar comida em casa. A gente vai voltar a ter uma juventude que não pode ser jovem, um povo trabalhador que só é trabalhador e não consegue mais nada.¹⁸ (Grifo nosso).

A pergunta que ressoa: como “não morrer numa máquina, re-existir numa máquina”? A distribuição de renda produz a visibilidade. Os jovens ocupam as ruas do centro das grandes cidades, as universidades, os shopping centers, os bares, as pistas de skate, o baile funk: as rádios de música, os duelos de MC, o passinho do romano, o duelo de vogue, o *lip sync*. Corpos informes: novas subjetividades, novas epistemologias. O novo mundo dos direitos humanos. Os direitos coletivos, sociais, das trocas, dos encontros, resistem aos direitos humanos individualistas e empreendedores da máquina neoliberal. As diversidades eclodem, as minorias não têm mais vergonha de re-existir na cidade. Ocupam a máquina, com seus corpos, seus peitos crescendo, seus paus crescendo. Com suas sexualidades e desejos. Enfrentam, sem pudor, o *status quo* burguês excludente dos diversos bairros da cidade.

O futebol, Barcelona, realidade virtual. Encaram e enfrentam, com peito erguido e braços cruzados, um casaco brilhante, o moralismo também da esquerda que critica a ascensão alienada e esvaziada de cultura derivada do consumo. Jovens que reivindicam o direito ao ócio, ao churrasco no fim de semana, à cerveja na geladeira, ao carro para passear na cidade. O direito à preguiça. O amor revoltado. O hip-hop, o samba na laje, o funk ostentação. Encontrar novas formas de expressão, formas de felicidade que passem pelo corpo, pela dança. *Lek, relek*: “o prazer não é ‘a felicidade’, são mãos sujas q tiram o véu dos sentidos.” Um grupo de rap que compõe canções num rolezinho de carro, tomando uma Antártica gelada. Bar da cachaça. O funk num domingo no parque. Revirá. A alegria é a prova dos nove. O *lek*, a imagem daquilo que sociedade não foi capaz de enxergar, o apelo à um povo que ainda não existe, *o brazyl não viu o óbvio*:

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=afBYypjEjvE&t=1755s>. Acesso em: 23 jul. 2018.

Toda resistência do lek é action lekking.

action lekking é o prazer primeiro e último naquilo q se faz. todo prazer, ou vc viu ou não viu. a.l. não está sujeita a homeostase. o prazer não é ‘a felicidade’, são mãos sujas q tiram o véu dos sentidos. a.l. nao é desse mundo. a.l. é amor revoltado, a.l. é ainda outra coisa submergindo no pântano cheio de vida.

action lekking é prazer, nao é expiação, nem sofrimento. mas tb não é bambolê, entende?

é soltmusic, anarcogospel, correria, vagabundagem, relek.¹⁹

No clipe da música “Action Lekking A”, Negro Leo e Fezinho Patatty (funkeiro que assina participação especial) passeiam pela São Paulo noturna. Acatam a sugestão que Gal Costa propõe no show *Gal a todo vapor*: dão um rolê. Andam pela cidade sem rumo, dançam, cantam, encontram pessoas ouvindo música. “Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”, ecoa a voz de Gal. Os novíssimos baianos, doces bárbaros, se preparam para invadir e ocupar as ruas e o imaginário da capital paulista.

“Pessoa, vulto, natureza morta”. Patatty dança roboticamente, mexendo os braços para cima e para baixo. A presença espectral e fantasmagórica dos jovens negros na cidade. A classe média se isola e se trancafia nos condomínios. Cães de guarda, grades, segurança reforçada, câmeras de vigilância: o som ao redor.

No texto “Para onde foi a senzala?”, Maurício Lissovsky (2015) comenta sobre a recorrência da aparição do negro como presença espectral na iconografia brasileira, como vemos no frame do clipe *Action Lekking A*, na fotografia *Estado de Sítio*, de Walter Firmo, e no frame do clipe *Espectro*, de Tantão e os Fita, do mesmo selo, Quintavant, e do mesmo ano do disco de Negro Leo:

É a repentina aparição do negro que, qual um fantasma, atravessa a membrana do presente [...]. Aparições como essa ocorrem inúmeras vezes na iconografia brasileira, em particular no cinema. [...] Assim, o fantasma do negro da senzala não se encontra propriamente invisível – nem mesmo entre os estratos superiores da sociedade brasileira moderna –, mas sim submerso. [...] Banido

¹⁹ Disponível em <https://quintavant.bandcamp.com/album/qtv024-action-lekking>. Acesso em: 23 jul. 2018.

do imaginário dominante da casa-grande, o fantasma retorna na fotografia de várias maneiras, mas é na condição de sombra que é convocado com mais frequência. [...] As silhuetas pertencem a um segmento da população que permanece à sombra, não apenas em função das condições sociais em que vivem, mas também porque raramente ocupam o papel de protagonista na história nacional.

No clipe *Action Lekking A*, os meninos, que aparecem como silhuetas o, se tornam protagonistas de suas próprias histórias através da música, da dança, do potente engajamento político que os encontros festivos de rua proporcionam. Encontros em que novas visibilidades dos povos periféricos são constituídas. Jovens que ousaram a sair da sombra e povoar as ruas e as universidades de todo o Brasil. Jovens beneficiários da transferência de renda. Uma juventude que pôde ser jovem.

Abril de 2018, Lula é preso injustamente, sem provas. O desemprego cresce. Em maio: as prateleiras dos supermercados vazias, os carros parados nas filas dos postos sem gasolina, o petróleo entregue, a greve dos caminhoneiros. “O pato vai ao BRICS (...) para Walt Disney”,²⁰ canta Negro Leo em uma canção. A melancolia visível nos rostos, os corpos indignados. “na moral, aceitemos os poucos bem acima da renda per capita. narcisistas do mal. é o fim, felizes do que vão morrer pra eternidade”, ecoa a letra da canção. A revolta em popular perspectiva. E agora, Leo? Em “o brazyl não viu o óbvio”, ele diz: “leio 2013 como a manutenção de uma forma de perceber as coisas: as necessidades básicas e expectativas da classe pobre sempre colocadas em perspectiva limitada, em função de uma ‘revolução’ abstrata ou transformação total.”

Em um dos vídeos mais potentes e emocionantes que circulou na internet em maio de 2016,²¹ durante o processo de impeachment, Vitor, menino negro em situação de rua, recita de cor, durante uma manifestação popular, o poema canônico *José?*, de Drummond, amplamente conhecido pelo povo brasileiro. A potência da poesia de atravessar diversas camadas históricas e sociais, sempre ressignificada e atualizada no ato de enunciação. A potência da imagem em nos interpelar no presente, produzir reflexão e engajamento. A potência da imagem e da poesia na

²⁰ Disponível em: <https://quintavant.bandcamp.com/track/o-pato-vai-ao-brics>. Acesso em: 28 jun. 2018.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Wc-yoYckhI>. Acesso em: 28 jun. 2018.

sala escura do cinema, numa galeria de arte, na internet, no celular, nas redes sociais e nas ruas.

Comentando o vídeo em seu livro *Maquinações do mundo*, José Miguel Wisnik (2018, p. 260) constata que:

Numa sincronia não calculada por ninguém, o poema, datado de 1942, parece bater em cheio na hora política que atravessamos, com sua nomeação sem trégua do colapso das ilusões e o esgotamento das perspectivas, na fronteira entre os fracassos pessoais e as derrotas históricas.

Mais uma vez observamos paralelos entre as angústias de Drummond diante das catástrofes do século XX e as angústias que enfrentamos no atual cenário político e social do mundo, atualizadas pela leitura do poema por Vitor: “E agora, José?./ A festa acabou./ a luz apagou./ o povo sumiu./ a noite esfriou./ e agora, José?/ e agora, você?/ você que é sem nome./ que zomba dos outros./ você que faz versos./ que ama, protesta?/ e agora, José?”.

Wisnik (2018, p. 261-2) sublinha a importância política da cena cultural de rua que emergiu nos últimos anos no país e da potência da literatura em produzir engajamento e pensamento, mesmo nas classes mais baixas:

A situação desmente toda uma cascata de preconceitos, entre os quais o de que a literatura é inacessível ou desinteressante para crianças e adolescentes, em especial quando pobres. O caso de Vitor declamando “José” é extremo, mas não está sozinho: ele é a mais desprotegida e a mais nua das vozes periféricas que emergiram no país, desde algum tempo, marcando a cena cultural com o xis da questão que é sua e nossa – no movimento hip-hop, nos saraus de poesia, na onda mais recente da poesia de rua (*o slam*), nas manifestações inumeráveis de canção, na escrita literária.

Wisnik afirma: Vitor “não está sozinho”, está junto com milhares de jovens que ganharam espaço no cenário cultural e político dos últimos anos. Vida Lekking: “esse estar lek tem relação com um período q estamos vendo ruir, outra sensibilidade”, Negro Leo constata, mas Vitor, resistente, nos lembra no vídeo: “Mas você não morre./ você é duro, José!”

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARTHUSO, Raul. A alma do negócio. *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/brasil-sa-de-marcelo-pedroso-brasil-2014/>.
- BADIOU, Alan. *A hipótese comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FELDMAN, Ilana. O filme que não acabou. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 638-649.
- GUIMARÃES, César. Desolação capitalista e resistência subjetiva em Arábia. In: *Catálogo do Forumdoc.bh.2017*. 2017.
- LISSOVSKY, Maurício. Para onde foi a senzala? *Revista Zum*, São Paulo, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. Expressão lírica de um mundo em colapso: Carlos Drummond de Andrade e Carlito Azevedo. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 19, p. 30-41, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. *Hispania*, v. 49, n. 3, sep. 1966.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Da Máquina do Mundo à Máquina Zero. In: *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2018.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 29 de julho de 2019

Aprovado em: 3 de setembro de 2019

VARIA



A miniaturização como procedimento de escrita

Miniaturization as a Writing Procedure

Francisco Camêlo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

ftcamelo@outlook.com

Resumo: Propõe-se uma reflexão cruzada entre Walter Benjamin e Robert Walser, a partir de suas micrografias. Dentre os muitos objetos que colecionou durante a vida, Benjamin tinha especial apreço por livros infantis, miniaturas e brinquedos. Esse interesse pelo diminuto também se manifestava na extrema pequenez de sua letra e no desejo de chegar a cem linhas numa folha de carta de tamanho convencional, feito conseguido por Walser, que escrevia microtextos com uma grafia minúscula e sobre quem o próprio Benjamin redigiu um curtíssimo ensaio em 1929. Se, por um lado, a letra miniaturizada de Benjamin e de Walser aponta para um gesto de escrita que parece cifrar o conteúdo do texto, por outro lado, a micrografia de ambos diz do interesse mútuo de se esconder nas malhas textuais através de um apequenamento do eu pela escrita. Pode-se, ainda, aproximar a miniaturização da letra de uma estreita vinculação com o universo da infância, seja pelos personagens crianças e fracassados presentes na obra de Walser; seja pelo protagonismo que a infância como *Denkbild* (imagem de pensamento) assume nos escritos de Benjamin. A partir dessas afinidades eletivas, o artigo procura mostrar a miniaturização como um procedimento de escrita de Benjamin e de Walser através de paralelos entre suas micrografias e de comentários analítico-especulativos de ensaios de Benjamin e de contos de Walser.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Robert Walser; escrita; miniaturização, infância.

Abstract: The article proposes a cross-reflection between Walter Benjamin and Robert Walser and finds its first intersection in the micrographs produced by them. Among the many objects collected during his lifetime, Benjamin seems to have had a special

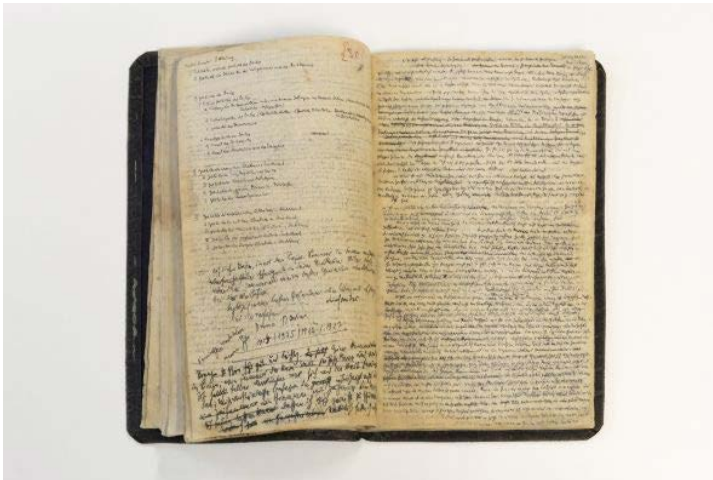
appreciation for children's books, miniatures and toys. This interest in small items was also manifested in the extreme smallness of his handwriting and in the desire to write one hundred lines in a conventional-size paper – this last one achieved by Walser, who wrote microtexts in a miniscule handwriting and was also the subject of a short essay Benjamin wrote in 1929. If, on the one hand, the miniaturized handwritings of both Benjamin and Walser point to a manner of writing that seems to encrypt the content of texts, on the other hand, the micrographies constructed by both men state a mutual interest in hiding amongst the textual mesh through the suppression of the self in writing. One can, still, liken the miniaturized handwriting with the universe of childhood, be it by the character of the child or the character of the so-called underdog (both present in the works of Walser) or by the protagonism that a childhood-as-*Denkbird* (image of thought) assumes in Benjamin's work. Based on these elective affinities, the article seeks to show the miniaturization as a writing procedure employed by both Benjamin and Walser, and it will do so by establishing parallels between the micrographs of the latter and the analytical-speculative commentaries present in Benjamin's essays and in Walser's tales.

Keywords: Walter Benjamin; Robert Walser; writing; miniaturization; childhood.

Há uma expressão latina que exprime maravilhosamente a relação secreta que cada um deve saber cultivar com o próprio Genius: *ingulgere Genio*. É preciso ser condescendente com Genius e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência; sua felicidade, nossa felicidade. Mesmo que suas – nossas – pretensões possam parecer inaceitáveis e caprichosas, convém aceitá-las sem discussão. Se, para, escrever, tendes – tem! – necessidade do papel amarelinho, da caneta especial, se precisamos exatamente da luz fraca que desce da esquerda, é inútil dizer que qualquer caneta cumpre sua tarefa, que qualquer papel e qualquer luz são bons.

Giorgio Agamben, "Genius", *Profanações*

IMAGEM 1 – Caligrafia de Walter Benjamin em seu caderno de couro azul, 1927/1928, Walter Benjamin Archive



Escritor de caligrafia microscópica, Walter Benjamin tinha um apego quase obsessivo a certos papéis, canetas e tintas. Estes materiais de trabalho não eram relíquias, mas instrumentos indispensáveis; por isso, ele comenta a perda de uma caneta tinteiro com qual redigia seus escritos em letra extremamente pequena, que exigia uma caneta adequada. Sabe-se deste episódio pela carta que envia, em 5 de maio de 1927, a Siegfried Kracauer e que chega de Berlim pela tradução da pesquisadora Juliana Lugão (UFF):

[...] perdi minha caneta tinteiro (*Füllfederhalter*), ou melhor dizendo: escapei da desordem desse tirano terrível e já insuportável, a quem vinha me submetendo há mais de um ano. Estava determinado a comprar a primeira e mais barata e parei no meio da agitação parisiense em um local onde as pessoas faziam retil de seus tinteiros (*stylo*). Lá encontrei uma criatura encantadora, com que posso satisfazer todos os meus sonhos e desenvolver uma produtividade tal que teria sido impossível nos tempos da pena (*Feder*) perdida.¹ (BENJAMIN, 1987, p. 44)

¹ No original, em alemão: “[...] bei dieser Gelegenheit verlor ich nandich meinen *Füllfederhalter*, oder besser gesagt: ich entkam im Getummel diesem furchterlichen, nicht mehr ertraglichen *Haustyrannen*, den ich ein Jahr lang uber mich gesetzt hatte. Ich war

Com a nova aquisição, Benjamin pôde escrever com desenvoltura, correndo melhor a letra sobre a folha de papel e produzindo como nunca antes. Tão importante quanto a caneta que o escritor usa é a qualidade do papel onde escreve seus ensaios e suas cartas. É o que Benjamin diz Gershom Scholem, em 28 de abril de 1933:

Ao reler sua última carta, verifico a necessidade de acrescentar um *post-scriptum*. E faço neste nobre papel que encontrei há cerca de quinze anos numa pequena papelaria em Sarnen [...]. Que este papel, normalmente reservado às minhas mais profundas meditações, seja por você interpretado como prova do meu alto apreço. (BENJAMIN, 1980, p. 46)

O “nobre papel”, da melhor qualidade, era, conta Scholem, “uma folhinha” que fazia “parte de uma maior, em formato duodecido, pertencente a um bloco destacável” que ele vira muitas vezes sobre a escrivaninha do amigo (BENJAMIN, 1980, p 48). Mesmo com dificuldades financeiras, Benjamin ainda podia escolher cuidadosamente seus materiais de trabalhos, mas o mesmo não acontece durante os anos do exílio. Com a ascensão dos nazistas ao poder, ele foi obrigado a se mover de cidade em cidade, em busca de locais onde pudesse sobreviver. Sua condição de exilado impedia qualquer luxo, por isso, fez da improvisação a sua força. No verão de 1933, exila-se em Ibiza, onde reduz o custo de vida ao mínimo, cerca de 60 a 70 marcos, como diz em uma carta. Dirigindo-se novamente a Scholem, em 31 de julho de 1933, reclama das situações difíceis por que tem passado:

Na qualidade de incontestável autoridade no campo da minha escrevinhação de cartas, bastaria a você uma breve olhada neste papel para perceber que algo não vai bem. [...] Estou enfermo há mais ou menos quinze dias. E como o surgimento do mal-estar – em si nada preocupante – coincidiu com a explosão do calor de julho, o que pode não ter sido um acaso, tive que me esforçar muito para tratar de fazer algo sob condições tão difíceis. (BENJAMIN, 1980, p. 102)

entschlossen, den ersten besten und billigsten anzuschaffen und trat mitten im dichtesten parises Straßentreiben an einen Stand, vor dem gesetzte Leute höchstens einhalten, um ihrem stylo frische Tinte zu[zu] führen. Dort fand ich gegenwertiges liebereizendes Geschöpf, mit dem ich allen meinen Träumen genügen kann undeine Produktivität entfalte, die mir zu Zeiten der verflorenenen – Feder – unmöglich gewesen wäre.”

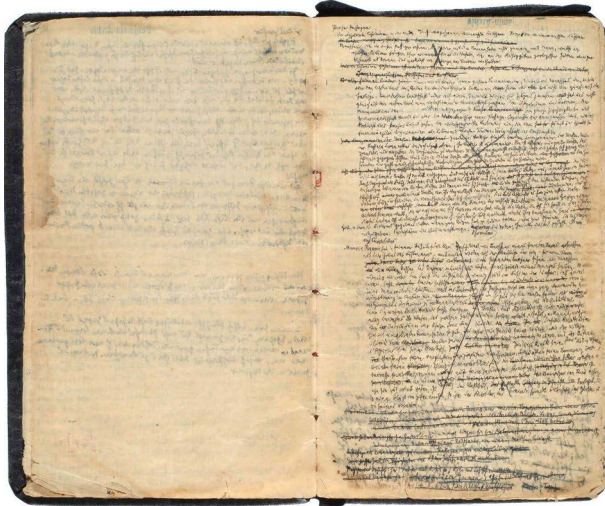
Redigida num papel cinza-azulado de formato que Benjamin nunca tinha usado, a carta traz ainda notícias da retomada do trabalho de escrita das peças (*Stück*) da *Infância em Berlim por volta de 1900*. Se as cartas revelam as técnicas de escrita de Benjamin em diversos contextos, na leitura de sua obra “autobiográfica” descobrem-se outros exercícios por ele praticados desde criança, como a decalcomania e a coleção. Uma das peças () da *Infância em Berlim por volta de 1900* apresenta “A escrivanhina” em que o menino burguês alemão guardava sua coleção de selos e cartões-postais e onde se empenhava na atividade de recortar figuras descoloridas das quais, pouco a pouco, a cor surgia sob a ponta dos seus dedos, que raspavam o papel. Ainda que apresentasse alguma semelhança com o móvel da escola, a escrivanhina doméstica, engenhosamente construída, em que o assento podia ser regulado de modo que ficasse mais ou menos próximo de onde se escrevia, era, para o pequeno Walter, uma espécie de reino em miniatura, onde ele se escondia das lições e guardava coisas que a carteira escolar não poderia descobrir.

Nesta peça do passado, em que o escritor rememora o prazer infantil da decalcomania e da coleção, pode-se ler uma imagem do futuro: a do Benjamin adulto e exilado, sentado à mesa de trabalho na *Bibliothèque Nationale*, de cabeça inclinada, com o olhar para baixo, consultando e tomando notas de textos, com vistas à montagem do projeto de *Passagens*, obra composta inteiramente de citações de textos alheios, que ele copiava, passando-os para seus cadernos em uma micrografia. Em uma passagem bastante conhecida de *Rua de mão única*, “Produtos da China”, afirma-se: “A força da estrada é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve” (BENJAMIN, 2012e, p. 14). Com violência mais evidente do que a da decalcomania, a arte da citação destrói o texto original, pondo-o em ruínas nos golpes que o escritor desfere com a caneta. Tirada um ano antes de seu suicídio, a fotografia registra, por um lado, Benjamin garantindo a citabilidade do passado, e por outro lado, deixa ver o escritor sem o acervo de sua biblioteca cujos livros ele teve de se desfazer depois de sua emigração para Paris, levando consigo somente os mais preciosos e o estritamente necessário (Cf. MISSAC, 1998, p. 68). A portabilidade da miniatura, lembra Susan Sontag (1986), é a forma ideal para um nômade ou um exilado possuir as coisas.

IMAGEM 2 – Gisèle Freund, “Walter Benjamin na Bibliothèque Nationale”, 1939, Fotografia, Theodor W. Adorno Archive.



IMAGEM 3 – Anotações de Benjamin sobre *Passagens* em seu caderno de capa preta, Walter Benjamin Archive



Os objetos mais característicos de Benjamin nos anos 1930 eram pequenos cadernos de notas de capas preta onde ele colecionava citações as mais diversas, desde um poema de amor do século XVII até recortes de jornais da época. Aonde fosse, levava sua caderneta e, por vezes,

lia alto sua coleção de citações, mostrando aos amigos os preciosos fragmentos que tinha recolhido de suas leituras e da vida cotidiana, como conta Hannah Arendt (2008). No perfil biográfico que fez de Walter Benjamin, Susan Sontag (1986) observou que pensar também era, para ele, uma forma de colecionar, por isso o impulso de anotar ideias em estágios preliminares, registrar sonhos, manter listas numeradas de livros lidos e elaborar miniensaios e planos de projetos futuros nas cartas endereçadas aos amigos. Dirigindo-se à Jula Cohn, com quem manteve um relacionamento amoroso e a quem dedica o ensaio “*As afinidades eletivas* de Goethe”, escreve em 9 de junho de 1926:

Como você pode ver, começando há cerca de uma semana, eu, mais uma vez, entrei numa fase de pequenos escritos, nos quais, mesmo depois de um longo intervalo, eu sempre me sinto em casa de novo. Se você entender esta pequena caixa como singela, então nada deve te impedir de se tornar sua Princesa (Você bem conhece a “Nova Melusina”, não é?)² (BENJAMIN, p. 1995/2000, p. 171, tradução minha).

Desta carta de conteúdo afetivo importa reter o breve comentário de Benjamin ao conto “A nova Melusina”, a partir do qual ele planeja escrever, poucos antes de sua morte, um ensaio sobre a miniaturização como artifício da fantasmagoria, como fica-se sabendo pela carta que envia de Paris a Gretel Adorno, em 17 de janeiro de 1940:

Um assunto que nós teremos de retomar é o da miniaturização (*Verkleinerung*) como artifício da fantasmagoria. [...] um dos meus projetos mais antigos de que você, talvez, se lembre de ter

² No original, em alemão: “*Wer weiß, wann Du Dich nach ihm umsehen wirst, da Du es vielleicht schon vergeblich getan hast, die schwache Parfümkarte ist sein unbedankter Vorläufer gewesen. Du siehst – ich bin, seit einer Woche ungefahr, wieder in die Periode kleiner Schrift gekome, in der ich nach langen Abständen doch immer wieder eine Art Zuhause finde, in das ich Dich überredend einlanden möchte. Erkennst Du dieses Kästchen als wohnlich and, so hindert Dich nichts, Prinzessin in ihm zu sein (Du kennst die “neue Melusine” doch?) Um aber dieses Schlößchen zu öffnen, mußte ich eine kurze Pause mit Schreiben machen.*” Agradeço à Patricia Lavelle (PUC-Rio), pela cópia desta carta.

me ouvido falar: refiro-me ao comentário sobre A nova Melusina de Goethe³ (BENJAMIN, 1978, p. 844, tradução minha⁴).

Este conto, que Goethe incluiu depois no romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, trata do amor e do casamento, que se desfaz ao final da história, de um homem e de uma bela mulher, que se hospeda onde o narrador-personagem está instalado, trazendo consigo uma “caixinha”. A rica e encantadora mulher impõe ao homem uma estranha prova para se casar com ele: vigiar com todo o cuidado a pequena caixa enquanto ela estivesse na estalagem. Curioso, o homem, certa noite, espreita o interior do objeto e acaba descobrindo que a mulher por quem se apaixonou era minúscula e a caixa, na realidade, o reino em miniatura onde ela era a princesa de um povo de anões:

Eu aproximei-me e mal havia tocado na caixa, assisti, efetivamente, ao maior dos milagres. Duas alas laterais saíram da estrutura e, ao mesmo tempo, como se fossem escamas e aparas, caíram vários elementos, revelando portas, janelas, colunatas e tudo quanto pertence a um verdadeiro palácio. Se alguma vez viram uma daquelas escrivaninhas artísticas, chamadas secretárias de Roentgen, na qual várias molas e mecanismos começam a atuar quando se puxa uma maçaneta ou uma alavanca, acionando, simultânea ou sucessivamente, o tampo, os instrumentos de escrita, os compartimentos para a correspondência e para o dinheiro, poderão compreender como se ia desdobrando aquele palácio, para dentro do qual me arrastou a minha querida companheira. (GOETHE, 1997, p. 29)

Se, no conto, a escrivaninha descreve o movimento de transformação da caixa no pequeno reino em vias de desaparecimento, na peça de *Infância em Berlim* a escrivaninha é a imagem de um lugar isolado no tempo onde não há ameaça à felicidade da criança. O apreço de Benjamin pela narrativa de Goethe, que tematiza o procedimento da miniaturização, leva-o a fazer inúmeras observações sobre este conto de

³ No original, em francês: “Un sujet sur lequel il nous faudra revenir, c’est la réduction (*Verkleinerung*) comme artifice de la fantasmagorie. [...] un de mes projets les plus anciens dont tu te souviens peut-être m’avoir entendu parler: je veux dire le commentaire de la Nouvelle Melusine de Goethe.”

⁴ A tradução dos textos em francês citados neste trabalho é de minha autoria e responsabilidade. Agradeço a Igor Dias pelos comentários e sugestões.

fadas nas cartas que envia a seus amigos⁵ e diz bem de sua paixão tanto por coisas pequenas e minúsculas, como miniaturas, velhos brinquedos, selos, cartões postais, quanto por formas narrativas breves, como os fragmentos de *Rua de mão única*.

Mas desviemos de *Rua de mão única* para passearmos com Benjamin por outras ruas, as das galerias de lojas de brinquedos berlinenses. Entre as peças radiofônicas que ele produziu para crianças alemães entre os anos 1927 e 1932, destacam-se duas: “Passeio pelos brinquedos de Berlim I” e “Passeio pelos brinquedos de Berlim II”. À maneira de um narrador tradicional, Benjamin começa a primeira emissão radiofônica aconselhando seus ouvintes a ler um velho livro infantil; para instigá-los, conta uma de suas histórias, a de uma brava e pequena órfã que não deve demorar um instante a caminho do País da Magia onde um malvado feiticeiro enclausurou seus irmãos. Mas, se a heroína do conto não pode se deter no caminho nem dizer “Quero ficar aqui”, já que essa é a fórmula para deixá-la em poder do feiticeiro, também as crianças alemãs não podem parar diante das galerias de Berlim, ou só podem parar um pouco. O mesmo, porém, não ocorre com o adulto Benjamin, que deseja transmitir às crianças pelas ondas do rádio a experiência de passear por lojas de brinquedos: “contemplei tudo com enorme atenção, os brinquedos novos que existem hoje, o que mudou naqueles que existiam quando eu era pequeno, e finalmente aqueles que haviam desaparecido completamente” (BENJAMIN, 2015, p. 61-62).

Jogos em grupo, bonecas, animais, trenzinhos e caixinhas de música são alguns brinquedos que Benjamin descreve e os quais ele acaba comprando um e outro. No segundo programa, Benjamin continua o passeio, retomando o desaparecimento daquilo que considera como “verdadeiros brinquedos”, a exemplo do álbum de figurinhas; em seguida, critica os jogos com fins didáticos onde “a escola se infiltrou e está camuflada” (BENJAMIN, 2015, p. 68). Outro assunto abordado é a história cultural do brinquedo, desde sua invenção pelos artesãos, que “só fabricavam brinquedos para crianças como um trabalho complementar, pois tinham que reproduzir em miniatura todos os objetos da vida cotidiana” (BENJAMIN, 2015, p. 71), até o surgimento

⁵ Conferir, em particular, as cartas de Benjamin a Gershom Scholem enviadas em 14 de fevereiro e 26 de março de 1921; 22 de dezembro de 1924; 19 de fevereiro, 6 de abril e 11 de junho de 1925.

da técnica, que possibilitou não só a produção em grande escala mas também a comercialização dos brinquedos em todo o mundo. A emissão radiofônica termina com a descrição de um bloco de gelo que encerra animais aquáticos e que surpreende Benjamin menos pela novidade do que por fazê-lo lembrar aquilo há muito já esquecido: “Esta imagem”, diz o locutor, “me lembrou do menor e mais fascinante mundo dos brinquedos, aquele que é inalcançável, pois eles estão dentro de um cristal” (BENJAMIN, 2015, p. 74).

A imagem de um mundo concentrado em um cristal remete a um dos brinquedos preferidos de Benjamin, uma pequena esfera de vidro com a paisagem de Paris em que a neve cai quando sacudida. Ciente do interesse de Benjamin por miniaturas de globo de neve, Kracauer, em carta de 13 de abril de 1926, lhe faz um convite: “o Senhor deveria, se ou quando estiver por aqui, apreciar de empréstimo três inestimáveis globos de vidro com tempestades de neve, que adquiri em uma >>foire<<” (KRACAUER, 1987, p. 15-16).⁶ Meses depois, quando esteve em Moscou para encontrar a diretora de teatro infantil Asja Laxis, Benjamin visitou museus de arte regional, onde pôde satisfazer sua paixão de colecionador, comprando alguns objetos, como brinquedos, miniaturas e caixas. Na entrada de 12 de janeiro de 1927 do *Diário de Moscou*, ele comenta a grande variedade de caixas à venda no Museu Kustarny e sua escolha por uma caixa bem mais cara e maior em cuja tampa havia pintada, sobre o fundo negro, uma vendedora de cigarros.

