

Organizadora

Elisa Maria Amorim Vieira

**Sobre imagens,
memórias e esquecimentos
v. 1**



Belo Horizonte

FALE/UFMG

2016

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Normalização

Lilian Martins

Revisão de texto

Laila Silva

Diagramação

Olívia Almeida

Revisão de provas

Bárbara Turci

Natalia Soares

ISBN

978-85-7758-274-7 (impresso)

978-85-7758-272-3 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

5 Apresentação

Reflexões sobre memória, imagem e esquecimento

9 Entre a obra aberta e a memória monumental: revisitando as vanguardas de meados do séc. XX

Miguel de Ávila Duarte

23 A ideia da ninfa como lugar da negatividade: o “tempo”, a “carne” e a imagem em Giorgio Agamben

Sérgio Henrique da Silva Lima

37 Museus, monumentos e objetos: um legado à memória coletiva

Márcio Flávio Torres Pimenta

55 Metamorfoses do animal: desafios à representação e à memória

Carolina Anglada

71 O controverso testemunho do não vivido: Fragmentos, de B. Wilkomirski

Leandro Lage

Poéticas da memória e do esquecimento

93 Vanguarda, memória e esquecimento: leitura dos Profilogramas, de Augusto de Campos

Adilson A. Barbosa Jr.

- 123 Testemunhar para ser:
a narrativa beckettiana e o silêncio**
Cristiana Silva Mendes Cangussú
- 135 Apontamentos sobre algumas imagens
traumáticas no conto "Agonia",
de Raymundo Souza Dantas**
Marina Luiza Horta
- 149 Memória, ausência e "saudade"
na obra de Antonio Tabucchi**
Melissa Cobra Torre
- 161 A memória em "A carta da corcunda
para o serralheiro", de Fernando Pessoa**
Patrícia Resende Pereira

Apresentação

Para recordar é preciso imaginar. Nas suas "memórias", Filip Muller deixa advir a imagem e confronta-nos com a sua perturbante imposição. Essa imposição é dupla: simplicidade e complexidade. Simplicidade de uma mônada, de tal forma que a imagem surge no seu texto – e se impõe na nossa leitura – imediatamente, como um todo, ao qual não poderíamos retirar nenhum elemento, por mais ínfimo que fosse. Complexidade de uma montagem: o contraste dilacerante, numa mesma e única experiência, de dois planos em tudo opostos. Georges Didi-Huberman

Nesse fragmento, retirado do livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman nos remete à relação indissociável existente entre imagem e recordação. Ao trazer o exemplo das memórias de Filip Muller, observa os dois polos que constituem a imagem daí resultante: mônada e montagem; instantaneidade e elaboração; simplicidade e complexidade. Ao longo do primeiro semestre de 2013, um grupo de 46 estudantes reunidos na disciplina Teoria da Literatura, outras Artes e Mídias: Imagens da Memória e do Esquecimento, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, dispôs-se a refletir e discutir acerca das possíveis manifestações das imagens da memória e do esquecimento na literatura e nas artes, considerando o que há de síntese e de construção nesse processo.

Nossas reflexões tiveram como guias ensaios de Maurice Halbwachs, Harald Weinrich, Pierre Nora, Aleida Assmann, Paul Ricoeur, Peter Burke, Michael Pollak, Márcio Seligmann-Silva, Jacques Rancière, Susan Sontag, Maria Angélica Melendi e Idelber Avelar, dentre outros. Com eles, percorremos os conceitos de memória coletiva e memória individual; a noção de lugar de memória; as diferentes metáforas da recordação; os jogos entre o lembrar e o esquecer; as possibilidades ou a impossibilidade de representação de determinados acontecimentos ou situações traumáticas; a fotografia como inventário da mortalidade; o apagamento dos rastros; a memória feliz; o dever de lembrar; etc.

Após intensas discussões, cada participante elaborou um trabalho em que buscava aprofundar, a partir de seu próprio campo de pesquisa, suas reflexões acerca das questões centrais do curso. As quatro partes em que está organizada esta publicação buscam agrupar campos comuns de interesse: a primeira delas, "Reflexões sobre memória, imagem e esquecimento", reúne textos de caráter mais abrangente e que cumprem a tarefa de introduzir aspectos centrais, e até mesmo polêmicos, da relação entre imagem, memória e esquecimento; a segunda parte, "Poéticas da memória e do esquecimento", apresenta cinco ensaios que analisam de forma cuidadosa a relação da imagem poética e literária com os processos de recordação ou de apagamento dos rastros; a terceira, "Imagens da memória e do esquecimento", por sua vez, agrupa sete estudos em torno das artes plásticas, cinema e fotografia; já a quarta e última parte nos apresenta análises de possíveis manifestações da memória e do esquecimento na música.

Por fim, é necessário esclarecer que os critérios de seleção dos textos que compõem este livro se basearam, em primeiro lugar, no diálogo que os mesmos estabeleceram com as discussões realizadas durante o curso e, especialmente, com a utilização da bibliografia trabalhada ao longo do semestre. Além disso, privilegiou-se também a profundidade e maturidade com que as análises foram realizadas. Apesar da impossibilidade de publicar o conjunto dos trabalhos apresentados, agradeço sinceramente a todos os que integraram o grupo da disciplina "Imagens da Memória e do Esquecimento", pelo privilégio que me proporcionaram ao compartilharem comigo um semestre de inquietações, reflexões, leituras, elaborações e reelaborações, em torno de um tema sempre necessário e urgente.

Elisa Maria Amorim Vieira

**Reflexões sobre memória,
imagem e esquecimento**

Entre a obra aberta e a memória monumental: revisitando as vanguardas de meados do séc. XX

Miguel de Ávila Duarte

Opacidade

Na sua investigação sobre o lugar reservado para a escrita no âmbito das metáforas da memória, Aleida Assmann identifica, entre outros, um *topos* recorrente cujas raízes estariam em certo discurso da Renascença sobre a rivalidade entre imagem e escrita como mídias da memória: a idéia da escrita como “espírito puro”. A pesquisadora afirma que para tal linha de pensamento:

A escrita é considerada *medium* congenial do espírito, pois nessa teoria a transparência da escrita corresponde à imaterialidade do espírito. A escrita por meio de sua transparência virtual – os caracteres como significantes materiais “caem como borra durante a leitura” – tem uma afinidade especial com o espírito. Nessa comparação ignora-se a linguagem, o *medium* verbal de codificação de pensamentos e asserções, que pode tornar-se notadamente estranho, inacessível e incompreensível com o tempo. Cala-se sobre as condições de obscurecimento, fica no centro o milagre da escrita como mensagem potencialmente ressuscitável.¹

A própria forma cuidadosa e distanciada com que a pesquisadora reconstrói tais argumentos demonstram que tal visão da escrita e do passado é bastante alheia à episteme contemporânea. Como a própria autora descreve, toda a reflexão histórica a partir de meados do séc. XIX se volta para o problema do vestígio, do resto, do perdido, da distância

¹ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 206.

imensurável entre o passado e o presente, da necessária projeção do presente na reavistação do passado, da inevitável retórica que envolve qualquer permanência do passado no presente, todo documento sendo necessariamente um monumento na formulação clássica de Jacques Le Goff.²

É interessante que o paradigma da opacidade da escrita não se restringe ao seu papel como *medium* da memória. A trajetória da teoria da literatura no século XX pode ser descrita como a progressiva desmontagem da ideia da transparência da escrita. Ao desmonte realizado pelo *new criticism* e pelo estruturalismo da figura ingênua da “intenção do autor”, seguiu-se a desmontagem da própria noção de texto fixo e de leitura interna que sustentava tais correntes teóricas. Dentre as correntes responsáveis por tal deslocamento talvez seja mais usual nesse momento citar a estética do efeito e da recepção de matriz alemã ou pós-estruturalismo francês, mas um outro marco nessa trajetória nos interessa aqui por seus vínculos diretos com uma situação cultural mais ampla.

A teorização de Umberto Eco acerca do que ele denominou “obra de arte aberta” na virada dos anos 1950 para os 1960 ocupa hoje uma posição curiosa: algumas de suas proposições tornaram-se tão aceitas que chega a ser difícil entender seu impacto inicial, tornando o trabalho ao mesmo tempo atual e datado, ou talvez, datado porque atual. O que nos interessa aqui é que esse momento de introdução da figura do receptor no cerne das obras culturais traz marcas que o vinculam a outros projetos intelectuais daquele momento. Quando Umberto Eco introduz em 1958 seu conceito de obra aberta,³ alude no início da argumentação ao exemplo de algumas composições da música contemporânea pós-serialista – nominalmente o *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza per flauto* de Luciano Berio, *Trocas* de Henri Pousseur e a *Terceira sonata para piano* de Pierre Boulez – que concedem um grau de autonomia particularmente grande ao intérprete musical chamado agora a interferir na própria estrutura da obra. Tal convite, na forma como aparece no texto de Eco, parece detonar a reflexão a respeito da abertura inerente às múltiplas formas artísticas. Temos assim que um dos momentos chaves para a instalação do paradigma da opacidade do texto no quadro da teoria da

² LE GOFF. Documento/Monumento.

³ ECO. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, p. 37-38.

literatura reivindica como inspiração um conjunto de obras musicais programaticamente opacas, ou seja, intencionalmente abertas.

As peças musicais citadas por Eco têm, além da mencionada abertura que leva o autor a denominá-las “obras em movimento”, outro ponto em comum: a influência direta (como mostra David Nicholls),⁴ no caso da *Terceira sonata* de Boulez e *Klavierstück XI* de Stockhausen, ou indireta da chamada escola nova-iorquina de composição musical, designação com a qual se costuma referir ao grupo formado pelos compositores John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Trabalhando muito próximos uns aos outros nos primeiros anos da década de 1950, tais compositores transformaram conceitualmente a música dita erudita ou de concerto atuando sobre um dos seus fundamentos, a notação. Em oposição à direção principal do desenvolvimento da escrita musical ocidental desde a Idade Média, no sentido de uma maior definição de cada um dos parâmetros musicais (instrumentação, andamento, dinâmica etc.), os compositores da escola nova-iorquina desenvolveram métodos de notação, incluindo partituras gráficas, que colocavam cada vez mais escolhas, que seriam anteriormente concebidas como composicionais, na mão dos intérpretes, avançando assim o programa cageano de “deixar os sons serem sons” e abrir a música a situações de indeterminação. A partitura, que até então visava necessariamente à transparência em relação à performance musical, torna-se programaticamente opaca, e sua natureza necessariamente simbólica e gráfica fica exposta como radicalmente distinta dos sons que a página almejaria representar. Como propôs Walter Moser a respeito da relação entre artes distintas, o caráter intermediário de tais composições (ao mesmo tempo uma série de inscrições em papel e vários conjuntos possíveis de sons em sequência) torna seu suporte midiático visível, rompe com a sua suposta transparência.

Trata-se, em certa medida, de um atentado contra uma das principais formas de transmissão da tradição musical ocidental, a outra sendo o conhecimento de oficina de base oral e prática que unia e ainda une mestres e aprendizes da arte do som. A notação tradicional ocidental pretendia-se universal, capaz de registrar toda “música aceitável” e acessível a todos capazes de decifrar seus símbolos. Pretensão que cai por terra

⁴ NICHOLLS. *Getting Rid of the Glue*, p. 47-49.

exposta tanto pelo seu caráter etnocêntrico, quanto pela sua segregação dos “sons musicais” em relação aos ruídos (incluindo quase todas as formas de percussão), sendo esses últimos matéria-prima de boa parte da música produzida a partir do século XX, seja popular, seja de concerto. O último século foi marcado, na verdade, por um outro suporte da memória dos sons: a gravação.

Dispensando o intermédio de músicos, pode-se afirmar que a gravação acústica – cujos principais trunfos aparecem na década de 1870, impactando hábitos principalmente a partir da virada do séc. XX – se distanciava mais radicalmente da escrita musical do que a fotografia do desenho, da pintura e da gravura. Ambas as técnicas dividem – além de uma cronologia próxima, com a fotografia se adiantando algumas décadas à gravação de áudio – o caráter indiciário, enquanto registros físicos de ondas, mecânicas, no caso do som; eletromagnéticas, no caso da imagem. Mas os antecessores da foto já eram imagens, signos icônicos, enquanto a escrita musical mantinha uma relação puramente simbólica com os sons que pretendia representar. Ecoando a hipótese de Susan Sontag de que, se pudéssemos ter uma das duas, preferiríamos a pior foto de Shakespeare ao mais esplêndido quadro que o representasse,⁵ poderíamos acrescentar que uma possibilidade remota de alguma gravação, por pior que fosse, de Mozart nos diria coisas que todos os seus manuscritos conhecidos não podem revelar.

Em ambos os casos, o paradigma da opacidade nos coloca contra a aparente transparência de tais suportes tecnológicos da memória. Sontag,⁶ Roland Barthes,⁷ Peter Burke,⁸ Joan Fontcuberta,⁹ entre outros, atentaram para o caráter enganador de tal pretensa transparência no caso da fotografia, insistindo que suas imagens são sempre também retóricas e dependentes de contextualização. No caso da gravação de áudio é interessante o posicionamento de John Cage. Como argumenta Yasunao Tone,¹⁰ sua oposição à gravação dificilmente é sem precedentes no âmbito da música erudita, basta pensar no regente Sergiu Celibidache.

⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 170.

⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*.

⁷ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia.

⁸ BURKE. *Testemunha ocular*: história e imagem.

⁹ FONTCUBERTA. *O beijo de Judas*: fotografia e verdade.

¹⁰ TONE. John Cage and Recording.

Mas, ao contrário do maestro romeno que acreditava que as gravações não eram capazes de recriar a “experiência transcendental” da sala de concerto, Cage era completamente aberto a tal tecnologia, compondo peças nas quais eram utilizados toca-discos e, posteriormente, fitas magnéticas. Para Tone, o que Cage não desejava é que gravações fixassem as variáveis que sua forma de composição tão explicitamente colocava como indeterminadas, que certa performance de uma peça se tornasse referência a performances posteriores, que se estabelecesse uma tradição em torno de como uma certa peça deveria soar, que a suposta transparência da gravação fechasse as aberturas intencionalmente inscritas em seu trabalho de composição.

Poderíamos formular talvez que a ruptura com a ideia de quadro, no âmbito das vanguardas plásticas da passagem dos anos 1950 aos 1960, seja análoga à posição de Cage em relação à gravação, gerando obras impossíveis de serem fotografadas como um todo. Paradigmático seria o caso das pinturas monocromáticas pretas do artista estadunidense Ad Reinhardt: nelas as sutis variações de tonalidades são ostensivamente impossíveis de capturar em reproduções fotográficas.¹¹ O artista brasileiro Hélio Oiticica, por sua vez, rejeitava já em 1961 o quadro como um espaço retangular dado *a priori*, portanto espaço de ficção, e propõe obras nas quais o espectador deve penetrar, acrescentando ao sentido da visão toda uma série de percepções não passíveis de serem reproduzidas em fotografia.¹²

Esse breve passeio junto a formulações da opacidade enquanto paradigma epistemológico contemporâneo e também enquanto projeto estético no interior das vanguardas de meados do séc. XX tem como objetivo propor a questão: como construir, desconstruir, visitar a memória do aberto?