Junto dela há uma arvorezinha miúda e, ao lado desta, um menino. É uma cena de inverno, pois o chão está coberto de neve. A caixa com as duas moças também sugere época de neve, pois a sala onde estão sentadas tem uma janela que parece mostrar aquele ar azulado devido ao frio (BENJAMIN, 1989, p. 92).

Antes da viagem a Moscou, Benjamin vira caixas semelhantes na vitrine de uma loja da França, mas resistiu à tentação de comprar alguma à espera de que Asja lhe desse uma.

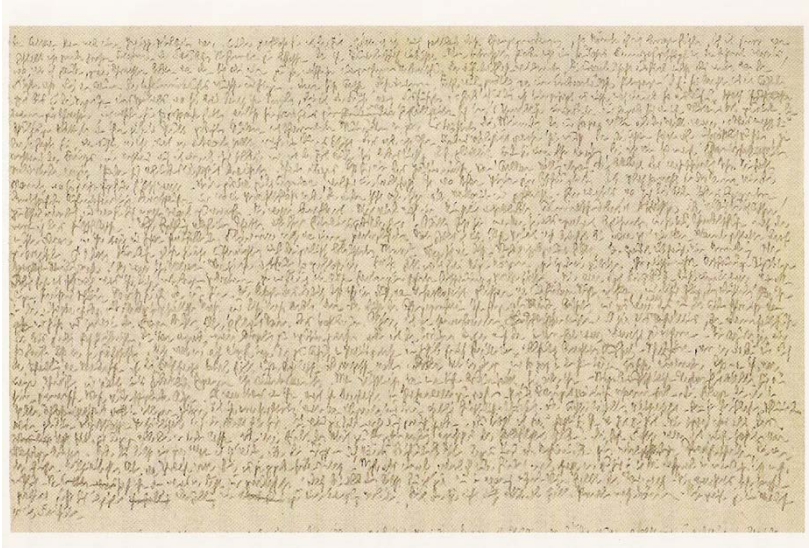
⁶ No original, em alemão: “*Dafür sollten Sie, wenn Sie hier wären, zum Lohn drei unbezahlbare Glaskugeln mit Schneestürmen sehen, die ich von einer >>foire<< mir geholt habe.*”

Esta paixão”, registra Benjamin em seu diário, “origina-se da forte impressão que uma dessas caixas sempre me causou [...], o que me permite avaliar a impressão inesquecível que essas imagens sobre fundo preto de laca devem causar nas crianças (BENJAMIN, 1989, p. 93).

O interesse de Benjamin pelos “elementos fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura” é, para o amigo Theodor Adorno, a expressão de um pensamento que busca não só “despertar no que estava petrificado a vida congelada, mas também considerar o que está vivo de modo tal que se apresente o que há muito já transcorreu, a ‘proto-história’, para liberar de súbito a significação” (ADORNO, 2001, p. 228). Já Hannah Arendt compreende a atração de Benjamin por coisas pequenas a partir da relação entre aparência e significado, palavra e coisa, ideia e experiência, relação esta que deriva de um *Urphänomen*: “Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma” (ARENDR, 2008, p. 177).

Essa significação que se dá em uma visibilidade concentrada, ao modo do *aleph* borgeano, apresenta-se a Benjamin na França. Antes de embarcar para Moscou, em agosto de 1927, ele levou o amigo Gershom Scholem ao Museu Cluny, em Paris, para lhe mostrar dois grãos de trigo onde estava inscrito todo o *Shema Israel*. Anos depois, comenta, numa carta endereçada ao amigo, “seu sucesso nas pequenas dimensões e seu fracasso nas grandes” (*apud* MISSAC, 1998, p. 63). Miniaturista fascinado pelos detalhes, Benjamin desejava conter tudo numa forma concentrada, mas nem sempre conseguiu. Um desejo nunca realizado era o de colocar cem linhas numa folha de tamanho convencional, feito conseguido por Robert Walser, que passava de dez a treze horas seguidas sentado à escrivaninha, transcrevendo seus contos e romances como microgramas, com uma grafia minúscula e ilegível, que não ultrapassava dois milímetros de altura (cf. ERBER, 2008).

IMAGEM 4 – Caligrafia de Robert Walser em um de seus microgramas



No curtíssimo ensaio que dedicou a este escritor suíço de expressão alemã, Benjamin escreveu: “Para Walser, o *como* do trabalho é tão importante, que tudo o que ele tem a dizer recua totalmente diante da significação da escrita em si mesma” (BENJAMIN, 2012a, p. 52). Para Stefan Zweig, Walser era um “miniaturista por excelência”.⁷ Já Elias Canetti (2018) afirmou que o verdadeiro destino de Walser era sua caligrafia. W. G. Sebald (2010), por sua vez, observou que Walser era um “visionário das pequenas coisas” que tendia a uma minimização e brevidade tão radicais quanto possível.⁸ As considerações dos escritores sublinham a miniaturização como procedimento da escrita de Walser, que substituiu, em 1924, a caneta pelo “sistema do lápis”, um método minucioso de escrita praticado com caligrafia miniaturizada em papéis reciclados, cartões de visita, envelopes de cartas, folhas de calendário etc. Dirigindo-se ao redator Marc Rychner em 1927, Walser explica o “método-lápis”:

⁷ Cf. <https://traduzirpassagens.wordpress.com/2018/01/08/o-metodo-lapis-de-robert-walser/>. Último acesso: 19 nov. 2018.

⁸ Agradeço a Kelvin Falcão Klein (UNIRIO) a indicação do ensaio de Sebald sobre Walser, publicado no Brasil no número 5 da Revista Serrote.

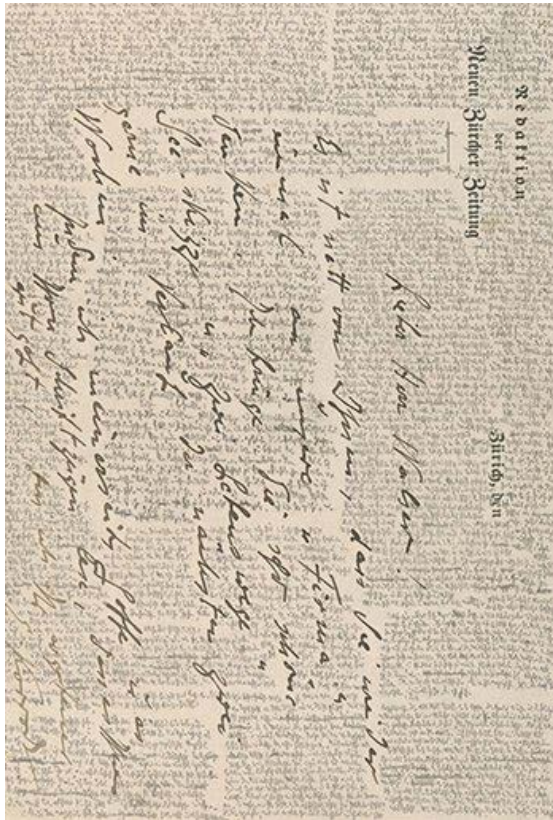
Sabe, Senhor, que há cerca de dez anos eu comecei, em primeiro lugar, a esboçar a lápis, tímida e sonhadamente, tudo o que eu produzia, o que, claro, impunha ao processo de escritura uma lentidão arrastada, quase descomunal. Eu devo ao processo de escrita a lápis, que caminha lado a lado com o sistema da cópia perfeitamente consistente, tanto quanto burocrático, os incontestáveis tormentos, mas esse suplício me ensinou a paciência, de modo que eu me tornei um artista na arte de esperar. Você talvez julgue que tal pedantismo em torno do nascimento da escrita é ridículo. No entanto, para mim, o processo de escrita a lápis tem significado. Em relação ao autor dessas linhas, houve um momento em que ele foi tomado por uma terrível e aterradora aversão à caneta [...] e para se libertar dessa repulsa à caneta, ele começou a rascunhar, a esboçar, a brincar. Para mim, com a ajuda do lápis eu podia jogar melhor e compor melhor; parecia-me que o prazer da escrita estava, então, recobrando a vida.⁹ (WALSER, 2003, p. 364 *apud* ERBER, 2008, p. 3)

Os 526 microgramas de Walser, muitos deles redigidos durante os 27 anos em que esteve internado no hospício de Herisau, na Suíça, mostram um procedimento de escrita que transforma a letra radicalmente miniaturizada em um enigma; por isso, foi considerada a princípio por Carl Seelig, amigo e editor de Walser, como um código secreto. Descobertos após sua morte, em 1956, os microgramas foram transcritos e decodificados em 1985 e embora estejam, hoje, totalmente legíveis, eles interessam menos pelo aspecto biográfico que revelam e mais pela minimização radical da grafia de seu autor. Esse gesto de miniaturização

⁹ No original, em francês: “*Sachez, Monsieur, qu’il a une dizaine d’années j’ai commencé a esquisser tout d’abord au crayon, timidement et rêveusement, tout ce que je produisais, ce qui bien sûr devait imposer au processus d’écriture une lenteur traînante, presque colossale. Je dois au système du crayon, qui va de pair avec un système de copie parfaitement conséquent, et comme bureaucratique, des véritables tourments, mais cette torture m’a enseigné la patience, de sorte que je suis devenu un artiste dans l’art de patienter. Vous jugerez peut-être ridicule une telle pédanterie autour de la naissance d’une rédaction. Pour moi, cependant, la procédure du crayon a une signification. En ce qui concerne l’auteur de ces lignes, il y eut un moment où il en fut pris d’une terrible, d’une effroyable aversion pour la plume (...) et pour se libérer de ce dégoût de la plume, il se mit à crayonner, a esquisser, a batilofer. Pour moi, a l’aide du crayon je pouvais mieux jouer, composer; il me semblait que le plaisir d’écrire, alors, reprenait vie.*”

da letra revela, de acordo com Laura Erber (2008), a necessidade de uma nova relação entre escritor e escritura, relação esta que conjuga um movimento de apequenamento do sujeito na linguagem e a manutenção de uma certa infância, pois com esse sistema de escrita Walser pôde compor e brincar melhor, reaprendendo a escrever “como um garoto”.

IMAGEM 5 – Micrograma de Robert Walser



Diante do declínio das formas tradicionais de contar, que asseguravam uma experiência compartilhada inscrita em uma temporalidade desdobrável, radicalmente distinta da da modernidade, em que o tempo é encurtado, as relações de trabalho são atomizadas e os indivíduos estão assujeitados às forças da técnica e do capital, Benjamin, em um ensaio de 1933, afirma que dessa pobreza de experiência resultam produções

artísticas e culturais que operam a partir de uma “tábula rasa”, a exemplo dos poemas de Bertolt Brecht, da arquitetura da Bauhaus, dos quadros de Paul Klee e pode-se dizer, também, dos contos de Walser. O artista moderno é, para Benjamin, o que recusa a “imagem do homem tradicional” para dirigir-se “ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 2012b, p. 125). Ora, se o declínio da experiência comunicável alterou as relações intersubjetivas e a percepção do tempo, reconfigurando os regimes estético e político, o vidro e a *short story* – as formas que materializam essa pobreza moderna – foram uma oportunidade para a criação artística. Operar a partir de uma tábula rasa significa, no espaço da arte, a possibilidade de um reinício incessante, de uma potência dos começos, que pode ampliar o campo da invenção e inscrever, pela linguagem, novos modos de dizer, escrever e de perceber a passagem do tempo, por exemplo. Esse reinício incessante é uma das características mais importantes que Benjamin destaca na prosa de Walser, prosa esta que se faz a partir de uma dinâmica do esquecimento: “Assim que começa a escrever, é tomado pelo desespero. Tudo parece-lhe perdido, uma catadupa de palavras irrompe, na qual cada frase tem como única função fazer com que a anterior seja esquecida” (BENJAMIN, 2012a, p. 52). E evocando Charles Baudelaire, em “O artista, homem do mundo, das multidões e criança”, afirma: as histórias de Walser “não são movidas pela tensão nervosa da decadência, e sim pelo estado de espírito puro e ativo da vida convalescente” (BENJAMIN, 2012a, p. 54).

Assim como Benjamin, que colecionava miniaturas, brinquedos e livros infantis, Walser também procurava manter, através da micrografia, um vínculo com o universo da infância e com a figura da criança: “Walser, ao escrever, se fazia pequeno para poder se manter, como escritor, uma grande criança”,¹⁰ afirma Peter Utz (UTZ, 2003, p. 370 *apud* ERBER, 2008, p. 4). Já Benjamin destaca essa estratégica de escrita com a infância quando comenta as personagens de Walser: uma confraria de crianças, vagabundos e fracassados vindos da noite escura e que partilham da nobreza infantil dos contos de fada. Esses narradores e personagens infantis, inábeis e noturnos, que Benjamin tanto admirava e pelos quais Franz Kafka era fascinado, são os “ajudantes”, aquelas “criaturas inacabadas, entes em estados de névoa” que “ainda não abandonaram de todo o seio

¹⁰ No original, em francês: “Walser, en écrivant, se fait petit afin de pouvoir en tant qu’écrivain rester un grand enfant.”

materno” (BENJAMIN, 2012c, p. 153), seres sem contorno definido e lugar fixo, que atravessam não só a obra de Walser, mas também a de Kafka e de Benjamin, dos quais Odradeck e o Corcundinha são exemplos. Para Giorgio Agamben, “Da mesma índole são também os ‘assistentes’ de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável.” (AGAMBEN, 2005, p. 33). Vejam-se alguns ajudantes que um narrador de Walser encontra durante uma “Pequena caminhada”:

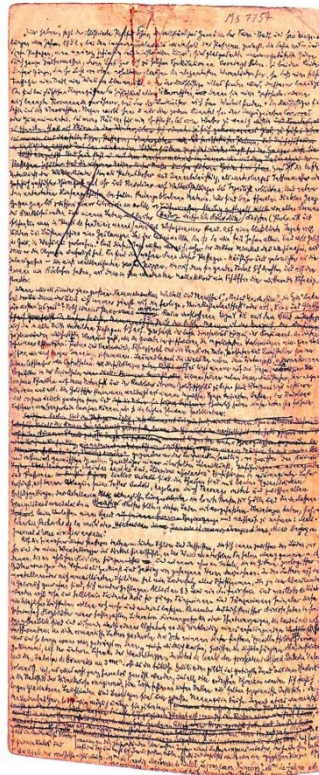
Topei com um jovem trabalhador que, de mochila nas costas, me perguntou se eu tinha visto dois outros jovens. Não, respondi. Quis saber se eu vinha de longe. Sim, respondi, e segui meu caminho. Não muito tempo depois, vi e ouvi os dois jovens caminhantes que se aproximavam com sua música. Uma aldeia em especial era muito bonita, com casas baixas enfiadas logo abaixo das redes brancas. Encontrei também algumas carroças e mais nada, além de duas ou três crianças que eu vira na estradinha rural. (WALSER, 2014a, p. 39-40)

Os ajudantes e a inaptidão para a escrita, isto é, o desespero que assaltava o autor suíço quando ele começava a escrever, são, para Benjamin, as novidades da escritura de Walser, para quem sempre assustou o sucesso na vida e cuja fama póstuma não se compara à de Benjamin. W. G. Sebald sugere que a micrografia se mostra, para Walser, como um “exercício preliminar [de] uma vida no subterrâneo” onde ele poderia “mergulhar abaixo do nível da língua” e resgatar “as coisas ínfimas e mais inocentes (...) do naufrágio na grande época que então alvorecia” (SEBALD, 2010, p. 99-100). Por isso, teria dito: “Só consigo respirar nas regiões inferiores” (WALSER *apud* CANETTI, 2018, p. 153). Embora possuam semelhanças sugestivas, as micrografias de Benjamin e de Walser distinguem-se no que se refere à aliança com a infância. Se a miniaturização da caligrafia é a estratégia que Walser lança mão para recuperar e se manter próximo da infância, através de um método que faz do lápis a sua principal ferramenta, a letra miniaturizada não é, para Benjamin, a busca ou o retorno à uma infância perdida, mas um objeto de sua reflexão teórica e produto de uma concentração adulta com vistas à apresentação do pensamento em uma imagem textual.¹¹ Ao invés do

¹¹ Sigo, aqui, a sugestão de Ursula Marx no livro *Walter Benjamin's Archive* (2007).

lápiz, que ensinou Walser a ser um artista paciente, o instrumento de Benjamin era uma caneta tinteiro, que ele usava com a ponta da cabeça para baixo para que sua escrita fluísse com a mesma facilidade da fumaça de seu cigarro (cf. MARX, 2007, p. 49).

IMAGEM 6 - Caligrafia de Benjamin no manuscrito de *Passagens*, Walter Benjamin Archive



Ainda que não tenha se desenvolvido de maneira uniforme, variando de 1 a 7 milímetros, pode-se afirmar que a letra de Benjamin tende à miniaturização a partir da década de 1920, como atestam seus manuscritos. Se, por um lado, esses documentos mostram que sua escrita, até o final da década de 1910, era um pouco maior, por outro lado, revelam que Benjamin nunca escrevia de maneira descuidada e buscava ao máximo aproveitar todos os espaços da folha. Um exemplo

IMAGEM 8 – Fotografia de brinquedos russos com anotações de Benjamin, 1926-1927, Walter Benjamin Archive

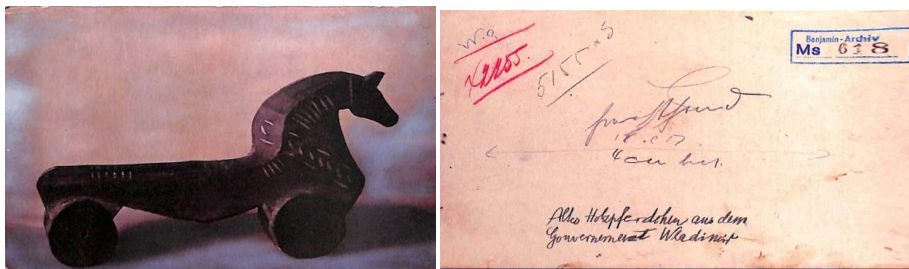
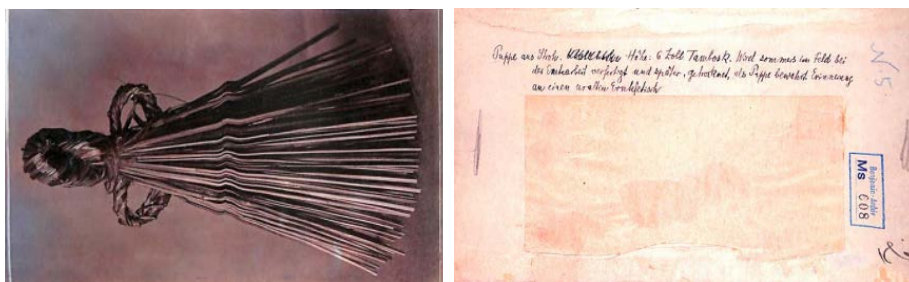


IMAGEM 9 - Fotografia de brinquedos russos com anotações de Benjamin, 1926-1927, Walter Benjamin Archive



Essa procura atenta e meticulosa por registros e resíduos do não monumental é um gesto eminentemente político de Benjamin, que recusa a condição de insignificância dos objetos culturais como algo natural. Tal atitude faz parte de sua metodologia crítica e sua filosofia da história construída não da cultura oficial, mas dos detritos e daquilo que foi marginalizado ou extinto. Na seção “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, Benjamin afirma que a tarefa do historiador é “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total (BENJAMIN, 2009 p. 503). À maneira da rememoração, em que a verdade se esconde nas dobras e nos detalhes, também seu conceito de história se desenvolve na procura do pequeno ao menor e do menor

ao mais minúsculo vestígio.¹² Assim, as referências ao uso de caneta, da preferência por um tipo específico de instrumento ou papel, muito menos do que curiosidades sobre idiossincrasias do escritor, é uma informação importante sobre a base material da construção de seu pensamento. Se os microgramas correspondem às grafias da vida de Walser, os brinquedos, as caixas, as miniaturas, as cartas, os cadernos de notas e a micrografia de Benjamin são documentos de cultura tão enfáticos quanto outros.

Referências

ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: _____. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. p. 223-237.

AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 31-35.

ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1933-1940*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Briefe I*. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem – und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Briefe an Siegfried Kracauer – mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, hg.v. Rolf Tiedemann und Henri Lonitz. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelt Briefe*, org. por Christoph Godde and Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-2000.

¹² Esta parte final do artigo incorpora trechos da *Crônica berlinense* e do livro *Imagens do pensamento: reflexões dos escritores da Escola de Frankfurt*, de Gerhard Richter.

BENJAMIN, Walter. Passeio pelos brinquedos de Berlim I; Passeio pelos brinquedos de Berlim II. In: _____. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015. p. 57-66; 67-75.

BENJAMIN, Walter. Robert Walser. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 51-54.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 51-54.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c. p. 147-178.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Rua de mão única*, v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012e.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle e Olgário Chain Féres Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CANETTI, Elias. *Sobre os escritores*. Trad. Penka Angelova e Peter von Matt. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ERBER, Laura. As vidas minúsculas de Robert Walser. *Revista Escrita*, v. 1, p. 2-10, 2008.

GOETHE. A nova Melusina. In: _____. *A nova Melusina*. Trad. Anneliese Mosch. Portugal: Colares Editora, 1997. p. 5-34.

MARX, Ursula et al. *Walter Benjamin's Archive*. Trad. Esther Leslie. Londres: Verso, 2007.

SARLO, Beatriz. Verdade dos detalhes. In: _____. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012. p. 39-49.

SEBALD, W. G. O passeador solitário. *Revista Serrote*, v. 5, jul/2010, p. 85-107.

SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 85-103.

WALSER, Robert. Pequena caminhada”. In: _____. *Absolutamente nada e outras histórias*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ed. 34, 2014. p. 39-40.

Recebido em: 17 de janeiro de 2019

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2019



**O brilho distante de um pequeno cometa:
A cena interior, de Marcel Cohen**

***The Distant Glow of a Small Comet: Sur la Scène Intérieur,
by Marcel Cohen***

Breno Fonseca Rodrigues

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

Lyslei de Souza Nascimento

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

Resumo: Em *Passagens*, Walter Benjamin escreve: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou”. Marcel Cohen tinha cinco anos quando, entre 1943 e 1944, sua família foi levada para Auschwitz, apenas a esposa de um tio sobreviveu. Em *A cena interior*, livro publicado originalmente em 2013, ele narra, a partir de rastros e vestígios de memória, o que recorda e o que pôde saber a respeito de seus pais, sua irmã, seus avós paternos, dois tios e uma tia-avó. Este artigo analisa essa narração memorialística de Cohen. Busca-se, à luz do pensamento de Benjamin, refletir sobre o processo de reconstrução do passado empreendido pelo escritor, as instabilidades inerentes ao testemunho, ao jogo da ficção e da memória que abarca a escrita da história familiar.

Palavras-chave: memória; testemunho; Shoah.

Abstract: In *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin writes: “The trace is the appearance of proximity, no matter how distant what left it may be”. Marcel Cohen was five years old when, between 1943 and 1944, his family was taken to Auschwitz and only the wife of an uncle survived. In *Sur la scène intérieure*, book originally published in 2013, he narrates, from traces and vestiges from memory, what he remembers and is able

to know about his parents, sister, paternal grandparents, two uncles and a great aunt. This paper analyses Cohen's memorialistic narration. It seeks, in the light of Benjamin's thoughts, to reflect about the reconstruction process of the past undertaken by the writer, the inherent instabilities in testimony, to the game of fiction and memory that involves the writing of the family story.

Keywords: memory; testimony; Shoah.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz.

Walter Benjamin

A cena interior, de Marcel Cohen (Asnières-sur-Seine, 1937), é um livro de caráter testemunhal, publicado originalmente na França, em 2013. O escritor, jornalista de formação, reúne em suas páginas os fatos que pôde reunir e reconstituir de seus familiares mortos em Auschwitz. A tarefa investigativa de Cohen realiza-se a partir de rastros, objetos residuais, sejam eles fotografias ou utensílios, como uma touca de cabelo, um cinzeiro, um instrumento musical, um perfume. Esses vestígios assumem, no texto, para além de um valor documental, um caráter narrativo dotado, portanto, de potencialidade interpretativa. Cohen compõe cada objeto, em cada um dos seus detalhes, a partir de uma concepção de investigação fazendo com que os elementos espoliados sejam lidos como cifras de uma trajetória que o ultrapassam (GUINZBURG, 2012, p. 108). Aquilo, pois, que foi destruído, desagregado, mutilado de sua história familiar, pelos nazistas, torna-se o mote para a invenção e a reconstrução do passado. Nesse sentido, a narrativa se dá a partir da noção da existência “à luz das perdas” (GUINZBURG, 2012, p. 109). Apropriando-se do rastro como uma chave do conhecimento (GUINZBURG, 2012, p. 112), a fotografia ganha destaque no empreendimento de Cohen.

Segundo Jaime Ginzburg (2012, p. 112), em “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”: “A fotografia é o resto de um momento do tempo e, como tal, ela é uma cifra; o que ela diz sobre o que ocorreu é uma imagem mínima, uma miragem, que precisa ser interpretada”. Em cada capítulo de *A cena interior*, descortina-se uma fotografia, como parte de uma encenação teatral da memória, reconfigurada pelo autor. Ele vislumbra nas imagens do passado sua força histórica.

Para Ginzburg (2012, p. 115), “a categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado”. Cohen narra, nessa perspectiva, em meios aos escombros, sua narrativa deixa entrever os silêncios, as ausências, os saltos. Logo nas primeiras páginas, uma nota de rodapé indica que os escritos em itálico, no livro de Cohen, se distinguem pelas recordações infantis do narrador autobiográfico. Os trechos são “como pequenas anamneses, das coisas que o adulto conseguiu descobrir ao azar das confidências, dos encontros, dos anos” (COHEN, 2017, p. 17). Essas reminiscências mesclam-se com argumentos pessoais do escritor, como em um caderno de anotações. A partir do ensaio “A imagem de Proust”, de Walter Benjamin, pode-se refletir sobre o empreendimento de reconstrução do passado em *A cena interior*.

Benjamin aponta para a tarefa memorialística em Proust como uma ação análoga ao trabalho de tessitura no mito de Penélope. Ele argumenta: “Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Desse modo, ele afirma o caráter lacunar intrínseco à memória, que se realiza no duplo movimento entre o lembrar e o esquecer. Benjamin sustenta que, o importante para o autor não é o que ele viveu, mas o “tecido de sua rememoração” (BENJAMIN 1994, p. 37). A “memória involuntária” se situaria, pois, no limiar entre a lembrança e o esquecimento. Para Benjamin:

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Sair do estado sonolento e letárgico, reservado pelo despertar do sono, exige certo esforço para retomar a consciência; as ações intencionais capazes de desfazer os fios do esquecimento. No texto de Cohen, o narrador parece ter sido tocado pela ânsia de não deixar escapar qualquer fio de recordação, como se capturasse as linhas mais tênues da memória para tecer sua narrativa. Pode-se perguntar, como Benjamin diante do trabalho literário de Proust, o que está na base do esforço interminável

de Cohen? Em “Advertência”, o escritor afirma: “Sejam quais forem as respostas de praxe relativas ao testemunho, este livro precisava ser escrito” (COHEN, 2017, p. 7). O autor aponta, assim, para o caráter espontâneo e incerto de seu esforço e, ao declarar a necessidade de escrever o livro, confirma sua urgência.

Se Proust, “submetendo-se à noite, [...] vencida a tristeza sem consolo de sua vida interior, [...] e construiu, com as colmeias da memória, uma casa para o enxame dos seus pensamentos” (BENJAMIN, 1994, p. 38), Cohen, de forma semelhante, refugia-se no trabalho de elaboração simbólica de seu passado estilizado. Ele constrói com os retalhos da memória uma colcha para se aquecer, talvez, do frio impertinente do esquecimento. Ele costura com a consciência de que, “quanto mais se tenta ocultar os buracos, mais visíveis são os remendos de uma roupa, seja qual a destreza empregada” (COHEN, 2017, p. 42), reafirmando o caráter lacunar de seu empreendimento. As lembranças de uma infância perdida são atrozes: a mãe doente no hospital com uma filha recém-nascida, o pai que já havia sido preso pelos alemães nazistas, e depois os familiares sendo escoltados para um caminhão, do qual nunca mais regressaram.

No ensaio sobre Proust, Benjamin esclarece que a imagem, “uma realidade frágil e preciosa [...] surge da estrutura das frases proustianas” (BENJAMIN, 1994, p. 40). Em *A cena interior*, no capítulo “Maria Cohen”, há seis descrições de seis fotografias, sem que elas apareçam. Esses textos permitem ao leitor vislumbrar as imagens em sua mente, sem que uma das fotografias surja impressa na página. A intensidade descritiva faz emergir uma “realidade frágil e preciosa”. Cohen parece buscar uma imagem capaz de saciar sua nostalgia. Ao descrever as fotos de Marie, sua mãe, ele não deixa de comentar, imaginar, inventar uma realidade baseada nas semelhanças, como Benjamin propõe ao tratar sobre os sonhos em Proust. O trabalho de descrição, efetuado por Cohen, parte de uma investigação do passado, por meio dos únicos vestígios encontrados, mesmo que seja apenas em uma foto que ele mantém, mas sonega ao leitor. Em vários trechos, ele declara escrever tendo à sua frente um objeto de sua família. Quando se refere ao pai, Jacques Cohen, por exemplo, ele sublinha: “o violino está à minha frente enquanto escrevo” (COHEN, 2017, p. 57), e prossegue:

Além do estojo, [o violino de Jacques] também perdeu as cordas, a queixeira e o cavalete. A alma se soltou e passeia de um lado para o outro no corpo do instrumento: basta sacudi-lo para que se ouça a pecinha de madeira, que soa como um fósforo numa caixa vazia. O arco também se perdeu (COHEN, 2017, p. 57).

A narrativa de Cohen assemelha-se ao instrumento que sobrevive ao pai. Encontrado depois de setenta anos no porão da casa de um primo, ele é uma evidência do único violinista da família. O violino sem cordas, queixeira e cavalete sugere uma metáfora da escrita testemunhal, a exhibir, sempre, as fraturas do trauma. Porém, o texto de Cohen não deixa de ser melodioso, ainda que, nessa melodia, possa-se perceber notas faltantes, inapreensíveis, que sustente sua plena afinação.