Memória monumental

O pensamento sobre a (ou as) memória(s) coletiva(s) se desenvolveu, de Halbwachs a Pierre Nora¹³ e Michael Pollak,¹⁴ tendo como foco principal

¹¹ PHILLIPS. *The American Century: Art & Culture, 1950-2000*.

¹² Ver MARTINS. A transformação dialética da pintura.

¹³ NORA. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*.

¹⁴ POLLAK. Memória, esquecimento, silêncio.

o político, em especial nas questões de identidade e memória nacional. Mas as questões da memória coletiva – lugar de articulação entre valores, poder social e presença de certa representação do passado no presente das práticas – também se colocam em domínios aparentemente afastados do político. Se, como quer Pierre Bourdieu,¹⁵ podemos falar de história incorporada (tornada corpo, gestos, ações) e história reificada (tornada instituição, em toda a gama polissemântica desse termo), fica claro o quanto toda a vivência social é perpassada por múltiplas memórias. Anekdota recorrente e exemplar: o pretense poeta que se recusa a entrar em contato com o repertório relevante à sua atividade para não sofrer influência de outros autores – encenando assim de maneira ingênua a figura, de matriz romântica, da originalidade do artista – e acaba por escrever versos do mais absoluto epigonismo em relação a autores que ele mesmo desconhece. Em suma, mobilizamos sempre uma quantidade enorme de temporalidade acumulada em estado prático, cada palavra é por si mesma um sítio arqueológico, e utilizamos continuamente representações de alguma espécie de passado nas nossas práticas.

Voltemos, portanto, à memória artística, à opção por falar no presente de algum autor ou obra do passado próximo ou distante, como é o caso da pesquisa acadêmica sobre literatura ou qualquer outra forma artística. Para Leyla Perrone-Moisés, a escolha de um objeto de análise já implica um julgamento do mesmo: ler é eleger.¹⁶ Dessa forma, a crítica literária, mesmo omitindo juízos categóricos, estaria necessariamente envolvida na valoração dos seus objetos. Partindo de tal premissa, a autora discute o valor dos usos possíveis da história da literatura que, para ela, deve ter como objetivo otimizar a fruição das obras.¹⁷ Recorre, para tanto, às modalidades de história descritas por Friederich Nietzsche, na *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. O que ele denomina história antiquária,¹⁸ não aparece para Perrone-Moisés como modelo possível, pois, ao conservar tudo sem privilégios, elimina exatamente o juízo crítico que caracterizaria a

¹⁵ BOURDIEU. *A distinção: crítica social do julgamento*.

¹⁶ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, p. 10.

¹⁷ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, p. 22.

¹⁸ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, p. 25-29.

história da literatura e teria pouco poder estimulante para a produção e fruição do presente.¹⁹ O que Nietzsche denomina história crítica, a condenação do passado em nome do presente e do futuro,²⁰ também não se aplicaria, segundo a autora, à literatura, por constituir juízo ético e não estético do passado.²¹ Resta então a história monumental,²² seleção altamente valorativa dos “cumes da humanidade”, que, no caso da literatura, significaria uma história “em que só figuram as grandes obras, deixando à sombra toda produção menor”.²³ Nota-se aí que a história da literatura, cujo uso a autora considera benéfico, tomaria a forma de quadro canônico, seleção de obras valiosas sobre o ponto de vista do presente da literatura. Tal coleção de “pontos luminosos”, retomando a imagem de Ezra Pound,²⁴ seria, no entanto, sempre transformável pela via da recuperação de obras esquecidas que se tornariam relevantes em um novo quadro da literatura do presente, seguindo o modelo de T. S. Eliot em “Tradição e talento individual”.

No entanto, Nietzsche, no texto citado, já observava, sobre a irmanação dos “cumes da humanidade”, implícita no projeto de uma história monumental,

quanto da diversidade precisa ser desconsiderado aí para que a comparação possa produzir aquele efeito fortalecedor, o quão violentamente a individualidade do passado deve se encaixar em uma forma universal e o quanto todos os ângulos e linhas acentuados precisam ser destruídos em favor da concordância!²⁵

Assim, o interesse da recusa ao jogo do juízo de valor literário, que possibilita colocar a forma concreta de tais juízos como objeto, vincula-se à questão fundamental e irrespondível que funda a teoria da literatura, estendível também às demais artes: o que é a literatura? O que é arte? Pergunta irrespondível, na perspectiva adotada aqui, não por qualquer transcendência que a coloque fora da esfera da compreensão humana,

¹⁹ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, p. 22-23.

²⁰ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida, p. 19-31.

²¹ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, p. 24.

²² NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida, p. 19-24.

²³ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, p. 23.

²⁴ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos, p. 64.

²⁵ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida, p. 21.

mas porque a definição do que seria literatura (ou arte) é exatamente o objeto das lutas no interior dos campos literário e artístico. *Literatura, Arte*: termos cujo sentido atual tem raízes recentes, significam coisas muito diferentes em diferentes tempos e lugares. Longe de significarem a adesão a alguma espécie de “objetividade” suspeita, a renúncia em participar do jogo da valoração literária e o desejo de tomar tal jogo como objeto derivam aqui da objeção à visão da arte e de sua história como repetição do mesmo, cujo próprio passado precisa ser reduzido a uma reafirmação dos valores presentes. Pois, como afirma Michel de Certeau, o passado é exatamente o meio de representar uma diferença.²⁶

Falamos aqui de memória monumental e não – como Nietzsche e Perrone-Moisés – de história monumental. Ressaltamos assim que nos interessa principalmente, nas palavras de Pierre Nora, “o que fica do passado no vivido dos grupos ou o que os grupos fazem do passado”,²⁷ ou seja, a memória coletiva, e não apenas o trabalho especializado da pesquisa histórica. As representações e os valores que nos interessam são, por definição, mais difusos e inarticulados do que um conjunto de textos críticos – eles se inscrevem no cotidiano e nos pormenores das práticas culturais. Mas trabalhos de tipo erudito – incluindo os propriamente históricos – informam a construção de tal memória e através deles podemos inclusive sondar sua trajetória. Daí o caráter problemático da associação antropomórfica de Aleida Assmann entre a memória funcional e a memória cumulativa na psique individual e memória coletiva e ciência histórica na sociedade, respectivamente. Mesmo reconhecendo o “consenso quanto a não haver uma escrita da história que não seja ao mesmo tempo trabalho da memória e que deixe de estar irremediavelmente imbricada com as condições de atribuição de sentido, parcialidade e criação identitária”,²⁸ a autora parece desconsiderar o caráter social e político da constituição e manutenção dos arquivos e outras instituições de guarda documental que são a matéria prima desse “depósito de provisões para memórias funcionais futuras” que ela denomina memória cumulativa. Basta lembrar que Jacques Le Goff²⁹ vai definir a matéria-

²⁶ CERTEAU. *A escrita da história*, p. 93.

²⁷ NORA citado por LE GOFF. Documento/Monumento, p. 472.

²⁸ ASSMANN. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, p. 146.

²⁹ LE GOFF. Documento/Monumento.

prima de toda forma de história – partindo dos conceitos tradicionais de monumento enquanto aquilo que os poderes de uma sociedade elegem para representá-la no futuro e de documento como a ferramenta de trabalho do historiador – como documento-monumento, considerando a dimensão epistemológica da memória inseparável da sua dimensão política.

A opção por monumento, monumental e monumentalização se ampara não apenas nas reflexões já mencionadas: pode-se observar certas vantagens que tais noções trazem para a compreensão da relação entre valorização cultural, o poder social e a presença de certa representação do passado no presente das práticas culturais em contraposição à ideia mais corrente de cânone.

Como se sabe, a noção de “cânone literário” deriva da analogia entre a legislação religiosa (lei canônica) que estabelece o conjunto dos textos considerados sagrados pelo Cristianismo, opondo os textos propriamente bíblicos aos apócrifos, e o conjunto das obras literárias consideradas especialmente valorosas.³⁰ Uma primeira consequência de tal analogia é a referência à ideia de um quadro estabelecido de valores, que tomaria a forma de currículos, antologias, histórias da literatura etc. O problema é que, na maior parte dos contextos, o elenco de autores e obras que formariam tal cânone constitui um dos principais móveis da luta propriamente literária no interior da “república das letras” e, assim, cada currículo, antologia, história da literatura e lista de autores constitui uma tomada de posição no interior do campo. Como lembra o levantamento de José Maria Pozuelo Yvancos sobre as teorias do cânone,³¹ múltiplos quadros canônicos quase sempre coexistem simultaneamente em um mesmo tempo e espaço. Pode-se concluir daí que o valor literário e artístico se apresenta na sociedade quase sempre de maneira difusa, prática, só emergindo a um estado explícito na forma de comparação entre autores, obras etc. que constituem formas de classificação elas mesmas classificadas, a serem estudadas por uma sociologia do gosto.³²

Outro problema consiste no fato de a lógica da noção de cânone se dar em termos de inclusão/exclusão, o que a torna pouco manejável

³⁰ PAYNE. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, p. 91.

³¹ POZUELO YVANCOS; SANCHEZ. *Teoría del canon y literatura española*, p. 28-29.

³² Ver BOURDIEU. *A distinção: crítica social do julgamento*.

para a análise localizada da valoração literária, exceto nos casos extremos das literaturas subalternas excluídas e dos cumes da consagração artística. Fora da situação de ensino, que parece ser o paradigma para as discussões sobre cânone,³³ parece estranho que um autor ou obra substitua necessariamente outro.

A noção de monumento, especialmente de monumentalização, traz certa vantagem neste sentido. A constituição de obras e autores como objetos de comemoração, ou seja, de memória socialmente valorizada, é uma forma relativamente mensurável do prestígio literário, especialmente se focarmos a frequência, a tipologia e os agentes destas formas de trabalho social da memória. É importante ressaltar que a noção de monumentalização que se propõe aqui não implica uma medida “objetiva” de valor literário, que continua necessariamente em disputa, mas sim uma medida da presença no campo literário, do quão importante é a discussão do valor e do significado de certa obra ou autor em determinado momento e lugar.

A ideia de monumento serve, assim, como uma forma de trabalhar com o cânone – que se poderia definir de uma maneira útil como o passado reconhecido, portanto presente e representado pelo campo literário – nas minúcias dos seus fragmentos (um autor, uma obra), sem cair na lógica da inclusão/exclusão. Logo abre espaço para se pensar o cânone através de uma topologia mais complexa do que o dentro e o fora dos quadros canônicos.

Voltando à nossa questão principal, cabe pensar qual a relação entre monumentalização e obra aberta. Seria a obra aberta, pela sua própria estrutura, refratária a se tornar monumento? Ou pelo contrário, seria a posição canônica atual de muitas das “obras abertas” dos meados do séc. XX prova de que nenhuma abertura ou opacidade seria capaz de refrear a tendência à monumentalização no quadro da cultura contemporânea?

³³Ver BLOOM. *O cânone ocidental*; BUTLER. *Repossessing the Past: The Case for an Open Literary History*; KERMODE. *Canon and Period*.

O momento pós-utópico

Começamos o presente trabalho com uma reflexão sobre a mídia escrita e a sua opacidade, estendendo tais reflexões aos campos da música e das artes plásticas. Argumentamos que a própria interpenetração de diferentes mídias – a composição musical interessada exatamente no processo da escrita musical, por exemplo – a chamada “intermedialidade”, contribuía para o caráter opaco e, portanto, intencionalmente aberto das obras. Um dos responsáveis pela difusão da ideia de “intermídia” foi Dick Higgins – artista, poeta e compositor ligado ao movimento *Fluxus* e fundador da editora de vanguarda *Something Else Press*, através da qual publicou inclusive textos de John Cage. Seu texto intitulado justamente “Intermídia”, de 1965, defende que a separação regulada entre as mídias artísticas só pode corresponder a uma sociedade hierarquizada e autocrática, como aquela que deu a luz às práticas renascentistas.³⁴ De maneira semelhante, Umberto Eco em sua introdução à edição brasileira de *Obra aberta*, datada de agosto de 1968, faz referência às revoltas estudantis ocorridas naquele ano afirmando que “a visão de novas possibilidades de relação, tais como hoje se vem afirmando, fora antecipada justamente pelas formas artísticas que este livro estuda, as quais se propunham o explícito projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das Ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento.”³⁵ Também os já citados Hélio Oiticica e John Cage, como mostram Celso Favaretto³⁶ no caso do brasileiro e Natalie Crohn Schmitt³⁷ no caso do americano, tinham por pressuposto que da arte avessa às hierarquias, da eliminação da oposição entre produtor e receptor (que seria agora, nos termos de Oiticica, um participante), haveria um caminho para uma sociedade igualmente avessa às hierarquias.

Atualmente os estudos da intermedialidade são um campo acadêmico relativamente consolidado, voltado muitas vezes a questões de classificação.³⁸ Oiticica e Cage, agora falecidos, o primeiro em 1980 e o segundo em 1992, se enquadrariam atualmente no que Pierre Bourdieu

³⁴ HIGGINS. Intermídia.

³⁵ ECO. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, p. 18.

³⁶ FAVARETTO. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica.

³⁷ SCHMITT. John Cage in a New Key.

³⁸ Ver, por exemplo, CLÜVER. Inter textus/ Inter artes/ Inter media.

chama de vanguarda consagrada.³⁹ Seus trabalhos anti-institucionais e iconoclastas tornaram-se já icônicos, pela ação inclusive de instituições como o Centro de Artes Hélio Oiticica e o John Cage Trust. O panorama atual da cultura distancia-se das propostas vanguardistas de meados do séc. XX na medida em que pode ser qualificado como pós-utópico: termo cunhado por Haroldo de Campos⁴⁰ para definir o contexto marcado pela falência dos sonhos de transformação atrelados à vanguarda e posteriormente aplicado em relação às artes plásticas por Lucia Santaella⁴¹ e à narrativa contemporânea por Flávio Carneiro.⁴² Revisitar, portanto, o paradigma da obra aberta não apenas enquanto esquema formal, mas como expressão de um impulso utópico cujos sucessivos obtuários acabam se revelando por demais precoces talvez implique exatamente em examinar sua monumentalização: o lugar no qual Benjamin encontra as centelhas da esperança no passado são exatamente suas ruínas.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (Coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Editora Edusc, 2004.

BUTLER, Marilyn. Repossessing the Past: The Case for an Open Literary History. In: WALDER, Dennis (Ed.). *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford: Oxford University Press; The Open University, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-270.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

³⁹ BOURDIEU. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*.

⁴⁰ CAMPOS. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico.

⁴¹ SANTAELLA. O pluralismo pós-utópico da arte.

⁴² CARNEIRO. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FAVARETTO, Celso Fernando. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 15-26.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2010.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIERA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- KERMODE, Frank. Canon and Period. In: WALDER, Dennis. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Oxford: Oxford University Press; The Open University, 1990.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *Historia e memória*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- MARTINS, Vera. A transformação dialética da pintura. In: FILHO, César Oiticica; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- NICHOLLS, David. Getting Rid of the Glue. In: JOHNSON, Steven. *The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.
- PAYNE, Michael (Ed.). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PHILLIPS, Lisa. *The American Century: Art & Culture, 1950-2000*. New York: Whitney Museum of Art, 1999.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.
- POZUELO YVANCOS, José María; ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS*, São Paulo, v. 7, n. 14, p. 130-151, 2009.
- SCHMITT, Natalie Crohn. John Cage in a New Key. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 20, n. 1/2, p. 99-103, 1982.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TONE, Yasunao. John Cage and Recording. *Leonardo Music Journal*, v. 13, p. 11-15, dec. 2003.

A ideia da ninfa como lugar da negatividade: o “tempo”, a “carne” e a imagem em Giorgio Agamben

Sérgio Henrique da Silva Lima

A ideia da poesia e a sua relação com o mito, ao que se sabe, se colocam como horizonte de um pensamento que toma a noção de contemporaneidade a partir da problematização dada no trânsito estabelecido entre modernidade e decadência. O que é evocado, aqui, como aquilo que diz respeito aos modos como a modernidade se apropriou da linguagem partindo da ideia de cisão – da cifra enigmática da imagem – remete ao que, outrora, na cultura, pressupunha uma ética que buscou ultrapassar as dicotomias natureza/cultura, individual/coletivo, origem/ performance. Tal questão, que se põe à frente de uma crítica – a qual o pensador Giorgio Agamben conceberá como uma “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível colocar nem apreender”¹ – se constrói, sobretudo, a partir das forças tensivas que, nos mais variados campos do saber, estão na ordem do problema acerca da fenomenologia que envolve a memória e o esquecimento.

A relação de interdependência entre as duas instâncias (memória e esquecimento) é colocada na última parte do intenso, complexo e fundamental estudo sobre a memória empreendido por Paul Ricoeur.² Através da pesquisa, o pensador retoma uma grande questão que envolve a impossibilidade de se pensar sobre o lugar da memória sem, antes, presumir o esquecimento. O paralelo entre a *ars memoriae* e a *ars oblivionis*, apontado por Harald Weinrich em seu belo estudo sobre

¹ AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 9.

² Trata-se da obra-prima do pensador: *A memória, a história, o esquecimento*.

o esquecimento,³ coloca-se como origem de um pensamento sobre a memória que busca considerar, acima de tudo, a qualidade que pressupõe o nexo entre memória e distância, ao que Ricoeur chamará de “profundidade do esquecimento”. Ora, se o problema da memória é tratado, antes, através da “profundidade do esquecimento”, isso coloca em jogo a concepção ordinária de que as reminiscências estão associadas restritamente às lembranças, ou seja: a origem da memória se encontra justamente na anulação de todos os obstáculos do esquecimento; de tudo o que é “fragmento de passado arrancado”.⁴ Reconhecer tais imagens, contudo, não consiste em simplesmente recuperá-las. O que parece importar, antes, diz respeito à tentativa de fazer sobreviver as imagens esquecidas, as quais Ricoeur – remetendo ao pensamento fenomenológico atribuído à “experiência viva” – chamará de “persistência da impressão originária”.⁵ No que concerne às instâncias – presença, ausência e distância – propostas por uma dialética mnemônica do conhecer, esquecer e reconhecer, o pensador francês parece se aproximar de um *locus* próximo daquele ao qual Agamben atribui os “limites do conhecimento”. Nesse caso, os limites se colocam no sintético “reconhecer”, que antecipa todo conhecimento. Colocará Ricoeur:

Finalmente, há o reconhecimento mnemônico, geralmente chamado de reconhecimento, fora do contexto de percepção e sem suporte de representação necessário; ele consiste na exata superposição da imagem presente à mente e do rastro psíquico, também chamado de imagem, deixado pela impressão primeira. [...] Esse pequeno milagre de múltiplas facetas propõe a solução em ato do enigma primeiro, constituído pela representação presente de uma coisa passada. A esse respeito, o reconhecimento é o ato mnemônico por excelência.⁶

Reconhecer, portanto, é – para Ricoeur – compreender a necessidade de imprimir movimento a uma ausência. A ideia de uma “memória feliz” só parece ser concebida se se cria uma relação harmoniosa entre o sujeito com algo que permanece como uma ausência (o esquecimento) em todo ato de reconhecer; em toda abertura que recupera uma imagem

³ Refiro-me ao estudo intitulado *Lete: arte e crítica do esquecimento*.

⁴ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 427.

⁵ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 426.

⁶ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 438.

só há o anúncio de um encontro com o que, na memória, está a se perder. O rastro mnemônico, neste caso, faz-se da imagem “dissimulada, embora mais originária, do verbo ‘permanecer’, sinônimo de ‘durar’”.⁷ Sobre o “pequeno milagre da memória feliz”, o reconhecimento, como simultaneidade – e não como síntese – da presença/ausência, se estrutura contemporaneamente através do lembrar e do esquecer, do possuir e do perder e, sendo dessa maneira, a relação entre memória e esquecimento, aqui, se aproxima daquele mesmo lugar da *quête* da crítica, cujo objetivo Agamben defende não consistir “em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade”.⁸

*

A questão colocada por Ricoeur já nos permite, por essas vias, aproximarmos de uma noção praticável acerca da poesia – e sua relação com a imagem – em Giorgio Agamben. Se para o pensador italiano a imagem poética também se faz no mesmo “pequeno milagre” ao qual Ricoeur estabelece o nexos do reconhecimento (entre as emblemáticas relações entre memória e esquecimento, posse e perda), isso se deve, sobretudo, ao fato que provém da necessidade colocada pelo poeta – pelo contemporâneo – que parte do “discurso que, nessa perspectiva, sabe que manter firmemente o que está morto é o que exige maior força”.⁹ As “inscrições-afecções” das quais Ricoeur extrai a noção dos rastros mnemônicos correspondem aos mesmos “cristais históricos” a partir dos quais Agamben pensará a noção sobrevivência (*Nachleben*). Nessa concepção está em jogo a compreensão das imagens cujo conteúdo está para aquilo que pressupõe uma espécie de ilusão histórica, ou seja, trata-se de compreender, de algum modo, as imagens como portadoras de um passado que se reconstrói presente. Ao estabelecer uma relação passional com tais imagens, o poeta se coloca em seu papel fundamental que, segundo Agamben, se situa na “sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação”.¹⁰ Completará o pensador:

⁷ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 436.

⁸ AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 11.

⁹ AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 14.

¹⁰ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 58.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos aderem a ela perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.¹¹

À imagem da época, que Agamben concebe a partir da indiscernibilidade entre origem e performance – entre o tempo e aquilo que nele se coloca como “inscrições-afecções” –, o poeta atribuirá a possibilidade mesma de sua sobrevivência, uma vez que reside nesse lugar a garantia de uma vida que, incessantemente, está sujeita a tomar sobre si a forma espectral.

Também a ideia de fantasia, que nos termos psicanalíticos, se associa à oposição (aqui pensaremos como polaridade) entre imaginação e realidade,¹² serve como modo de pensar na noção de imagem através do mesmo “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente”.¹³ A dinâmica das imagens, desse modo, não se propõe simplesmente na problematização dos meios de representação de “inscrições-afecções” – não se trata, de um mesmo modo, de dar forma, no poema, àquilo que se coloca, desde sempre, como inconfessável. Nem se pode falar de uma dinâmica de imagens, precisamente. Trata-se de um movimento que se estabelece entre elas e, portanto, de uma relação que, em sua origem, guarda a abertura daquilo que só pode ter algum significado através da cisão entre o desejo e o imaginado, entre origem e presença. O “modo mais ou menos deformado”, cria aqui uma imprecisão – e de uma mesma maneira um abismo entre a imagem e o desejo –, e coincide com o mesmo lugar que guarda a im-possibilidade do que Agamben chamará de “desejo imaginado [...] a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso”.¹⁴ Dirá ainda a respeito disso:

¹¹ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 59.

¹² Ver LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 169.

¹³ LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 169.

¹⁴ AGAMBEN. *Profanações*, p. 49.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta.¹⁵

Na im-possibilidade de “comunicar os desejos imaginados”, podemos definir até aqui duas noções já traçadas: aquela estabelecida pela experiência do contemporâneo através de uma urgência da intempestividade que, transfigurada no “poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”;¹⁶ a outra que se faz no campo da afecção, ou seja, no conflito estabelecido na articulação entre desejo e fantasia, perpassada pelas operações defensivas.

Partindo de tais proposições busco desenvolver, neste breve estudo, a ideia da ninfa. Para isso, vale lembrar que parto do pressuposto agambeniano da ninfa enquanto composto que estabelece um nexo entre poesia e mito; entre o tempo de vida do indivíduo e o tempo histórico coletivo; entre o desejo e a imagem que dele se faz; enfim entre o “tempo” e a “carne”. Para iniciar as breves considerações acerca da ideia de ninfa em Giorgio Agamben, me proponho a uma pequena análise que supõe alguns versos da primeira parte do poema intitulado “Poema”, do português Herberto Helder.

*

No último verso da primeira parte do poema intitulado “Poema”,¹⁷ de Herberto Helder, o fazer poético parece se deslocar para um campo

¹⁵ AGAMBEN. *Profanações*, p. 49.

¹⁶ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios, p. 61.

¹⁷ “O poema cresce inseguramente/na confusão da carne./Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,/talvez como sangue/ou sombra de sangue pelos canais do ser./Fora existe o mundo. Fora a esplêndida violência/ou os bagos de uva de onde nascem/ as raízes minúsculas do sol./Fora, os corpos genuínos e inalteráveis/do nosso amor,/rios a grande paz interior das coisas,/folhas dormindo o silêncio/ – a hora teatral da posse./ E o poema cresce tomando tudo em seu regaço./E já nenhum poder destrói o poema./Insustentável, único,/invade as casas deitadas nas noites/e as luzes e as trevas em volta da mesa/e a força sustida das coisas/ e a redonda e livre harmonia do mundo./– Em baixo o instrumento perplexo ignora/ a espinha do mistério./– E o poema faz-se contra a carne e o tempo.” (HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 26).

que transpõe o que, a princípio, é concebido como a “confusão da carne”. Dirá o eu lírico que “o poema faz-se [justamente] contra o tempo e a carne”. Nesse *locus* intangível, que figura a origem da criação poética, sobrevive a imagem do espaço e do tempo, a qual a voz diz ser o lugar onde “já nenhum poder destrói o poema”.

O fazer poético (e o ato evanescente de todo verdadeiro fazer) parece, assim, lidar não só com um problema de representação que, desde os primeiros tempos, se mantém enquanto uma constante na poesia. Trata-se – juntamente da matéria de palavras – de um jogo que se dá na relação do sujeito com algo que evoca uma origem e uma performance, que aqui serão tomadas como imagem desse *locus* figurado entre um olhar histórico e outro fisiológico, a saber, entre “o tempo e a carne”. Assim, vale compreender que tal relação não deriva da simples espécie de interseção – ou perda – que se materializa no poema, mas, sobretudo, do algo que permanece sempre como potência (em que “já nenhum poder destrói o poema”). Estância essa associada à abertura que nos remete ao fazer poético. Em todo caso, o que se torna fundamental em tal experiência é a noção de que ela não é determinada pela dicotomia estabelecida entre “tempo e carne”, mas se encontra in-determinada numa zona de tensão polar que é carne e tempo sem, contudo, poder ser configurado em alguma das duas instâncias. A experiência do tempo e a experiência do corpo, nesse caso, só podem ser estabelecidas como experiência verdadeiramente poética – e verdadeiramente humana – se, acima de tudo, mantêm uma relação com essa zona de indiscernibilidade.

Se tratando de tempo e de carne e do nexos estabelecido entre as duas instâncias, vale considerar tal relação na simbólica e mítica ligação entre os homens e as ninfas; em outras palavras, essa relação, que nos remete a uma origem da poesia, trata da relação entre a imagem, que estabelece um *locus* em meio ao que é carne e espírito, e o sujeito destinado a fazer sobreviver tais imagens.

No ensaio intitulado *Ninfas*, o pensador Giorgio Agamben retomará esta temática em referência direta ao painel 46, que recebe o título *Ninfa* e compõe o inacabado *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. O pensador italiano, aqui, não analisará tais imagens no intuito de encontrar o que nelas seria a origem de uma forma da ninfa. O que está em jogo, sobretudo, é a

fórmula estabelecida partindo dos modos como tais imagens foram escolhidas e dispostas no painel. As imagens em questão buscam representar as diversas (e quem sabe únicas) maneiras como a imagem da rapariga mítica pode atravessar os tempos e reaparecer na história sempre de uma maneira atual. Desse modo, busca-se traçar uma espécie de imaginário histórico de nossa cultura ao se definir – como objetos – obras e documentos que burlam uma possível organização temática ou cronológica, de forma a estabelecer uma relação que, no presente, se faz enquanto uma espécie de história indiferente aos referenciais atribuídos à noção de memória histórica. Por isso, Agamben recorrerá às *Pathosformel*, termo utilizado por Warburg para definir essa fórmula que implica, sobretudo, na “impossibilidade de distinguir entre criação e performance, entre original e repetição [ou seja] são híbridos de matéria e forma”.¹⁸ Tal propósito parece perpassar todo o ambicioso projeto warburguiano do *Atlas*. Contudo, o presente estudo busca restringir as *Pathosformel* de Warburg a partir deste elemento tão caro ao pensamento – e, portanto, à poesia – como modo de problematizar uma ética de linguagem construída a partir de uma estética; de uma política. Trata-se, pois, das ninfas. Ninfas que são imagens que permanecem como se guardassem o que Warburg concebeu como a “vida em movimento”; como o que vai “contra o tempo e a carne”: contra o que é somente tempo ou simplesmente performance. É através das relações do homem com essas imagens permanentes – restos de vida, restos de história – que se pode pensar, em linguagem, na história da humanidade. Vale lembrar que, se tratamos de imagem, projetamos essa concepção no plano do imaginário, onde Agamben diz ter “lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo a tarefa de sua recomposição dialética”.¹⁹ É nessas medidas que o pensador defenderá:

a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém, um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu

¹⁸ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 28.