A cena interior obriga o leitor a atravessar o insólito terreno das memórias fugazes do narrador. Fragmentária, a narrativa faz com que o ato de leitura seja agitado por sobressaltos. Cada capítulo é introduzido com a fotografia de uma personagem da família, com exceção da irmã, da pequena Monique, em que se exhibe a fotografia de uma pulseira com seu nome, único objeto que remete a ela, por não ter tido tempo de ser fotografada, pois fora levada para Auschwitz com poucos meses de vida. Além dessas imagens, os textos são alternados por grafias diferentes, para diferenciar o que o adulto anota e o que a criança lembra, e de informações dispersas em trechos. Essa estratégia narrativa deixa entrever, além do processo de rememoração, os choques inerentes à experiência traumática, precisamente, da tentativa de elaboração do passado catastrófico do escritor.

Para Benjamin (1994, p. 44), “havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust”. Tal elemento está presente, também, na tarefa de Cohen. Como um detetive ele vai em busca de pistas, de indícios, que tornam possível a reconstrução do passado. Ele era uma criança em tenra idade quando viu sua família pela última vez, o que torna suas lembranças cada vez mais raras. Assim, ele recorre aos poucos familiares sobreviventes, a parentes distantes e amigos, para realizar entrevistas; lança mão de uma lupa para visualizar detalhes nas imagens fotográficas; faz comparações entre documentos, recompõe as pistas, dentre outras atividades especulativas.

Segundo Benjamin,

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava (BENJAMIN, 2013, p. 101).

No interior do livro de Cohen, encontra-se uma espécie de catálogo de achados arqueológicos. Ele se comporta como um homem que escava, na medida em que retorna aos lugares de sua infância, procura por objetos perdidos que pertenciam à sua família, recompõe os rastros, mesmo que imaginários, a partir da fragrância de um perfume usado pela sua mãe, por exemplo. Nas últimas páginas, há um capítulo intitulado “Documentos” dedicado a apresentar os espólios da família Cohen, os únicos indícios, talvez concretos, do que resta de sua história. O empenho arqueológico do memorialista aproxima-se das operações de classificação e de ordenação citados por Italo Calvino, em “O olhar do arqueólogo” (CALVINO, 2009, p. 312) e as reflexões de Benjamin em “Escavando e recordando” (BENJAMIN, 1993, p. 239-240). Cohen organiza, em meio à desordem, saltos e lacunas, os fatos que dão forma à sua narrativa. Nada escapa ao seu interesse, como um escavador ao se deparar com estilhaços de um vaso de cerâmica soterrado. A tarefa impossível de recompor o vaso, em que sempre haverá lascas faltantes, pode aludir à complexa narração testemunhal. Esta se apoiará na contingência da linguagem, em um intrincado jogo entre memória e imaginação.

Na esteira das reflexões de Benjamin, Beatriz Sarlo, em *Tiempo pasado*, reitera:

Para conocer, la imaginación necesita ese recorrido que la lleva fuera de sí misma, y la vuelve reflexiva; en su viaje, aprende que la historia nunca podrá contarse del todo y nunca tendrá un cierre, porque todas las posiciones no pueden ser recorridas y tampoco su acumulación resulta en una totalidad (SARLO, 2007, p. 54).¹

¹ “Para compreender, a imaginação necessita desse distanciamento que a leva para fora de si mesma, e a torna reflexiva; nesse deslocamento, ela aprende que a história nunca poderá conter-se do todo e nunca terá um fechamento, porque nem todas as posições podem ser percorridas, e da mesma maneira sua acumulação tampouco resulta em uma totalidade” (Tradução nossa).

A partir do chamado efeito de distanciamento, ou de estranhamento, proposto por Bertolt Brecht e retomado por Benjamin, Sarlo aponta para uma força imaginativa que sai do seu próprio eixo como forma de construção do relato memorialístico, reconhecendo seu caráter sempre sedimentado, incompleto. A narrativa de Cohen expõe as tensões e fragilidades inerentes à linguagem e a todo discurso histórico. Para além desse recorte, ele propõe uma tarefa reflexiva de sua recomposição, em que a imaginação atua em seu papel de distanciamento, como sugere Sarlo.

No prefácio, o narrador afirma: “Por mais que constituam pequenos sedimentos, os fatos reunidos aqui são lacunares demais para que se possa esboçar um retrato” (COHEN, 2017, p. 7), em outro contexto: “[...] esse perfume [de Marie] é largamente imaginário; sem o menor elemento de prova material, não tem sequer a força de uma convicção íntima” (COHEN, 2017, p. 20). Os trechos apontam, como se pode perceber, para uma impossibilidade de apreensão total. Resta explorar, por meio da memória, o que se perdeu ou ficou soterrado no passado.

Se o termo “universo dos entrecruzamentos”, cunhado por Benjamin ao se referir a obra de Proust, designa a interação entre a reminiscência e o envelhecimento, pode-se observar um outro fluxo entrecruzado do tempo no livro de Cohen. No momento em que o narrador relata o retorno ao Hospital Rothschild, anos depois de ver sua mãe doente pela última vez, ele conta:

Quantas vezes fiz esse trajeto com meus tios? Não tenho como saber, mas o fato é que me bastaram; a não ser que o acaso, nesse dia, tenha sabido conduzir as coisas. De um modo ou de outro, cheguei bem antes da hora prevista para a cerimônia, com um verso do poeta George Oppen na cabeça: “Envelhecer, que estranha aventura para um menino” (COHEN, 2017, p. 7).

Ao regressar ao local doloroso, marcado pelo último contato com a mãe, o verso do poeta judeu norte-americano condensa o sentimento de estranhamento que aquele instante provoca no narrador. A saber, da insurreição do passado no presente, Cohen, em vários trechos da narrativa, remonta às visitas que fez aos espaços em que viveu suas experiências infantis junto à família, com o objetivo de relembrar o que se passou ou manter viva a chama das lembranças que ele declara

intactas. Com isso, ele pretende articular uma rede de conexões que se entrecruzam nas malhas da passagem do tempo.

Antes de concluir o ensaio sobre Proust, Benjamin afirma: “Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as reminiscências são preservadas no olfato [...] não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores” (BENJAMIN, 1994, p. 48). A sensibilidade do narrador aos odores revela-se, por diversas ocasiões, em *A cena interior*. No capítulo “Joseph Cohen”, por exemplo, há várias páginas dedicadas à experiência olfativa, em que Cohen relata a busca dos perfumes que, possivelmente, teriam sido usados por seus familiares. Ele vai até ateliês e fábricas de perfumes com o objetivo de reconstituir suas lembranças, e lembra a anotação de Jean-Paul Kauffmann: “Os cheiros foram feitos para ressuscitar lembranças desaparecidas [...] Um cheiro, um perfume têm, como um vinho, o poder de abolir a ideia de um tempo único e absoluto, o poder de fazer viver um eterno presente” (COHEN, 2017, p. 109). Cohen atesta as palavras de Kauffmann, ao relatar sua obsessão por encontrar os perfumes usados por sua mãe e avós, ou as águas-de-colônia usada pelo seu pai e seus tios.

Em sua análise, Benjamin prossegue:

[...] por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura [de Proust], temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*. E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado (BENJAMIN, 1994, p. 48-49).

Benjamin convida o leitor a mergulhar em uma camada especial do texto, para captar uma vibração mais íntima da literatura de Proust. O mergulho consistiria em acessar profundamente a memória involuntária do narrador, no qual os objetos de reminiscência são mais inefáveis. Somente a saída de uma posição confortável para uma pesca, da qual alude Benjamin, permite capturar algo do oceano da narrativa proustiana. Em *A cena interior*, abandonar as imagens e lançar-se ao informe, ao não

visual, ao denso e indefinível, é uma prerrogativa que se impõe ao leitor. O testemunho de Cohen é da ordem do indizível, grita em sua contingência, esforça-se para sair do fundo abismal de sua intraduzibilidade.

Em “Teses sobre o conceito da história”, Benjamin escreve:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

As palavras de Benjamin, escritas tempos antes dos horrores dos campos de concentração e morte, assumem um tom profético. O anjo da história, segundo ele, vê o acúmulo das ruínas de uma única catástrofe, por mais que ele queira acordar os mortos e juntar os fragmentos, a tempestade do progresso o arrasta para o futuro, enquanto o amontoado de ruínas não para de crescer. O texto de Cohen dá uma pequena dimensão do que foi o maior extermínio em massa do século XX, com o desaparecimento de comunidades judaicas dizimadas nos campos de extermínio. Nesse sentido, uma “exigência ao mesmo tempo epistemológica e teológica” se impõe, segundo Jeane Marie Gagnebin (2004, p. 13), “aquela da salvação”. Essa exigência está intimamente ligada ao conceito de origem, da restauração do passado, refletida por Benjamin. Para a pesquisadora:

Se a origem remete, então, a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração (*Eingedenken*), categoria-chave da filosofia da história de Benjamin, oriunda, sem dúvida nenhuma, da tradição judaica. Não existem reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro [...], mas há um processo meditativo e reflexivo. [...] Assim, Benjamin, afirma que o movimento da origem só pode ser reconhecido ‘por

um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [...] (GAGNEBIN, 2004, p. 14).

Assim, Cohen intenta recuperar a origem de seus familiares, por meio da rememoração. Ele percorre os rastros no tempo e no espaço, em um processo meditativo e reflexivo, diante das lacunas que resistem a qualquer impulso de completude. Em *A cena interior*, qual um historiador-colecionador, diante de objetos, de fotografias, de cartas, ele busca recompor a história de um passado perdido. O que se reconstitui é um teatro de memórias, em que os personagens só podem ser vistos na penumbra do palco do tempo; uma obra pretensamente documental, que remonta ao passado de uma coletividade judaica. Ela realiza-se por meio de saltos, recortes, interrupções. Nas palavras de Gagnebin (2004, p. 14), “[e]nquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização da totalidade”. O conceito de origem [*Ursprung*], em Benjamin, importa para a leitura dessas obras,

Como salto (*sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso recorrente e nivelador da historiografia tradicional (GAGNEBIN, 2004, p. 10).

Na contramão do discurso historiográfico tradicional, do discurso oficial de orientação historicista, que exclui os vencidos para constituir apenas uma história dos vencedores, *A cena interior*, de Cohen desestabiliza a linha do tempo cronológica da história triunfante, por meio da narração memorialística construída no movimento paradoxal de restauração e de abertura. Ressalta-se que “[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente” (GAGNEBIN, 2004, p. 16). No capítulo dedicado à mãe, Cohen relata sobre sua participação em uma homenagem: “Diante do microfone, o orador falava no passado, mas como se o passado nunca se conjugasse no presente” (COHEN, 2017, p. 42). Cohen legitima a ideia de um passado que se conjuga no presente, “vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo” (BENJAMIN, 1994, p. 232), como escreve Benjamin. Assim, o passado, também, deve ser reavido e modificado.

O último capítulo de *A cena interior* é dedicado ao pouco que se sabe da terrível história de David Salem, tio de Marcel Cohen, irmão de sua mãe. Ele foi levado para Birkenau no comboio 77, em maio de 1944, com mil e quatro pessoas, dentre elas sua esposa Perla. David ao tentar fugir para se encontrar com a esposa, morre eletrocutado na cerca de arame farpado, diante de outros prisioneiros que inutilmente tentam contê-lo. Cohen escreve:

Para que sua morte servisse de lição aos recém-chegados, os SS penduraram o cadáver no meio do caminho por onde passavam, de manhã e à noite, os deportados que iam e voltavam do trabalho. O corpo ficou pendurado por vários dias, talvez por mais tempo. Pensando menos em sua morte que nas ilusões que não tivera o tempo de perder, os prisioneiros falavam dele como “o pobrezinho do David” (COHEN, 2017, p. 123).

Perla, que sobreviveu ao campo de concentração, passou cinco anos num sanatório e não conseguia contar suas memórias traumáticas. Mantinha relação com um pequeno grupo de antigos deportados, pois julgava compreendida por eles sem precisar falar. A história de David parece encontrar algum eco apenas nas páginas de Cohen. Michael Löwy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (LÖWY, 2005), cita uma anotação de Benjamin: “Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a rememoração de nossas derrotas. Isso é um consolo: o único consolo dado àqueles que não têm mais esperança de serem consolados” (BENJMAIN apud LÖWY, 2005, p. 115). Cohen cumpre a premissa. Na tentativa de uma reconstrução do passado em ruínas, qual um “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos” (BENJAMIN, 1994, p. 223), sua empatia é com os ausentes da história oficial, aqueles que “não tem esperança de serem consolados”.

Para Gagnebin, Benjamin compartilhava com Proust

[a] mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois: transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual (BENJAMIN, 1994, p. 16).

É, pois, a percepção da tarefa transformadora da rememoração que leva Cohen a inscrever uma história em vias de desagregação, que poderia ter-se perdido permanentemente. Gagnebin lembra, em “Apagar os rastros, recolher os restos”, que a palavra *sèma* significa originalmente “túmulo”. A sepultura torna-se um rastro material de uma existência. Os familiares de Cohen, conduzidos em precários comboios do trem da morte, foram levados para os campos de concentração, onde perderam sua identidade, sua subjetividade. Em *A cena interior* cada capítulo resgata como título o nome de um familiar que não retornou. Abaixo do nome completo, como em uma lápide, é inscrito a data de nascimento e a última data em que o ente querido foi visto, junto ao número do comboio. Por meio da escrita, o autor constrói com as pedras das palavras um túmulo ao qual sua família não teve direito.

O projeto memorialístico de Cohen, de retomada do passado, realiza-se no presente. Para Benjamin, “[a] verdadeira imagem do passado perpassa, veloz” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A afirmação exige daquele que se aproxima do estudo histórico uma postura ativa e consciente de que toda abstração do passado é irrecuperável em sua totalidade. Ela fulgura no tempo de um relâmpago. Cohen apropria-se de uma reminiscência “tal como ela relampeja” (BENJAMIN, 1994, p. 224). No capítulo sobre o pai, Jacques Cohen, ele escreve: “Por mais que tenha sido salvo por milagre, o violino tem o brilho distante de um pequeno cometa” (COHEN, 2017, p. 58). Assim, ele reconhece que a imagem do passado só pode ser apreendida na ambiguidade de sua presença e ausência, em toda sua fugacidade.

Referência

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 239-240.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: Discursos sobre a literatura e sociedade. Trad. Roberta Berni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COHEN, Marcel. *A cena interior*: fatos. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: XXI Editores: 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Recebido em: 3 de outubro de 2018

Aprovado em: 9 de dezembro de 2018



O gesto político de despertar: a *outra* independência

Awakening as a Political Gesture: The *Other* Independence

Ana Luiza Andrade¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
andradeufsc@gmail.com

Resumo: Este ensaio se utiliza de teóricos benjaminianos como Didi-Huberman e Agamben ao relembrar o gesto político de independência que relaciona imagens e palavras: o poema de João Cabral sobre Frei Caneca, *O Auto do Frade*, o episódio histórico retomado por Evandro Cabral de Melo e o quadro de Cícero Dias, e como este seria releitura de um quadro de Goya.

Palavras-chave: Frei Caneca; João Cabral; Evandro Cabral; Goya.

Abstract: This essay takes benjaminian theoreticians such as Didi-Huberman and Agamben in order to remember a political gesture of independence which relates images and words: João Cabral de Melo Neto's poem on Frei Caneca, *O Auto do Frade*, the historical episode which was retaken by Evandro Cabral de Melo Neto, and the painting by Cicero Dias, a re-reading of Goya's painting.

Keywords: Frei Caneca; João Cabral; Evandro Cabra; Goya.

¡Despierte la novia
la mañana de la boda!
(*Bodas de sangre*, Garcia Lorca)

¹ Ana Luiza Andrade, professora de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, tradutora de Susan Buck-Morss, *Dialética do Olhar* (2002) e *Mundo de Sonho e Catástrofe* (2017). Publica, dentre outros, *Osman Lins: Criação e Crítica* (2.^a ed., 2014) e *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente* (EdUFSC, 2018). Lidera o Núcleo de Estudos Benjaminianos (UFSC) desde 2002.

1. O despertar e o levante

Na entrada do Forte das Cinco Pontas, em Recife, dispõem-se hoje as imagens dos últimos momentos históricos de Frei Caneca, pintadas por Cícero Dias em um painel de cores fortes e claras, que se posiciona nos dois lados superiores e embaixo de um balcão suspenso que fica no meio de uma imensa parede, aos olhos surpresos do visitante. Elas dizem respeito ao fato histórico que se relaciona ao famoso frade revolucionário da Confederação do Equador que morreu fuzilado pelas tropas do governo monárquico brasileiro de 1825. Trata-se de um mosaico suspenso, de imagens à espera de uma leitura.

Em frente às imagens coloridas, e mais embaixo, ainda ao alcance dos olhos do visitante, o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto impresso nas paredes pode ser lido, um pouco mais próximo, correspondendo este drama em palavras aos eventos retratados nos quadros ali montados por Cícero Dias. De fato, como re-montagens de fatos históricos, ambas as formas artísticas formam mosaicos ou murais anacrônicos sejam em palavras ou em painéis imagísticos, ao se proporem, por assim dizer, colorir eventos cuja mensagem transmitida aos leitores-espectadores causam um certo estranhamento num primeiro momento, ao se verem estes obrigados a questionar aquele trabalho de manufatura artística tão espetacular. De fato, neste ponto, o visitante precisa se deter para apreender esses gestos impressionantes cuja força opera uma espécie de revolução estética. O visitante sente-se obrigado a responder ou não àquela solicitação que o leva a “renovada atenção, deslocar olhares, pensamentos e gestos induzíveis, e lembrar que a ordem das coisas não é mais necessária hoje do que foi ontem.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). Há então uma espécie de despertar para aquela ordem de coisas que se “dis-põem” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 110) de certo modo na devolução de um olhar. Isto porque tanto o painel como as palavras lembram um gesto de levante, definido assim por Didi-Huberman:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entravava o movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 117)

2. A consciência do gesto

Quando um corpo exhibe um gesto de resistência, a dialética do gesto se entende então dentre gestos (in)voluntários como um gesto no próprio limiar do corpo, um gesto sensível ou um gesto que se produz a partir de seu exílio de si mesmo. Um gesto exilado que é, no entanto, íntimo e coletivo, singular e plural, ao mesmo tempo. E daí, propor-se o despertar de um gesto dialético no que se refere ao ato significante que descreve: a princípio, gesto (in)significante que se insurge contra um racional imposto, cartesiano, um gesto que segundo Agamben (2015, p. 51-61) é medialidade sem fim.

Deste modo, o gesto que se escreve é também inscrito ao se buscar na memória mais sensível do corpo, explicando-se analiticamente pela arqueologia de seu saber. Por isso, ao se encontrar consigo mesmo expressa, em sua intimidade, o mais coletivo dos desejos, interferindo no gesto cultural. Trata-se, antes de tudo, de um gesto artístico, que trabalha os vazios do esquecimento tanto quanto o conteúdo memorialístico no seu desejo de salvar da morte os objetos que produz, as coisas ameaçadas de desaparecimento. Gesto alegórico quando gera significados a partir de outro gesto. Gesto escritor e leitor ao se buscar no toque, no som, no cheiro, no olhar. Gesto que é resíduo de outro gesto, que é resto e ruína ao se mostrar como palavra, como letra, como grafia. Gesto inconsciente que se transforma a partir da perlaboração cujo toque sensível transforma a dor. E que é, portanto, simultaneamente desdobrador e transformador.

Gesto que se dá no tempo da história e fora dela, gesto anacrônico. Gesto que se dá na escrita e fora dela, em seus vazios, seus silêncios. Gesto interrompido, intervalar. Gesto inesperado, gesto louco. Gesto poético, gesto ao acaso, lance de dados, gesto que é prosa e poesia. Gesto de olhar, gesto que se desmonta em outros gestos, que descontinuado é linguagem cinematográfica. E que continuado é dança. Distanciado, gesto brechtiano, crítico, político, teatral.

3. Frei Caneca insurrecto: um gesto dentro e fora da história

No seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca* (2001), o historiador Evaldo Cabral de Melo escreve “Frei Caneca ou a outra independência” uma clara alusão à leitura alternativa da independência na história brasileira, referindo-se “a outra independência” do país, que não só leva em conta este personagem esquecido de nossa história (mas

sempre lembrado pelos pernambucanos), mas que também considera os movimentos insurgentes pernambucanos, dos quais Frei Caneca participou, em seu valor histórico documental inquestionável. Levantes esses que principiam com as guerras dos mascates de 1710-11, entre Olinda e Recife, desencadeada após a elevação de Recife à categoria de vila, opondo os donos de terras de açúcar de Olinda, aos mascates portugueses de Recife (MELO, 2001, p. 59). O segundo movimento foi o de 1817, fruto do descontentamento com os privilégios concedidos aos portugueses, e, com a dominação política imposta do Rio de Janeiro, os sacrifícios econômicos sofridos pela província (MELO, 2001, p. 59). E o terceiro, como continuação deste, desemboca na Confederação do Equador, em 1824, que teve à frente Gervásio Pires contra medidas de José Bonifácio de Andrada e Silva. Tanto o de 1817 como o de 1824 contaram com a participação de Frei Caneca. De acordo com Evaldo Cabral de Melo, de outubro de 1822 a dezembro de 1825, um chamado “governo dos matutos” representantes da grande propriedade territorial, inclusive o morgado do Cabo, Francisco Paes Barreto, acaba por dominar a situação, fazendo-a escapar aos revoltosos.

No entanto, impressionam, mais que tudo, os documentos escritos deixados por Frei Caneca reunidos no livro pelo historiador, não só pela força de sua palavra e de seu poder discursivo, tendo tido o frade carmelita uma participação ideológica. Mas o que o faz crescer aos olhos do leitor é principalmente um valor notável democrático e nacional em textos que desde então se insurgem contra uma academia de formação europeia (que, ironicamente, também era o caso dele). Em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a pátria”, de 1822, Frei Caneca mostra abertamente para quem ele escreve: “Do que tenho dito, já se deixa ver que eu não escrevo para os homens letrados; sim para o povo rude, e que não tem aplicação às letras.” E mais adiante reitera: “Assim, o meu fim é dizer ao povo o que entendo ser-lhe útil. E do modo que julgo a propósito; e nenhuma recompensa exijo, pois que ninguém me encomendou o sermão.” (MELO, 2001, p. 57) Pode-se dizer que seria incomum à sua época considerar irrazoável a luta entre os portugueses indígenas de Pernambuco e os portugueses europeus, equiparando-os em seus valores. E é isto o que o frade nos deixa entender claramente; inclusive, mais adiante Frei Caneca levanta a questão sobre quem seriam os espíritos mais difíceis de contentar, entre os naturais e os europeus (MELO, 2001, p. 60-63).

Assim também, poderia ser considerado raro o seu entendimento do pertencimento à “pátria”, entre a que seria de direito e a de lugar de nascimento, pois, ao fazer uma comparação de termos entre a mãe por acidente e a mãe por afeto, vai eleger a segunda, e não a primeira. “O ser natural de um país é o efeito de puro acaso.” Mais adiante: “O lugar em que nascemos é pátria forçada; e aquele de que somos cidadãos, é pátria forçosa.” (MELO, 2001, p. 80). Para esclarecer ainda mais, vai, inclusive, citar o ilustrativo caso de João Le Rond d’Alembert, filho natural de Destouches Canon e de Madama de Tencin, que, ao expor o seu caso, o fez passar por todas as desgraças de um bastardo à época, mas deveu sua vida à educação de uma vidraceira, que o recolheu e criou. Porém, Madama de Tencin, sabendo que ele, ainda jovem já era uma águia em geometria, o fez vir a sua casa, e depois de acaricia-lo, lhe revelou o mistério de seu nascimento. D’Alembert, espantado, teria gritado: “*Que me dites vous lá Madame!? Ah! Vous n’êtes qu’une marâtre: c’est la vitrière que est ma mère!*” (Que é que a senhora me diz? Ah! A senhora não passa de uma madrasta: é a vidraceira que é a minha mãe!) (MELO, 2001, p. 81-82).

O poder da palavra de Frei Caneca mostra também erudição quanto a esta mesma arguição, o que também merece uma citação:

E se o discretíssimo Ulisses prefere, como diz Cícero, os calvos rochedos de Ítaca, à imortalidade, que lhe ofereceu Calipso, e aos regalos de Feacéia, não foi tanto pelo amor ao solo natalício, pois, como bem nota um sábio moderno, esta ternura era muito pueril para o mais sábio dos gregos, quanto porque naquele lugar tinha a pátria de direito; pois que ali tinha a propriedade do reino, tinha o senhorio dos vassallos, tinha a fiel Penélope, tinha o caro Telêmaco. (MELO, 2001, p. 83)

Deduz-se, destes poucos fragmentos escolhidos aqui, que para Frei Caneca, ouvir o chamado da voz da pátria era ouvir a própria mãe. E assim se escuta essa voz forçosa no gesto libertário de um corpo político que cresce diante de “ventos embravecidos”, “furo de ondas”, “ludíbrio dos mares” através do *Typhis² Pernambucano*, o diário de guerra de Frei Caneca, em que há o levante dos concidadãos para salvar a pátria

² Tifis, na mitologia, é o nome do primeiro piloto do navio Argo, profundo conhecedor da arte da navegação, segundo Evaldo Cabral de Melo, em *Frei Joaquim do Amor Divino* (2001), em nota na p. 301.

enquanto nau oscilante entre uma subida aos céus e uma submersão aos mares, inicia assim, numa quinta-feira, dia 25 de dezembro de 1823:

Quando a nau da pátria se acha combatida por ventos embravecidos; quando, pelo furor das ondas, ela ora se sobe às nuvens, ora se submerge nos abismos; quando, levada ao furor dos euripos, feita o ludíbrio dos mares, ela ameaça naufrágio e morte, todo cidadão é marinheiro; um deve sustentar o timão, outro pôr a cara ao astrolábio, ferrar o pano outro, outro alijar ao mar os fardos que a sobrecarregam e afundam, cada um prestar a diligência ao seu alcance, e sacrificar-se pelos seus concidadãos em perigo. (MELO, 2001, p. 303)

Ironicamente, a história de Frei Caneca trata de um momento histórico submerso nos mares de nossa pátria. Daí ser digno de nota que o historiador Evaldo Cabral de Melo, ao conseguir, em seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*, trazer um gesto dentro e fora da história, nos chama a atenção para esta *outra* independência brasileira, semelhantemente a Susan Buck-Morss, em *Hegel e Haiti* (2011), quando a filósofa nos faz ver uma *outra* revolução francesa com a revolta dos negros haitianos.

4. O auto do Frade

Despierte la novia
La mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.
(*Bodas de sangre*, Garcia Lorca)

No poema *O auto do frade* de João Cabral de Melo Neto (1984) há um gesto implícito de despertar um corpo político. Há desde o início uma convocação à ação, ao levante, a partir do contraste entre o sono de Frei Caneca que dorme “como uma criança dorme” na prisão de sua cela, e o efeito evocador da lei nas palavras “É a lei que monta o espetáculo”, surgido de uma conversa entre o provincial e o carcereiro. “Mas é preciso acordá-lo. Tem gente para o espetáculo”. Entende-se desde então que o espetáculo que vai se desenrolar constitui-se a partir do despertar de um drama que, tendo sido esquecido do povo, é re-montado no poema: a

história de Frei Caneca, o personagem histórico, aquele que foi executado a tiros de arcabuz (arma da época) por seu gesto de rebeldia à corte portuguesa e de desobediência ao eixo de poder Rio-São Paulo-Minas, com a vinda de D. João VI.

O espetáculo, para os leitores do poema de João Cabral, cujo gesto dramático refuncionaliza-se pois tem na própria reprodução do gesto o seu meio poético, abre-se com o despertar de um corpo adormecido, um corpo esquecido de todos e de si mesmo. Esse despertar já evoca o espetáculo que termina na trágica morte do padre, e que está por ocorrer, assim como o despertar da noiva, em *Bodas de Sangue*, que desde o início da peça de Garcia Lorca já está condenada. E o drama do frade termina, de fato, quando esse mesmo corpo, depois de fuzilado, é jogado na frente da igreja, cujas portas levam fortes batidas de pés para se abrirem, e por elas aparece enfim, um padre que arrasta o corpo para dentro, ficando este novamente escondido das vistas de todos. Mas o gesto poético que ele traz como meio – o seu demorar – é o que vale como um levante de palavras. Por isso, desde o início, o poeta parece referir-se propriamente ao despertar de um corpo sensível que, ao tomar consciência de si, “com os cinco sentidos”, posiciona-se no mundo como nestes versos que se seguem ao despertar:

– Acordo fora de mim
como há tempos não fazia,
Acordo claro, de todo,
Acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro desta prisão
para mim não existia.
Acordo fora de mim:
como fora nada eu via,
ficava dentro de mim
como vida apodrecida.
Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira.
Mesmo quando alguém acorda
para um fiapo de vida,

como o que tanto aparato
 que me cerca me anuncia:
 esse bosque de espingardas
 mudas, mas logo assassinas,
 sempre à espera dessa voz
 que autorize o que é sua sina,
 esses padres que as invejam
 por serem mais efetivas
 que os sermões que passam largo
 dos infernos que anunciam
 Essas coisas ao redor
 sim me acordam para a vida,
 embora somente um fio
 me reste de vida e dia.
 Essas coisas me situam
 e também me dão saída;
 ao vê-las me vejo nelas,
 me complicam, convividas.
 Não é o inerte acordar
 na cela negra e vazia:
 lá não podia dizer
 quando velava ou dormia.
 (MELO NETO, 2003, p. 468)

Nesta estrofe o ato de despertar nas palavras “Acordo fora de mim:/ como fora nada eu via,/ ficava dentro de mim/ como vida apodrecida.” mostra um corpo inconsciente de si, alienado do que ocorre, e sem vida no isolamento. Esclareça-se aqui que Frei Caneca, na sua última noite antes de morrer foi atirado a um calabouço junto às caveiras que ali estavam. Nas palavras de Cabral o “acordar não é de dentro,/ acordar é ter saída” no sentido de abertura sensível ao que ocorre, e portanto, no sentido político do termo, ou o mesmo que despertar a memória de um desejo que vai do íntimo e individual, ao coletivo. Atente-se ao verso “acordar é reacordar-se” o que se pode escutar como “recordar-se”, duas palavras muito similares, que não podem deixar de nos evocar a volta da memória de outros movimentos de levante ao qual este se seguiu. Ou seja: acordar duas vezes: uma para a vida, outra para a memória histórica. Nas palavras de Didi-Huberman: “Em resumo, nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente, com ele, certo passado,

mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 309). Acordar para um “bosque de espingardas que o anuncia”, “à espera dessa voz que autorize o que é sua sina” já são versos prenunciadores do que está por acontecer... Mas também evocam outras ocorrências de abuso autoritário referentes à força militar violenta, ao porte de armas e à matança. Porém o drama no poema vai mudando de espaços e de cenário no passo a passo que pode ser lido tanto como um cortejo para a forca (um castigo merecido) ou como uma procissão para a morte (uma consagração) de Frei Caneca; ou seja, as opiniões oscilam básica e radicalmente entre o castigo de um condenado pelo crime cometido e a consagração de um santo que o povo reconhece por seus benefícios. O poema é dividido entre oito espaços percorridos: 1. Na cela; 2. Na porta da cadeia; 3. Da cadeia à igreja do terço; 4. No adro do terço; 5. Da igreja do terço ao forte; 6. Na praça do forte; 7. No pátio do Carmo; 8. Cinema no pátio.