¹⁹ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 63.

vir a ser, é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso termos de uma autoafecção.²⁰

Assim, a ideia da ninfa – cuja imagem se opõe à dicotômica relação entre forma e matéria –, ao mesmo tempo que funda a noção de fixação do tempo através da indiscernibilidade entre um tempo de origem e aquele outro por vir, se propõe enquanto o processo que, sobretudo, evoca imagens que são ao mesmo tempo corpo – no que confere ao seu caráter de autoafecção, ao seu *páthos* – e tempo – no que diz respeito à reminiscência como uma busca por essas imagens. Busca que, contudo, não pressupõe um encontro, pois não há voluntariedade nesse caso. O jogo, que tem por objetivo fazer sobreviver tais imagens, só pode ser estabelecido se no corpo é investido uma força – e, assim, um movimento – capaz de restituir-lhes a vida, mesmo que essa vida seja uma sobrevida. Desse modo, é fundamental pensar na relação do tempo com o corpo, pois o que aqui é tomado por reminiscência – como experiência do tempo – só pode ser garantido se projetado no corpo, que é justamente a matéria onde as paixões habitam. Daí, fica mais evidente a utilização do termo *Pathosformel* enquanto uma “fórmula de *páthos*” (ou fórmula que garante a permanência das imagens inscrita no movimento que pressupõe a vida), uma vez que tais imagens reivindicam aquilo que é “tempo e carne”, sem, contudo, coincidir com nenhum deles. Para compreender a imagem da ninfa tanto como origem quanto pela permanência histórica (uma relação que nos conduziria às concepções warburgianas de “vida em movimento” ou de “história das ideias”), proponho analisá-las a partir das duas instâncias, então, da carne e do tempo.

Nas mitologias clássicas e medievais, as ninfas sempre foram associadas a seres elementares femininos que carregavam tanto a sensualidade quanto o temor. No primeiro caso, tal imprecisão ainda será mais acentuada pela diversidade de mitos construídos em torno destes ambíguos seres. Da luxúria dos sátiros à dádiva profética de Apolo, da harmonia dos bosques à loucura dionisíaca, as ninfas criaram uma imagem na antiguidade através da qual sempre estiveram vinculadas a um dom, a uma luz que se fazia na própria imaterialidade. E como seres de passagem, se mantinham no plano das deidades maiores, mas nunca

²⁰ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 29.

chegavam a representar as divindades de fato. Pelo contrário, estavam muitas vezes submetidas às vontades dos deuses, a exemplo de Calipso, que depois de anos teimando com Ulisses em seus jogos sensuais atraindo-o com o dom da imortalidade, é obrigada por Zeus a deixar que o herói cumpra o sabido destino. A insistência da ninfa da ilha de Ogígia talvez comporte a mesma errância que se cumpre na iminência de se tornar humana (ou tornar humano o seu próprio desejo) e, quem sabe, profanar a sua condição de não-deusa e não-humana. De qualquer forma, a *Teogonia* de Hesíodo parece concordar – pelo menos até certo ponto – o cumprimento dos anseios da ninfa do mar quando, ao final, afirma que “Calipso divina entre as Deusas em amores/unida a Odisseu gerou Nausítoos e Nausínoos”.²¹ Aqui, não está em jogo simplesmente a transmissão do legado do herói ou a materialização dos desejos de Calipso, mas a construção da imagem da ninfa enquanto uma figura fundamental na própria estrutura da *Odisséia*. Isso, em função de resgatar a mesma imagem das paixões e desejos inerentes a um herói que conduzirá ao próprio cumprimento da viagem (ou pelo menos ao início dela, se considerarmos que a narrativa começa quando o herói, já no fim de sua jornada, se encontra justamente na ilha de Calipso). Fim e início se cumprem, assim, no mesmo lugar onde o herói é conduzido à experiência não-humana e não-divina da carne. É diante da ninfa – tratada por Agamben como “imagem imóvel de um ser de passagem”²² – que se experimenta uma espécie de sutura no tempo da narrativa ou, se já preferirmos, a relação com a imagem da ninfa imprime movimento ao que, a princípio, poderia ser tomado, no sentido comum, por tempo histórico. E a narrativa faz-se contra o tempo.

Se, portanto, há uma clareza no que diz respeito à viagem do herói (os deuses já haviam decidido sobre a chegada de Ulisses), podemos arriscar em dizer que a ninfa, símbolo ambíguo do *páthos* (lembrando que Calipso está para a realização do desejo através da impossibilidade de posse), é o elemento que conduz o herói a tal iluminação, já que ela representa o desafio de origem que permite o desfecho da narrativa. Desse

²¹ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, p. 157.

²² AGAMBEN. *Ninfas*, p. 47.

modo, o que aqui pode ser concebido como “desocultação” joga ao lado do sentido de “velado” que compreende o nome grego *nimphe* (Νύμφε).

Também no pensamento renascentista – que não descarta o diálogo com o misticismo herdado da Idade Média – o médico, físico, astrólogo e ocultista Paracelso construirá um pequeno tratado a propósito de alguns seres elementares – e, por consequência, seres pagãos – a partir de suas relações com os homens e com Deus. *O livro das ninfas, sílfos, pigmeus, salamandras e demais espíritos*²³ constrói a imagem da ninfa como um contraponto estabelecido em relação aos homens e aos espíritos. Assim, o pensamento humanista característico da época contribuirá para a defesa de que o homem possui uma sabedoria que vai além da sabedoria da natureza, ou seja, “no homem há uma luz que está fora da luz que nasce da natureza. Essa é a luz através da qual o homem capta, apreende e sonda as coisas sobrenaturais”.²⁴ Justamente essa luz que possibilita a relação humana com os seres elementares é que levará Paracelso a crer que, nas relações do homem com as criações divinas, mais bem aventurado será aquele que se coloca a serviço do espírito no intuito de contemplar de perto as criações de Deus. Assim: “Mais bem aventurado será descrevendo as ninfas do que descrevendo a hierarquia social. Mais aventurado será descrevendo a origem dos gigantes do que descrevendo os costumes cortesãos [...]”.²⁵ E, desse modo, o sábio suíço-alemão estabelece a necessidade da relação dos homens com os seres espirituais como forma de construção de um sujeito conhecedor do mundo e, portanto (a propósito da visão antropocêntrica) um homem que se coloca como ser agente – mas também passível – frente às criações divinas. De qualquer forma, nos interessa mais a forma como Paracelso descreve a estrutura do corpo – da carne – de tais seres e, de uma forma menos direta, da identificação desses enquanto pertencentes ao mundo pagão. Dirá o pensador a respeito dos seres elementares:

Apesar de serem as duas coisas, espírito e homem, não são, contudo, nem uma coisa nem outra. Não podem ser homens porque

²³ PARACELSO. *Libro de las ninfas, los sílfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*.

²⁴ PARACELSO. *Libro de las ninfas, los sílfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, p. 17. Tradução minha.

²⁵ PARACELSO. *Libro de las ninfas, los sílfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, p. 19. Tradução minha.

se movem como espíritos; não podem ser espíritos porque comem, bebem e têm carne e sangue [...]. Portanto, são criaturas singulares, diferentes daquelas duas e formam uma espécie de mistura de sua dupla natureza, como um composto agridoce ou como duas cores em uma única figura [...] Essa criatura são ambos [homem e espírito] e, todavia, não têm alma; mas nem por isso são espíritos. O espírito, de fato, não morre; a criatura morre. Nem é como o homem, porque não tem alma. É, assim, animal e, todavia, mais do que animal. Morre como os animais, mas o corpo animal não tem, como ele, uma mente. É, portanto, um animal que fala e ri justamente como os homens. Cristo nasceu e morreu por aqueles que têm uma alma e foram gerados por Adão. Não por essas criaturas, que não provêm de Adão e, mesmo sendo de algum modo homens, não têm alma.²⁶

Como seres de passagem, as ninfas e os outros espíritos ocupam o que já tratamos como região de indiscernibilidade. São seres que não servem a Deus e, por isso, não são condenados e nem estão salvos, já que não possuem alma e não provêm da carne adâmica. Por isso, também são seres suscetíveis ao esquecimento e se mantêm indiferentes diante da possibilidade de salvação. Todavia, não estão isentos dessa possibilidade. Paracelso defenderá, nesse sentido, sobre a necessidade do homem de se relacionar com tais criaturas. De tal relação sobrevive da ninfa apenas aquela imagem amorosa, pois “mesmo quando podem mesclar-se ao homem e nasçam filhos deles, estes não terão seu sexo, mas o nosso”.²⁷ Além disso, mesmo que por vezes escapem do olhar cotidiano do homem, as ninfas também, após a cópula, se tornam humanas. Uma vez humanas, elas recebem uma alma que lhes dá a abertura ao inscrevê-la no próprio “movimento da vida”.

Se, segundo Paracelso, o homem se faz à semelhança de Deus e os seres elementares à semelhança do homem, isso justifica o fato de Agamben atribuir às ninfas a cifra das *Pathosformel* que o pensador chamará de “imagem da imagem”. Mas esse estatuto só define o sentido de ninfa no plano – antes colocado – do velamento ao qual o homem deve se dirigir sem, por fim, possuí-la, uma vez que consumado o ato amoroso, a

²⁶ PARACELSO citado por AGAMBEN. *Ninfas*, p. 51.

²⁷ PARACELSO. *Libro de las ninfas, los sílfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*, p. 23. Tradução minha.

ninfa deixa de ser ninfa. No entanto, tal caminho – que é um desafio para o poeta, para o contemporâneo, e até mesmo para o político – torna-se uma condição no sentido de colocar o homem frente ao “arquetipo ideal de toda separação de si mesmo”.²⁸ Separação que, por sua vez, conduz o sujeito a algo que vai “contra o tempo e a carne”, logo, em direção à imagem ninfal que constitui imagens da vida e da história.

A fórmula de *páthos* é aqui colocada como um jogo de amor: a mesma *joie d’amour* que os trovadores do século XIII utilizavam para “expressar a alegria da paixão amorosa, a ‘alegria do amor’, o ‘gozo do amor’”;²⁹ paixão que é paixão pelo desvelamento, paixão pela imagem e, portanto, paixão pela linguagem. O *trobador*, como aquele que encontra palavras e música (matéria e performance), se coloca como capaz de guiar a possibilidade de uma poesia que “nenhum poder destrói”. Por isso, ele nos serve aqui como figuração da relação entre os homens e as ninfas, uma vez que “conservava, junto a todos os elementos formais da canção, aquela *joie d’amour*, em que eles confiavam como elemento único da poesia”.³⁰ Também as *Pathosformel*, como uma coleção de imagens que conduzem o homem a uma experiência amorosa, se colocam enquanto exercício no qual a imaginação se projeta em direção ao resgate de algo jamais experimentado. Jamais, porque está sempre a conduzir o homem a uma experiência extasiante de desapropriação. Se, desse modo, a ninfa pode ser concebida enquanto objeto amoroso, isso não se deve ao fato de ser “nem apropriado nem perdido, mas [como colocará Agamben] ambas as coisas ao mesmo tempo”.³¹

O que Agamben coloca como a “união impossível com uma *imago* transformada em criatura”³² se configura como a possibilidade única de conservarmos uma pacífica relação com aquilo que estamos sempre a perder. Contudo, tal experiência é a mesma que descreve a imaginação “como o princípio que define a espécie humana”³³ e, desse modo, o pensador deixa transparecer que as relações estabelecidas entre a experiência amorosa e a imagem “constituem a única consistência do humano e o

²⁸ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 52.

²⁹ AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 11.

³⁰ AGAMBEN. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, p. 11.

³¹ CASTRO. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*, p. 32.

³² AGAMBEN. *Ninfas*, p. 58.

³³ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 59.

único meio de sua salvação, são também o lugar de seu incessante faltar a si mesmo”.³⁴

Livrar, pois, a imagem de sua imobilidade, de sua cristalização, é a tarefa que Agamben confia ao contemporâneo, já que na tradição histórica – a exemplo do olhar cotidiano que priva o homem da beleza das ninfas – tais imagens tendem a se tornar espectros: “estádio que se segue à morte e à decomposição de cadáveres”.³⁵ Cabe ao poeta, ao pensador, sobretudo ao poeta-pensador, ao melancólico sempre abalado pelas imagens (e também àquele que, com os olhos atentos à luz de seu tempo, acredita que “nenhum poder destrói o poema”; que, crendo na força espectral do mundo, está sempre a se conduzir em direção aos seres elementares, nos quais “a imaginação lê o que nunca foi escrito”)³⁶ libertar as imagens que estão além do individual e do coletivo para que assim, ao modo como origina a história do herói Ulisses, também se abra a história que é a verdadeira narrativa da humanidade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARACELSO. *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

³⁴ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 60.

³⁵ AGAMBEN. *Nudez*, p. 38.

³⁶ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 62.

Museus, monumentos e objetos: um legado à memória coletiva

Márcio Flávio Torres Pimenta

Esquecer é uma função tão importante da memória quanto lembrar.
Vilém Flusser

Introdução

Memória, literalmente, faculdade de reter ideias e impressões, uma habilidade tão valorizada nos dias atuais, relacionada à eficiência e tão reforçada pela tecnologia digital, na verdade, essa potência, intrinsecamente relacionada com a própria condição humana, é ainda mais complexa. Compreendê-la implica, necessariamente, remontar a trajetória do homem, desde seu despertar intelectual e da antiguidade clássica, que estrutura nossa cultura ocidental até a apropriação desse conceito pela psicanálise e pelas teorias da pós-modernidade.

Podemos citar como primeiras formas de expressão do homem as pinturas pré-históricas ainda identificadas em cavernas, o que demonstra que o homem pré-histórico já se inquietava com o registro de suas vivências, com a possibilidade de algum material de apoio para ativar a memória de seus descendentes.

Felizmente, a necessidade estimula a criatividade. Eis então que o homem precisou lançar mão de estratégias que viabilizassem o que o domínio da linguagem verbal por si só não resolvia, ou seja, fazer com que ideias, impressões, experiências extrapolassem os meandros do pensamento, se socializassem e ultrapassassem, aliás, o limite de suas vidas. Assim, provavelmente, inventou as fórmulas narrativas e as demais expressões artísticas. Porque assim que se tornou um ser pensante, o homem também se tornou um ser tomado pelo desejo de memó-

ria. E, para preservá-la, para estendê-la para além de si, passou a criar. Criar histórias, objetos, pinturas, monumentos, enfim, representações.

Normalmente, pensar em arte alude a algo na esfera do extraordinário. Contudo, essa acepção remete a uma postura que já caiu em desuso. Ora, a arte é simplesmente uma expressão do humano, que pode ser diversamente motivada: os primeiros objetos criados pelos homens, certamente, tiveram uma motivação prática, serviram para auxiliar na caça, na pesca, nos hábitos alimentares, principalmente. Atualmente, no entanto, esses mesmos objetos povoam os museus de todo o mundo e representam lugares de memória, uma versão da história do homem através do que fez parte de sua cultura num determinado tempo espaço.

Aliás, o termo cultura apresenta ampla diversidade conceitual, o que torna sua aplicação bastante intrincada, como bem observa Burke:

O termo "cultura" é ainda mais problemático que o termo "popular". Como observou Burckhardt em 1882, história cultural é um "conceito vago". Em geral é usado para se referir à "alta" cultura. Foi estendido "para baixo" continuando a metáfora de modo a incluir a "baixa cultura", ou cultura popular. Mais recentemente, também se ampliou para os lados. O termo cultura costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).¹

Explorado o alcance do termo cultura, pode-se passar a seu cruzamento com a história. Nesse ponto, atenta-se para a dinâmica relação entre a história e a memória, no sentido de revisão da prática historiográfica, que gerou o desenvolvimento da categoria "lugares de memória", por Nora,² entre 1978 e 1981, num momento em que havia na França a preocupação com o acelerado desaparecimento da memória nacional. Desse modo, propunha-se, além de uma conscientização, um urgente inventário de seus bens patrimoniais e culturais. Todavia, essa inquietação em manter uma memória cultural resgata um contexto bastante anterior, uma vez que advém da revolução francesa, quando os intelectu-

¹ BURKE. *O que é história cultural?*, p. 42-43.