E os conflitos acontecem entre diferentes estrofes ou numa mesma estrofe, entre vida e morte, entre as opiniões dos militares e do clero, entre crenças religiosas e populares, entre as ordens dos juízes e a descrença nelas, entre oficiais e vigários, entre a tropa e a gente das calçadas; há comentários da gente sobre as ausências das autoridades e há também a negação dos carrascos diante da ordem de exercerem o ofício de enforcar a vítima. Diante da longa espera na expectativa (lembra-se aqui o verso de Cabral de outro poema “Nunca esperar foi tanto a morte”)³ e na aceitação de sua sina, por parte de Frei Caneca, durante esses passos, surgem pensamentos surpreendentemente tranquilos e claros, buscando uma despedida da vida através daquilo que pode contemplar neste último passeio pela cidade do Recife.

Sob o céu de tanta luz
que aqui é de praia ainda,
leve, clara, luminosa
por vir do Pina ou de Olinda,
que jogam verde e azul
sob o sol de alma marinha,

³ Verso de João Cabral citado por Susana Scramim, em “Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes” (2016, p. 239). Scramim cita o poema inserido em *Crime na Calle Relator*, de 1987.

sob o sol inabitável
que dirá Sofia um dia,
vou revivendo os quintais
que dispensam cesta amiga
de trás das fachadas magras
com sombras longas e líquidas.
E se não ouço os pregões,
vozes das cidades vivas,
revivendo tantas coisas
vale qualquer despedida.
Sei que acordei para pouco
e que entre a cela sinistra
onde só a luz das caveiras
com luz própria reluzia,
e o outro telão do sono
que cai e que não se bisa,
é estreita a nesga de tempo
para que se chame vida.
E as ruas de São José
com que mais eu convivia,
que passeava sem prever
o passeio deste dia.
Eu sei que no fim de tudo
um poço cego me fita.
difícil é pensar nele
neste passeio de um dia,
neste passeio sem volta
(meu bilhete é só de ida).
Mas por estreita que seja
dela posso ver o dia,
dia Recife e Nordeste
gramática e geometria,
de beira-mar e Sertão
onde minha vida um dia.
(MELO NETO, 2003, p. 480)

Numa leitura oral, ou seja, em sua potência de “escuta”, a estrofe inteira assume um tipo de lamento alegre diante da morte iminente (onde “um poço cego me fita”), e de fato, todo o poema entra pelos ouvidos num mesmo ritmo forte e quebrado, adquirindo com isso a força semelhante

à do *cante hondo* espanhol de Garcia Lorca, que era muito admirado por João Cabral, parecendo dar voltas a certas afirmações que recomeçam no verso seguinte (como “dela posso ver o dia,/ dia Recife e Nordeste”) em versos que, inclusive, poderiam ser desdobrados... A respeito desta força de *baile hondo* que subleva as almas e os corpos para bem longe de todas as “vontades de poder”, Didi-Huberman aponta Nietzsche como aquele que compreendeu a potência verdadeira desta dança dionisiaca que é ao mesmo tempo inocente e alegre. E isso fica evidente neste trecho específico do *Auto do frade*, em que Frei Caneca, consciente desta “estreita nesga de tempo” que tem pela frente, aproveita esta demora, como num *carpe diem* antes da morte, nesse último passeio pelo Recife. Mas Didi-Huberman ainda estende a Bataille esta compreensão nietzschiana ao afirmar:

Não é de surpreender que, em 1945 (mesmo ano em que ele tentava impedir que Nietzsche fosse usado pelos nacionalistas e fascistas), Georges Bataille tenha retornado ao duende como potência política fundamental, aquela próxima de uma “moral da revolta”, inspiradora do surrealismo, aquela que o conduziria de *Guernica às peñas flamencas* e às aldeias anarquistas da Andaluzia – tudo o que ele queria, agora que a Europa estava livre do nazismo, que Franco, mais do que nunca, governava a Espanha com mãos de ferro, era falar de uma Espanha livre. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 318)

A propósito de um *baile hondo* europeu desta época, Susana Scramim fala da atuação de João Cabral e de outros artistas e intelectuais estrangeiros engajados contra a Guerra Civil Espanhola citando o poema “Federico Garcia Lorca” de Carlos Drummond, que clama pelo amanhã redentor de um passado de “trevas” anunciando o “canto multiplicado” que os “poetas martirizados” para “sempre viverão”. O poema é também um gesto de luto sobre esse corpo vitimizado de Lorca que “se vem transfundindo em cravos/ de rubra cor espanhola” (SCRAMIM, 2016, p. 227) e que, portanto, carrega consigo a memória dos corpos rebeldes, como é também o caso “esquecido” de Frei Caneca. É importante frisar que o *Auto do Frade* não significa um poema escrito para os pernambucanos, mas principalmente para os brasileiros, por termos neste episódio histórico talvez um gesto tão eloquente ou mais que o de outro que foi vítima de um gesto revolucionário, que foi Tiradentes... O

gesto solar de Frei Caneca, entretanto, sucumbe às trevas da monarquia. A propósito e ainda em “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, Susana Scramim aponta “um sol que morre à mingua sob as investidas dos fascistas, Madri, e com ele sucumbe todo um sistema solar, a Espanha.” (SCRAMIM, 2016, p. 238).

Quanto ao dia de sol “inabitável” do seu poema, João Cabral evoca sua amiga poeta Sophia de Melo Brayner Andresen.⁴ E evoca mais uma vez, no passeio de Frei Caneca, este corpo sensível ao povo, e que conhece tão bem tudo e todos ao seu redor: “Dessa gente sei dizer/ quem Manuel e quem Maria/ Quem boticário ou caixeiro/ e sua mesma freguesia./ Cada rua dessas ruas/ é também amiga íntima,/ posso dizer a cor que era,/ que no ano passado tinha.” (MELO NETO, 2003, p. 476). Esse corpo cuja intimidade com o chão que pisa e com os seus habitantes fala de seu tornar-se comunidade no caminhar, ou no ato mesmo de atravessá-los, passa então de um mundo já vivido, à vívida experiência no corpo de sua intimidade:

Andando nesse Recife/que me sobrará da vida,/ sinto na sola dos pés/ que as pedras estão mais vivas,/ que as piso como descalço,/ sinto as arestas e a fibra./ Embora a viva melhor,/ como mais dentro, mais íntima,/ como será o Recife/ que será? Não há quem diga. /Terá ainda urupemas,/ xexéus, galos-de-campina?/ Terá essas mesmas ruas? (MELO NETO, 2003, p. 492).

A pergunta ressoa mais longe ainda que o seu próprio tempo ao ativar a memória sensível que vem de baixo dos pés: ao sentir as pedras que há muito conhecia, elas retornam à vida fazendo parte dele mesmo no sentido de pertencimento.⁵ E somente quando o padre se questiona

⁴ Sophia de Melo Brayner Andresen (Porto, 1919 – Lisboa, 2004). Muito amiga de João Cabral de Melo Neto, veio a tornar-se uma das figuras mais representativas de uma atitude política *liberal*, apoiando o movimento monárquico e denunciando o regime *salazarista* e os seus seguidores. Ficou célebre como *canção de intervenção* dos Católicos Progressistas a sua «Cantata da Paz», também conhecida e chamada pelo seu refrão: “Vemos, Ouvimos e Lemos. Não podemos ignorar!” Fonte: Wikipedia. Acesso: 16 abr. 2018.

⁵ No sentido de pátria adotada, pois, sendo filho de português e mestiça, ele ainda seria considerado português. Também ver o que ele próprio escreveu em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a mesma pátria”. (MELO, 2001, p. 53).

entre o que se passa do lado *de fora*, se é romaria ou confraria, realizando então chegar perto de seu momento final, é que seu pensamento vai se calar para os que o queriam escutar. Tanto que a gente nas calçadas se pergunta:

– Por que é que deixou de falar?/ Estávamos todos a ouvi-lo./ – Ao passar estava falando,/ vinha conversando consigo./ Por que agora caminha mudo/ se estava falando a princípio?/ – Decerto o forçaram a calar-se./ Até os gestos lhe são proibidos./ Fazem-no calar porque, certo/ sua fala traz grande perigo (MELO NETO, 2003, p. 476).

Porém, no *Auto do Frade*, de quando em quando o meirinho anuncia o fim inevitável funcionando como um coro grego: – *Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca*. Os padres da igreja despem o réu de suas vestes sacramentais, destituindo-o de seu poder sagrado, até “raspando-lhe este gesto” como se fosse “poeira”. Este desnudamento ou o que a igreja chama de ritual de “degradação” do padre a pessoa comum, traz à memória, entre outras, a do caso específico dos judeus nos campos, o que é lembrado pelo Primo Levi:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo, [...]. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos, [...]. Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando

puros critérios de conveniência, [...] Häftling: aprendi que sou um Häftling. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo. (LEVI, 1988, p. 24-25)

Se o desnudamento parece constituir-se em um ritual de humilhação no sentido de uma destituição do que ainda resta de um caráter humano – no caso do Primo Levi, a redução das roupas e do nome a um número – neste estreito limite entre interior e exterior físico de um sujeito, que é o limiar entre a roupa e o corpo, a substituição das vestes sagradas do padre, de sua batina e todo o seu aparato clerical se explica, no drama cabralino, pelo personagem Vigário Geral. Neste caso há um requinte de perversidade que consiste em vestir o padre antes, isto é, em paramentá-lo como se fosse rezar a missa, ou seja, dando-lhe ainda uma vez a ilusão de exercer as funções sacerdotais, para então, só depois disto, desnudá-lo, degradando-o das ordens sacras, ou seja, desordenando-o:

– A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras; já não pode exercer o ministério sacerdotal. (p. 486, itálico no original)

A GENTE NAS CALÇADAS, outras vozes trazidas pelo poeta para prestarem testemunho do que ocorre, vão se manifestar:

– Arrancaram tudo do padre,
o que dele um padre fizera,
– Em dezessete na Bahia
de fome e sede ele sofrera.
– Viveu piolhento, esmolambado,
guardado quase como fera.
– Mas o que lhe arrancaram hoje
trouxe-lhe ainda maior miséria.

Portanto há também uma parte dessa gente que lhe tem devoção, como a um santo, lembrando a sua prisão em 1817 na Bahia e o que já tinha sofrido. Isto se faz patente com a negação do serviço por parte dos carrascos, muitos deles acreditando na visão popular de uma virgem que protegia o frade com seu manto, o que já virava mito; e daí que o oficial, não vendo outra opção, substitui a sentença de morte por fuzilamento ao invés de enforcamento.

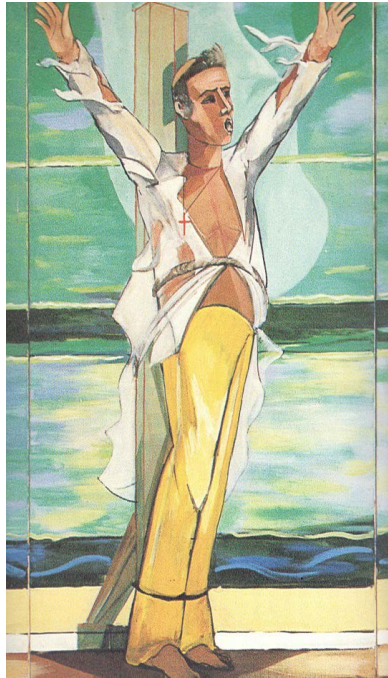
Porém o sonho da geometria de Frei Caneca, que parece conferir-lhe o caráter conciliador de opostos, entre os da romaria e os da confraria, entre os que portam fuzis e os que acreditam nele, e que desde sua juventude como conhecido professor de geometria se desenvolve, sendo inclusive documentado por Evaldo Cabral como um fato histórico na sua vida, aflora então no penúltimo pensamento, ao se perguntar o que será do Recife: “Debaixo dessa luz crua,/ sob um sol que cai de cima/ e é justo até com talvezes/ e até mesmo todavias,/ quem sabe se um dia virá/ uma civil geometria?” (MELO NETO, 2003, p. 492). A questão deste verso sobre a “civil geometria” agora como uma volta à conciliação revolucionária de seu sonho, transmuta-se na crença na igualdade dos homens, nos pernambucanos e no Brasil. Em seu último pensamento transcrito no poema cabralino, a brancura da mortalha se transforma em diversos matizes do branco:

– Esta alva de condenado
substituiu-me a batina.
Não penso que ainda venha
a vestir outra camisa.
Certo também é mortalha
e nela sairei da vida.
Não sei por que os condenados
vestem sempre esta batina,
como se a força fizesse
disso a questão mais estrita.
Será que a morte é de branco
onde coisa não habita,
ou se habita, dá na soma
uma brancura negativa?
Ou será que é uma cidade
Toda de branco vestida,
Como Córdoba e Sevilha,

Como o branco sobre branco
que Malevitch nos pinta
e com os ovos de Brancusi
dispostos pelas esquinas?
Se essa mortalha branca
é bilhete que habilita
a essa morte, eu que a receio,
entro nela com alegria.
Temo a morte, embora saiba
que é uma conta devida.
Devemos todos a Deus
o preço de nossa vida
e a pagamos com a morte
(o poeta inglês já dizia).
Nessa contabilidade
morte e vida se equilibram,
e embora no livro-caixa,
e também nas estatísticas,
apareça favorável,
e sempre, o saldo da vida,
no dia do fim do mundo
serão iguais as partidas.
(MELO NETO, 2003, p. 494-495)

Aqui também o sonho da igualdade entre os seres, traz o olhar branco “onde coisa não habita”, se é enigma, mas pode ser também “brancura negativa”, e ainda assim se trata de uma dialética do olhar, o branco que nos olha. Mas a pintura de branco traz Cordoba e Sevilha, cidades em que o branco predomina, assim como o quadro branco de Malevitch e os ovos de Brancusi, uma arte em cor branca. Os vazios entre as palavras, os vazios entre os gestos: esquecimentos ou pausas para dar início a uma outra criação? *Fantasmata*.

5. Levantar os braços, gesto anacrônico na leitura das imagens gestuais de Frei Caneca pintadas por Cícero Dias



Dois gestos sobrepostos: o do artista e o do revolucionário. Como nas imagens acima, vê-se Cícero Dias citando Goya, o pintor do 3 de maio de 1808 em Madrid. A pintura de Goya (à direita) é de 1814: um revolucionário espanhol com os braços abertos sendo fuzilado pelos franceses. Mas, se ao padre revolucionário (figura à esquerda) lhe despem as roupas sagradas, num gesto humilhante de degradação e de submissão aos rituais clericais, o gesto de resistência mais visível de Cícero Dias, com respeito a Frei Caneca, é justamente, o de substituir as roupas do frade pelas roupas do revoltoso de Goya, ao ser executado pelos soldados franceses: como ele, Frei Caneca veste blusa branca e calça amarela, a cor do sol. A calça é uma negação da mortalha, pois ela evoca, em sua cor, a vida na terra, o sol do Recife, o sol da Espanha (Córdoba e Sevilha). Além disso, a substituição da roupa torna-se simbólica do ato revolucionário que parece recobrar a altivez do gesto libertário a Frei Caneca depois da degradação humilhante, pois o personagem de Goya, ao levantar os braços diante dos tiros dos soldados mostra a revolta que resiste ante a morte, gesto iluminado na tela expressionista de Goya. Daí que, vestido do sol evocador de Goya, há no gesto de Cícero Dias uma inédita força de resistência acrescentada à figura de Frei Caneca.

Evidentemente, nesta substituição há uma suspensão do gesto (o que evoca a dialética em suspensão) quando este se transfere, como uma refuncionalização do gesto histórico para o gesto artístico. Ao comentar o conceito benjaminiano da história, Didi-Huberman o cita a propósito da imagem dialética, como “ ‘uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado’. Ao fazer isso, ele acrescenta que ela desenha uma dupla temporalidade de ‘atualidade integral’ (*integraler Aktualität*) e de abertura ‘para todos os lados’ (*allseitiger*) do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 127). E, pois, este o atravessamento temporal artístico que reabilita o corpo político no gesto de Frei Caneca, assim como o faria, só para citar dois exemplos, um gesto fotográfico mais comum com relação à vereadora negra Marielle Franco cujo corpo político ressurgiu hoje, e quase diariamente, em seus gestos combativos, ou ainda como a música de Milton Nascimento ainda faz ressurgir o corpo assassinado do estudante Edson Luis de Lima Souto, que morreu baleado à queima roupa por um soldado na ditadura militar em 1968, a quem o compositor dedicou a canção chamada *Menino*:

Quem cala sobre teu corpo
Consente na tua morte
Talhada a ferro e fogo
Nas profundezas do corte
Que a bala riscou no peito
Quem cala morre contigo
Mais morto que estás agora
Relógio no chão da praça
Batendo, avisando a hora
Que a raiva traçou
No incêndio repetindo
O brilho de teu cabelo
Quem grita vive contigo.

6. O gesto como suspensão ou interrupção: *Fantasmata*

Giorgio Agamben nos explica que o momento da interrupção e da suspensão e a sua relação com o tempo cronológico linear, é “decisivo para compreender a natureza do gesto”.⁶ Cita Domenico da Piacenza, grande coreógrafo do século XV, no seu *Tratado da arte de dançar e de bailar*, por que ele colocava no centro da dança um momento de parada entre dois movimentos que ele chamava de “fantasmata”. Esta contraía numa mesma tensão de imobilidade “toda a série coreográfica”. Nas palavras de Agamben:

Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua pausa entre dois movimentos, a epoché que imobiliza e ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso, com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a parada precede quase de modo profético quase todo o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e o rememorava.

⁶ “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

De qualquer modo esta imobilidade carregada de tensão contraía em si tanto os movimentos que o precederam quanto os que o sucederiam. De maneira que a esta tensão que Agamben também qualifica como a de uma “especial temporalidade messiânica” e não linear do gesto, também corresponderia uma incessante repetição deles. Este gesto seria aquele que os entrega à sua cognoscibilidade, sem qualquer finalidade, mas que compreenderia a apreensão e a contração de um tempo infinito (como em Nietzsche, apud Agamben).⁷ É nesta contração que há um demorar no instante da morte, o momento do fuzilamento onde se concentra uma “insistência e persistência do instante, [e] demorando, ela, a memória, esperava ou retardava, a memória dessa leveza, do momento da leveza, do sentimento da leveza; demorava como demora ainda hoje.” (DERRIDA, 2015, p. 98). Em outras palavras, esta “iminência de uma morte que já aconteceu” torna-se um devir em perpétuo inacabamento.

João Cabral inicia seu poema dramático com o corpo adormecido que se acorda para o gesto final, e termina com o corpo depois de fuzilado, sendo jogado na frente da igreja para que o carreguem clandestinamente para dentro dela. O corpo de Frei Caneca se ergue da cela para o espetáculo que o espera fora dela, o seu viver demora a intensidade dos últimos passos para o seu fim, entre as memórias que se despertam no corpo e os últimos instantes. (É este o meio combativo que permanece em suspenso.) Ora, o que este corpo diz com esta rápida desapareição é o que não deve ser escutado, e por isso ele é rapidamente escondido, o que também parece condizer ao gesto político que carrega consigo. O silêncio que nunca se poderá preencher. O vazio do esquecimento. Trata-se do gesto político que carrega essa *outra* independência de que fala Evaldo Cabral de Melo. Um gesto intolerável para os inquisidores já que o espetáculo deles tem que continuar. Esta imagem de Cícero Dias permanece, portanto, para lembrar aquilo que, na história, como um pirilampo, ora se apaga, ora se acende (DIDI-HUBERMAN, 2011), na iluminação momentânea de um movimento de libertação histórico no gesto libertário de um corpo que ora renasce ora se dissolve: (des) lembrança.

Parece-me, ademais, diante disso, que é possível concluir muito a propósito do gesto dançarino lembrado por Agamben, e coincidente a este

⁷ “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

baile hondo de Cabral no ritmo compassado de seu poema, que ele possa traduzir-se na imagem de Cícero Dias como uma *fantasmata*, ou seja um gesto em suspenso, a parada de um gesto descontínuo que concentra o tempo infinito em uma única tensão, que é o instantâneo da abertura de braços de sua figura: a imagem de um Frei Caneca dançarino, que contrai em si a tensão dos dois movimentos tão radicalmente opostos quanto a vida e a morte, enquanto leitura do passado e antecâmara do futuro, neste seu ínfimo e ao mesmo tempo infinito demorar sobre a terra, o que dura um instante de susto – o gesto – diante dos soldados que o fuzilam, um demorar magistralmente captado nas palavras do poeta e, igualmente, neste fio de imagem dançante tensionada no instante da morte, mas com uma sobrevida infinita, por Cícero Dias. É assim, com os braços jogados para o alto, muito justamente, que Frei Caneca se levanta sempre e se dá novamente a conhecer: no meio de seu gesto.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacher*. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. Tradução Sebastião do Nascimento. *Novos Estudos* – Cebrap, São Paulo, n. 90, p. 131-171, jul. 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Demorar, Maurice Blanchot*. Tradução Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- DIAS, Cicero. *Catálogo Cícero Dias, Uma vida pela pintura*. Texto prefácio Josué Montello; texto histórico-analítico Mario Helio Gomes de Lima; coordenação Waldir Simões de Assis Filho. Curitiba: Simões Assis Galeria de Arte. Apoio Cultural Telefônica, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (Org.). *Levantes*. Com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. Tradução Edgard de Assis Carvalho et al. Prefácio Marta Gil. São Paulo: Sesc, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Revisão Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

LORCA, Federico Garcia. Bodas de sangre. In: _____. *Obras Completas II Teatro*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988

MELO, Evaldo Cabral de. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 34 Letras, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com a assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SCRAMIM, Susana. Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. (Org.). *Ruinologias*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

Recebido em: 7 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019



Payador: Considerações sobre oralidade, experiência e memória em Buenos Aires, la novela, de Pedro Orgambide

Payador: The Consideration of Orality, Experience, and Memory in Buenos Aires, la Novela by Pedro Orgambide

Fernanda Palo Prado

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

ppradofe@usp.br

Resumo: O presente ensaio tem por objetivo refletir sobre o estabelecimento de possíveis paralelos entre Pedro Orgambide e Walter Benjamin por meio da figura do *payador* e do contador de histórias [narrado] a partir do tripé: oralidade, experiência e memória que possuem, entre si, margens porosas que promovem zonas de contato nas quais características de uma e das outras se imiscuem e que servem de base para o traçado dessas considerações. Parte-se do texto “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” de Benjamin, por um lado, e de *Buenos Aires la novela*, de Orgambide, por outro. A análise não se pretende definitiva ou única, busca-se apresentar uma forma de leitura do escritor argentino sendo certo que embora tenham percorrido caminhos distintos [em diversos pontos], a leitura mais sistemática de ambos fez com que fosse possível ensaiar uma série de considerações entre um e outro.

Palavras-chave: oralidade; experiência; memória; Walter Benjamin, Pedro Orgambide.

Abstract: The present essay aims to reflect on the establishment of possible parallels between Pedro Orgambide and Walter Benjamin through the figure of the *payador* and the storyteller [narrator] from the tripod: orality, experience and memory that have, between them, margins porous surfaces that promote contact zones in which characteristics of one or the other are involved and which serve as the basis for the tracing of these considerations. Part of the text “The narrator: Considerations on the work of Nikolai Leskov” of Benjamin, on the one hand, and of *Buenos Aires la novela*, of Orgambide, on the other. The analysis is not intended to be definitive or unique, it is

sought to present a form of reading of the Argentine writer being certain that although they have crossed different paths [in several points], the more systematic reading of both made it possible to rehearse a series of considerations between them.

Keyword: orality; experience; memory; Walter Benjamin, Pedro Orgambide.

1 Aspectos iniciais

El Payador, el que anda sin tiempo por el tiempo, continúa su marcha por la Ciudad, la misma que un día vio nacer a orillas del Río de la Plata. (ORGAMBIDE, 2001, p. 377)

É ele, o *payador* (figura popular do improvisador de versos), quem transmite a história dessa Cidade – que é Buenos Aires –, no romance de Pedro Orgambide¹, que a tem como personagem. O trecho é extraído de *Buenos Aires, la novela*, publicado em 2001, que é a história dessa cidade, com seus habitantes que por lá, de um jeito ou de outro, circularam. Nele, as vozes, as onomatopéias, os versos e os cacoetes gauchescos podem ser identificados e há um fio condutor dessa narrativa sobre a cidade: o de uma *payada*.

¹ Pedro Orgambide (1929-2003) foi um escritor argentino, nascido e falecido na cidade de Buenos Aires. Em sua carreira, colecionou os mais diversos textos. Escreveu muito e de tudo. Foi um escritor profícuo que publicou contos, novelas, romances, peças de teatro, roteiros para televisão... Além disso, foi também bailarino de tango e de músicas folclóricas. Como jornalista, escreveu sobre esportes e cobriu e vivenciou o bombardeio do dia 20 de junho de 1955 da Praça de Maio. Durante a Revolução Libertadora, fundou a revista *Gaceta Literaria* que circulou entre os anos de 1956 e 1960. Em 1957, foi publicado seu primeiro romance *El encuentro*, sobre as mudanças de uma família, que busca fixar-se em novo lugar, nos arredores de Buenos Aires, evidenciando as transformações sociais da cidade no período. Com ideais de esquerda, inclinações peronistas e ascendência judaica, exilou-se em 1974, durante o governo de Isabelita Perón, num momento de implementação da violência que culminou no golpe de 1976 que deu origem ao período das últimas ditaduras argentinas. No México, seguiu escrevendo e refletindo sobre seu país, onde, em 1975, fundou com outros escritores – entre eles Julio Cortázar e Juan Rulfo – a revista *Cambio*. Retornou à sua terra natal no momento da volta da democracia, em 1983, continuou seu “ofício de narrar” até sua morte.

O tempo – complexo e multifacetado – transcorre ao longo das páginas e, com ele, passam inúmeros personagens, históricos e conhecidos, juntamente com um grupo de anônimos que construíram a história dessa cidade: algumas figuras políticas, como Manuelita Rosas, Hipólito Yrigoyen e Eva Perón; junto delas estão os *gauchos*, os imigrantes, os militares, os trabalhadores... Estas vidas “reais” convivem e se deslocam na trama ao lado de outras, imaginárias e imaginadas, em uma mistura. A cada tanto há um trecho da *payada* que vai juntando os fragmentos e os diferentes pontos de vista apresentados. O final da história narrada coincide com a volta da democracia, com o retorno daqueles sobreviventes que se exilaram, lá pelos idos de 1983. E, no epílogo, há signos de continuidade em relação à *payada* iniciada nas primeiras páginas do romance e condutora da narrativa. Ainda que tenha chegado a democracia, depois de anos de governos ditatoriais, a *payada* continua...

Com isso posto, as considerações sobre oralidade, experiência e memória a partir da figura do *payador* desse romance, brevemente apresentado, são feitas à luz de algumas reflexões de Walter Benjamin, presentes, principalmente, no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”², de 1936, a partir do qual é possível estabelecer ligações mais diretas entre essa figura e a do *gaucho cantor* ou *payador*. Pretende-se, portanto, refletir a respeito dessas relações por meio desse tripé utilizado por Benjamin. Cada uma dessas partes será trabalhada individualmente a título de uma tentativa de organização de análise e de condução de um raciocínio. Por outro lado, essas mesmas categorias – oralidade, experiência e memória – possuem, entre si, margens porosas que promovem zonas de contato nas quais características de uma e das outras se imiscuem. Dessa maneira, provavelmente, há pontos em que esse contato fica bastante evidente.

² A edição brasileira utilizada, presente no primeiro volume da coletânea *Obras escolhidas* (Magia e técnica, arte e política), traduzida por Sergio Paulo Ruanet, utiliza o título “O narrador”. No entanto, é utilizado *Der Erzähler* no título original, que pode ser traduzido como o contador de histórias. Como forma de seguir as discussões, a opção aqui é a de utilizar a forma composta de narrador oral ou contador de histórias para não haver conflitos a respeito da utilização do termo narrativa, de uma forma mais ampla e não apenas vinculado às matrizes orais.

2 *Payador* e a oralidade

Payada é, na tradição gauchesca, a fala em versos, improvisada, muitas vezes acompanhada de um instrumento de corda, de *gauchos payadores* ou cantores, ou seja, a *payada* se refere “a la cultura campesina, folclórica, de los sectores subalternos y marginales” (LUDMER, 2012, p. 21). Trata-se, portanto, do processo de registro da voz do *gaucho*, por meio de palavras e modos de falar que eram ouvidos e não escritos.

O *gaucho*, de forma geral, é uma figura emblemática na cultura e na tradição argentinas por ser representado na historiografia argentina por vezes como aquele personagem que está à margem, por outras, como aquele que é usado como símbolo nacional³. Nesse romance em questão, o *gaucho payador* aparece com uma figura que paira na narrativa, por momentos se ausenta, depois, assume a condução da história, some novamente, volta para coser os fios deixados por diferentes personagens, com perspectivas também distintas, para arrematar, apresentado seu ponto de vista, algumas vezes com tons de ensinamentos morais e voltados à preservação de uma tradição. Ora, “cantar el canto es, como vivir la vida o contar el cuento, una figura etimológica autoengendrante y autosuficiente que no parece dejar restos” (LUDMER, 2012, p. 163). Com isso, é com a voz do cantor que se afirmam as tradições, narram-se eventos e fixam-se, em versos, experiências e memórias.