² NORA. *Les lieux de mémoire*.

ais da época mostraram-se apreensivos diante da depredação dos monumentos que eram símbolos nacionais e que estavam sendo destruídos. A partir de então, essa prática tornou-se recorrente em todas as nações, que se ressentiam, cada vez mais, diante da possibilidade da perda de sua memória nacional e, conseqüentemente, de sua identidade cultural.

O exercício de lembrar e esquecer

A primeira providência oficial no sentido de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro configurou-se com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – por Mário de Andrade juntamente com Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1936, quando este último foi designado diretor da instituição durante a gestão de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde no governo Vargas (1930-1945). Após o golpe político de Vargas, através do Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o SPHAN conceituou-se como “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público, quer por vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”.³

Ora, se o termo cultura é de aplicação problemática, da mesma forma o é o termo história da cultura, embora surgido há mais de um século. Entretanto, a partir do SPHAN, houve necessidade de salvaguardar a memória coletiva, o que se deu, sobretudo, pelo tombamento dos monumentos, medida que pretendia fazê-los alcançar as gerações seguintes. O poder público, então, assume um papel importante no inventário e na preservação do patrimônio histórico, como comenta Nora: “Musées, archives, cimetières e collections, fêtes, anniversaries, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d’un autre âge, des illusions d’éternité.”⁴

No decorrer dos próximos anos, houve outras iniciativas com o intuito de enriquecer nosso patrimônio histórico e cultural com elementos que fossem de interesse nacional. Assim, em 21 de abril de 1942, deu-se a inauguração do Panteão dos Inconfidentes, no Museu da Inconfidência

³ LEMOS. *O que é patrimônio histórico?*, p. 42-43.

⁴ NORA. *Les lieux de mémoire*, p. XXIV.

em Ouro Preto, mais um empreendimento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, sob o apoio do governo Vargas. O espaço passa a ser dedicado ao resguardo dos restos mortais dos conspiradores do século XVIII, agora com estatuto de heróis nacionais, por serem tomados por precursores da emancipação política do Brasil. A instalação do Panteão compreende catorze lápides funerárias, sendo treze delas ocupadas pelas ossadas dos inconfidentes repatriadas da África e uma para permanecer vazia, simbolizando aqueles cujos corpos não puderam ser localizados. No entanto, houve controvérsias a respeito da autenticidade das ossadas, visto que três delas foram exumadas em locais da África distintos daqueles atribuídos às penas. Outro ponto de suspeição referia-se a idoneidade dos métodos de exumação. E, dadas essas implicações, essas três primeiras ossadas sequer foram depositadas no mausoléu de homenagem, tiveram como destino os laboratórios da Unicamp para pesquisas que lhe apontassem datação mais precisa.⁵

A polêmica acerca da autenticidade das ossadas não ofuscou, todavia, o brilho patriótico da solenidade cívica para a inauguração do Panteão dos Inconfidentes no ano do terceiro cinquentenário do suplício de Tiradentes. Em seu discurso, Rodrigo Melo Franco de Andrade aponta-nos, ainda, outra lacuna, a da falta dos despojos do grande mártir da Inconfidência Mineira, a qual se procurou minimizar pela recuperação de objetos emblemáticos na representação de seu suplício:

No mausoléu, que o governo da República, em 1942, dedicou aos mártires da Inconfidência, não poderiam ser recolhidas as cinzas do mais puro herói dentre estes: do Tiradentes, o corpo esquartejado e a nobre cabeça se terão consumido, desde um século e meio, nas fossas obscuras em que os enterraram, depois de haverem servido para inspirar terror e asco aos compatriotas pelos quais se tinha sacrificado. Sua memória, entretanto, de todas, é a mais presente e a mais próxima nesta casa. E, agora, tem-se a avivá-la, aqui, a vista dos originais dos Autos contendo o manuscrito de acórdão da Alçada que o condenou definitivamente à morte, o mandado de execução de justiça da rainha Dona Maria I e a sinistra certidão passada com o próprio sangue do mártir, depois da pena se ter cumprido. E a evocação do martírio do herói será

⁵ LEMOS. *O que é patrimônio histórico?*, p. 197-221.

ainda mais intensa, diante das peças autênticas da forca utilizada para o suplício, transferidas, também, desde poucos dias do Rio de Janeiro, onde se achavam no Museu Histórico Nacional para o Museu da Inconfidência.⁶

Num país cuja memória histórica se ressentia de heróis, em 1890, a figura de Tiradentes foi escolhida pelo movimento republicano como representação cívico-religiosa e antimonarquista. Já em 1965, em plena ditadura militar, foi alcunhado patrono da nação, aproveitando-se de sua condição de alferes para imprimir à sua imagem um caráter de militar patriótico. No fim do século XIX, a imagem de Tiradentes prevalece semelhante a do Cristo, como aparece na pintura de Pedro Américo; o que começará a modificar-se nos anos do Estado Novo, quando se passará a privilegiar sua imagem de militar de carreira, conforme aparecerá na pintura de José Wash Rodrigues.

A construção da memória cultural de um povo se dá, sobretudo, pela imagem, que pode ser compreendida como texto com um potencial narrativo que se ativa a partir da observação. Alberto Manguel, em capítulo intitulado "A imagem como memória",⁷ dedicado ao arquiteto americano, Peter Eisenman, criador do Monumento do Holocausto, em Berlim, questiona o efeito do monumento na sociedade. Esse monumento consiste, basicamente, em uma parede de livros com vinte metros de altura e cento e quinze de comprimento, contendo um milhão de volumes sobre o Holocausto. Uma parede inacessível, apenas representando livros, que além de não servirem ao propósito a que aludem, ainda se colocam fora do alcance do espectador. Ora, uma vez que o objetivo do monumento é, quase sempre, prestar uma homenagem a determinadas personalidades ou simbolizar determinados fatos históricos, como avaliar se há uma genuína construção da memória ou se prevalece, muito mais uma dimensão ufanista? Daí, haveria ou não a necessidade legítima de se erguer monumentos, dados seus fins?

Para Benjamin,⁸ se o monumento configurar-se como um discurso hegemônico cujo objetivo seja abafar os discursos anônimos poderíamos, então, dizer que as democracias contemporâneas não deveriam

⁶ ANDRADE. *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural, p. 164.

⁷ MANGUEL. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio, p.269.

⁸ BENJAMIN. *Desempacotando minha biblioteca*.

necessitar de monumentos para serem verdadeiramente democráticas. Entretanto, quais seriam as razões para se persistir na recorrência da memória? Para Nora,⁹ fala-se tanto de memória porque resta muito pouco dela. Para Huysen,¹⁰ a obsessão atual pela memória tem a ver com o temor do esquecimento. Esse temor pode ser justificado pelas mudanças do último século, principalmente a transformação dos meios de comunicação, a revolução tecnológica e a globalização econômica. Assim, o monumento viria ocupar lugar na qualidade de signo para vincular o passado ao presente, vencendo o tempo e o esquecimento, e buscando até mesmo cristalizar determinadas memórias.¹¹

Então, caberia afirmar que o monumento é o que é por si mesmo e é também aquilo que sinaliza estar por detrás dele: "O monumento é o objeto e o objetivo da representação". Afinal, o monumento representa o poder de se ter o poder de representar: "a representação é um apagamento, uma mancha, que cancela toda outra possível representação que não seja a simulada pelo monumento".¹² A inquietação com o esquecimento levou o homem, até nos mais inusitados momentos, a criar projetos grandiosos em favor da preservação de memórias. É o que podemos observar no artigo "Uma estranha viagem a um pedaço do passado nazista", de Kimmelman, que trata da descoberta de um álbum contendo fotografias em preto e branco, de pinturas alemãs do século XIX, apanhado por um veterano de guerra americano que lutou no pelotão do general Patton, John Pistone, quando inspecionava o Berghof, casa de retiro de Hitler nos Alpes Bávaros. Era mania dos soldados aliados se apoderarem de alguma "lembrança" de sua passagem por ali. O valor desse álbum, no entanto, só foi descoberto, por acaso, recentemente, quando um técnico de máquinas de lavar roupas, em visita a casa desse veterano, reparou o volume e sobre ele buscou informações na Internet, constatando se tratar de um dos álbuns de Linz. Então, Pistone foi convencido a cedê-lo ao Museu Histórico Alemão em Berlim. Tratava-se do volume 13, com o qual conta-se já vinte volumes de uma série de trinta e um, dos quais ainda faltam onze. Esses documentos fazem alusão ao

⁹ NORA. *Les lieux de mémoire*.

¹⁰ HUYSEN. *Memórias do modernismo*.

¹¹ ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses).

¹² ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 177-178.

projeto de Hitler da criação do Museu de Linz, sua cidade natal. A grandiosidade do projeto espanta, sobretudo, pelos relatos de que a ideia entusiasmava tanto o Führer, que o mesmo chegava a passar madrugadas inteiras detalhando a decoração das galerias do referido museu, cujos planos arquitetônicos ajudara a esboçar, enquanto a Alemanha desabava sob as ruínas da guerra.

No entanto, também pode ser monumento o próprio acontecimento em si, ou, ainda, o vazio, a ausência. Ilustra o monumento-acontecimento a deportação, seja dos inconfidentes, seja das vítimas do Holocausto. Já o monumento-ausência, pelo vago deixado, seja pelas cidades destruídas como Hiroshima e Nagasaki, devastadas por bombas atômicas, ou tomadas por águas para a construção de barragens; seja pela queda emblemática do Muro de Berlim ou de estátuas de vultos que encerravam a ideia de poder como Lênin e Saddam Hussein.

A memória em estreita ligação com a história é, sem dúvida, de enredamento angustiante, já que insinua um jogo de forças e implicações de natureza ética e moral. A memória que serve aos paradigmas oficiais da história opera a partir de um processo seletivo quase sempre hegemônico. Para ser politicamente correto, justo, verdadeiro, esse processo precisaria ser o mais amplo possível, procurando fazer interagir as múltiplas relações sociais que se desdobram na complexidade das experiências individuais, cujo coro, não em uníssono, mas polifônico, é que concorreria para algo que, legitimamente, poderia se considerar memória coletiva; uma vez que o homem tece memórias a partir das inúmeras formas de interação que mantém com os outros indivíduos, com a sociedade de que faz parte e mediante a época em que vive. Assim, entendemos que a memória individual não pode ser considerada à parte da memória coletiva e, do mesmo modo, e pelas mesmas razões, a memória coletiva não o será verdadeiramente coletiva se se desconsiderar a multiplicidade das memórias dos indivíduos em interação que dela fazem parte. Maurice Halbwachs é quem primeiro destaca que memória deve ser entendida como um feito coletivo e social, submetido, inclusive, a mutações constantes, dado que se configura como um processo de negociação envolvendo diversos aspectos, sobretudo, valores.¹³

¹³ POLLAK. Memória, esquecimento, silêncio.

Aliás, a pretensão de uma verdade histórica é tão impraticável quanto a de uma memória espontânea. Ora, o simples fato de nossos pensamentos serem mediados pela elaboração da linguagem, torna problemático o absolutismo dessas instâncias – a verdade, o espontâneo. Não temos consciência do quanto transformamos o passado quando o transformamos em relato para outrem. A objetividade e neutralidade que sempre orientaram o trabalho científico são um castelo de areia cujo desmoronamento, apenas contemporaneamente, é enfrentado. Passa-se, então, de uma perspectiva moderna, que se voltava para a objetividade e o ideal da totalidade, para uma perspectiva pós-moderna, em que a subjetividade e a fragmentação se revelam; e não como aspectos contraproducentes, mas, antes, como potenciais a favor da ampliação dos saberes e do exercício de reflexão e crítica. Mais que isso, um compromisso a favor da liberdade do homem e de seu aperfeiçoamento como ser humano. Esse tem sido o movimento da historiografia contemporânea, de dar voz ao que, pelos mais diversos motivos, permanecera em silêncio.

Mas a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento. Mas a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre areia movediça. Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo.¹⁴

Há, no entanto, uma dificuldade ainda maior do que se poderia supor quando lidamos com memórias coletivas. Todas as atividades humanas são reguladas pela representação que delas fazemos, e que, materialmente, constituem memória. Há feitos e fatos para os quais, porém, essa representação é dificultada pelas consequências deles

¹⁴ HUYSEN. Memórias do modernismo, p. 68.

advindas. A própria lembrança imaterial do fato é, antes de tudo, um trauma. Como, então, representá-lo através de um monumento? Se sua evocação promove o horror, por que insistir em perpetrá-lo simbolicamente para as gerações futuras, seja através de monumentos, seja através da preservação de arquivos? Qual o sentido de representações que sequer conseguem dar conta de reproduzirem a dimensão das barbáries já cometidas na história da humanidade? A motivação está para além dos objetivos histórico-científicos, da teorização racional, visto que a função desses monumentos e arquivos é muito menos explicar ou justificar do que manter viva a memória daquilo que não pode e não deve ser repetido. Manguel, ao falar do Monumento da Deportação, em Paris, nos oferece um exemplo claro da potencialidade e dos limites de um monumento para representar uma situação traumática:

No extremo da Île de la Cité, em Paris, está o Monumento da Deportação. Descendo um lance de escada e percorrendo um corredor cada vez mais estreito, o visitante chega à ponta do monumento que é também o extremo da ilha. Ali, de frente para o rio, há uma janela com grades que não permite nenhuma fuga. Todos os visitantes voltam a reconstituir (ou supõe-se que o façam) o momento em que os cidadãos judeus franceses eram levados de suas casas e seguiam pelas ruas de Paris em direção aos trens que os levariam para a morte nas mãos dos nazistas. O monumento é eficaz na simplicidade de sua intenção dramática: pôr o visitante em cena. Mas a experiência continua valiosa, é claro, fora da ficção, somente como signo ou um símbolo. O monumento de fato desperta nossa emoção, registra um momento medonho em um tempo de horror implacável e é feito para honrar as vítimas. Mas nem começa a tocar no horror da deportação de determinado indivíduo. Nada pode fazê-lo. Aquele horror não pode, em toda sua magnitude, ser “lido”. O acontecimento em si é o seu próprio monumento.¹⁵

Monumento como obra de ficção

Na atual conjuntura, os monumentos e, seguidos desses, os museus e memoriais, tendem a alcançar uma função mais dinâmica, em que os elementos que os compõem não tenham um aspecto meramente expositivo, mas que incitem a pesquisa, a reflexão e a crítica. De algum modo,

¹⁵ MANGUEL. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*, p. 277.

tragam a possibilidade de se produzir narrativas, uma vez que, de acordo com Benjamin, é terapêutico esse exercício do literal para o figurativo.¹⁶ E mesmo no caso de um acontecimento único, como o Holocausto, para o qual não há metáforas ou comparações que sejam suficientes para representá-lo, a narrativa pode servir como expurgação do trauma, superação pessoal e coletiva:

A historiografia do Holocausto pôs em questão o dogma da neutralidade da escrita da história: ela assume-se agora como *trabalho transreferencial*, como necessidade de dominar um trauma. Não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma. O historiador trabalha no sentido de libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A “passagem” do “literal” para o “figurativo” é terapêutica.¹⁷

Seria, então, seguindo as considerações do próprio Benjamin, dizer que o monumento, assim como a obra de arte, estaria perdendo a sua aura.¹⁸ Todavia, ao contrário do que possa parecer, essa perda não é exatamente negativa. Considera-se que a obra de arte perdeu sua aura por não se oferecer mais como um objeto extra-humano, absolutamente estranho e inacessível. No entanto, o que muda de fato é apenas a relação que se tem com a obra de arte a partir das novas tecnologias. Na verdade, a aura designa, antes, o fato de que a coisa se dá como enigmática o bastante para que nenhuma contemplação possa esgotar a sua significação. O que se operou, então, foi uma mudança de apropriação. Assim, da mesma forma, ao invés de nos abrir um outro mundo, tanto a obra de arte como o monumento estão cada vez mais imiscuídos no âmago de nossas subjetividades. Abrindo possibilidades para uma formação discursiva cada vez mais ampla, enriquecendo os relatos históricos também através da literatura. Afinal, como afirmara Breton “E se a memória mais não fosse que um produto da imaginação?”¹⁹

¹⁶ BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA. A história como trauma, p. 89.