Uma primeira consideração que pode ser estabelecida entre o contador de histórias e o *payador* é em relação à própria oralidade. O narrador [oral], segundo esse ensaio de Benjamin, faz parte de uma estrutura coletiva que possui um repertório comum [comunitário] – de

³ O processo de construção e de reconhecimento desse grupo como referência de nacionalidade é bastante anterior à publicação do romance de Orgambide e resultou em obras centrais da literatura argentina, como *Facundo: civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, que, segundo Ludmer (2012, p. 31) é “la primera catedral de la cultura argentina”, e *Martín Fierro* (*El gaucho Martín Fierro*, 1872, e *La vuelta de Martín Fierro*, 1879), de José Hernández, ou ainda como Bartolomé Hidalgo que “escribe por primera vez la voz del gaucho patriota” (LUDMER, 2012, p. 51) com os *cielitos*. A discussão a respeito da centralidade dessa figura e a disputa por símbolos nacionais dá ensejo a uma reflexão mais ampla que percorre ensaios e críticas que passam por Jorge Luis Borges, por exemplo, em textos como “A poesia gauchesca” e “O escritor argentino e a tradição”, ambos disponíveis em *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

experiências e memórias – e suas *estórias* têm uma finalidade de reforçar essa coletividade, religando e reestabelecendo os laços com a tradição da vida [comum] do grupo ao qual pertence. Esse tipo de relação comunitária e com base na oralidade era possível, ainda a partir de Benjamin, na fase das formas pré-capitalistas de produção e reprodução da vida social, a partir de modelos fundamentais:

A figura do narrador [oral] só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador [oral] como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. (BENJAMIN, 2008, p. 198-199)

No caso do *payador* de Orgambide, trata-se de uma figura que contempla uma mistura desses tipos fundamentais descritos por Benjamin, a partir de quem é possível se reconectar com aquele passado tradicional e especificamente argentino. É um personagem que tanto conhece as histórias e tradições de seu lugar de origem, como aquele que, tal como o comerciante, circula pelos espaços vivenciando experiências e recolhendo memórias para, então, narrá-las:

Entonces El Payador, el que anda sin apuro por el tiempo, el que siempre tiene la edad de Cristo, el que cuenta la historia, improvisó estos versos:

*Señores: los vi llegar
a esos entrometidos,
con las banderas en alto
y metiendo mucho ruido.*

*(...) Tuve ganas de pelear
y ahí nomás saqué el cuchillo
y a otros hombres fui a buscar
para encontrar mi destino.*

*(...) Le digo: era un infierno...
¡Las cosas que han sucedido!
Contarlos parece cuento...
¡Y más cuento el estar vivo!
(ORGAMBIDE, 2001, p. 58-59)*

Este trecho arremata a narração do processo de defesa e reconquista da cidade de Buenos Aires⁴, contando a história de quem viveu e experimentou aqueles embates. Com esse tom e essas rimas, provenientes da oralidade, as temáticas sobre o período se encerram, dotadas de um ritmo próprio e com conotações de uma sensação de afetividade, de uma proximidade, entre a história que está sendo “cantada” e seu contador, que a vivenciou. O narrador [oral, cantador ou contador] dessa passagem se apresenta como alguém que sabe, alguém que é portador de uma experiência a ser contada, de uma sabedoria teórica e prática, que atualizam o saber histórico daquele que acompanha o desenvolvimento dessa “contação”.

⁴ Corria o ano de 1806 e, na noite da terça-feira, dia 24 de junho, foram vistos cinco grandes barcos nas proximidades da enseada do Rio da Prata. Com as primeiras luzes da manhã seguinte, dia 25, eles apareceram alinhados em frente à cidade e, deles, desembarcou um grupo com cerca de 1600 soldados ingleses que tomou, em algumas horas, a então pacata capital do vice-reinado do Rio da Prata, Buenos Aires (cf. MEGLIO, 2006, p. 78). Rapidamente, os ingleses dispersaram as tropas locais que já se encontravam espalhadas, uma vez que as mais preparadas estavam na Banda Oriental. Foi igualmente em pouco tempo que surgiram planos de “defesa” e “reconquista” da cidade. As invasões inglesas de 1806 e 1807 foram importantes movimentos no processo de independência argentina. Tratava-se, então, do movimento da população articulando-se e armando-se para retomar a cidade, na representação do período em que se deu, segundo Shumway, a primeira percepção do potencial de nação da região. “Até a independência, ‘Argentina’ era apenas uma área do império colonial espanhol, não era nem um país nem sequer a ideia de um país” (SHUMWAY, 2008, p. 31). Depois dessa primeira investida, os ingleses, no ano seguinte, em 1807, retornaram com mais soldados. Do outro lado, havia também um número maior e mais articulado de pessoas, para a reconquista de Buenos Aires; dessa vez, a expulsão dos ingleses foi definitiva. Com esses processos de articulação e associação de grupos foi sendo desenvolvida a ideia de pertença, de “invenção da Argentina” (conceito e título da obra de SHUMWAY, Nicolás), que não ficou restrita a esses primeiros movimentos de defesa, reconquista nem à Revolução de Maio (de 1810); foi um processo que seguiu até fins do século XIX.

Mas, afinal, como fica a relação entre a oralidade e o texto escrito? A partir das reflexões propostas por Ludmer, a confluência entre o oral e o escrito produziram na cultura argentina:

la popularización y “oralización” de lo político (y de lo escrito, lo “literario”) y la politización, y escritura, de lo oral-popular. El género gauchesco operó esa conjunción: constituyó una lengua literaria política, politizó la cultura popular y dejó esa marca fundante en la cultura argentina. Y también popularizó y oralizó y politizó y argentinizó los escritos de la cultura europea. (LUDMER, 2012, p. 94.)

Dessa maneira, um dos elementos que destaca essa figura do *payador* é seu modo de falar, sua língua, e isso está igualmente presente no romance de Orgambide. Pode-se, portanto, afirmar que a oralidade, as rimas e a apresentação formal dos trechos, numa forma diferenciada [apresentados em itálico e com outra margem, mais à direita] em relação ao restante do texto, não é apenas um elemento estético que dá fluidez à narrativa, mas, também, uma forma de representar essa linguagem própria que “incorpora de un modo libre y asistemático, la lengua hablada, remedante del dialecto rural rioplatense” (HERENDIA; BOCCO, 1996, p. 105).

Com isso, a fala do *payador*, ainda que inserida no romance, manifesta essa exposição oral que o acompanha desde os tempos passados, tradicionais, anteriores ao tempo da leitura e é por meio dessa oralidade que ele compartilha suas histórias e [des]venturas, ensinamentos e experiências, redimensionando e ressignificando, desta maneira, a tradição.

3 O *payador* e a experiência

Seguindo a análise, entrando em outra perspectiva ou modo de ver, traçando outra consideração, há um paralelo possível entre a descrição do narrador [de relatos orais] e o *payador* de Orgambide: sua existência remonta a um processo de acúmulo de experiências e de memórias para narrar. Nesse ponto, a morosidade vem do mar doce e também da *tierra adentro*, da viagem lenta pela *molície* da *llanura*. É dessa experiência acumulada que vem os primeiros cantos dos *gauchos* que, por estas terras então recolhem histórias, disputas, vivências para

depois, em versos, relatar aquilo que se passou. Esses aspectos podem ser, então, relacionados à monotonia descrita por Benjamin dos tempos de produção e reprodução artesanal da vida social: “O tédio [a morosidade] é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta” (BENJAMIN, 2008, p. 204). Ou seja, para narrar [contar, cantar, transmitir oralmente] é necessário esse processo lento, de acumulação de vivências.

Mudando-se, novamente, o ponto de vista dessas considerações e trazendo à tona a reflexão de Benjamin a respeito da tradição mas, por ora, afastando-se um pouco da figura do *payador*, volta-se agora ao processo de nomear as coisas. A cena inicial do romance de Orgambide refere-se à chegada dos europeus em 1536. Pois bem: trata-se de um tempo em que não havia Argentina nem mesmo palavras e realidades comuns daqueles que aportaram em relação àquelas paisagens sem nomes ou identificações – em espanhol – daquela porção de terra ao “sul do sul”⁵:

Cuando Francisco González Iriarte, natural de Segovia, llegó a estas tierras de Indias, creyó enloquecer: el mar era dulce y tenía el color de la tierra y ésta se extendía, desmesurada, como un mar ilusorio. Nada parecía ser lo que era en este mundo. “El agua ya era aquí dulce, pero le mar tan grande que no podía convencerme de que fuese río”, escribía Francisco, el joven bachiller que había llegado al Río de la Plata con don Pedro de Mendoza. (...) Se lo vio navegar en una pequeña embarcación por los riachuelos de lo que hoy es la Boca, hasta recalar, pasando los bancos de arena y los pajonales, a la altura del ahora Puerto Lezama. Claro que entonces el Parque no tenía ese nombre, porque ninguna cosa tenía nombre español en esta parte del mundo que don Pedro de Mendoza bautizó como Santa María del Buen Aire, el 2 de febrero de 1536. Aquel día las palabras comenzaban a nombrar la Ciudad que era apenas un caserío, un asiento militar y una capilla. (ORGAMBIDE, 2001, p. 09-10)

⁵ “Sul do sul” é a expressão utilizada na carta de Don Pedro de Mendoza a Ayolas quando deixou as terras desse lugar austral para morrer em alto-mar, deixando para trás também todo o desencanto relacionado àquele “inferno que había fundado com el nombre (siempre equivocado y equivoco) *Santa María del Buen Aire*, junto a esse *riachuelo de los navíos*” (CASALLA, 1998, p. 80)

Há uma disputa de palavras e conceitos nesse processo de nomear. Daí mesmo, a partir dessa disputa, que se pode estabelecer outro paralelo em relação à experiência e ao momento de escritura, embora em contextos bastante distintos, de Benjamin e Orgambide. Em um flerte perigosamente anacrônico, cada qual viveu uma realidade em que, por motivos diversos – um judeu alemão, tentando fugir de Hitler e das perseguições nazistas; o outro, igualmente judeu e com filiações peronistas de esquerda, fugiu da *Triple A*⁶, depois da morte de Perón – presenciou uma mudança no tecido social conhecido, que rompeu com as molduras que a experiência havia adquirido e colecionado daquela vida comum e está por se refazer, reinventar, reestruturar. Se o primeiro percebeu a disputa ideológica, por exemplo, na retórica em relação à proposta de um retorno à barbárie – imagem utilizada por ele como uma recusa à civilização de um mundo em franca decadência e em ruínas; e utilizada pelo “outro lado”, o da retórica nazista, como uma proposta de retomada da autenticidade “germânica” proveniente daquelas invasões bárbaras que romperam com a Antiguidade Clássica como a tentativa de emplacar um discurso de um novo início de uma [também nova] forma de organização social, na Alemanha do pós-[primeira-]guerra:

(...) qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resultou para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 2008, p. 115-116)

⁶ Sigla, em espanhol, para *Alianza Anticomunista Argentina*, grupo paramilitar de extrema direita.

O segundo, com o final dos últimos governos ditatoriais na Argentina, retorna do exílio e, lá, a disputa se dá em uma aura democrática, num processo de retomada das experiências comuns e de definição de um novo caminho, com a possibilidade de tomar as rédeas da narrativa da história nacional nesse momento de realinhamento e redefinição de quais seriam os próceres e símbolos.

Se trata de recrear, desde una nueva perspectiva, la cultura del trabajo en la que se formaron nuestros mayores, con la que se construyó el país. Pero para eso habrá que revisar no sólo las diferentes opciones económicas para resolver la crisis, sino las modalidades de nuestra vida política (...) “El argentino, al votar, puede elegir entre peronistas y radicales, vale decir, entre la catástrofe o la desilusión”, escribió, con desdeñosa elegancia, Adolfo Bioy Casares. (ORGAMBIDE, 2002, p. 216)

Outro fio que pode ser levantado e dá ensejo a outros desdobramentos nesse emaranhado de considerações é o que diz respeito da experiência de exílio de um e de outro. Ambos foram obrigados pelas circunstâncias já enunciadas e, a partir dessa experiência, também acumularam reflexões, leituras e textos.

4 O *payador* e a memória

O papel da memória na construção da narrativa está presente em diversos textos de Benjamin, a começar por “Infância em Berlin” (BENJAMIN, 2000, p. 71-142) por exemplo – texto, dedicado ao filho, no qual Benjamin narra as memórias de sua infância, resgatando também aspectos relacionados à modernidade e à experiência histórica de uma Berlin que já não é a mesma –, ou, então, nos ensaios “Experiência e Pobreza”, de 1933, e “O narrador...”. Nesses últimos, a memória é parte fundamental, tal qual a experiência e a vivência, do processo de narrar, lembrando-se da passagem a respeito da morosidade já citada. E essa mesma memória oferece uma imagem do passado, próxima à ficção, representando a continuidade e a permanência desse passado num presente que incomoda, que mobiliza essa busca, a partir de questões do presente, sendo esse trabalho, esse processo de rememoração, realizado no presente. Esse é o movimento da memória individual, composta por combinações de influências, ou seja, o universo de referências é alterado a partir do estabelecimento de relações e de grupos de convívios

(BOSI, 1994, p. 54). Desse centro irradiador [da memória individual, privada], constitui-se a memória coletiva⁷ pública, que, por sua vez, representa um capital social intangível composto por uma combinação de indivíduos com suas tradições, seus rituais e seus mitos (COLMEIRO *apud* KOBIELA-KWASNIEWSKA, 2014, loc. 558⁸). Nesse processo, juntam-se passado e presente, individual e coletivo, para a conformação dessa massa de lembranças da memória coletiva, social, que, por sua vez, é composta de identificações e sentimentos de pertença. É por meio dessa memória, então, que o passado é reconstruído e retransmitido por gerações, motivado pelas disposições do presente. E, assim, a habilidade de narrar [um relato proveniente da matriz oral] está vinculada à memória. Essa aproximação do relato memorialístico a uma [certa] experiência coletiva está nas passagens desse texto sobre a infância de Benjamin.

E é com *a payada* que, nesse romance de Orgambide, o passado é reconstituído, por meio da relação entre memória, experiência e transmissão. Percebem-se nesses trechos as funções de expressar esse sentimento do mundo e de contar e documentar a história, para que o tempo finito da experiência humana – entre o nascer e o morrer – extrapole sua condição e se transforme num tempo infinito. Para tanto, pode-se fazer uma referência à epígrafe (“El Payador, el que anda sin tiempo por el tiempo, continúa su marcha por la Ciudad, la misma que un día vio nacer a orillas del Río de la Plata” [ORGAMBIDE, 2001, p. 377]) e também ao seguinte trecho:

*Señores: voy a cantar
la vida de los gauderios
abajo de aquestas talas
y mirando el firmamento.
Y si me pongo a contar*

⁷ Conceito cunhado por Maurice Halbwachs (1990) que diferencia memória individual, interna – embora não isolada ou fechada em si –, da memória coletiva, externa ao indivíduo e que contém, portanto, referências de “fora”, determinadas pela sociedade, pelo ambiente – composto pelo espaço e pelo tempo – social. Ou seja, a memória individual está, segundo DUVIGNAOU, no prefácio da obra *Memória coletiva*, de Halbwachs (1990, p. 14), “enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados”.

⁸ Referência da localização do trecho extraído de um livro digital.

*las cosas que sucedieron
no será para molestar
sino para dar remedio.
Habrá mucho que aventar
en las mudanzas del tiempo
El arte es poder hablar
donde siempre hubo silencio.*
(ORGAMBIDE, 2001, p. 31-31)

Nessa *payada*, que introduz as histórias de *gauchos* da terra adentro, estão as marcas do conhecimento e do conjunto das narrativas orais acumuladas, que serão cantadas e contadas a partir do que aconteceu, rompendo com o silêncio, abrindo a oportunidade para que esse grupo tenha voz para registrar suas histórias que não haviam sido ouvidas pelos registros escritos.

Outra consideração que pode ser pensada a partir do eixo da memória e que se correlaciona com o eixo anterior, da experiência, nesse romance, é a utilização da cidade inteira como personagem. Com ela, pode-se aproximar essa construção de Orgambide ao que Benjamin refletiu no ensaio “A crise do Romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”, de 1930, a respeito, entre outras temáticas, da utilização de um protagonista coletivo que traduz uma experiência social que ultrapassa o indivíduo para alcançar uma nova escala de acontecimentos já que “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 2008, p. 198)⁹, é necessário utilizar outro método, outra escala na construção textual. Em Benjamin, se lê:

O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos

⁹ Em seus ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador...”, Benjamin propõe uma reflexão a respeito do rompimento de uma forma de narrar, num momento em que a História rompe com as molduras daquilo que a experiência havia adquirido e cristalizado ao longo do desenvolvimento das tradições, tornando-se, então, desnecessária, “em vias de extinção”, a presença e o saber (prático e comum) de um narrador oral, de um contador de histórias provenientes da matriz oral.

fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde se preservam mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (...) e em torno da Kaiserstrasse (...) remanescentes intactos da última década do século passado. Não é um bairro industrial, e sim comercial, habitado pela pequena burguesia. No meio de tudo isso, o negativo sociológico desse meio: os marginais, reforçados pelos contingentes de desempregados. (BENJAMIN, 2008, p. 57-58)

Nesse trecho há, junto com os silêncios labirínticos de uma parte mais antiga, resquícios daquela cidade medieval, a visão conturbada de uma cidade moderna, com suas encruzilhadas, com seus barulhos e movimentação de pessoas. Benjamin, neste excerto, trata de Berlim, contudo ele também perseguiu em suas reflexões outras localidades modernas, como Paris, de Baudelaire, com o *flâneur* e as passantes, por exemplo; elementos presentes na metrópole moderna, a partir dos quais é possível refletir sobre o processo de modernização que rompe com o conhecido, o experimentado, e que culminará em um processo de decadência e esfacelamento, transformando-se ruínas tudo aquilo que a experiência acumulou e trata de transmitir por meio da “arte de narrar” [relatos orais].

Por sua vez, o romance de Orgambide trata de outra cidade, mas que também passou por um processo de modernização violento, intenso e conturbado:

A Buenos Aires le gustaba el circo con sus equilibristas, saltimbanquis, magos, domadores, juegos de abalorios, saltos mortales, tigres, con el hombre disfrazado de Oso Carolina y el Cocoliche de camisa a cuadros y colores chillones, con su pantalón caído y su habla enrevesada de compadre italiano. Buenos Aires miraba en el circo su propio mestizaje y se reía. (ORGAMBIDE, 2001, p.176)

Nessa passagem, a Cidade apresenta uma de suas atividades culturais, na qual se encontra a questão da imigração, tanto presente nesta atividade cultural circense, itinerante e nômade, que circula pelas cidades, como, também, na presença das marcas da imigração italiana, massiva, com o *cocoliche*.¹⁰ Ou seja: nesse trecho, é possível perceber

¹⁰ Formação cultural resultante do contato dos dialetos italianos com o espanhol.

uma reflexão sobre a constituição da cidade, sobre o intenso processo de imigração e de suas consequências em um processo de construção de um passado que, como tal, se pretende coletivo e que se quer tradicional.

5 Caminhos distintos que, por vezes, se encontram

Ainda que Benjamin e Orgambide percorram caminhos distintos [em diversos pontos], a leitura mais sistemática de ambos fez com que fosse possível ensaiar uma série de considerações entre um e outro.

É certo que Benjamin não teve qualquer contato com a obra de Orgambide mas, por outro lado, é bastante possível que Orgambide tenha lido Benjamin por conta de toda a recepção que este teve na Argentina a partir dos anos de 1970 e, mais provavelmente, nos anos de 1990 quando, Orgambide, já de volta à sua terra natal, comemorava-se, com publicações e ensaios, os cinquenta anos de sua morte e os cem de seu nascimento.

Embora repleta de fragmentos, a proposta foi de compor, por meio de paralelos, certos pontos de contato, relações de ressonância, correlações. Cacos, que juntos, favorecem mais uma forma [possível] de leitura de Orgambide, que não se pretende única ou definitiva.

Com isso, volta-se à montagem do texto de Orgambide que, também por meio de uma coleção de retalhos, acaba produzindo uma imagem do passado argentino, de um transcurso da história de seu país, desobrigada das rememorações do passado, da ordem dos acontecimentos tal como se deu, por um lado, mas atrelada, por outro, à [certas] tradições, experiências e memórias que buscam um lugar – nesse caso, após a experiência de exílio, de estranhamento, ao se dispor a narrar a história dessa sua pátria, na tentativa de retomar as rédeas da narrativa [histórica], dando voz a outros relatos que por vezes foram silenciados, como se o autor quisesse salvar o passado dessa extinção da narração e da experiência, montando, a partir desses fragmentos, a memória de um passado comum possível.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Edunb, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CASALLA, Mario. “Argentina: tras las huellas de una identidad problemática” in: BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura*. Tübingen: ScriptOralia, 1998, p. 77-85.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEREDIA, Pablo; BOCCO, Andrea. *Asperos clamores* (la literatura gauchesca desde Mayo hacia Caseros). Córdoba: Alción Editora, 1996.

KOBIELA-KWASNIEWSKA, Marta. “La nueva novela de guerra civil como respuesta reivindicatoria al pasado silenciado”. In: GARCÍA-REYDY, A. (Coord) *Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*. Valencia. PUV, 2014 (ebook, localização 550 – localização 765).

LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LUGONES, Leopoldo. “El payador”. In: *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 3-203.

MEGLIO, Gabriel Di. “La ciudad y la plebe”, “‘Desvalidos soberanos’: antecedentes e inicio de la participación política plebeya (1806-1811)”. In: ¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo. Buenos Aires: PrometeoLibros, 2006, p. 15-122.

ORGAMBIDE, Pedro. *Diario de la crisis*. Buenos Aires: Aguilar, 2002.

ORGAMBIDE, Pedro. *Buenos Aires, la novela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SHUMWAY, Nicolás. *A invenção da Argentina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.

ZILBERMAN, Regina. “Memória entre oralidade e escrita” In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, setembro, 2006, p. 117-132. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/25531953.pdf> (Acesso em 28 jun. 2018)

Recebido em: 8 de outubro de 2018

Aprovado em: 20 de dezembro de 2018

TRADUÇÃO



Mutações materialistas da *Bilderverbot*

Rebecca Comay

Tradução Alessandra A. Martins Parente

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

aamparente@gmail.com

*Por que somente os idealistas devem ter permissão
para andar na corda bamba, enquanto
aos materialistas andar na corda bamba é proibido?*

Walter Benjamin, citado por Gershom Scholem

1. Secularizações

*Nenhum idealista, mas apenas
uma libertação materialista do mito.*

Benjamin, 'Karl Kraus'

O que poderia estar em ação na versão marxista da proibição teológica de imagens? Em sua *Dialética Negativa*, Theodor Adorno vincula explicitamente a crítica já familiar da representação (mediação, midiaticização, sociedade do espetáculo) ao imperativo secular de “apreender o próprio objeto” [*die Sache zu begreifen*] em sua verdade corporal. Tal ‘apreensão’ pareceria re-modular o anseio teológico por redenção junto a linhas decididamente a-teológicas:

[...] só sem imagens seria possível pensar o objeto plenamente. Uma tal ausência de imagens converge com a interdição teológica às imagens. O materialismo a seculariza na medida em que não

permite que se pinte a utopia positivamente; esse é o teor de sua negatividade. Ele está de acordo com a teologia lá onde é maximamente materialista. Sua nostalgia seria a ressurreição na carne; para o idealismo, para o reino do espírito absoluto, essa nostalgia é totalmente estranha. (Adorno, 1966, p. 205 *apud* Comay, 2005, p. 32/ Adorno (trad. Casanova), 1966/2009, p. 176)¹

Sugiro usar essa surpreendente passagem – uma formulação que parece anunciar nada menos que o recuo do ideal ascético sobre si – como ponto de partida para reexaminar o debate bem ensaiado entre Adorno e Benjamin.

O que devemos pensar sobre esse casamento profano entre teologia e materialismo? De qualquer maneira, será mais do que uma questão de encontrar paralelos vagos ou empréstimos sub-reptícios (uma fácil compreensão do marxismo como “credo” ou “dogma” milenar, aceno familiar para o retorno à história judaica): uma questão não de compatibilidade nem de cumplicidade, mas sim de um “acordo” forjado precisamente onde a antítese parece mais intratável. Pois, de acordo com tal refutação da proibição monoteísta, a aparente mortificação dos sentidos viria a sinalizar não a recompensa familiar da realização super-sensual – a passagem sublime da cegueira física para a percepção espiritual (Édipo, Tirésias) – mas a vindicação do próprio corpo no ponto exato de sua desfiguração mais irreparável. Em seu limite, portanto, diz-se que o materialismo absorve ou reinscreve a teologia precisamente ao falar de uma restituição além de toda compensação idealizante e, nesse sentido, intransigentemente desoladora.

Como o imperativo iconoclasta se conecta aqui à promessa da ressurreição? E como cada um ou ambos, juntos ou separados, resistiriam à tentação do outro mundo? Se a redenção do corpo sofredor exclui qualquer representação ou mediação de sua singularidade, isso só poderia implicar uma espécie de retorno fora da economia restrita de uma salvação baseada na troca compensatória de abstrações comensuráveis. Implicaria, assim, algo além da metamorfose espiritual de um corpo elevado à imortalidade, racionalidade e *apatheia* [apatia] divinas. Em suma, indicaria a persistência da matéria em sua alteridade totalmente irreconciliável.

¹ As traduções existentes e publicadas no português foram consultadas e adotadas para citações mais extensas.

Tal redenção sugeriria, portanto, algo além da *theiosis* [divinização] do indivíduo aperfeiçoado, formado à imagem da divindade incorruptível. Essa última noção inevitavelmente substituiria o ídolo banido pela imagem essencializada de um Deus incorpóreo. O *insight* espiritual resgataria a cegueira da visão corpórea. “Imagem do invisível” (Colossenses 1:15), a aparição de Cristo apresentaria a possibilidade de uma visão em última análise purificada do imediatismo sensual e, portanto, a própria promessa de vitória do espírito sobre a matéria morta. A transfiguração paulina do grão de trigo – ‘semeado em humilhação, ressuscitado em glória’ (1 Coríntios 15:44) – pressupõe a *oikonomia* divina de uma redenção mimetologicamente assegurada pela figura de Cristo como *imago Dei* e assim garantida à humanidade precisamente como portadora do “selo” “chancela” ou impressão celestial.

O que significaria articular o *Bilderverbot* sem o recurso à mimetologia sublimada do idealismo? E como seria uma ressurreição não-transfiguradora? Seria tentador, mas equivocado aqui, confrontar rapidamente uma escatologia “cristã” com uma “judaica” – os ossos secos de Ezequiel contra o corpo espiritual de São Paulo, o pote remendado de Sinédrio contra a estátua refeita de Agostinho – a fim de marcar os termos essenciais da oposição. O desafio filosófico de pensar uma restituição não reconciliadora permanece, no entanto, urgente.

“Redenção”, como Benjamin escreve (a alusão está aqui em Kafka), “não é prêmio (ou recompensa) pela existência, mas a última saída” [*die Erlösung ist keine Prämie auf das Dasein, sondern die letzte Ausflucht*] (*GS 2.2:423/SW 2:804 apud Comay, 2005, p. 33-34*). Em jogo aqui não é o retorno da comensuração espiritual, mas, ao contrário, uma ruptura ainda mais radical pressuposta em uma diferença imperceptível – um “ligeiro ajuste” [*eine Geringes zurechtstellen*] (*GS 2.2:432/SW 2:811 apud Comay, 2005, p. 34*) – entre esse mundo e o seguinte. Qualquer que seja a “fraqueza” do poder messiânico (*GS 1.2:694/SW 4:390 apud Comay, 2005, p. 34*) – o anjo da história não pode demorar, não pode despertar os mortos, não pode tornar inteiro o que foi destruído, e assim por diante (*GS 1.2:697-8/SW 4:392 apud Comay, 2005, p. 34*) – a própria identificação do messiânico com o domínio da transitoriedade ou “decadente” (*GS 2.1:204 apud Comay, 2005, p. 34*) (a insinuação nietzschiana é inconfundível) sugeriria que a redenção não pode ser pensada além ou separadamente do eterno retorno de remanescentes ou de restos corpóreos, sem compensação totalizante. Se os mortos não podem

ser ressuscitados isso é, sem dúvida, pela mesma razão que a eles não pode ser dito que morressem apropriadamente ou seguramente: “Mesmo os mortos não estão a salvo do inimigo se ele vencer” (GS 1.2:695/SW 4:391 *apud* Comay, 2005, p. 34). Nosso *rendezvous* permanente ou encontro marcado com “gerações passadas” (GS 1.2:694/SW 4:390 *apud* Comay, 2005, p. 34) indica precisamente a tenacidade da matéria morta como aquela que assombra a plenitude do presente vivo. “Sobreviver” [*Überleben*] torna-se assim a obsolescência perpétua que de uma só vez define e subverte a tradição.

Adorno evocará Kafka de maneira semelhante (em *Prismas*). Se a teoria da ‘morte malsucedida’ (Odradek, Gracchus) “é a única promessa de imortalidade... permiti[da] a sobreviver à proibição das imagens”, a própria possibilidade de redenção dependeria precisamente do fato de que inevitavelmente chega tarde demais. Assim, a famosa litania de oportunidades perdidas: o fracasso da filosofia que se negou à prática (*Dialética Negativa*), a incapacidade da burguesia de “encontrar um sucessor” (*Prismas*, 273/260 *apud* Comay, 2005, p. 34), a necrologia da arte anunciada na *Teoria Estética*. Essa longevidade culpada – o outro lado do diferimento kantiano – atesta precisamente um imperativo ainda mais urgente de ser anunciado tarde demais. “A ressurreição dos mortos teria que ocorrer nas próprias covas” (*Prismas*, p. 273/260 *apud* Comay, 2005, p. 34).

Dilema de Benjamin

No prefácio notoriamente hermético de seu *Trauerspielbuch*, Benjamin identifica o regime de visão – *Schau*, *Anschauung*, a projeção fenomenológica de horizontes – como a operação aquisitiva ou “possessiva” do sujeito em busca de confirmação naquilo que sabe (GS 1.1:215/OT, p. 35 *apud* Comay, 2005, p. 34). É dito, sabe-se, que a verdade resiste a isso. A verdade não-intencional e não-relacional, de acordo com a fórmula de Benjamin (que, a esse respeito, se assemelha à de Levinas), “não é um desvelamento [*Enthüllung*] que destrói o mistério, mas uma revelação [*Offenbarung*] que faz justiça” (GS 1.1:211/OT, p. 31 *apud* Comay, 2005, p. 34). Tornou-se um tanto convencional ler aqui uma continuação e radicalização de certa tendência dentro do judaísmo ortodoxo e heterodoxo em direção a uma atenuação de qualquer conceito positivo de revelação: a ênfase rabínica na auralidade (a “voz do Sinai”),

a ênfase cabalística no nome divino. Em resumo: o excesso hermenêutico da interpretação sobre o significado e, portanto, a desmistificação de toda revelação autoritária.

A predominância da linguagem sobre a visão, de acordo com uma convenção, sugeriria um certo privilégio do Simbólico sobre o Imaginário e, portanto, a exclusão de toda efusão de fantasia. A visualização convida à identificação e, assim, inevitavelmente, ao espectro da confusão idólatra: a heterogeneidade do absoluto requer uma denúncia da ‘bela aparência’ [*schöner Schein*] como a renúncia da ordem apropriativa do Mesmo.

Benjamin falará, de fato, de sacrifício. A beleza é para ser imolada – mas simultaneamente busca “refúgio” – no “altar da verdade” (*GS* 1.1:211/*OT*, p. 31 *apud* Comay, 2005, p. 35). A prioridade da ‘verdade’ à ‘beleza’ neste contexto (Hermann Cohen nunca está distante) provocará em outro lugar uma invocação prolongada de um certo sublime (*GS* 1.1:181/*SW* 1:340 *apud* Comay, 2005, p. 35): Kant, Novalis, a familiar “fábula” da “imagem velada” de Ísis, cuja inauguração é dito ser fatal – destruidora, até mesmo castradora [*zusammenbrechend*] – para o investigador. (*GS* 1.1:216/*OT*, p. 37 *apud* Comay, 2005, p. 35).

A proibição referida aqui não é de forma alguma simples. Se Benjamin invocará um tropo suficientemente tradicional da verdade-como-mulher – objeto inacessível, invisível, inexpressível de um desejo impossível – isto não é para restabelecer os cultos de mistério sob a rubrica de iconoclastia. Isso seria apenas reduzir o *Bilderverbot* a um simples esoterismo – “alguma crueldade enigmática em significado real” (*GS* 1.1:216/*OT*, p. 36 *apud* Comay, 2005, p. 35) –, assim, finalmente, reificar o objeto perdido como simples positividade.

Para a exposição da verdade aqui – o objeto nem “velado” [*verhüllt*] nem “desvelado” [*enthüllt*], mas sim o próprio objeto em seu “sendo-velado” (*GS* 1.1:195/*SW* 1:351 *apud* Comay, 2005, p. 35) – implica simultaneamente uma “rendição” (*GS* 1.1:184/*SW* 1:342 *apud* Comay, 2005, p. 35) e uma “intensificação de aparência [*Schein*] em uma forma final e mais extrema” (*GS* 1.1:186/*SW* 1:344 *apud* Comay, 2005, p. 35). A perda na mediação representacional ou intencional envolveria um ganho correspondente na intensidade “presentacional” [*darstellende*] em que o que é abandonado é elevado, e isso de acordo com a devida medida de sua própria negação. O próprio sacrifício da estética – Benjamin fala em um contexto relacionado ao “sacrifício” de Proust do caráter, enredo, jogo da imaginação, e assim por diante (*GS*

2.1:314/SW 2:239 *apud* Comay, 2005, p. 35) – seria acompanhado e, na verdade, contrabalanceado pela expansão de uma certa “esfera da imagem” [*Bildraum*] em que a própria linguagem, como acontecerá, vem à tona.

O núcleo central da disputa entre Benjamin e Adorno reside justamente aqui. Pois um sacrifício tão “sublime” não pareceria envolver uma lógica compensatória familiar, pelo menos desde Kant e Hegel: menos é mais, *qui perd gagne*, a lógica escravista da autonegação recuperativa? Como resgatar tal sacrifício do cálculo racionalista identificado por Adorno e Horkheimer como a dialética de *Aufklärung* – o círculo mítico de renúncia e recompensa? O que impedirá que a versão de Benjamin da “salvação dos fenômenos” se reverta em uma simples legitimação do existente?

Essa será precisamente a pergunta final de Adorno a Benjamin.

2. Antes da lei

*Ao quebrar uma estátua,
arrisca-se a tornar-se uma estátua ...*

Jean Cocteau, *Le sang d'un poete*

Como pode uma proibição contra imagens ser enunciada? Não há algo profundamente contraditório sobre a própria representação da lei que proíbe representações do absoluto? A lei não iria inevitavelmente transgredir-se em seu próprio pronunciamento? Não estimularia, de fato, a própria iconofilia que ela proíbe – isso de acordo com a imbricação irreduzível da lei com desejo, proscrição com prazer –e, portanto, enfraqueceria a si-mesma em sua própria enunciação?

A questão aqui envolve um pouco mais do que a concomitante ligação dupla em toda lei em sua força e promessa auto-universalizantes. Hegel (1977 *apud* Comay 2005) já tinha identificado esse problema inicial, um problema lógico, em seu capítulo sobre “Força e Entendimento”: esse é o paradoxo de uma lei tornada vazia pela sua repetitividade formal e, portanto, pelo poder vinculativo. Isso envolve também mais do que a autocontradição performativa de um pronunciamento que se deslegitima a si mesmo precisamente em virtude da sua própria legalidade. Pronunciar o *Bilderverbot* é em si assumir autoridade legislativa – assim, identificar-se

com a origem da lei mesmo que apenas para falar disso e em seu nome – nesse sentido, cometendo autoidolatria precisamente para restringi-la ou limitá-la, contaminando transcendência no próprio esforço de proteger sua pureza, assumindo a culpa essencial que ela impediria. *Siga-me/não me siga...* não é a *Bilderverbot* a este respeito, a mais auto transgressiva de todas as leis? Invocada para ser violada – não é verdade que ela justamente exemplifica a impossibilidade última da lei como tal? Há, no entanto, mais de uma maneira de responder a tal impossibilidade.

Em questão, aqui, não está apenas o familiar ponto de vista psicanalítico (a respeito do retorno do reprimido como sintoma neurótico), nem só o foucaultiano (sobre a produtividade positiva da lei em sua própria negatividade). Alguém deve observar com igual convicção – este será o meu argumento essencial – que se toda a proibição incita e requer uma transgressão correspondente, é também inversamente o caso que, através da sua auto-infração aparente, a lei só nos liga mais estreitamente (embora para aquilo que permanece indeterminado). Neste caso a incapacidade da lei em autorizar a si mesma talvez ateste igualmente a uma proibição ainda mais profunda, talvez em última análise inescrutável – mas talvez igualmente à alegação de um desejo indescritível.

Talvez algo mais do que a reciprocidade dialética esteja em ação em tal quiasma da lei e da transgressão. Talvez neste duplamente contaminante movimento de regulação auto desreguladora e desregulação auto reguladora outra relação tanto com a lei quanto com a imagem pode começar a anunciar-se.

*Ambiguidade é a aparência imagética
da dialética,
a lei da dialética da paralisada.*

Benjamin, ‘Paris – a capital do século XIX

Desde Kant, se não de fato desde Longinus, tornou-se habitual comentar sobre a natureza “meta-sublime” da própria lei que anuncia a incomensurabilidade essencial entre lei e manifestação – o Segundo Mandamento aqui considerado não apenas como a declaração paradigmática sobre o sublime mas também o próprio paradigma de uma “declaração sublime” (Kant, 1951, §29 *apud* Comay, 2005, p. 37) –

sugerindo a suprema aporia de uma lei que se exemplifica precisamente ao pronunciar a impossibilidade de cada exemplo. Assim, a advertência bíblica referente a toda possível (inevitável) retificação da lei. A quebra e reescrita de Moisés das tábuas no Sinai expressa precisamente a necessidade da iconoclastia de segundo grau importante para sustentar a lei, mitigando sua evidência eidética, marcando assim suas origens em um evento anterior de auto apagamento e, portanto, sua inscrição irreduzível dentro do domínio da história. O conjunto de substituição – não mais identificado como “obra de Deus” (Êxodo 32:16), mas inexoravelmente marcado como substituto ou simulacro, escrita em vez de “gravura” – como tal significa a impossibilidade de qualquer relação imediata com o original. Isso anuncia a duplicação originária da lei como imbricação permanente da lei e da interpretação. “É de uma palavra já destruída que o homem aprende a demanda que deve falar com ele” (Blanchot, 1985, p. 49 *apud* Comay, 2005, p. 37).

Mas se a lei assim incorpora sua própria infração exatamente como a condição de sua própria articulação, ela afirma igualmente que toda adesão é marcada por uma violação correspondente. A destruição das tábuas antecipa a pulverização do bezerro de ouro, que, por sua vez, em sua agressividade literalizante, apenas confirma o poder carismático do ídolo. A acusação de idolatria nesse sentido tipicamente pressupõe (como Hegel aponta em sua análise da cruzada do Iluminismo contra a superstição) uma suposição “não muito esclarecida” (Hegel, 1977, p. 344 *apud* Comay, 2005, p. 37) sobre a relação entre o ser finito e o absoluto, e por isso mistifica o próprio ato de desmistificação como uma “nova serpente de sabedoria elevada ao alto para adoração”. (Hegel, 1977, p. 344 *apud* Comay, 2005, p. 37)

E assim por diante. O ponto não é simplesmente formal ou lógico, nem a questão é estranhamente teológica. Ele expõe um risco que afeta todas as políticas radicais. Pois a própria renúncia das imagens ameaça precisamente determinar o futuro como uma tabula rasa ou uma lousa em branco receptiva às projeções arbitrárias dos dias atuais. “Tempo vazio homogêneo” seria reintegrado. A velha “concepção geométrica do futuro” – a expressão é de Bataille – seria restabelecida. Mesmo deixando de lado os paradoxos familiares que acompanham a noção de utopia determinada essencialmente como a própria ausência de determinação – a imagem convencional de um mundo sem imagens –, o perigo da abstração permanece inelutável.

Como evitar uma recaída numa negatividade indeterminada e, portanto, no imediatismo? Toda *Bilderverbot* não pressuporia a familiar série platônica de bifurcações – essência / aparência, original / cópia, verdade / ideologia – e, portanto, um prolongamento do ideal ascético?

Muito parece estar em jogo aqui.

Politicamente: como resistir a reificar a negatividade em si mesma como consolo justamente do que está sendo negado?

Teologicamente: como resistir à invocação da teologia negativa como anverso simétrico do fundamentalismo dogmático?

*Ainda não poderemos nomear
a lei sob a qual estamos.*

Benjamin, *Gedanken über Gerhart Hauptmanns Festspiel*

Há, poderíamos dizer, articulações míticas e não-míticas do dilema. Ou seja: o inevitável círculo de lei-e-transgressão pode ser introduzido em uma variedade de formas. Se, para introduzir os termos de Benjamins, o regime do destino é definido pelo círculo compulsivo de culpa-retribuição-culpa que transforma o “contexto de culpa dos vivos” (*GS 1.1:138/SW 1:307 apud Comay, 2005, p. 38*) no pesadelo de um “interminável julgamento” (*GS 2.2:412/SW 2:796 apud Comay, 2005, p. 38*) – dos ciclos trágicos do drama grego à vertigem prolongada da Processo de Kafka – tal regime também aporta uma “ambiguidade” essencial [*Zweideutigkeit*] (*GS 2.1: 1997 SW 1: 249 apud Comay, 2005, p. 38*) que pode ocultar recursos inesperados.

De acordo com os termos da “Crítica da Violência”, a origem mítica da lei (cf. *GS 2.1:154/SW 1:71-2 apud Comay, 2005, p. 38*) sugere “a definitiva indecidibilidade de todos os problemas legais” (*GS 2.1:196/SW 1:247 apud Comay, 2005, p. 38*) e, eventualmente, aponta para a incapacidade da própria lei para determinar a prática. Assim, o “novo advogado” de Kafka não mais pratica, mas apenas “estuda” a lei (*GS 2.2:437/SW 2:815 apud Comay, 2005, p. 38*) – um impasse que acabará por receber sua formulação mais nítida na noção de Kafka de um julgamento em que a culpa se perpetua até ou especialmente em todo esforço de provar a própria inocência, como de fato no próprio julgamento que o delimitaria ou conteria. “Isso não transforma o juiz em réu?” (*GS 2.2:427/SW 2:807 apud Comay, 2005, p. 38*). Se isso sugere

(para o desconforto de Scholem) uma indeterminação final quanto ao *status* da lei em sua forma mais pura ou mais paradigmática como um Juízo Final (agora indefinidamente prolongado e, portanto, finalizado devido a sua cumplicidade com seu objeto), talvez nenhuma distinção firme possa ser sustentada (pelo menos por meio de qualquer tribunal de julgamento ou discriminação “crítica”) entre o ciclo mítico de retribuição e a justiça divina que “apenas expiaria”. (GS 2.1:199/SW 1:249 *apud* Comay, 2005, p. 38).

Adorno ensaiou o problema com rigor irritante. A inevitável imbricação do mito e da iluminação implica a persistência da superstição no próprio “tabu” que a eliminaria e, como tal, a inevitável recaída de toda desmitologização em mais uma demonologia. A pureza “vazia” de um mundo do qual os ídolos foram eliminados não apenas “assume o caráter numinoso” de uma realidade ainda governada pelo medo e tremor (Adorno & Horkheimer, 1984, p. 45/ 1972, p. 28 *apud* Comay, 2005, p. 38) mas também reprime o impulso mimético sem o qual a felicidade como tal – a própria possibilidade de reconciliação – permanece impensável. Assim, a inscrição inevitável da lei proíbe a representação dentro da lógica da autopreservação. (Êxodo 33:20: “[...] nenhum homem pode me ver e viver”) A própria ausência pode, nesse sentido, tornar-se uma defesa ou fetiche. ‘A destruição da ilusão não produz verdade, mas apenas mais um pedaço de ignorância, uma extensão do nosso “espaço vazio”, um aumento do nosso deserto’. (Nietzsche, *Will to Power*, §603 *apud* Comay, 2005, p. 38)

Todo movimento a partir daqui pode ser previsto. Toda *Bilderverbot* abstrata ou não-dialética tanto pressupõe como estimula fantasias pudicas de pureza que servem apenas para reforçar a mistificação sob contestação enquanto provê os confortos familiares da auto-mortificação. Os erros dos outros são, como de costume, para Adorno, instrutivos. De Kierkegaard a, sim, finalmente Schönberg, uma adesão servil à lei satisfaz uma necessidade imperiosa de punição enquanto libera um fluxo de produções fantasmagóricas. Assim, os infames diagnósticos de Adorno. O anseio de Kierkegaard por uma ‘presença sem imagem’ expressa o ascetismo (baseado em classes) que – em sua ânsia de repudiar toda aparência finita que obstrui o “bem infinito da felicidade” – apenas reinscrevia o último dentro de um cálculo sacrificial de “bens” ou aquisições, e, dessa forma, confundiria o “vazio do conceito” com a gratificação desejada (Adorno, 1962, p. 190/ 1989, p. 134 *apud* Comay, 2005, p. 39). O desejo de Veblen

de uma ficha limpa é uma variação disso. A invectiva “esplendidamente misantrópica” contra o regime do kitsch ou do espetáculo (*Prismas*, 77/79 *apud* Comay, 2005, p. 39) pressupõe, como preço de seu insight, uma cegueira platonizante em relação ao mundo das “aparências enganosas”; isso apenas reproduz a fantasia puritana de um novo começo regulado pelo “ídolo” burguês de produção (*Prismas*, 83/83 *apud* Comay, 2005, p. 39). Ditto (*mutatis mutandis*), o rabugento sóbrio – ressentido, cripto-cristão – de um Huxley. “Sua ira contra a falsa felicidade sacrifica a ideia da verdadeira felicidade também” (*Prismas*, 105/103 *apud* Comay, 2005, p. 39). Nem mesmo Schönberg de Adorno sairá isento no final. O “emaranhamento de Schönberg na aporia da falsa transição” (*Prismas*, 170/164 *apud* Comay, 2005, p. 38) se trairá sintomaticamente, em *Moisés e Arão*, num monumentalismo neo-wagneriano que acabará por elidir a cesura entre o mito e o monoteísmo e assim minará o ímpeto iconoclasta da ópera: “Moisés e a dança ao redor do bezerro de ouro falam uma única língua” (Adorno, 1992, *Quasi una fantasia* p. 241 *apud* Comay, 2005, p. 39).

E assim por diante. Não é meu interesse aqui repreender Adorno por sua indelicadeza ou ensaiar a ladainha familiar de contra-acusações em relação às ofensas de Adorno no “grande hotel-abismo” da negação abstrata. Se há algo dolorosamente auto revelador no retrato de Adorno sobre o penitente furioso, esfregando-se em carne viva contra as barras da prisão da autonegação, a questão é menos de obter de Adorno uma autocrítica correspondente (tais confissões não são difíceis de extrair, e tendem de qualquer modo a neutralizar-se) do que considerar a demanda específica aqui colocada no pensamento. O próprio Adorno formula o dilema com precisão:

[...] como poderia ser pensada esta possibilidade, para que ela não seja abstrata e arbitrária como utopia condenada pelos filósofos dialéticos? Por outro lado, como o próximo passo pode adquirir uma direção e um objetivo sem que o sujeito saiba mais do que simplesmente lhe é dado de antemão? Caso alguém quisesse formular de modo diferente a questão kantiana, ela poderia hoje ser a seguinte: *como é possível algo novo?* (*Prismas*, 95/93/ Adorno (trad. Wernet & Almeida), 1998, p. 89 *apud* Comay, 2005, p. 39-40).

É exatamente nesse ponto que as relações entre Adorno e Benjamin acabarão se tornando um pouco tensas.

Adorno finalmente vai forçar a pergunta para Benjamin. Será que a versão do messianismo de Benjamin evita o dilema aqui apresentado como sendo bastante irresistível? Será que a imagem dialética acabará escapando da antítese entre a negatividade abstrata e a idolatria do dado? A questão também será, no final, a de Horkheimer. A “teologia ateológica” de Benjamin supera a antinomia entre o positivismo e o outro mundo? Todas as imagens do passado são condenadas a confirmar o presente precisamente insistindo na possibilidade de redenção?

Tanto Adorno quanto Horkheimer finalmente acusarão Benjamin de utopismo. Horkheimer acusa Benjamin de “idealismo”: formar uma imagem dialética do passado é ocultar seu “fechamento” – “os mortos são realmente mortos” – e, assim, contrabandear algum tipo de horizonte escatológico de consolação (*GS 2.3: 1332f apud Comay, 2005, p. 40*). Adorno, como veremos, carrega o positivismo: formar qualquer imagem do futuro é inevitavelmente reificar o presente e assim enfeitar o *status quo* com sua apologia final. Cada um, portanto, virá diagnosticar o problema de Benjamin como o de “dialética insuficiente”. De um lado, muita teologia, de outro não o bastante: as acusações simétricas tipificam o que, de fato, em breve se tornará o coro padrão de reprovações. “Janus encarado”, “dois monitores” (Fuld, 1979 *apud Comay, 2005, p. 40*), o projeto de Benjamin cairá “entre duas cadeiras” (Scholem, Walter Benjamin: *The Story of a Friendship*, 1981 *apud Comay, 2005, p. 40*) – um enxerto tão desajeitado quanto a costura de um “capuz de monge” no corpo ressequido do materialismo histórico (Cf. Habermas, 1988, p. 114 *apud Comay, 2005, p. 40*).

3. Ilusão de um futuro

Um profeta voltado para trás.

Friedrich Schlegel

Um texto inicial de Benjamin apresenta o problema “figurativamente” [*in einem Bilde*] (*GS 2.1: 203 / R, p. 312 apud Comay, 2005, p. 40*). Se a disjunção entre teologia e materialismo implica simultaneamente uma reciprocidade, isso significa, de uma só vez, tanto um encerramento de

qualquer escatologia secular progressista quanto uma reivindicação de suas afirmações mais profundas. “Nada histórico pode relacionar-se isoladamente a qualquer coisa messiânica”. Tal noção não se refere apenas à vertente mística apocalíptica do judaísmo (como Scholem a interpreta), mas igualmente (algo muitas vezes esquecido pelos leitores de Benjamin) a uma certa tradição racionalista que vai do Talmude Babilônico até Maimônides e além. Isso significa que uma ruptura cataclísmica divide a ordem profana da história [*olam hazeh*] do reino de Deus [*olam haba*].

“Do ponto de vista da história”, o Reino de Deus – redenção – “não é o objetivo [*Ziel*], mas o fim [*Ende*]” (*GS* 2.1:203 / *R*, p. 312 *apud* Comay, 2005, p. 41). Toda determinação teleológica da história reduz-se a uma série reformistas de melhorias e ajustes estritamente instrumental – a oposição entre um Lenin e um Bernstein, nesse sentido, colapsa imediatamente – sancionando apenas a hegemonia dos dias atuais.

Assim, o catálogo familiar de renúncias – o historiador como o profeta voltado para trás (Schlegel), o moderno Orfeu que agora está prestes a voltar a perder sua Eurídice ao olhar para frente (Jean Paul). “Amaldiçoado é o cavaleiro que está acorrentado a seu cavalo porque ele estabeleceu para si mesmo uma meta para o futuro” (*GS* 2.2:436 / *SW* 2:814-815 *apud* Comay, 2005, p. 41). O anjo da história não capta um vislumbre sequer do futuro para o qual está de costas (*GS* 1.2: 697f / *SW* 4:392 *apud* Comay, 2005, p. 41). O “caráter destrutivo” que “desaparece” sem uma “visão” construtiva do futuro deixa “por um momento, pelo menos, o espaço vazio [*leere Raum*] no qual ‘caminhos’ ou ‘encruzilhadas’ podem se abrir” (*GS* 4.1: 397f/*SW* 2:541-2 *apud* Comay, 2005, p. 41). Nenhuma imagem, similarmente, inspira o revolucionário: nem “o ideal dos netos libertados” nem a utopia “pintada nas cabeças” dos socialdemocratas (*GS* 1.2: 700 / *SW* 4: 394 *apud* Comay, 2005, p. 41). A visão de longo prazo do prognóstico historicista deve, portanto, contrair-se ao relâmpago da intervenção materialista histórica.

Benjamin explicitamente liga tal renúncia ao imperativo iconoclasta do judaísmo: “sabemos que os judeus foram proibidos de investigar o futuro” (*GS* 1.2:704/*SW* 4:397 *apud* Comay, 2005, p. 41). O momento messiânico – “poder messiânico” no sentido “fraco” (*GS* 1.2:694/*SW* 4:390 *apud* Comay, 2005, p. 41) – permanece tão inescrutável quanto os raios ultravioletas. “Quem quiser saber como uma ‘humanidade redimida’ seria constituída, sob que condições ela seria constituída e quando se pode contar com ela, coloca questões para as quais não há

resposta. Ele poderia também perguntar sobre a cor dos raios ultravioleta” (*GS 1.3:1232 apud Comay, 2005, p. 41*).

Kant avec Marx

A imagem (sim) apresentada na primeira tese de Benjamin sobre a história indica a complexidade da questão. Qualquer que seja a natureza do entrelaçamento entre o anão “teológico” e o fantoche “materialista histórico” – conluio, co-dependência, contradição insubstituível – a própria figura invoca o próprio espectro da idolatria, ainda que apenas para desmistificá-la. O autômato é, em qualquer caso, consideravelmente menos automático que as imagens animadas de Dédalo. Celebrar o progresso desenfreado do “aparelho” – a socialdemocracia, de um lado, o stalinismo, do outro – é, por si só, cair vítima da ilusão transcendental que hipostatizaria o absoluto como já existia.

Kant e Marx unem forças desajeitadamente. O erro do socialismo utópico seria precisamente obscurecer a fronteira crítica entre o “reino da necessidade” e o “reino da liberdade” – os vocabulários de Kant e Marx curiosamente coincidem aqui – contaminando assim o próprio ideal do comunismo com as categorias empíricas dos dias atuais. Todo esforço para escrever “receitas para as oficinas do futuro” (Marx ‘Afterword’ to the second German edition of *Capital*, 1959, p. 1:26 *apud Comay, 2005, p. 42*) é culpado disso. Hegel viu isso claramente no prefácio à *Filosofia do Direito* quando rejeitou a demanda popular de “dar instrução” [*Belehren*] (Hegel, 1970, p. 27 *apud Comay, 2005, p. 42*) – construir o mundo “como deveria ser” – como pressupõe um colapso não-dialético da lacuna crítica entre *Sein* e *Sollen*, constativo e performativo, introduzindo assim o espectro da abstração não-mediada.

Para Marx, tal colapso marcou a cumplicidade secreta entre a ideologia e a utopia. O “jogo quimérico” da pintura “imagens extravagantes da futura estrutura da sociedade” (Letter of 19 October 1877 to Sorge, in *Marx and Engels Selected Correspondance 1846-95*, 1942 *apud Comay, 2005, p. 42*) só poderia branquear o existente precisamente “ao desconsiderar as sombras” (Korsch, 1967, p. 53 *apud Comay, 2005, p. 42*). Para Kant, tal colapso introduziria a ilegítima miscigenação de uma noumenologia teórica. Para a “lanterna mágica dos fantasmas”, projetados pela teologia natural (Kant, 1956, p. 146 *apud Comay, 2005, p. 42*), corresponderia a ordenação do olhar que

“contemplaria” ou “provaria” (*Ibdem*, p. 152 *apud* Comay, 2005, p. 42) o que deve permanecer adequadamente conjectural. O insight presumido [*Einsichtsfähigkeit*] usurparia, então, o lugar do “vislumbre fraco” [*schwache Blick*] da razão (*Ibdem*, p. 153). A redução da lei (liberdade) às condições da fenomenalidade só poderia reduzir a ação para as gesticulações “sem vida” de um “boneco” governado pelo medo e tremor. Iluminação hipertrófica viria deste modo significar nada além da tutela de uma natureza mortificada.

Em ambos os casos, o resultado é o fetichismo: descrever a redenção como uma extensão lógica do presente é efetivamente confundir potencialidade com facticidade, liberdade com a necessidade e, portanto, apenas para confirmar a própria imersão no imaginário. Todo “ideal de netos libertos” (*GS 1.2:700/SW 4:394 apud* Comay, 2005, p. 42) não pode falhar, nesse sentido, em sua função ideológica. A fé em um futuro melhor santifica secretamente o dado ao oferecer imagens apaziguadoras que só distrairiam o espectador dos mais urgentes imperativos do dia. Honrar o falso deus do progresso é precisamente ser vítima do “sistema de espelhos” criando a ilusão de ótica de “transparência”, esclarecimento ou visão clara. Se a teologia de hoje “tem que ficar fora de vista” (anão, “pequeno e feio”) (*GS 1.2:693/SW 4:389 apud* Comay, 2005, p. 42), isto é, em última análise, porque a sua promessa contém a possibilidade ainda não-redimida de uma felicidade irrepresentável dentro a perspectiva dos dias atuais.

Tudo que Benjamin escreve, das primeiras exortações do movimento de juventude até as ‘Teses sobre a Filosofia da História’ finais – assim toda a difícil trajetória do hiper-idealismo ao messianismo – vai reiterar este ponto básico.

Os compromissos kantianos dos primeiros escritos estabelecem a problemática essencial. Se a tarefa da ‘juventude’ é manter aberto o ‘abismo’ crítico [*Kluft*] (*GS 2.1:31 apud* Comay, 2005, p. 42) entre o absoluto e o aparente, qualquer vislumbre prematuro da Ideia é equivalente ao “pecado mortal” (*GS 2.1:32 apud* Comay, 2005, p. 42) de naturalizar *Geist* por hipostatizar sua encarnação como já ou mesmo previsivelmente realizado.

Esta seria a arrogância teológica do “grande vidente” [*der grofie Schauender*] (*GS 2.1: 32 apud* Comay, 2005, p. 43). Benjamin vai mirar sob uma censura idêntica as conciliações contraditórias que foram de outro lado propostas pelo classicismo alemão, pelo *Wandervogel*, e pelo

instrumentalismo assombrando Weimar, do acadêmico *Berufsggeist* ao otimismo progressista do *Der Anfang* – cada um dos quais será condenado por uma verdadeira “idolatria de *Geist*” (GS 3: 320 *apud* Comay, 2005, p. 43) em sua afirmação estéril do existente.

Nietzsche já havia identificado o estado militar moderno como o mais novo ídolo: um “cavalo da morte” mascarado em nome da própria vida, e assim “barulhento na elegância das honras divinas” (Nietzsche, 1968, p. 162 *apud* Comay, 2005, p. 43). Assim, para o jovem Benjamin (já traumatizado desde o início), a degradação da ideia no “espírito de 1914” e o aproveitamento do movimento de juventude para a patriótica ratificação do *status quo*.

Um certo conceito ótico pareceria, de fato, do começo ao fim, marcar a ideologia da “vida” como a que prolonga pela dissimulação da condição mortificada de uma natureza caída. Cada olhar para a “distância azul” (GS 2.2: 620 *apud* Comay, 2005, p. 43) – do *Fernsicht* romântico para o *schauendes Bewutsein* de um Jung ou Klages – acalmaria o espectador com o consolo de ideais inatingíveis ainda mais atraentes por serem eternas e assim presentes em sua própria ausência.

Não era precisamente tal distância ilusionista o “ideal urbanístico” (GS 5.1: 56 / AP, p. 11 *apud* Comay, 2005, p. 43) do Segundo Império? Os bulevares de *Haussmann* seduziriam o espectador com as longas perspectivas de visão prometendo uma gratificação infinitamente adiada (enquanto ao mesmo tempo efetivamente prevenindo a insurreição ao impedir a construção de barricadas). A Torre Eiffel ofereceria um ponto de vista seguro a partir do qual o espectador poderia admirar o seu progresso, reiterando o ponto geral subjacente à arquitetura de todas exposições mundiais do século XIX (“festivais modernos” (G16,5 *apud* Comay, 2005, p. 39) permitindo que os trabalhadores olhem para o próprio maquinário que os tornava supérfluos), confirmando assim o conto de fadas de Saint-Simon de que o progresso é perspectiva de futuro muito próximo (U4a, 1 *apud* Comay, 2005, p. 43). A arquitetura de vidro das arcadas iria promover a ilusão do exterior no interior, prometendo uma exterioridade visual quando na verdade trata-se de reforçar a imanência do exterior (enquanto isso, as novas tecnologias de iluminação artificial transformariam a própria rua em um *interieur* doméstico), e assim apaziguaria a demanda por transcendência ao proporcionar a gratificação de uma bela visão. As multidões, que fazem sua peregrinação diária (A2,2 *apud* Comay, 2005, p. 43) a essas “grutas encantadas” (a°, 2 *apud* Comay,

2005, p. 43) do consumismo, desfrutariam do espetáculo de mercadorias cujo aparência de disponibilidade só ressalta o regime escopofílico da propriedade privada – “olhe, não toque” (G16,6 *apud* Comay, 2005, p. 43) – enquanto os panoramas do *peepshow* forneceriam a sensação visual de um movimento progressivo seguramente contido e orientado dentro dos limites privados de uma caixa.

Não é coincidência que a estrutura cruciforme das arcadas seja observada por Benjamin como cópia da arquitetura da igreja (A10a, 1 *apud* Comay, 2005, p. 43). Se a função das arcadas é de preservar o espaço de perspectiva com a mesma tenacidade das catedrais (c°, 2 *apud* Comay, 2005, p. 44), isto é, em última análise, porque aqui a fantasmagoria do progresso envolveria nada menos que uma fantasia generalizada de ressurreição. Coisas mortas prometem ganhar vida dentro desses “templos” encantados (A2,2 *apud* Comay, 2005, p. 44).