¹⁸ BENJAMIN. Desempacotando minha biblioteca.

¹⁹ BRETON citado por TELES. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 174.

Ainda valendo-se da Segunda Guerra Mundial, como exemplo de trauma, podemos citar um conto de Böll, autor que explorava em suas obras as imagens da guerra e que, por isso, cunhou o termo “literatura de escombros”, para designar os trabalhos dessa primeira geração de escritores, o Grupo 47. Em seu conto “Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós...”, um jovem soldado relata seu resgate a um socorro médico após uma batalha, da qual ainda restava a cidade em chamas. Enquanto é transportado numa maca, se dá conta de que está adentrando num prédio, em que provavelmente teria funcionado um liceu de artes. O que ele deduz pela fala de um dos padioleiros que recolhem corpos e feridos: “Os mortos para aqui, está ouvindo? E os outros lá pra cima, para o salão de arte, entendido?”²⁰ Atravessando pelos corredores, reforça suas suspeitas pela observação das paredes, dos quadros e retratos. Passa a achar que está, inclusive, na mesma escola que frequentara por oito anos, um dos três liceus de Bendorf, sua cidade natal. Confirmar essa lembrança torna-se uma necessidade absoluta em meio a suas divagações febris, à falta de percepção do próprio corpo e dos ferimentos que deveria ter:

Tudo parecia tão frio e remoto, como se tivessem me levado através do museu de uma cidade dos mortos, através de um mundo tão irrelevante como estranho, embora meus olhos, mas só os meus olhos o reconhecessem. Certamente não poderia ser verdade que apenas a três meses eu estivera sentado naquela mesma sala, desenhando vasos romanos e letras, descendo as escadas nos intervalos com o meu sanduíche de compota de frutas e passando por Nietzsche, Hermes, O Togo, Cícero, Marco Aurélio...²¹

Somente quando é levado à mesa de cirurgias, se dá conta do quão mutilado estava, pois lhe faltavam os braços e a perna direita. Ao mesmo tempo tem a confirmação de que aquele ambiente lhe era familiar como suspeitava, quando reconhece no quadro negro sua própria caligrafia e a derradeira inscrição das Termópilas: “Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós...”²²

²⁰ BÖLL. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós..., p. 48.

²¹ BÖLL. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós..., p. 55.

²² BÖLL. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós..., p. 57.

Por todos os elementos que o compõem, o conto exemplifica bem a função da literatura como forma de testemunho do trauma. Como bem analisa Seligmann-Silva:

[...] a literatura não transmite seus testemunhos apenas na materialidade do seu suporte. Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está inscrito na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o real, a imaginação, os conceitos e o simbólico. Podemos, portanto, falar de um teor testemunhal da obra literária que permanece mesmo em plena era da reprodutibilidade técnica e, depois dela, na era da síntese de imagens.²³

Reportando à questão da aura em relação ao monumento, a mesma transformação que se operou com o liceu do conto de Böll,²⁴ que se tornara uma enfermaria, deflagra-se noutra criação literária. Voltando ao caso dos conspiradores mineiros, a inauguração do Museu da Inconfidência, em 11 de agosto de 1944, data do segundo centenário do nascimento de Tomás Antônio Gonzaga, traz novamente à tona as *Cartas chilenas*, sátira que o poeta escrevera sobre os desmandos de Luís da Cunha Meneses, governador da província das Minas Gerais no século XVIII, quando este iniciou a construção da cadeia e câmara de Vila Rica. Prédio que agora se tornava museu com a finalidade de colecionar os elementos relacionados aos fatos históricos pertinentes à Inconfidência Mineira, além de obras de arte ou de valor histórico que constituam documentos expressivos da formação de Minas Gerais. À época, Gonzaga faz referência ao jogo de poder que estava implícito na construção desse monumento:

um soberbo edifício, levantado
sobre ossos de inocentes, construído
com lágrimas dos pobres nunca serve
de glória ao seu autor, mas sim de opróbrio.²⁵

Ironicamente, o prédio viria a abrigar não só a ossada de seus construtores anônimos, mas também a sua própria e a de seus companheiros inconfidentes. Estas, no entanto, cobertas de honra. Um desejo que, possivelmente, Gonzaga não alimentou, nem mesmo quando já

²³ SELIGMANN-SILVA. A história como trauma, p. 76.

²⁴ BÖLL. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós...

²⁵ GONZAGA citado por ANDRADE. *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural, p. 166-167.

estava preso à espera de sua sentença. Mas que poderia tê-lo feito se as circunstâncias da época fossem outras, se ao invés de conspirador, de inimigo da coroa portuguesa, fosse um dos soldados que a defendesse, tal como o narrador do conto de Böll. Este, sim, alimentava o desejo de atravessar gerações através do monumento:

Eu sei que é uma coisa terrível de se pensar, mas pensei. Por Deus, como é tranquilizadora, como inspira confiança, a artilharia: negra e dura, austera e inflexível, com um som quase refinado de órgão, aristocrático, de qualquer modo. Em minha opinião, há algo de aristocrático na artilharia, mesmo quando está fazendo fogo. Parece tão digna, tão majestosa, tal qual a própria guerra nos livros com ilustrações... Depois, pensei quantos nomes haveriam inscritos no monumento aos mortos da guerra, quando o consagassem de novo e lhe pusessem em cima uma Cruz de Guerra dourada ainda maior, e uma coroa de louros, de pedra ainda maior. E, de súbito, dei-me conta de que se eu estava realmente na minha velha escola, o meu nome também seria gravado na pedra do monumento e no anuário da escola o meu nome seria acompanhado da citação: "Seguiu para a frente direto desta escola e tombou pela..."²⁶

A legitimidade do desejo do narrador do conto é confirmada por Manguel: "A memória torna-se concreta em pedras e cunhagem: algo que sirva como lembrete e advertência, e algo que sirva como ponto de partida para pensamento e ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição: Lembre-se e pense."²⁷ No Monumento do Holocausto criado por Eisenman, pode-se dizer que, apesar de cumprir a função apontada por Manguel, do "Lembre-se e pense", é vazio de significados, além de possuir um traço restritivo, já que o espectador não tem acesso às leituras que o monumento sugere e até exorta. Em contraponto, pode-se aludir outro espaço de representação referente ao Holocausto que, no entanto, amplia, ao invés de limitar; que possui a desenvoltura de acolher o espectador ao invés de excluí-lo; que, enfim, não é uma simulação quase indiferente de liberdade, mas um manancial de possibilidades para o exercício da memória:

²⁶ BÖLL. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós..., p. 54.

²⁷ MANGUEL. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*, p. 273.

O novo museu do Holocausto em Washington D.C. é tão bem-sucedido justamente por sua capacidade de lidar com toda uma variedade de discursos, mídia e acervos documentais, abrindo, assim, na memória de seus visitantes, um espaço para o conhecimento e a reflexão efetivos.

Mas e quanto ao monumento, no vasto âmbito das representações sobre o Holocausto? O monumento ao Holocausto, evidentemente, não figura na tradição do monumento como celebração heróica e figura do triunfo [...] Erguido contra a tradição do monumento legitimador e fomentador de identidades, o monumento ao Holocausto deve ser pensado como necessariamente um contra-monumento.²⁸

Uma vez que o Museu da Inconfidência compõe-se de uma estrutura que compreende o Panteão dos Inconfidentes, acervo documental no qual se destaca os *Autos da Devassa*, obras sacras, instrumentos de mineração, indumentárias, objetos domésticos, armas, bem como outros elementos que se referem à formação de Minas Gerais, é possível aproximá-lo, quanto a seus ideais, do museu do Holocausto de Washington. Uma instituição comprometida com a reconstrução democrática da história, tal como Rui Mourão, diretor do Museu da Inconfidência desde 1974, apresenta-o tanto em sua atuação institucional como em sua ficção *Quando os demônios descem o morro*. Revitalizado, conferiu-lhe o status de ecomuseu, o que significou vinculá-lo à própria cidade de Ouro Preto, ampliando, sem dúvida, sua dimensão representativa.

Aliás, a obra de Rui Mourão serve bem como exemplo de como história e ficção se amalgamam, não apenas devido ao caráter de pré-elaboração próprio da linguagem, como também pelo rompimento de antigos paradigmas. A perspectiva de um relato no qual prevaleça os valores da subjetividade e da fragmentação se converte num expoente, cuja amplitude alcança os mais diversos saberes em suas mais variadas formas de representação. Mais que isso, um exercício constante da capacidade de reflexão acerca dos fatos passados e das possíveis relações que se pode estabelecer entre eles e a atualidade.

Memória, pois, não deve ser entendida como algo fixo, qualidade que lhe seria facilmente imputada. No entanto, a memória em si seria uma entidade em constantes mutações. A memória seria, pois, a ideia contrária à morte, embora não deixe de sofrer a ação do tempo sobre

²⁸ HUYSEN. Memórias do modernismo, p. 68.

si. Esse ser imortal, porém, tal como um vampiro, vai se alimentando do sangue de cada geração para conservar-se *ad eternum*.²⁹

A memória ainda apresenta-se com enorme potencial alternante, já que pode variar em função do poder de classe, política social, religião, etnia, gêneros, faixa etária, etc. Todavia, a faixa etária parece ser a variante mais relevante nas questões de memória, sobretudo, porque cada geração elege um determinado conjunto de valores para operar suas escolhas. A memória democrática – pelo menos a que se deseja atribuir esse valor – não pode constituir-se de um único discurso e, simplesmente convencioná-lo como voz de uma coletividade. Ora, a construção da memória levando-se em conta sua feição verdadeiramente democrática, só seria possível se a coletividade pudesse expressar as múltiplas vozes que de fato a compõem.

Se a mais remota poesia grega surge dos epitáfios, então, não poderíamos deduzir que todo o impulso artístico humano teria partido do desejo de memória ou do medo da perda da memória. O que amplamente poderia levar-nos a dizer que toda a cultura humana baseia-se nessa premissa. E, assim, toda a memória também seria um meio de consolidação da identidade, o que muitas vezes se realiza através do monumento. Entretanto, o monumento pode ter uma acepção ambígua. Se por um lado é erigido para perpetuar uma determinada memória, por outro, também pode ser instituído com o objetivo de esquecimento, do silenciamento de alguns. São inúmeros os casos exemplares na América Latina. Um deles seria a destruição dos templos e monumentos dos Maias sobre os quais foram erguidas igrejas pelos colonizadores espanhóis.

O monumento seria de fato um discurso hegemônico cujo objetivo seria abafar os discursos anônimos (Benjamin)? E, assim sendo, reforçaríamos dizer de fato que as democracias contemporâneas não deveriam, então, necessitar de monumentos para serem verdadeiramente democráticas? A memória vai constituindo uma história através de lutas pelo poder. O que não significa que haverá ganho absoluto se o discurso das classes hegemônicas for destituído em favor das vozes marginalizadas. Sempre teremos que lidar com a ideia de perda quando houver a necessidade de se fazer prevalecer um único discurso. “Como fazer com que o

²⁹ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses).

monumento não acabe sendo uma forma de perversão? Como fazer para que o monumento não seja o exercício de autoritarismo?” Transformações político-sociais estimularam a reflexão sobre a história, que deixa de ser uma disciplina possível de ser ensinada, tornando-se complexa rede de relatos para um amplo debate sobre a constituição da cidadania a partir das novas memórias evocadas: “em um mundo consciente de suas múltiplas origens, tornou-se imprescindível a revisão do ou dos passados.”³⁰

Sobretudo na transição do século XX para o XXI, quando “despertaram vários fantasmas dos muitos que nos espreitam”, coloca-se uma necessidade premente de “saldar as contas pendentes com a história neste fim de século”.³¹ Não apenas porque, como diz Nora, resta muito pouco da memória, e por isso há um medo da perda absoluta do passado, como também pelo convulsionamento dos sentidos de uma identidade comum pela emergência de segmentos sociais anteriormente marginalizados ou ignorados. Cada época, cada geração tem sua memória:

Assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, agora parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação os antigos.

Será possível estabelecer um ponto de referência para a constituição da memória e a construção da história? Os monumentos que herdamos e dos quais, de alguma forma, nos apropriamos, são desconstruídos e reconstruídos a cada nova geração. A partir de *onde* e de *quem* se poderia estabelecer uma memória e uma consequente história?³²

São características da memória, como a concebiam e divinizavam os gregos, a fragmentação e a multiplicidade. Havia a necessidade da intervenção das musas para alguma ordenação dessa memória, que se articulava na relação entre reminiscência e esquecimento. O mesmo se mostra na modernidade. Há uma amplitude de memória tão assustadora quanto aquela com que se deparavam os aedos da antiguidade, múltipla e fragmentada, que precisa também de um modo de se tornar uma enunciação. Nesse ponto, depara-se com a questão da avaliação:

³⁰ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 172, 175.

³¹ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 175.

³²ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 177.