A visão procuraria confirmar-se através do retorno especular de um olhar que emana de um universo embalado como mercadoria, cujos olhares convidativos exemplificam os “caprichos teológicos” dos quais fala Marx. Assim, a rearticulação de Benjamin do capítulo clássico sobre o fetichismo da mercadoria: “coisas” adquirem fala, olhar, personalidade – as características antropomórficas a partir de agora removidas de uma humanidade completamente reificada – em uma transferência quiástica por meio da qual a transferência de “vida” como tal passa essencialmente por meio dos olhos. Daí a multiplicação de dispositivos ópticos projetados para suspender a hesitação do sujeito pelo sentido da visão. “As lojas dos oftalmologistas foram sitiadas” (Y4, 1 *apud* Comay, 2005, p. 44). O olhar fantasmagórico do objeto torna-se mais uma extensão protética projetada para confirmar os poderes eidéticos do sujeito (Lacan, 1978 *apud* Comay, 2005, p. 44), cujas próprias ansiedades oculares traem-se em fantasias obsessivas de estranha não-reciprocidade e não-simultaneidade, como nas imagens de estátuas com olhos de joia de Baudelaire, prostitutas de olhos esbugalhados, olhos brilhando tão vagamente como espelhos (c°, 2 *apud* Comay, 2005, p. 44) ou como vitrines – “tes yeux illumines ainsí que des boutiques” (GS 1.2: 649 / SW 4: 341 *apud* Comay, 2005, p. 44). “Jugendstil vê em toda mulher não Helena, mas Olímpia” (S9a, 2 *apud* Comay, 2005, p. 44).

A visão falsamente prometeria aqui realizar a fantasia do ego de uma imanência que elidiria a lacuna temporal ou a não-identidade em ação em toda experiência. Esse é o aspecto ideológico da “apoteose

da existência” idealista (*GS 1.1: 337/OT*, p. 160 *apud* Comay, 2005, p. 44), exemplificada pelo classicismo de Weimar e teorizada como a reconciliação do finito e do infinito na plasticidade visual do símbolo – interpretada, como sempre, de uma perspectiva hegeliana – como a “incorporação sensual da ideia” (*GS 1.1: 341/OT*, p. 164 *apud* Comay, 2005, p. 44). Se tal encarnação do numenal envolve uma animação espiritual da natureza e especificamente a sua auto-representação, delimitação e perfeição no ser humano – doravante seguramente instalado [*eingestellt*] ao longo do curso sacral de *Heilsgeschichte* (*GS 1.1: 337/OT*, p. 160 *apud* Comay, 2005, p. 44) – tal lógica de substituição [*Stellvertretung*] (*GS 1.1: 341/OT*, p. 165 *apud* Comay, 2005, p. 44) envolve uma distorção fundamental [*Entstellung*] (*GS 1.1: 337/OT*, p. 160 *apud* Comay, 2005, p. 44) subscrita por uma política de “domínio” e “usurpação” (*GS 1.1: 336/OT* p. 159 *apud* Comay, 2005, p. 44) em que não apenas a distância alegórica é ocluída, mas com ela a transitoriedade radical e o sofrimento de uma natureza finita (*GS 1.1: 343/OT* p. 166 *apud* Comay, 2005, p. 44).

Tal oclusão restringiria severamente o espaço potencial de cada ação. Em sua “transição sem emenda” do fenomenal para o numenal (a “imanência ilimitada do mundo ético no mundo da beleza”), a apoteose humanista do indivíduo aperfeiçoado restringiria o “raio de ação” a um mero “raio de cultura” [*Bildungsradius*] (*GS 1.1: 337/OT* p. 160 *apud* Comay, 2005, p. 44), interpretaria erroneamente a particularidade [*das Einzelne*] (*GS 1.1: 343/077* p. 166 *apud* Comay, 2005, p. 44) como interioridade abstrata ou individualidade [*Individuum*] (*GS 1.1: 337/OT* p. 160 *apud* Comay, 2005, p. 44) – iria, em suma, condenar o sujeito ético as posturas “não-viris” da alma bela. As belas imagens ou “construções” [*Gebilde*] do simbólico apagariam o “abismo” (kantiano) [*Abgrund*] dividindo o “ser visual [*bildliche Sein*] do significado” (*GS 1.1: 342/OT* p. 165 *apud* Comay, 2005, p. 45) – fenômeno do númeno – e assim apagaria a “linha irregular de demarcação” que grava os traços do semblante não-transfigurado da natureza como “inoportuno, doloroso, malsucedido” (*GS 1.1: 343/OT* p. 166 *apud* Comay, 2005, p. 45): a linha da morte.

Em tal visão consoladora de uma natureza transfigurada, a “questão enigmática” [*Ratselfrage*] é suprimida em relação à existência humana em sua especificidade (histórica) como amarrada inexoravelmente a uma natureza caída e transitória (*GS 1.1:343/OT*, p. 166 *apud* Comay, 2005, p. 45). Tal oclusão acabará definindo a barbárie subscrevendo

todo “documento de civilização” (GS 1.2: 696/ SW 4: 392 *apud* Comay, 2005, p. 45) – o elo secreto entre humanismo e militarismo, “a unidade entre Weimar e Sedan”. (GS 3:258 *apud* Comay, 2005, p. 45) A hidra de sete cabeças do *Geisteswissenschaften* (“criatividade, empatia, atemporalidade, recriação, *Miterleben*” etc.), com suas identificações vitais e seu “impulso lascivo pelo quadro geral” (GS 3: 286 *apud* Comay, 2005, p. 45) – o “bordel” do historicismo (GS 1.2: 702/SW 4:396 *apud* Comay, 2005, p. 45) – institucionalizaria a si mesmo nos “bosques sagrados” de “poetas atemporais” (GS 3:289 *apud* Comay, 2005, p. 45) e “valores eternos” (GS 3: 286 *apud* Comay, 2005, p. 45), num fanático “exorcismo da história” (GS 3: 289 *apud* Comay, 2005, p. 45) que entrincheiraria a hegemonia do “homem ocidental” sob o disfarce de uma universalidade depositada como se já estivesse ali. É nesse sentido que se diz que o classicismo culmina na “soteriologia germânica” (GS 3: 254 *apud* Comay, 2005, p. 45) cuja “Rettung” (GS 3: 257 *apud* Comay, 2005, p. 45) (os espantos de Benjamin) dos mortos como *Vorbilder* (GS 3: 255 *apud* Comay, 2005, p. 45) – objetos de identificação empática – resulta no *sauve qui pent* de um nacionalismo triunfante. Isto ocluiria a persistência de relações de poder herdadas através de um apelo as supostas continuidades de raça ou casta.

Não é coincidência aqui que tal soteriologia é considerada como sendo orquestrada por “videntes cujas visões aparecem sobre corpos mortos” (GS 3: 259 *apud* Comay, 2005, p. 45). Este é o olhar empático que encontraria retorno espiritual em um passado reanimado como precursor ou protótipo ancestral – assim também a eventual definição de aura de Benjamin como a capacidade do objeto inanimado de devolver o olhar – um avivamento idealizado dos mortos que inevitavelmente se acumula no lucro dos sobreviventes em sua marcha triunfal pelo *continuum* do tempo.

4. *Bilderflucht*: ressuscitações críticas

Re(sus)citações

Isto não é para excluir a possibilidade de outro olhar, outra ressurreição. Em face da “visão florescente e resplandecente” [*blumenhaft flammende Blick*] do renascimento neoclássico, Benjamin se opõe ao

(sim, ainda fértil) olhar de uma *theoria* que novamente invocaria os mortos – não, desta vez, por adulação, mas por interrogatório.

Devemos nos manter ... pela inconspícua [*unansehnlichen*] verdade, o laconismo da semente, da frutificação e, portanto, da teoria, que deixa para trás o feitiço da visão [*Schau*]. Se houver imagens atemporais, certamente não há teorias atemporais. Não a tradição, mas apenas originalidade [*Ursprünglichkeit*] pode decidir isso. A imagem original pode ser antiga, mas o pensamento genuíno é novo. É de hoje. Este hoje pode estar negligenciado, pressuposto. Mas, seja como for, é preciso agarrá-lo com firmeza pelos chifres, se se quiser colocar questões do passado. É o touro cujo sangue deve encher a cova, se os espíritos dos que partiram estão para aparecer [*erscheinen*] em sua borda. (*GS 3:258 apud Comay, 2005, p. 46*)²

Qual é exatamente a distinção introduzida aqui entre visão e “teoria”? Uma temporal, para começar. Quaisquer que sejam as aparentes continuidades entre flor e semente, entre “imagem” e “aparência”, há uma oposição fundamental entre a violência mítica, que apagaria o tempo fechando a posição do presente (assegurando-o sub-repticiamente), e o sacrifício que vindicaria o presente precisamente expondo a sua vulnerabilidade e responsabilidade com – seu “secret rendez-vous” com (*GS 1.2: 694/ SW 4: 390 apud Comay, 2005, p. 46*) – o passado. (Wohlfarth *in* Smith, 225f).

Nesta distinção repousa a diferença entre “tradição” e “originalidade”. A primeira, podemos interpretar, visa à re-ssur-reiçã: a transfiguração espiritual, a exaltação e a elevação dos mortos como “tesouros culturais” (*GS 1.2:696/ SW 4: 91 apud Comay, 2005, p. 46*) dentro do homogêneo *continuum* do tempo mítico. Este último visa re-sus-citação: a solicitação ou convocação dos mortos como *Abhub* ou remanescente inegável dentro do fraturado *descontinuum* de uma história trazida para uma cesura ou parada messiânica. A medida da “originalidade” não é, portanto, a abstração de um novo começo, definida dentro da “corrente de transformação” historicista (*GS 1.1: 2261 OT, p. 45 apud Comay, 2005, p. 46*). Em vez disso, ela expressará a si mesma de acordo com o “ritmo” difásico de uma repetição finita, em que o passado

² Resenha não traduzida para o português.

é restaurado ou citado como radicalmente “imperfeito” e “incompleto” (cf. *GS 1.1: 226/OT*; p. 45 *apud* Comay, 2005, p. 46).

A “visão” vê, assim, um rosto: o especular retorno a si mesmo do sujeito que se visualiza, à medida que se constrói narcisisticamente através do consolador *tête-à-tête* com o outro embelezado ou transfigurado. A “Teoria” vê uma máscara: a mancha da cabeça da morte cujo olhar vago marca a alteridade radical ou a não coincidência do observador e do observado, do olho e do olhar (a estrutura lacaniana parece aqui indispensável), (Lacan, *Four Fundamental Concepts*, p. 103) e, como tal, a aniquilação ou ferimento traumático do sujeito autoconsciente, refém da reivindicação de um passado imemorial. Tal não-coincidência marca a cena da história como *facies hippocratica*, alteridade não recuperável, a rua de mão única da transitoriedade e do sofrimento irredimíveis. (Lacan, *Four Fundamental Concepts*, p. 88). “É como algo incompleto e imperfeito que os objetos encaram fora da estrutura alegórica” (*GS 1.1: 3621 OT*, p. 186 *apud* Comay, 2005, p. 46).

A ressurreição simbólica – “visão” – chama assim os mortos como objeto de consumo: o objeto lamentado devorado ou introjetado como hospedeiro ou motivo de reflexão. Ressuscitação alegórica – “teoria” – joga os mortos como remanescentes indigestos e lembrança inoportuna, a persistente demanda de matéria não-sublimada. Assim, a aparência do retorno dos espíritos como vampiros alimenta a vala do presente.

A ressurreição, como lemos no ensaio sobre Leskov, deve ser, nesse sentido, concebida menos como uma transfiguração idealizadora do que como um desencantamento radical (*Entzauberung*): libertação da humanidade do “pesadelo” da imanência mítica (*GS 2.2-A58 / SW 3: 157-8 apud* Comay, 2005, p. 47). Tal desmistificação não pode assumir uma oposição (mítica) entre o mito e o esclarecimento. A distinção operativa parece funcionar, ao contrário, dentro dos interstícios do mito em si, no ponto em que o mito aponta para o seu próprio exterior ou para as entranhas ocultadas. Estes são os pequenos “truques” dobrados dentro do tecido aparentemente sem costura da identidade mítica – a “magia libertadora” do conto de fadas com um tranquilizador final feliz – “a prova de Kafka de que medidas inadequadas, até mesmo infantis, podem servir para resgatar alguém” (*GS 2.2: 415 / SW 2: 799 apud* Comay, 2005, p. 47).

Teatros da Redenção

A única ruptura do feitiço do imaginário é, portanto, através de um caminho profundo de imersão. Se (como Adorno insistiu), todo encerramento abstrato de imagens provoca um retorno alucinatório (como sintoma ou delírio), talvez seja, inversamente, o caso (isto é o que devemos considerar agora) que uma certa intensificação de imagens possa abrir uma brecha ou ruptura dentro do *continuum* ininterrupto da imanência mítica, e assim, de fato, apontar precisamente para a iminência do que é radicalmente imprevisível. A saber: a aparente violação do *Bilderverbot* pode de fato atestar seu poder mais produtivo.

A iconofilia em si (ou sua aparência) pode realmente vir a assumir proporções iconoclásticas. Escrevendo sobre a extravagância barroca – a *folie du voir* (Buci-Glucksmann, 1986) de uma cultura que suplanta “mesmo os egípcios” (*GS* 1.1: 350/*OT*, p. 174 *apud* Comay, 2005, p. 47) em termos de especularidade – Benjamin percebe na “erupção de imagens” do mundo dos palcos um estilo nada menos que “sublime” (*GS* 1.1: 349 / *OT*, p. 173 *apud* Comay, 2005, p. 47). O distanciamento alegórico entre a aparência e a significação – o “abismo que separa o ser visual do significado” (*GS* 1.1: 342/*OT* p. 165 *apud* Comay, 2005, p. 47) – intensifica as possibilidades oculares de modo a aumentar a tensão escatológica entre imanência e transcendência, “assegurando assim para a última os mais altos rigor, exclusividade e implacabilidade concebíveis” (*GS* 1.1: 359/*OT* p. 183 *apud* Comay, 2005, p. 47). É de fato a própria profusão de imagens que bloqueará aqui qualquer fantasia de reconciliação prematura.

Se é parte da própria lógica da modernidade converter toda proibição de imagens em mais uma imagem de proibição – visto o deslumbramento de sinais negativos que atravancam a paisagem urbana da *Rua de Mão Única* (“Proibido colar cartazes!”, “Atenção: degraus!”, “Mendingos e ambulantes proibidos!”, “Estas plantas são recomendadas à proteção do público”) – serão necessárias medidas “heroicas” (cf. *GS* 1.2: 577/ *SW* 4:44 *apud* Comay, 2005, p. 47) para negociar a aporia de tal especularidade sem fim.

A *Rua de Mão Única* apresenta vividamente a aporia agora familiar. Aqui, o “panorama imperial” do progresso é visto apenas para prolongar a claustrofobia do interior. Assim, a visão de um “glorioso futuro cultural” como um último fantasma doméstico: uma “miragem” consoladora projetada contra as “dobras de cortinas escuras” que

mascaram e reforçam o confinamento dos dias atuais (*GS* 4.1: 98 / *SW* 1: 453 *apud* Comay, 2005, p. 48). Nem os marcos mais sublimes permaneceriam intactos. Os cumes estão encobertos. “Uma cortina pesada desliga o céu da Alemanha” (*GS* 4.1: 99 / *SW* 1: 453 *apud* Comay, 2005, p. 48). Obviamente, não haveria escapatória aqui para apelar à suposta neutralidade de um “ponto de vista crítico”, “aspecto geral” ou “perspectiva” (*GS* 4.1: 132/ *SW* 1:476 *apud* Comay, 2005, p. 48). Tal perspectiva só poderia contrabandear na ilusão óptica do panorama, intensificaria a fantasmagoria no próprio esforço de ver através dele, e portanto reforçaria a imanência precisamente no clamor à externalidade ou transcendência. Este é o pesadelo do teatro total – o aquário de Proust (Proust, 1983, 2:35ff), se não o de Aragão (1971, p. 28) – a não-saída ou “beco sem saída” (como foi batizada originalmente em *Rua de Mão Única*) de nossa espetacular modernidade:

E como se se estivesse aprisionado em um teatro e se fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala. (*GS* 4.1:98/*SW*1:453 Benjamin, (trad. Torres Filho) 1997, p. 23 *apud* Comay, 2005, p. 48)

A “saída” aqui pode ser figurada, na verdade, adequadamente encenada, apenas como uma pausa dramática dentro da fantasmagoria da visão total. Se toda tentativa prematura de abandonar secretamente o círculo prolonga-se o que ela abandonaria (cf. *GS* 4.1:85f./*SW* 1: 445 *apud* Comay, 2005, p. 48), qualquer ruptura exigirá uma certa colaboração com forças míticas e, portanto, assumirá um aspecto infinitamente ambíguo. ‘*Costume Wardrobe*’ apresenta a cena da redenção como nada mais e nada menos do que uma ocorrência teatral:

Repetidas vezes, em Shakespeare, em Calderón, as batalhas preenchem o ato, e reis, príncipes, atendentes e seguidores ‘entram, fugindo’. O momento [*Augenblick*] em que se tornam visíveis aos espectadores os leva a um impasse. O voo da *dramatis personae* está preso pelo palco. Sua entrada no campo visual [*Blickraum*] de pessoas não participantes e verdadeiramente imparciais permite que o assediado desenhe um respiro, banha-os em um novo ar. A aparição no palco daqueles que entram ‘fugindo’ tira dali seu sentido oculto. Nossa leitura desta fórmula está imbuída de expectativa de um luar, uma luz, um clarão de luz de

fundo [*Rampenlicht*], no qual nosso próprio voo pela vida pode ser igualmente protegido na presença de observadores desconhecidos. (GS4.1:143/SW1:484 *apud* Comay, 2005, p. 48)³.

A redenção – respiração, aqui, como sempre – é assim figurada dentro do *Blickraum* ou *Bildraum* da visibilidade consumada. O descentramento do olhar (a transformação do espectador em potencial espetáculo) é aqui apresentado como reviravolta sem simetria ou reciprocidade empática. Uma distância brechtiana caracteriza tanto a posição de visualização como a do objeto visualizado.

Esta é a “astúcia” (GS 5.2: 1213 / AP, p. 907 *apud* Comay, 2005, p. 49) – “teleológica” – por meio da qual o sonho, intensificando-se, avança em direção ao seu próprio despertar.

Haverá, então, “ainda uma esfera de imagens [*Bildraum*], e, mais concretamente” – e por isso mesmo – “de corpos [*Leibraum*]” (GS 2.1:309/SW 2: 217 *apud* Comay, 2005, p. 49). Se a época moderna, apesar ou devido à sua especularidade hipertrófica, representa o máximo aleijamento ou mutilação da imaginação (GS 1.2:611/SW4:316), só a imagem virá para redimir um corpo e um corpo político fraturado irremediavelmente pela força do tempo. A expulsão da “metáfora moral da política” (GS 2.1: 309/SW 2: 217 *apud* Comay, 2005, p. 49) – a eliminação do *gradus ad parnassum* social-democrata (GS 2.1: 308 / SW 2: 216 *apud* Comay, 2005, p. 49) – requer precisamente a “abertura” ou elaboração de uma esfera de imagem concorrente através da qual o corpo se reconfigura no tempo.

Este não é o projeto da *Bildung* estética. Nesta versão de um último julgamento materialista, o corpo sofredor se submete a uma “justiça dialética” (a reescrita de Benjamin do Hegelian Bacchanalian revel) segundo a qual “nenhum membro permanece ininterrupto [*unzerissen*]” (GS 2.1: 309/SW 2: 217 *apud* Comay, 2005, p. 49). A reconstituição de uma nova *physis* (GS 2.1: 310/SW 2: 217 *apud* Comay, 2005, p. 49) ou “novo corpo” (GS 4.1: 148/SW 1: 487 *apud* Comay, 2005, p. 49) para o coletivo corpóreo [*leibliche Kollektivum*] (GS 2.3: 1041 *apud* Comay, 2005, p. 49) envolve a quebra de toda fantasia de harmonia ou imanência estética. Se Benjamin aqui anuncia o início de uma verdadeira “revolta de escravos da tecnologia” (GS 3: 238 *apud* Comay, 2005, p. 49), isso

³ Sem tradução para o português.

não deve ser confundido com a consolação ascética que iria (como no futurismo) vitalisticamente negar ou estetizar as condições mortificantes de uma vida danificada. Portanto, esta não é a ressurreição de um corpo ou corpo político espiritualizado dentro da comunidade eterna da humanidade. Se é um corpo fissurado, epilético (*GS 4.1: 148/SW 1: 487 apud Comay, 2005, p. 49*) que deve entrar na corte final do julgamento, isto é precisamente para repelir toda solidariedade mítica sugerida pelo “ídolo” de uma “humanidade harmoniosamente e perfeitamente formada” – o “fantasma do homem não político ou natural” (*GS 2.1, 364/SW 2:454 apud Comay, 2005, p. 49*). “O assunto da história: não a humanidade [*die Menschheit*] mas o oprimido” (*GS 1.3:1244 apud Comay, 2005, p. 49*). “Trabalhar em locais importantes na esfera das imagens” é precisamente proteger o impulso revolucionário de degenerar em um “mau poema na primavera” (*GS 2.1: 309/SW 2: 217 apud Comay, 2005, p. 49*): essa é a “organização do pessimismo” sobre qual Benjamin escreve.

Poder-se-ia argumentar que as conhecidas séries de operações de salvamento de Benjamin (romantismo, surrealismo, Proust, Baudelaire, Brecht, Kafka, cinema, fotografia, e assim por diante) serão dirigidas precisamente para esse núcleo do imaginário que desafia a idealização e que, portanto, negocia uma abertura para o imprevisto. O *Bilderverbot* bíblico é assim refinado como um *Bilderflucht* (*J54,2 apud Comay, 2005, p. 49*): um voo *da* imagem mítica *para* a imagem dialética despojada de toda força consoladora. A “óptica dialética” de Benjamin colocará a imagem contra a imagem.

O que quer que esteja em ação para colocar a história cultural contra o depósito de (auto)-engano historicista – Goethe contra Gundolf, Romantismo contra *Sturm und Drang*, Kafka contra Brod, cinema contra Riefenstahl, Mickey Mouse contra a Disney, surrealismo contra o “espiritualismo” obsoleto que desmorronearia o impulso visionário no ocultismo dos mitólogos e médiuns (*GS 2.1: 298/SW 2: 209 apud Comay, 2005, p. 50*) – qualquer que seja a força e legitimidade das reescritas específicas de Benjamin, será em cada caso uma questão de recuperação ao invés de repressão das possibilidades oculares, e como tal a vindicação de um imaginário sobrecarregado pela “ambiguidade” essencial que anuncia a própria “lei” da dialética remodelada (*GS 5.1: 551 AP, p. 10 apud Comay, 2005, p. 50*).

Se é dentro do teatro-mundo que a “esperança dos desesperados” de Kafka é para ser realizada (*GS 52.2: 415/SW 2: 799 apud Comay, 2005,*

p. 50) – céu falso, asas de papel: Adorno virá de fato a suspeitar disso (GS 2.3: 1177f *apud* Comay, 2005, p. 50) – isso é precisamente porque a única “saída” (como no *Relatório para uma Academia*) é recapturar o último vestígio de um impulso mimético reprimido (GS 2.2: 423/SW 2:804 *apud* Comay, 2005, p. 50). “As faculdades miméticas e críticas não podem mais ser distinguidas” (GS 2.3: 1050 *apud* Comay, 2005, p. 50). Se a busca frenética de Proust por imagens envolver o “vício” (“somos tentados a dizer, teológica”) da curiosidade obsequiosa, isso de fato implicará o inevitável enredamento de toda imagem de redenção dentro da “floresta encantada” [*Bannwald*] (GS 2.1: 313/SW 2: 239 *apud* Comay, 2005, p. 50) da culpa mítica.

Tudo isso levará em breve as acusações previsíveis: feitiçaria, cooptação, identificação com o agressor.

5. *Bilderstreit*: Adorno contra Benjamin

Mosaicos

É com o abortivo *Passagenwerk* – “o teatro de todos os meus conflitos e todas as minhas ideias” (GB 3: 503 / C, p. 359 *apud* Comay, 2005, p. 50) – que as questões surgem primeiro na mente. Benjamin será observado jogando como aprendiz de feiticeiro, hipnotizado por aquilo que ele iria subverter. Especificamente: se é o regime ocular da modernidade que apresenta a face da história como absoluta monstruosidade – não apenas uma “cabeça superdimensionada” (G ° 17 *apud* Comay, 2005, p. 50), mas também (como Marx também observou Marx & Engels, 1962, 23:15) uma “cabeça da Medusa”. (GS 1.2: 682 *apud* Comay, 2005, p. 50) – Benjamin ficará petrificado com o que vê.

Em 1935, Adorno irá de fato acusá-lo de capitular à força do capital. Representações panorâmicas do panorama, representações caleidoscópicas do caleidoscópio – a técnica de montagem é encontrada aqui não apenas para simular a do surrealismo, mas efetivamente para adotar o que será, para Adorno, a sua posição irremediavelmente conciliatória. Uma afirmação enigmática, *Behauptung*, seria detectada na determinação fisionômica de Paris como *Hauptstadt der neunzehnten Jahrhundert*, guia ou capital do século XIX (um título “privado” traduzido para o francês por Benjamin (GB 5:83-4/C, p. 482 *apud* Comay, 2005, p. 51) e eventualmente descartado), que seria assim transfigurado

como nada menos que a figura proscrita da utopia. Paris, lugar decapitado de oportunidades revolucionárias perdidas (Cf. Ivornel, 1986, p. 61-84), seria reintegrado ao palco central, de modo a fornecer a cena sedutora ou espetáculo de redenção. *Caput mortuum* seria assim figurado ou transfigurado como – precisamente, rosto.

Não é simplesmente que Benjamin irá agressivamente depender das imagens para contar uma história (cf. NII, 4); nem que o que começa como um “álbum” (*GS 5.2: 1324 apud Comay, 2005, p. 50*) em breve colapsará sob seu próprio peso em um “campo de entulho” (*GB 4: 1121/C, p. 396 apud Comay, 2005, p. 50*) de proporções tipo Bouvard-and-Pecuchet; nem mesmo que as imagens específicas a serem selecionadas aqui – a conhecida lista de compras: passagens, trapeiros, varandas e o resto – irão carregar, para Adorno, um selo irremediavelmente consumista.

Nem é apenas (embora isso não seja irrelevante) uma questão dos respectivos compromissos de Adorno e Benjamin como críticos culturais – alta cultura *versus* cultura de massa, música *versus* fotografia, aural *versus* visual e todo o restante. Se a queixa de Adorno eventualmente virá a se cristalizar no notório assalto sobre a cultura cinematográfica como hipnose de massa, talvez seja menos o exemplo específico do meio que é significativo aqui do que a lógica real subjacente ao ataque. Se Benjamin veio a ser repreendido, seguindo o ensaio da obra de arte, pelo “anarquismo romântico” (*GS 1.3: 1003 apud Comay, 2005, p. 50*) que hipostatizaria a “consciência realmente existente dos trabalhadores realmente existentes” (*GS 1.3: 1005 apud Comay, 2005, p. 51*) e, assim, antecipar a revolução precisamente prefigurando-a – a acusação essencialmente reproduz a crítica de Lênin a Luxemburgo – é importante considerar as premissas específicas aqui em jogo. Sustentar o que será de outro modo uma lamentação [*jeremiad*] convencional que liga a cultura midiática à idolatria em massa (do *Salon* (Baudelaire, 1979, 2:614-19) de Baudelaire, de 1859, a Jacques Ellul) é um confronto ante a natureza da memória e a temporalidade específica da imaginação histórica.

A própria concepção de imagem dialética está aqui em jogo. O olhar ‘estereoscópico’ de Benjamin (cf. NI, 8 *apud Comay, 2005, p. 51*) para a constelação intempestiva de um passado não realizado e um presente regressivo será condenado como duplamente afirmativo, na medida em que entrincheiraria simetricamente ambos, segundo Adorno, dentro de um horizonte compartilhado de conciliação. Em suma: qualquer imagem de uma “humanidade redimida” vislumbrada de dentro do sonho

fantasmagórico da modernidade só poderia transgredir a *Bilderverbot* e, assim, inevitavelmente, reciclar a ideologia como Utopia.

A citação de Michelet feita por Benjamin (“*Avenir! Avenir!*”) é aqui decisiva: “*Chaque époque rêve la suivante*” (*GS 5.1:46 / AP*, p. 4 *apud* Comay, 2005, p. 51). Benjamin lê aqui a ambiguidade crucial de toda imagem – a “lei da dialética paralisada” (*GS 5.1: 55 / AP*, p. 10 *apud* Comay, 2005, p. 51) – o entrelaçamento entre regressão e utopia visivelmente em ação em todos os tempos. “No sonho em que toda época vê em imagens a época que a sucederá, a última aparece acoplada a elementos de pré-história – isto é, de uma sociedade sem classes” (*GS 5.1:46/AP*, p. 4 *apud* Comay, 2005, p. 51). Adorno lê em tal acoplamento a monstruosa cumplicidade da nostalgia e do etéreo. Klages casado com Fourier: uma relação “linear” com o futuro, tecida do casulo da consciência coletiva, uma realização alucinatória do desejo, destinada apenas a acomodar o presente, colocando-se não-dialeticamente como verdade (*C*, p. 495 *apud* Comay, 2005, p. 52). Em síntese: ao sucumbir ao “feitiço da psicologia burguesa” (*Br 2:674/C*, p. 497 *apud* Comay, 2005, p. 52) Benjamin não apenas desviará a psicanálise pelas linhas junguianas, como também desconsiderará a enfática negação de Freud de todo significado profético do trabalho do sonho. (Freud, 1953, 5:621). “Toda época não apenas sonha a próxima”, mas ao fazê-lo a pressiona “dialeticamente” (*GS 5.1: 59 / AP*, p. 13 *apud* Comay, 2005, p. 52) e com “astúcia” (*GS 5.2: 1213/AP*, p. 907 *apud* Comay, 2005, p. 52) em direção ao seu próprio despertar. Esta é a rearticulação proustiana de Benjamin da *List der Vernunft* de Hegel: o “cavalo de Tróia” (*K2,4 apud* Comay, 2005, p. 52) instalado no sono onírico da cultura de massa do século XIX. Adorno, talvez o melhor freudiano aqui, veria no propósito essencial do sonho como o prolongamento de nosso sono dogmático, e assim lê Benjamin como um apologista da continuidade ou “imanência” consumada (*Br 2: 672f./C*, p. 495f *apud* Comay, 2005, p. 52). A imagem dialética, nesse sentido, perderia assim o seu “poder libertador objetivo” e se resignaria, então, à reprodução estéril de *das Nächste*.

Adorno não será nem o primeiro nem o último a acusar Benjamin de idolatria. Em 1938, o efeito-montagem representará a desintegração derradeira do imperativo Mosaico nas concatenações do puro mosaico – uma “enumeração supersticiosa de materiais” (*Br 2:787 / C*, p. 583 *apud* Comay, 2005, p. 52) que em sua abstenção “ascética” da elaboração conceitual se restringiria “demoniacamente” (*Br 2:783 / C*, p. 580 *apud*

Comay, 2005, p. 52) a uma ‘encantação’ piedosa (*Beschworung*) da realidade nua e crua (*Br 2:786 / C*, p. 582 *apud* Comay, 2005, p. 52).

O *status* de “teoria” como tal está em jogo. Desde o princípio, terá sido para Benjamin uma questão de refutar o “suave empirismo” de um Goethe (*GB 3: 332 e GS 1.1: 60/SW 1: 148 apud* Comay, 2005, p. 52). (“Tudo que é factual já é teoria” (*C*, p. 313 *apud* Comay, 2005, p. 52 *apud* Comay, 2005, p. 52)). Isso se aplicará, *mutatis mutandis*, à salvação neoplatônica dos fenômenos propostos no prefácio do *Trauerspielbuch* (“O valor dos fragmentos do pensamento é tanto mais decisivo, quanto menos imediata é sua relação com a ideia subjacente” (*GS 1.1: 208/ OT*, p. 29 *apud* Comay, 2005, p. 52)); à arte sem arte do contador de histórias desaparecido (‘faz parte da arte de contar histórias, manter uma história livre de explicações’ (*GS 2.1: 445/SW 3: 148*)); e à ‘técnica’ apresentada pelo *Passagenwerk* (“Método deste trabalho: montagem literária. Eu não preciso dizer nada. Apenas mostrar” (*Nla, 8 apud* Comay, 2005, p. 52)). Seja qual for a mudança – o próprio Benjamin a descreve como nada menos que “revolução total” [*vollkommenen Umwälzung*] (*GB 5: 88 / C*, p. 486 *apud* Comay, 2005, p. 52) – entre a problemática “metafísica” (palavra de Benjamin) anterior e o plano cultural materialista no trabalho tardio, o compromisso micrológico com o objeto persistentemente renegaria toda reivindicação de uma teoria panóptica e, portanto, qualquer totalização estável ou consistente do que aparece. Se a “salvação dos fenômenos” coincide aqui (como sempre) com a “apresentação de ideias” (*GS 1.1: 215/OT p. 35 apud* Comay, 2005, p. 52), isso é precisamente porque os fenômenos devem ser despojados de qualquer inviolabilidade ou unidade “integral” ou auto subsistente, e submetido à fraturação, dispersiva e reintegradora, mas também constantemente auto-revisada, do pensamento composto (*GS 1.1: 213/OT p. 33 apud* Comay, 2005, p. 53). Isso marca a continuidade fundamental, seja lá o que Adorno suspeitasse, entre o mosaico filosófico do *Trauerspielbuch* e o muito difamado (por Adorno) “método surrealista”.

Nada menos do que a própria vida está aqui posta em xeque. A questão, em última instância, diz respeito à própria possibilidade de ressuscitação. Uma “fidelidade sem esperança as coisas” (*GS 1.1: 333 / OT*, p. 156 *apud* Comay, 2005, p. 53) exigirá nada menos do que uma descida às ‘cinzas’: uma virada para o remanescente mais recalitrante ou “pesado” de matéria não-sublimada (*GS 1.1: 334/OT*, p.157 *apud* Comay, 2005, p. 53). Se a versão de Benjamin da “teoria no sentido mais

estrito” (C, p. 58 *apud* Comay, 2005, p. 53) coloca em risco a aparência de um certo empirismo, é justamente a partir de uma ambição teológica de “deixar o que é ‘criatura’ falar por si” (GB 2: 232 / C, p.313 *apud* Comay, 2005, p. 53): isto é, restaurar precisamente abstendo-se de ventriloquizar ou representar antropomorficamente a voz de uma natureza caída e, portanto, de fato, de uma história – agora mortificada – como instintiva. Esta é a alquimia crítica (GS 1.1: 126/SW 1: 298 *apud* Comay, 2005, p. 53) ou “pedra filosofal” prometida pelo método “construtivo” (GB 5: 142 / C, p. 507 *apud* Comay, 2005, p. 53) – esperança para os desesperados (cf. GS 1.1: 201 / SW 1: 356 *apud* Comay, 2005, p. 53) – o olhar alegórico voltado para aquilo que, em sua própria transitoriedade e ruína, figura precisamente como a cifra da ressurreição (cf. GS 1.1: 405f / OT p. 232 *apud* Comay, 2005, p. 53). “Na mônada”, escreve Benjamin, “tudo o que foi miticamente paralisado [*in mythischer Starre lag*] como evidência textual ganha vida” (GB 6: 185 / C, p. 588 *apud* Comay, 2005, p. 53).

A reescrita de Goethe por Benjamin é crucial. Se Benjamin insiste em sua apresentação sobre um sentido de uma “elevada visualidade” [*gesteigerte Anschaulichkeit*]” (N2a,6 *apud* Comay, 2005, p. 52) que supere tanto a “deteriorada” [*shabbiness*] historiografia marxista quanto a “barateza” do tipo burguês (GS 5.2:1217/AP, p. 911 *apud* Comay, 2005, p. 52), o modelo final para tal método pictórico é ser derivado dos estudos morfológicos de Goethe (O°73 *apud* Comay, 2005, p. 53). Tal como acontece com o *Urpflanze*, a revelação do geral nos detalhes envolve um certo “desdobramento” – “como uma folha”, escreve Benjamin (N2a, 4 *apud* Comay, 2005, p. 52) – neste caso, da constelação temporal específica (nunca estável) dentro da qual todo “pequeno momento singular” (N2a, 6 *apud* Comay, 2005, p. 52) deve ser inscrito.

Mas o que é anunciado aqui como uma “transposição” ou “tradução” [*Übertragung*] do princípio morfológico da observação do “contexto pagão da natureza para os contextos judaicos” – plural – “da história” (N2a, 4 *apud* Comay, 2005, p. 53) pareceria obedecer uma lógica de tradução bastante familiar, de acordo com a qual o original (e de fato o conceito original do originário) não permanecerá de maneira alguma intacto. O que quer que esteja em funcionamento na “transferência” de atenção de Benjamin de uma natureza orgânica para uma história da natureza despojada de toda realização imanente, fica claro que os conceitos tanto da natureza quanto da história terão sido radicalmente transformados.

A “síntese genial” de Goethe da essência e da aparência teria envolvido não apenas o “símbolo ideal” (*GS* 6:38 *apud* Comay, 2005, p. 53) – atemporal, total, instantâneo – mas também teria privilegiado o domínio da própria “vida” biológica como objeto específico de “percepção irreduzível” (*GS* 6:38 *apud* Comay, 2005, p. 53). O princípio benjaminiano da montagem, em contraste, não apenas introduzirá a distância alegórica ou a não-simultaneidade para o “interior arborizado” (*GS* 1.1: 342/*OT*, p. 165 *apud* Comay, 2005, p. 54) da mônada, mas, além disso, e por essa mesma razão, forçará uma revisão fundamental do próprio conceito de “vida” em si.

Se a abrangência micrológica da particularidade lumpeniana envolve como sua suposição “verdadeiramente problemática” o desejo de “não abrir mão de nada” (N3,3 *apud* Comay, 2005, p. 54) – considerar nada irremediavelmente perdido ou subestimado – isto é precisamente devido a uma convicção, nada menos do que teológica, a respeito da “indestrutibilidade da vida mais elevada em todas as coisas” (N1a, 4 *apud* Comay, 2005, p. 54). Tal apelo à vida antecipará qualquer antítese fixa entre vivo e morto – positiva e negativa, para frente e para trás, ou, nesse sentido, destruição e construção (“e assim por diante *in infinitum*” (N1a, 3 *apud* Comay, 2005, p. 54) – assim como impedirá qualquer teodiceia organicista ou “naturalista vulgar” (N2,6 *apud* Comay, 2005, p. 54), seja ao longo de linhas progressivas-evolutivas ou regressivas de Spengler (N1a, 3 *apud* Comay, 2005, p. 54).

As figuras conhecidas do cinegrafista e cirurgião novamente convergem aqui (como no ensaio artístico (*GS* 1.2: 495f / *SW* 4: 263 *apud* Comay, 2005, p. 54)) para iniciar a cesura ou corte a ser infligido no corpus histórico como cadáver vivo. Qualquer que seja a natureza da “operação” materialista histórica – congelando a imagem, escolhendo o ângulo, ajustando a iluminação, clicando no obturador (*GS* 1.3: 1165 *apud* Comay, 2005, p. 54) – é somente dentro da “câmara escura do momento vivido” (*GS* 2.3: 1064 *apud* Comay, 2005, p. 54) (semelhantemente a *câmara obscura* da ideologia) que o “desenvolvimento” total da imagem deve ser alcançado. Em todo caso, isso deve ser distinguido do olhar [*Schauen*] burguês hipnotizado pelo espetáculo da história como uma exibição de “imagens coloridas” (*GS* 1.3: 1165 *apud* Comay, 2005, p. 54). “Uma mudança constante na perspectiva visual” [*Verschiebung des Gesichtswinkels*] eventualmente apresenta todos os negativos como positivos de acordo com uma teologia da “*apokatastasis* histórica” (N1a,

3 *apud* Comay, 2005, p. 54) – a fonte herética é Orígenes (cf. *GS* 2.2: 458 / *SW* 3: 159 *apud* Comay, 2005, p. 54) – até no “meio dia da história” (N15,2 *apud* Comay, 2005, p. 54), e fora das “nuances dialéticas” (N1a, 4 *apud* Comay, 2005, p. 54) da óptica messiânica (“luz para sombra, sombra para luz” (*GS* 1.3: 1165 *apud* Comay, 2005, p. 54), e assim por diante), “a vida nasce de novo” (N1a, 4 *apud* Comay, 2005, p. 54). “Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. Essa mudança, a mais imperceptível de todas, o materialista histórico tem que saber discernir” (*GS* 1.2: 695 / *SW* 4: 390 Benjamin, (trad. Gagnebin), 2005, p. 58 *apud* Comay, 2005, p. 54).

Adorno, não obstante, suspeitará aqui de um resíduo naturalista não-sublimado – se não, de fato, algo como o “neopaganismo” parodiado por Baudelaire. Se o método construtivo será atacado por colapsar a precária dialética do conceito e da intuição, racionalidade e *mimesis*, universal e particular, é porque, como todo empirismo, carrega a mancha de uma razão que mascararia sua própria dominação sobre o próprio objeto que reivindicaria a deixar falar. Subjacente à modéstia teórica que se abstém da intervenção conceitual seria a arrogância secreta de uma racionalidade destinada a dominar a própria natureza que ela redimiria. Este é Odisseu, amarrado ao mastro, fascinado por uma canção de sereia cujo último encanto nada mais será do que a auto sedução de seu próprio ego controlador (Cf. *Dialectic of Enlightenment*, p. 43-80). Assim, a “pedra filosofal” encobria a arrogância como humildade. De fato, será o próprio projeto de Benjamin que, em última análise, será acusado de auto santificação.

Gretel brincou certa vez que você vivia nas cavernosas profundezas de suas *Passagens* e, portanto, ficou horrorizado de concluir o trabalho porque temia ter que deixar o que construiu. Então, vamos encorajá-lo a nos permitir entrar no Santo dos Santos. Eu acredito que você não tem motivos para se preocupar com a estabilidade do santuário, ou qualquer motivo para temer que seja profanado. (*Br* 2: 788 / *C*, p. 583 *apud* Comay, 2005, p. 55)

Quero amar e perecer que uma imagem
 não permaneça uma mera imagem
 Nietzsche, *Assim falou Zarathustra*

Talvez seja desnecessário aqui recitar longamente o conhecido coro de defesas: o que é “dialético” na imagem é, para Benjamin, precisamente o que deve impedir qualquer assimilação no contínuo do tempo mítico. A historicidade específica da imagem excluiria igualmente nostalgia e presságio, e, como tal, minaria qualquer relação evidente ou pictórica com o que poderia vir. Como já efetivamente se passou, ou prestes a desaparecer (*GS 1.2: 590 apud Comay, 2005, p. 55*) – o modelo da inflação monetária nunca está distante (cf. *GS2.2: 620 apud Comay, 2005, p. 55*) – a imagem perturba toda reconstrução contemplativa e assim também todo modelo consolador do que pode ser. Jung e Fourier seriam aqui simetricamente desviados.

Como a memória de um futuro perdido e a antecipação de uma ausência futura – “tristeza pelo que foi e desesperança em direção ao que está por vir” (*GS 1.2: 586 apud Comay, 2005, p. 55*) – a imagem expressa de fato a estrutura rigorosamente traumática de toda experiência. A lógica da latência introduziria uma anacronia fundamental à imagem, de modo que toda e qualquer antecipação da redenção – a “sociedade sem classes” – aparecesse, ao mesmo tempo, não apenas radicalmente precipitada, mas de fato devidamente legível apenas postumamente, se não, de fato, tarde demais. Se a tão falada *Auseinandersetzung* (*GS 5.2: 1160 apud Comay, 2005, p. 55*) com Jung, Klages e companhia nunca e propriamente conhecida como tal (na verdade, é tentador culpar o próprio Adorno tanto quanto a qualquer um por esse diferimento), fica claro que qualquer imagem de *Urgeschichte* poderia apontar apenas para uma “origem” fraturada por uma retroatividade que impediria toda recuperação e, portanto, igualmente, toda visão segura de um fim consumado ou futuro. Se na imagem dialética a iluminação mútua entre passado e presente é tipicamente caracterizada tanto como “lampejo” (*N2a, 3 apud Comay, 2005, p. 55*) quanto como “explosivo” (*O°56 apud Comay, 2005, p. 55*), isso ocorre porque o que está rompido aqui é tanto a imanência de cada época quanto a imanência da subjetividade, seja de um indivíduo ou de um fantasma coletivamente hipostatizado em trajes junguianos.

“O lugar onde se encontra [a imagem] é a linguagem” (*N2a,3 apud Comay, 2005, p. 56*). Se a “imagem autêntica” é a “imagem lida” – a familiar problemática barthesiana se abre aqui (Barthes, 1981) – é precisamente porque o “ponto” [*Punktum*] de legibilidade envolve o reconhecimento do tempo atual da interpretação no seu ponto de

responsabilidade mais ‘crítico, perigoso’ em relação ao passado (N3,1 *apud* Comay, 2005, p. 56). Tal pontualidade destruiria [*zerspringen*] de fato qualquer plenitude atemporal da verdade e, assim, todo relacionamento contemplativo com o que aparece.

A estrutura temporal da imagem converte visão em leitura, imagem em texto. Se o que é essencial na imagem é que ela “não é vista antes de ser lembrada” (*GS* 1.3: 1064 *apud* Comay, 2005, p. 56), toda profecia se tornaria inevitavelmente a profecia culposa de um presente que não pode deixar de chegar tarde (cf. N13,1 *apud* Comay, 2005, p. 56). “O inferno não é nada que nos aguarda, mas esta vida aqui” (Strindberg) (N9a,1 *apud* Comay, 2005, p. 56). Isso de fato definirá a forma essencial da iconoclastia de Benjamin. ‘Adorar a imagem da justiça divina na linguagem ... essa é a genuína travessia judaica’ pela qual o feitiço mítico deve ser quebrado (*GS* 2.1: 367 / *SW*2: 244 *apud* Comay, 2005, p. 56).

Conjurações

Nem precisamos agora ensaiar os inevitáveis reflexos e réplicas. Se a retórica de exorcismo um tanto histórica de Adorno segue uma lógica previsível de conjuração – demonologia / contra-demonologia (Derrida, 1994) – não demorará muito para expor a própria dependência secreta de Adorno da fantasmagoria que ele procuraria “liquidar” (*Br* 2: 7847 C, p. 580 *apud* Comay, 2005, p. 56). Assim, o apelo frenético à “mediação” como a varinha mágica é para “quebrar o feitiço” (*Br* 2: 7861 C, p. 582 *apud* Comay, 2005, p. 56) de uma positividade “satânica” (*Br* 2: 7831 C, p. 579 *apud* Comay, 2005, p. 56).

As acusações já são conhecidas: Adorno o “diabo” (Lyotard), Adorno a “bruxa” (Agamben), Adorno o bêbado, ligado ao “misticismo da inversão dialética” (Bürger). Não é a invocação do “processo total” [*Gesamtprozess*] (*Br* 2:785/C, p.582 *apud* Comay, 2005, p. 56), para “desenvolvimento” (*Durchführung*) (*Br* 2: 7831/C, p. 580 *apud* Comay, 2005, p. 56), para “mais dialética” – mais completa, na verdade talvez mais contínua dialética, *durchdialektisieren* – essa demanda por mediação não ameaça precisamente restabelecer uma continuidade historicista do tipo lukacsiano mais ortodoxo? Hegel contra Schelling? A demanda por elaboração teórica não ameaça reinvestir os “conteúdos da consciência” com as propriedades ocultas que devem ser especificamente evitadas?

‘Restauração da teologia’ (pedido de Adorno) (*Br 2: 6761/C*, p. 498 *apud* Comay, 2005, p. 56), como muito mais ideologia alemã?

Mais ao ponto: a própria acusação da apologética não assume uma temporalidade linear do *noch nicht*? A acusação de reconciliação prematura não se arrogaria o próprio padrão de realização que, desse modo, recusaria? A própria alegação do positivismo não se acusaria essencialmente ao apelar ao proscrito ponto de vista da totalidade?

As coisas são complicadas. É de fato possível argumentar (como Benjamin quase faz) que a própria versão de “teoria” de Adorno – seja como a redenção esotérica dos fenômenos [*Ideologiekritik*] ou como o pontapé inicial de um *Münchhausen* filosófico – assume o ponto de vista angélico ou “asas enceradas” (*GB 6: 184/C*, p. 587 *apud* Comay, 2005, p. 57) do observador destacado. Se há, por certo, algum conceito de vanguarda nos ‘espinhos’ de Adorno (*Br 2: 683/C*, p. 503 *apud* Comay, 2005, p. 57) (mais claramente assinalados em sua resposta ao ensaio sobre arte), o próprio Adorno é o primeiro a insistir que preço do sucesso teórico não seria apenas um fracasso prático, mas, de fato, um ponto cego teórico baseado precisamente na repressão dessa culpa original.

Se há uma estupidez intencional aqui – Adorno teimosamente confunde a imagem do sonho com a imagem dialética, convidando assim todas as inevitáveis refutações e réplicas – a má interpretação é reveladora na medida em que aponta para uma antinomia específica ainda não adequadamente abordada.

Pode ser que as suspeitas de Adorno, no final, e apesar de tudo, mantenham uma certa convicção. Talvez tanto Benjamin quanto Adorno compartilhem uma certa fantasia de reconciliação prematura. Talvez tal fantasia seja necessária. Suspenso entre o “deserto” do século XIX (*J 33,2 apud* Comay, 2005, p. 57) e o “deserto de gelo da abstração” (Adorno, 1974, p. 571), a luta entre Moisés e Arão pareceria insuportavelmente longa.

Será que o comprometimento de Benjamin com a fragmentação da totalidade inevitavelmente a restabelecerá em um nível mais alto? Se há alguma coisa que se assemelhe ao historicismo na indiscriminação da montagem, isto se dá precisamente na medida em que se arriscaria a adotar a perspectiva divina – o ‘igual valor’ do *unmittelbar zu Gott* de Leopold von Ranke, a “visão miraculosa” de Herman Lotze – da qual apenas a redenção no sentido estrito deve ser considerada (Cf. Kittsteiner, 1986, p. 179-215). *Rettung* aqui se confunde com *Erlosung*?

Se a determinação de não ceder em nada é, como o próprio Benjamin admite, “verdadeiramente problemática” (N3,3 *apud* Comay, 2005, p. 57), isso talvez não seja automaticamente devido a um simples empirismo ou intuícionismo, mas sim (o que pode, no entanto, no fim, não ser tão diferente) à arrogância secreta que anteciparia a perspectiva de uma memória acessível exclusivamente a Deus (cf. GS 4.1:10/SW 1: 254 *apud* Comay, 2005, p. 57). A pilha ou agregado de imagens estrutura-se pelo ideal regulador da totalidade?

Se, ‘para ter certeza’ [*freilich*] – concessão estranha – ‘é apenas para uma humanidade redimida que o passado se torna citável em todos e em cada um dos seus instantes’ (*in jeder ihrer Momente*: admitidamente, não “tudo” mas “cada e todos” em sua singularidade) (GS 1.2: 694 / SW 4:390 *apud* Comay, 2005, p. 57), o historiador aqui se transforma no cronista que assumiria a própria reconciliação que, por esse mesmo sinal, seria anulada? O “fraco poder messiânico” clama secretamente uma onipotência que subverteria até mesmo uma intervenção parcial no passado? Seja qual for a distinção entre a consoladora história universal do historicismo e o “esperanto” próprio do Messiânico (GS 1.3: 1239 *apud* Comay, 2005, p. 58), o materialista histórico não arrisca ambos, e precisamente na mesma medida, tendo em vista que ele sub-repticiamente ocluiria e, desse modo, hipostatizaria as condições presentes tanto do pensamento quanto do ato? Se “cada segundo” se tornar “o portão estreito através do qual o Messias poderia entrar” (GS 1.2: 704/SW 4: 397 *apud* Comay, 2005, p. 58) – sim, “o” Messias – como isso é diferente da abstração homogeneizante que apagaria a singularidade absoluta do evento revolucionário? O salto para o “ar livre” da história (GS 1.2:701/SW 4:395 *apud* Comay, 2005, p. 58) inevitavelmente reforça o próprio confinamento que ele contornaria? Negatividade abstrata como o positivismo secreto do dia? (Cf. Tiedemann, 1989, p. 201).

Se fazer tal acusação (como Adorno supostamente poderia ter feito) é, por si só, arriscar ser alvo de um historicismo complacente – acusar a reconciliação prematura é em si mesma assumi-la, e assim por diante – isso por si só indica o inextrincável entrelaçamento de duas “metades rasgadas de uma liberdade” (como o próprio Adorno caracterizava o impasse em outro contexto), a qual “elas, no entanto, não batem” (GS 1.3: 1003 *apud* Comay, 2005, p. 58). Adorno é igualmente culpado dessa negatividade abstrata que inevitavelmente (Hegel) abraçaria o presente na requintada gratificação de seu próprio desespero? É este então o

interminável impasse entre a bela alma e seu impacientemente ingênuo adversário?

Talvez não seja uma questão de decisão aqui. No entanto, alguém há de (des)construir os termos da *Auseinandersetzung* – arte autônoma *versus* cultura de massa, conceito *versus* intuição, transcendência *versus* imanência, conscientização *versus* crítica redentora, socialismo científico *versus* socialismo utópico, racionalismo *versus* romantismo, Moisés *versus* Arão, Jeremias *versus* Ezequiel (as oposições não são desconexas, mas de modo algum idênticas) – a própria persistência da antinomia em si mesma aponta para algo insolúvel para o pensamento.

Quaisquer que sejam as diferenças, no final, entre a dialética negativa e a dialética paralisada, o entrelaçamento em si aponta para uma antinomia permanente ante o pensamento. Se Adorno e Benjamin inevitavelmente transgridem o *Bilderverbot* em seus esforços mais extenuantes para honrá-lo, isso por si só aponta para uma impaciência fundada na não-sincronicidade radical de toda vez. A lógica da latência não poderia significar nada além do empreendimento arriscado de uma imagem que não pode deixar de chegar ‘cedo demais’, mas igualmente “tarde demais”. Há nesse sentido sempre um pouco de Fourier misturado em toda imaginação. Pode ser que, por essa razão (como Franz Rosenzweig teria insistido (Rosenzweig, 1961, p. 350)), esse falso messianismo inevitavelmente venha a definir não apenas o obstáculo, mas também a própria possibilidade de redenção. Disparar nas torres do relógio (cf. *GS* 1.2: 702/*SW*4: 395 *apud* Comay, 2005, p. 58) quebraria, no mínimo, qualquer ilusão de que a redenção ou a sua imagem poderiam vir na hora. Isso também deveria impedir qualquer ontologização fácil da questão, que apagaria a urgência específica de um imperativo, tanto mais urgente quanto a aparecer inevitavelmente tarde demais.

Seria, a esta luz, tentador, mas quase insuficiente concluir aqui, quando Adorno termina *Minima Moralia*, com a observação de que “além da demanda assim colocada no pensamento, a questão da realidade ou da irrealidade da redenção em si pouco importa”. (Adorno, 1974, sec. 153).

Rebecca Comay adotou as seguintes abreviações:

- AP** *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Belknap, 1999).
- C** *The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940*, ed. Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, trans. Manfred R. Jakobson and Evelyn M. Jakobson (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994).
- CC** *Theodor W. Adorno and Walter Benjamin, The Complete Correspondence 1920-1940*, ed. Henri Lonitz, trans. Nicholas Walker (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).
- GB** *Gesammelte Briefe*, ed. Christoph Gb'dde and Henri Lonitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 and following years).
- GS** *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974ff).
- OT** *The Origin of the German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London: Verso, 1998).
- SW** *Walter Benjamin, Selected Writings*, ed. Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Belknap, 1997-2003).

Referências

- ABBA, R. H. f. *Rabbi Notes 253*, 1935.
- ADORNO, T. *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. London: Verso, 1992.
- ADORNO, T. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- ADORNO, T. *Negative Dialectics*. Trad. Ashton, E. B. New York: Continuum, 1973.
- ADORNO, T. *Prismen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1955.
- ADORNO, T. *Prisms*. Trad. Weber, S. and Weber, S. Cambridge: MIT, 1981.

- ADORNO, T. *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- ADORNO, T. *Notes to Literature*. Trad. Nicholson, S. W. New York: Columbia University Press, 1972. v. 2.
- ADORNO, T. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Trad. Jephcott, E. F. N. London: NLB, 1974.
- AGAMBEN, G. Le prince et le crapaud. In: *Enfance et histoire: Deperissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris: Payot, 1978.
- ARAGON, L. *Paris Peasant*. London: Cape, 1971.
- BARTHES, R. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- BAUDELAIRE, C. Salon de 1859. In: *Ovres completes*. Paris: Gallimard, 1979.
- BLANCHOT, M. Interruptions. In: GOULD, Eric (org.). *The Sin of the Book: Edmond Jabes*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.
- BUCI-GLUCKSMANN, C. *La folie du voir: de l'esthétique baroque*. Paris: Galilee, 1986.
- BUCK-MORSS, S. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT, 1989.
- BÜRGER, P. *The decline of Modernism*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- BYNUM, C. W. *The Resurrection of the Body*. New York: Columbia University Press, 1995.
- BABYLONIAN TALMUD*. Sanhedrin 91a-91b. Trad. I. Epstein. London: Soncino Pressin.
- COHEN, H. *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*. Wiesbaden: Fourier Verlag, 1928. [reprint 1988].
- COHEN, S. J. D. *From the Maccabees to the Mishnah*. Philadelphia: Westminster, 1987.
- COMAY, R. Framing Redemption: Aura, Origin, Technology in Heidegger and Benjamin. In: DALLERY, A.; SCOTT, C. (org.). *Ethics and Danger*. Albany: Suny, 1992

COMAY, R. *Facies Hippocratica*. In: PEPPERZAK, A. (org.) *Ethics as First Philosophy: The Thought of Emmanuel Levinas*. New York: Routledge, 1995.

DALLERY, Arleen; SCOTT, Charles (ed.). *Ethics and Danger*. Albany: SUNY, 1992.

DALLERY, Arleen; SCOTT, Charles (ed.). *Ethics as First Philosophy: The Thought of Emmanuel Levinas*. New York: Routledge, 1995.

DEMETZ, P. (ed.) *Theological-Political Fragment*. Trad. Edmund Jephcott. In: *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

DERRIDA, J. *Spectres of Marx*. New York: Routledge, 1994.

FREUD, S. *Interpretation of Dreams*. Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud. London: Hogarth Press, 1953.

FULD, W. *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*. Munich: Hanser Verlag, 1979.

HABERMAS, J. *Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique*. In: SMITH, Gary (org.). *On Walter Benjamin: Critical Essays and Reflections*. Cambridge, Mass.: MIT, 1988.

HEGEL, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HEGEL, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

HEGEL, G. W. F. *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1975. 2 v.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum, 1972.

IVORNEL, P. *Paris, Capital of the Popular Front or the Posthumous Life of the 19th Century*. *New German Critique*, v. 39, p. 61-84, 1986.

KANT, I. *Critique of Judgment*. New York: Hafner, 1951.

KANT, I. *Critique of Practical Reason*. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1956.

KORSCH, K. *Karl Marx*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1967.

LACAN, J. The gaze as *objet a*. In: *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton, 1978.

LEVINAS, E. *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

LEVINAS, E. *Difficult Freedom: Essays on Judaism*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

LYOTARD, J-F. Adorno as the Devil. *Telos*, v. 19, p. 127-138, 1974.

MARX, K. "Afterword" to the second German edition of *Capital*. Moscow: Progress Publishers, 1959.

MARX, K.; ENGELS, F. *Selected Correspondence 1846-95*. New York: International Publishers, 1942.

MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*. Berlin: Dietz, 1962.

MOORE, G. F. *Judaism in the First Centuries of the Christian Era: The Age of Tannaim*. Cambridge: Harvard University Press, 1927. [reprinted 1966]

NICKELSBURG, G. W. E. *Resurrection, Immortality, and Eternal Life in Intertestamental Judaism*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

NIETZSCHE, F. *Will to Power*, §603.

NIETZSCHE, F. *Thus Spoke Zarathustra*. New York: Viking, 1968.

PELIKAN, J. *Christianity and Classical Culture: The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism*. New Haven: Yale University Press, 1993.

PELIKAN, J. *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*. Chicago: University of Chicago Press, 1971-1989. 5 v.

PROUST, M. *Remembrance of Things Past*. London: Penguin, 1983.

SCHOLEM, G. *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem*. New York: Schocken, 1989.

SCHOLEM, G. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. London: Faber and Faber, 1981.

SCHIVELBUSCH, W. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1988.

TAYLOR, R. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1977.

TIEDEMANN, R. Historical Materialism or Political Messianism. In: SMITH, Gary (ed.). *Walter Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

WOHLFARTH, I. Resentment Begins at Home: Nietzsche, Benjamin, and the University. In: SMITH, Gary (ed.). *Walter Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

WOHLFARTH, I. Et Cetera? The Historian as Chiffonier. *New German Critique*, v. 39, 1985.

ROSENZWEIG, F. The True and the False Messiah: A Note to a Poem by Judah he-Levi. In: GLATZER, Nahum N. *Franz Rosenzweig: His Life and Thought*. New York: Schocken, 1961.

Referências de citações da tradução

ADORNO, T. *Dialética Negativa*. Trad. Casanova, M. A. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, T. *Prismas*. Trad. Wernet, A. e Almeida, J. M. B. São Paulo: Ática, 1998.

BENJAMIN, W. "Rua de Mão Única". Trad. Torres Filho, R. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

Recebido em: 23 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019