"e a partir de qual lugar e a partir de qual posicionalidade realizar tal avaliação?"³³

Conclusão

Memória implica considerar aspectos de lugar e tempo. Esclarecendo-se que quando se fala em lugar de onde se pronuncia um discurso, há que se levar em conta que esse lugar não é um recorte meramente geográfico. Esse lugar será muito mais o resultado de uma elaboração teórica do pensamento a partir de inúmeras referências, percepções e vivências. A abstração supera a materialidade. É o que se presencia na passagem do século XX para o atual momento. Na transição do século XIX para o XX, o exercício da memória pautou-se na construção material de monumentos. E agora, na presente transição, situada no auge da terceira revolução tecnológica, o que constituiria um objeto para a memória? Num momento em que o virtual toma o lugar da materialidade, sobretudo, pela funcionalidade que oferece e que vai tornando os objetos quase obsoletos. Mas, se monumento é uma das formas mais vigorosas de memória, "qual é e o que constitui o lugar da memória nesse fim de século, nesse trânsito entre dois séculos?"³⁴

Mais importante que considerar o lugar da enunciação como espaço físico, é considerá-lo como um espaço intelectual, e mais ainda considerar a própria enunciação, sobre a qual repercutirá o modo como ela se dá a partir do lugar em que se dá, já que: "O monumento ou o lugar histórico pode, também, não ter uma materialidade ou uma localização física, mas ser um espaço intelectual ou, aos efeitos da presente argumentação, pode estar constituído pelo próprio âmbito do debate acadêmico".³⁵

Lugar da memória, tempo da memória, memória enunciada... A memória seria um material ou um ponto de partida para a construção do conhecimento, levando-se em conta todas as suas implicações, que, naturalmente, repercutiriam nesse mesmo conhecimento? O conhecimento seria, então, um recorte de determinada(s) memória(s)? "Mas, como e quem determina o que é conhecimento?".³⁶ Como ajustar os elementos pertinentes à memória para a construção do conhecimento?

³³ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 177.

³⁴ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 179.

³⁵ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 180.

³⁶ACHUGAR. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses), p. 181.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. O lugar da memória: a propósito de monumentos (motivos e parênteses). In: _____. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Cultura, 1987. (Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 38).
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235. (Obras escolhidas, v. 2).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BÖLL, Heinrich. Forasteiro, vai dizer aos espartanos que nós... In: _____. *Crianças também são civis? e outros contos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970. p. 48-63.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 42-43.
- HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KIMMELMAN, Michael. Uma estranha viagem a um pedaço do passado nazista. *O Tempo*, Belo Horizonte, 14 jun. 2010. p. 14.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.
- LEMOES, Carlos Alberto Cerqueira. *O que é patrimônio histórico?* São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELENDI, Maria Angélica. Água e memória: história de espectros. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. p. 101-116.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. (v. 1).
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo: Departamento de História da PUC-SP, v. 10, p. 7-28, 10 dez. 1993.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio; (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 89-?.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

Metamorfoses do animal: desafios à representação e à memória

Carolina Anglada

Quando o pensador francês Jacques Rancière em *O destino das imagens* identificou o movimento inflacionista das noções sinônimas de irrepresentável na arte, estava, ao mesmo tempo, posicionando-se sobre uma extensa discussão acerca dos limites e das possíveis impotências artísticas em dizer ou tornar visível determinados assuntos, temas ou objetos. O período de maior latência dessas questões se deu nos períodos pós-guerra, quando o artista, já apartado da necessidade de representação clássica desde o século XVIII, é quem escolhe para onde olhar, o quê e como retratar.

No entanto, toda essa disposição e liberdade conquistada pelo artista, torna-se obsoleta no início das grandes guerras que assolaram o século XX, chamado por Eric Hobsbawm como “era das catástrofes”.¹ Os horrores vividos nas trincheiras da I Guerra Mundial por aqueles que, ocasionalmente, conseguiram voltar, emudece-os, como declarou Walter Benjamin em seu célebre ensaio “O narrador”. Os que não sofreram diretamente as consequências dos regimes totalitários e impositivos, mesmo assim, sabem das atrocidades. A inteira disposição do olhar e do narrar e, mais ainda, a necessidade de testemunhar, atravança quando não encontra uma língua própria no terreno dos traumas. Daquele momento em

¹ O historiador inglês, em uma de suas mais célebres obras, *A era dos extremos*, discorre sobre o breve século XX, classificando o primeiro período, referente aos anos 1914 a 1945, como a “era das catástrofes”, decorrentes das diversas guerras civis e entre nações, cujas proporções em termos de fome e morte nunca haviam sido vistas antes na História.

diante, como sobreviveria a irrestrita liberdade entre forma e conteúdo, se não há forma eloquente para narrar o sofrimento?

Ainda na seara das consequências geradas pelo despautério das guerras mundiais para o campo das artes, em meados do século XX, o filósofo expoente da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, se pergunta sobre a viabilidade de se escrever uma poesia após Auschwitz. Não seria, de fato, toda a tentativa de sublimar uma afronta diante do cenário devastado? Bem como defende Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, escrever, esquecer*, apesar da colocação adorniana ter crescido em polêmica e ainda hoje ser motivo de argumentações, o que havia sido postulado por Adorno seria a necessidade de uma outra poesia, *dessublimada*, reerguida a partir dos escombros da história e do abjeto. A poesia do pós-guerra deveria se mostrar disposta a acolher o bruto, o animal – esse fundo não conceitual que nos escapa e que paradoxalmente nos é inerente. Se por um lado, a poesia não mais teria como tarefa alcançar o belo – desaparecido, inacessível, extemporâneo –, por outro, o único caminho disposto ao artista lhe abriria importantes e necessárias vertentes a serem percorridas.

Em certo sentido, Adorno estabeleceu importantes relações entre historicidade e arte, cujos fundamentos sobre a modernidade possibilitaram que Rancière e artistas contemporâneos percebessem os novos desafios que se delineiam. O filósofo francês, por exemplo, reflete anacronicamente sobre a arte como regime instável que intervém na dizibilidade e visibilidade das coisas. Para o mesmo, a literatura se faz, ao contrário do que objetivava o estruturalismo, no domínio justamente daquilo que lhe é impróprio, da linguagem que não é sua, sempre avançando ou recuando em terrenos incertos e ainda inexplorados. Tal conclusão se faz oportuna para a discussão sobre qual seria a linguagem da violência, do trauma e do sofrimento. No caso das literaturas do testemunho, em expansão e apropriação por parte dos discursos minoritários, não há de se pensar em uma língua própria da experiência traumática, pois esta não existe. Para Rancière, tal conclusão incumbe o artista das decisões éticas e estéticas de como revelar ou esconder aquilo que significa um desafio à figuração ou à representação; ciente de não haver uma expressão determinada, as possibilidades são ainda mais amplas.

O irrepresentável animal

Se, portanto, a literatura, mesmo diante dos dilemas pautados pela contemporaneidade, avança no terreno da figuração do irrepresentável ou inimaginável, o animal continua sendo um destes intercessores para o pensamento. Hoje, um gênero literário oriundo da dita “questão animal”, desenvolve-se na inclusão do animal ou da animalidade nas obras e na revisitação de literaturas que tenham buscado olhares entre homem e animal para além do antropocentrismo ou do especismo. Tendo ganhado força no momento em que esta relação está precisamente esgarçada e numa etapa posterior ao aparecimento da animalidade do homem, seja na inelutável passividade dos prisioneiros dos campos de concentração ou na brutalidade do opressor, o debate revoga os estatutos da representação e da figuração daquele que impõe um desafio à própria memória de um corpo cujas habilidades abruptamente podem retroceder ao primitivo, à animalidade da qual somos resultantes, mas que tentamos, a todo custo, negar.

Vale lembrar, no entanto, que a relação entre homem e animal em sua origem pré-histórica foi profícua. Vide os temas da pintura rupestre, os animais constituíram os primeiros seres com quem o homem se relacionou simbolicamente. Ainda nesse momento, o humano tendia a negar sua “humanidade” em prol de uma “animalidade” positiva, manifesta nas imagens desenhadas nas paredes das cavernas. Reconhecer sinais variados, como pegadas de animais ou quaisquer ínfimas alterações de seu habitat, provavelmente já preparava-o para a identificação das imagens, no sentido atual do termo. A observação desses pequenos índices dispostos ao homem transformou-se na narrativa mítica de muitos povos como explicação para o surgimento da escrita, originalmente pictográfica. Como afirma o crítico de arte que muito se dedicou aos estudos animais, John Berger,² é possível pensar também que a primeira metáfora, por esse motivo, tenha sido animal. O crítico cita o *Ensaio sobre a origem das linguagens* de Rousseau, cujo pensamento defende que a própria linguagem nasce como metáfora. Essa relação metafórica e imagética estabelecida entre o homem e o animal contribuiu para a decorrente diferenciação de ambos. Ainda na esteira desse pensamento, John Berger relembra a

² BERGER. *Por que olhar os animais?*

observação que o antropólogo Lévi-Strauss faz sobre a importância do animal para a consciência que o homem adquiriu de si:

Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo.³

Essa incipiente percepção de si em contraste com a imagem do animal, nas fábulas tradicionais e contos de fadas do século XVII e XVIII foi transformada em uma personificação do bicho, que emergia no texto sob comportamento antropomorfizado. Eram eles ursos, lobos, insetos, bichos imaginários, todos destituídos de suas características distintivas e instrumentalizados a partir de aspectos controversos para figurar questões morais e servir como exemplo ao sujeito, da maneira como ele deve ou não conduzir sua vida. São sabidas do leitor que já frequentou fábulas as advertências em relação ao mal comportamento de bichos pequenos que querem ser grandes, o elogio à prudência e à aceitação como virtudes que devem ser levadas a cabo seja qual for a situação, o fim fatalista concedido a algumas espécies e a outras não, o determinismo e a crueldade na morte do bicho mais fraco, a prepotência e soberania outorgadas à razão do mais forte. Toda uma unidade de pensamento ligada à época se manifestava nos mecanismos e objetivos das fábulas.

Jean de La Fontaine, fabulista do século XVII, surge então como um dos célebres nomes nesse tipo de instrumentalização do animal nas narrativas. Muitos dos ilustradores das fábulas de La Fontaine procuraram, à semelhança dos textos, animalizar os humanos e/ou humanizar os animais. O resultado editado era uma redução da imagem ao texto. Uma das exceções, dada a anacronia entre um projeto e outro, foi o efeito alcançado por Marc Chagall para as fábulas. Recém-chegado a Paris, na década de 1920, o pintor recebe a encomenda do editor Ambroise Vollard para fazer cem guaches das fábulas escritas três séculos antes. Desejando se incluir na cena francesa, o pintor consente com o projeto. Ignora-se totalmente como foram escolhidas aquelas fábulas que seriam ilustradas,

³ LÉVI-STRAUSS citado por BERGER. *Por que olhar os animais?*, p. 15.

mas é narrado que, diante da parte em que insurgia a moral da história, o pintor comentava: “Isso não é para mim”. Mesmo assim, um ano depois, mais do que as cem guaches encomendadas foram entregues ao editor.

Dada a distância entre o momento de escrita das fábulas por La Fontaine e a época em que Chagall toma-as para serem figuradas, torna-se nítida a dissonância entre os projetos. São duas unidades de pensamento naturalmente destoantes uma da outra. O pintor já faz parte de um momento da história das artes em que se reivindica a autonomia baseada na materialidade de cada uma delas. Nas guaches, podemos perceber o artista se atendo ao contexto narrado ou a algum momento isolado da ação, nunca se apegando, de fato, às situações que induzem à psicologia das personagens, humanas ou animais. Um único trecho de *A gatinha metamorfoseada em moça* é suficiente para Chagall representar a moça, cujas linhas ondulantes se esfumaçam numa paisagem de montanhas e de ventos fugazes. Aqui, o sentido e a moral pouco lhe importam; um único verso servirá ao guache que se esquia da narrativa do texto literário. Em muitas delas, a partir da oposição entre o brutalmente grande e o indefensável pequeno, Chagall exacerba o poder de um, chegando a, inclusive, anular a presença do ínfimo, como em *O sol e as rãs*, *Os dois touros e uma rã* e *A lebre e as rãs*. Num único caso, a ilustração de Chagall se desvia significativamente da fábula: em *A gata metamorfoseada em mulher*, o pintor constrói um híbrido em estado de profunda melancolia, apoiado a uma mesinha de centro. Chagall rejeita os motivos que levaram a gata a transformar-se em mulher pelo amor desmedido de seu dono. O resultado da metamorfose é a melancolia de uma mulher apartada; apartada do sentido dado por La Fontaine a sua fábula e apartada pela coincidência de dois seres num único corpo.

Os devires, as metamorfoses

O ensejo da metamorfose esteve em muitas das representações e imagens literárias do animal durante a história das artes, indicada desde as pinturas rupestres nas quais o corpo do homem figurava com partes animais, como barbatanas ou patas. Esse tipo de apresentação do animal vigorou nos bestiários medievais, nos relatos de viajantes da era dos descobrimentos, onde um traço fabular e fantástico perpassava as descrições

de seres imaginários. O furor taxonômico do século XVIII interrompeu as metamorfoses animais de serem retratadas nos livros científicos e na literatura, mas não impediu que Kafka, por exemplo, no início do século XX, mergulhasse no homem do seu tempo, ou seja, em alguém que não se sentia confortável e seguro nem no próprio corpo, e experimentasse as *linhas de fuga*,⁴ para usar os termos de Deleuze, que o devir-animal pode fornecer ao homem. Nele, o animal se liberta de sua forma.

Em carta a seu editor, Kurt Wolff, de 25 de outubro de 1915, Kafka se esforça para garantir que o inseto de *A metamorfose* não receba uma ilustração figurativa: "O próprio inseto não pode ser desenhado. Não pode sequer ser mostrado de longe".⁵ O personagem Gregor Samsa não assume a forma do que já é. Sua transformação não é senão em devir: anti-representacional, sentido em mutação, absorvível apenas no presente em ruptura. Como comentam Deleuze e Guattari sobre o papel do escritor em Kafka:

Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que deixa assim de ser homem para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se-inumano, pois na verdade é pela voz, é pelo som, é por um estilo que se torna animal, e seguramente por força de sobriedade).⁶

Contemporâneo a Kafka, Hermann Hesse em *O lobo da estepe* também trabalha com a noção de devir *avant la lettre*, uma vez que apenas no final do século XX o filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari vão elaborar o conceito. Ainda que o devir conserve o sentido imaginativo da metamorfose pré-histórica, medieval e renascentista, dele se distancia quando pensado em paradigma da modernidade, pois, aqui, adquire um caráter de dissolução das passagens, uma fluidez entre um estado de outro que aniquila as caracterizações e potencializa as

⁴ As linhas de fuga desempenham uma espécie de centralidade no conjunto da obra *Mil Platôs*, do filósofo Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari, caracterizando-se por sua ação como vetor de desterritorialização dos sentidos. Isto significa, no caso da obra de Kafka e de outras obras em que animais se fazem presentes, pensar a linha de fuga como uma possibilidade para além de uma aporia derivada da dicotomia homem-animal, capaz, então, de *fazer fugir* as percepções das experiências enquadradas em identificações.

⁵ KAKFA citado por COSTA LIMA. *Limites da voz*: Kafka, p. 53.

⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 13.

multiplicações. No entanto, como alguns escritores arriscaram pensar uma possível comunicação entre o lado humano e o devir-animal, como o exemplo do personagem Harry Haller, o que se encontra irresolúvel no romance, será esclarecido na assertiva a seguir, de Deleuze e Guattari, que se destina a demonstrar o sentido dos devires:

os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou.⁷

Ainda no motivo da metamorfose na figuração do animal, trago o escritor português contemporâneo Herberto Helder. Seu livro de prosa *Os passos em volta* trata das deambulações de um artista por temas e países alheios. Logo no terceiro conto, intitulado “Teoria das Cores”, outrora publicado em *Vocação animal* pelo autor, o pintor se vê diante de um impasse: ao observar seu peixe com a intenção de representá-lo, percebe que de vermelho ele começa a transmutar-se para o negro. O narrador comenta: “O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.”⁸ Transtornado de dúvidas sobre qual cor pintar o peixe, antes vermelho e agora negro, resolve então pelo amarelo:

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando asentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.⁹

É possível ler a metamorfose, neste conto, não apenas como lei a realizar transmutações da realidade quando representada em objeto

⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, p. 18.

⁸ HELDER. *Os passos em volta*, p. 21.

⁹ HELDER. *Os passos em volta*, p. 21-22.

criado pela arte ou na transposição da pintura para as letras no papel. A metamorfose impera também no sentido em que o próprio homem está a mudar a consciência que tem de si e a se regenerar, num contínuo reconhecer-se e estranhar-se a partir de sua obra. No fragmento "(o corpo o luxo a obra)" da obra *Photomaton & vox*, Herberto Helder resume:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na metamorfose, é obra própria nossa. [...] No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra.¹⁰

Regime representativo e regime estético

Para pensarmos o desafio que o animal impõe às formas de representação, recorro ao ensaio "Se o irrepresentável existe" da obra mencionada no início deste artigo, *O destino das imagens*, de Jacques Rancière, no qual o mesmo identifica as três principais características do estatuto representativo da arte. Seriam elas: (1) a submissão do visível em relação ao fazer ver da palavra, (2) a regulação entre saber e não saber, esconder e revelar e (3) a regulação constitutiva da realidade mesma, movimento da ficção ao reconhecimento. Em síntese, o regime representativo da arte seria uma regulação das "relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis."¹¹

Dizer se um dado objeto é passível de representação, portanto, teria a ver com a estrutura interna a ele, mas dependeria, sobretudo, das escolhas do artista em regular essas três instâncias as quais Rancière cita. Partindo desses pressupostos, o animal, em si, desafia as formas representativas da literatura por constituir uma parcela do não sabido da realidade, atravancando a segunda e a terceira instância. Mas se a literatura de Helder e outras representações do animal colocam a metamorfose como a principal lei que opera na realidade, não estariam todas as representações sempre aquém se tomarmos um referente externo à obra? As

¹⁰ HELDER. *Photomaton & vox*, p. 144.

¹¹ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 127.

literaturas que trabalham com a animalidade em devir, por sua vez, também não impediriam o reconhecimento, do qual Kafka é exemplo quando recusa a figuração do inseto? Por isso mesmo, Jacques Rancière aponta como determinante o novo regime estético da arte, caracterizado, sobretudo, por não submeter a semelhança aos três pilares representativos da arte. A relação entre os elementos regulados pela representação já não é mais estável, permitindo que *mostração* e significação possam concordar ao infinito e das maneiras mais variadas. Ainda no âmbito do regime representativo da arte, muitas das narrativas não funcionam tomando a regulagem entre ficção e reconhecimento, ao se valer de uma estratégia que, paradoxalmente, tem como objetivo aproximar o desconhecido, por exemplo, ao dar a voz ao animal.

Na obra *Os passos em volta*, o animal está presente em diversos momentos, como no conto citado anteriormente, mas apenas em “Cães, marinheiros” o escritor apresenta o animal como ser falante, naturalmente traduzido para a nossa língua. O início do conto já se refere à marca primordial das fábulas, quando escreve: “Era um cão que tinha um marinheiro”.¹² Apesar da estranheza que instala ao inverter a ordem natural das coisas, imbuí a narrativa de um caráter de *contação* de histórias em que se aconselha abdicar do pensamento lógico e diametralmente fundado na realidade. Essa separação entre “a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos” é típica do regime representativo das fábulas. O cão é quem tem um marinheiro de estimação e ele fala. A lógica, portanto, é intrínseca à narrativa.

Digna de destaque também é a forma lúdica pela qual é definido o marinheiro. Esta criatura derivada por sufixação, *-eiro*, perderia todo o seu sentido sem seu radical *-mar* – representando sua origem, sua essência. Com medo do marinheiro ser seduzido pelo mar, os donos da criatura saem do litoral para “o mais interior possível”.¹³ A perda de sua essência de marinheiro – o mar – leva-o à morte, sugerindo a impossibilidade de vida sem aquilo que lhe é a origem:

Os cães observavam-no da janela e viam que o seu marinheiro perdia as forças a cada volta. [...] De manhã vieram cedo ao jardim e verificaram que o marinheiro estava morto. – Era um

¹² HELDER. *Os passos em volta*, p. 99.

¹³ HELDER. *Os passos em volta*, p. 100.

marinheiro tão esperto, disse a cadela. – Pois era, disse o cão, foi pena. E enterraram o marinheiro debaixo de uma acácia. Mas como já se haviam habituado a vida no interior, não regressaram ao litoral. Nunca mais tiveram marinheiros. – Para quê?, dizia a cadela, ralações já existem de sobra.¹⁴

Dar voz aos cães neste conto parece essencial, pois evidencia como o insólito se afirma muito mais no âmbito do conteúdo do discurso do cão que facilmente poderia ser o do homem, do que naquilo que, superficialmente, seria o mais improvável: o fato do marinheiro ser o objeto “de estimação” e o bicho ter voz. Voz essa diferente da voz de Gregor Samsa de *A metamorfose*, que é apenas um murmúrio, uma “voz animal”. No caso do cão de Helder, a voz é firme e inteligível o suficiente para que, agora distanciando-se das fórmulas fabulares, reitere-se a estranheza das relações cotidianas, mas não menos insólitas, entre bicho doméstico e homem. A marca de um regime estético da arte, como Rancière defende, se dá no encontro entre o sentido e o sem sentido, no testemunho de uma intenção que não esgota o todo, na inscrição de um “rastro exposto do Outro que a habita.”¹⁵

Animalidade resistente

No conjunto de poemas “Última ciência”, espécies de animais aparecem como sujeitos de si e ensinam ao homem seus conhecimentos, como afirma Maria Esther Maciel, no ensaio “Poéticas do animal”.¹⁶ Na estrofe em que se propõe a olhar a serpente nos olhos, a outridade animal manifesta-se como uma das “últimas ciências”, alternativa em sua forma de saber e transmissão.

Se olhas a serpente nos olhos, sentes como a inocência
é insondável e o terror é um arrepio
lírico. Sabes tudo.

[...]

A tua vida entra em si mesma até ao centro.
Podes fechar os olhos, podes ouvir o que disseste
atrás das vozes
do poema.¹⁷

¹⁴ HELDER. *Os passos em volta*, p. 100-101.

¹⁵ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 143.

¹⁶ MACIEL. *Poéticas do animal*, p. 90-91.

¹⁷ HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 432.

Pelo olhar da serpente, tudo é sabido; não da ordem do conhecimento científico tradicional, mas da sensação e da impressão causados pela amplitude e intensidade do contato. A serpente tem o seu olhar e por ele é possível (re)conhecer um outro tipo de existência, que se abre no centro do próprio humano, naquilo que há de mais íntimo: sua animabilidade. A memória ocupa meio importante para que se saiba tudo dessa existência primitiva, resistente. Nesse sentido, a memória que importa é a involuntária, assim como o é para Marcel Proust. O pensador Harald Weinrich em *Lete: arte e crítica do esquecimento* observa como o esforço da memória e da razão em nada resultam, sendo necessário então, pensar em uma *mémoire involontaire*:

Fala-se com isso de uma forma de memória que se esquiva de ser dirigida pela razão e pela vontade, fugindo habilmente do controle de ambas. Essa memória não tenta mas invoca lembranças através de um esforço da vontade, e também desiste de assegurá-las contra o esquecimento com toda sorte de artifícios mais ou menos hábeis. A memória involuntária antes de mais nada se dá tempo.¹⁸

De forma semelhante a Proust que não se interessa pela visão, Helder admite a audição como sentido privilegiado – por ser menos intelectual e viciado – para perceber as várias vozes presentes no poema. A voz do homem é apenas uma das que se expressam pelo lirismo – este, responsável por tornar presente o insondável.

Poema animal

Esses versos em muito se aproximam da colocação de Bataille, que afirma que o modo mais adequado para abordar o animal é o salto poético: “Ou melhor, a maneira correta de falar dele só poder ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível.”¹⁹

Nos poemas que compõem “Os brancos arquipélagos” o poeta português escreve a partir de uma dicção enumerativa e horizontal de signos, como lhe é de costume, a qual responde ao processo descrito como “coagulação do texto”, e em dado momento, Helder coloca:

¹⁸ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 208.

¹⁹ BATAILLE. *Teoria da religião*, p. 22.

animais rompendo as barreiras do sono
os espigões no ar, carregado o sangue
em baixo,
orquídeas a caminhar com as cabeças cruéis,
por trás dos ossos escorregava o mel negro,
a fulva devassidão mamífera,
imprimiam nas áreas actuais suas passagens
leves, delirantes, quadrúpedes, obscuras,
franjas tremiam,
uma aura amarela equilibrava o espaço animal
[...]²⁰

Logo no primeiro trecho, Helder traz sono e animalidade em um mesmo verso. Isto é, confirma a incapacidade que a racionalidade desperta apresenta para o ato criador. Concomitantemente, ao conceder às orquídeas cabeças e ossos, parecia os vegetais às mesmas possibilidades não só de ação, como de figuração, do homem e dos animais. Faz-se notável ainda, nesta estrofe do poema, a qualidade voraz e forte da matéria animal e vegetal transviada para o vigor do poema.

Estas características da poesia helderiana comungam com a ideia rizomática de Deleuze, na qual todos os pontos de um rizoma podem tocar e influenciar os outros. A orquídea pode acrescentar em vigor o poema, bem como as imagens e as paisagens tremem, dentro e fora do poeta, num intenso circuito interior-exterior. Assim, aproxima-se dos românticos, sobretudo de Iena, que percebiam, inocentemente, uma continuidade entre os sentimentos e o mundo. No fragmento “(guião)”, Helder argumenta sobre Novalis:

O caminho que conduz ao interior.
Que conduz ao exterior. Circulação interior-exterior-interior.
O carácter de continuidade enérgica, vital.
Não há espaço interno e externo, mas a forma total criada por uma energia rítmica sem quebra.²¹

Se Helder intercede por um fluxo contínuo entre o externo e o interno, logo, o modo de expressar-se não é condicionado pelo objeto da expressão. A não conformidade entre um tema e seu estilo, que Rancière

²⁰ HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 263.

²¹ HELDER. *Photomaton & vox*, p. 135.

determina como o regime estético da arte, fica ainda mais evidente no "Texto 1" de "Antropofagias", de Helder:

mas de "moldagem" perguntavam "estão a criar moldes?"
não senhores para isso teria de preexistir um "modelo"
uma ideia organizada um cânone
queremos sugerir coisas como "imagem de respiração"
"imagem de digestão"
"imagem de dilatação"
"imagem de movimentação".²²

Por metáforas do funcionamento vital, seja animal, vegetal ou humano, o poeta afirma ter a intenção de sugerir, não modelar, tampouco, dizer que a palavra é a coisa. A coisa tampouco existe consensualmente. A coisa é uma imagem viabilizada pelos processos orgânicos, como a digestão, a respiração, a dilatação e a movimentação. A intenção da poesia em Helder fica mais clara ainda nos versos seguintes deste mesmo poema:

não tentamos criar abóboras com a palavra "abóboras"
Não é um sentido propiciatório da linguagem
introduzimos furtivamente planos que ocasionais
ocupações ("des-sintonizar" aberto o caminho
para antigas explicações "discursos de discursos de discursos" etc.)
[...]
será que se pretende ainda identificar "linguagem" e "vida"?
uma vez se designou mão para que a mão fosse
uma vez o discurso sugeriu a mão para que a mão fosse
uma vez o discurso foi a mão
partia-se sempre de um entusiasmo arbitrário
era esse o "espírito" o "destino" da linguagem
agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
[...]²³

Os diversos regimes e estatutos da arte estão explicitados nesses versos do poema. Mas a palavra poética requisitada por Helder é buscada em sua potência de desestabilização, agindo ora por intuito, ora em seus ritmos próprios: "estão a falar a andar umas com as outras/a falar umas com as outras/".²⁴ As infinitas interações e combinações entre um sujeito

²² HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 271.

²³ HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 271.

²⁴ HELDER. *Ou o poema contínuo*, p. 272.

e sua ação, uma árvore e seu andar, um animal e seu falar, situam o poeta no regime de intensa liberdade da arte.

Para sintetizar as relações aqui estabelecidas entre o animal e a figuração, sobretudo entre a poesia e o bicho, lembro o excerto "(memória, montagem)", de *Photomaton & vox*, em que Herberto Helder se apropria da máxima aristotélica e inscreve: "O poema é um animal". Penso animal por se manter independente do leitor, por se concentrar na produção intermitente e não definitiva. O poema consagra sua própria organização, suas regras, "assume o poder dos feitiços, objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos".²⁵ O poema constrói sua exuberância por métodos ancestrais, primitivos, que resgatem a vitalidade e a exuberância da linguagem e das significações, por assim dizer.

Em suma, o animal esteve presente no imaginário do homem desde sua origem, desdobrando-se para as artes. Todo um imaginário da reversibilidade do universo se desenvolveu no renascimento fazendo peixes voarem nos céus, pássaros viverem no fundo do mar. Essa dialética do sono e da vigília, do real e do imaginário povoou também o pensamento barroco. Para além das fábulas e contos de fadas, contos e romances que ainda tinham o princípio da semelhança entre o homem e as demais instâncias, a sensibilidade surrealista se propôs reinventar as similitudes das coisas e dos animais sem que o grande fulcro das proporções e comparações seja a medida humana. Os surrealistas, portanto, estariam na esteira do que Rancière vai classificar como "a emancipação da semelhança em relação a representação".²⁶ Daí o intenso voltar-se não só para o reino animal, como também ao mineral, às pedras, em busca dos índices ocultos e obscuros que possam testemunhar e se metamorfosear com outros, de forma semelhante ao que o escritor português Herberto Helder realiza. O resultado foi uma intensa remontagem de formas humanas, animais, vegetais etc., manifestas, por exemplo, nas ilustrações de René Magritte para *Os cantos de Maldoror* ou nas várias obras de Ernst, Tanguy, Dali, compondo um inesperado bestiário moderno. Outros escritores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, além do próprio Kafka retomaram essa prática medievalista dos bestiários, seja de

²⁵ HELDER. *Photomaton & vox*, p. 138.

²⁶ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 130.

animais imaginários ou não. Nomes não menos importantes da literatura canônica, desde então, vêm trabalhando com personagens animais ou devires-animal do homem como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Nuno Ramos etc. Contemporaneamente, o escritor sul-africano J. M. Coetzee perspectiva a questão animal em termos filosóficos, poéticos e éticos, testemunhando em favor de um pensamento imanente habitado por seu outro, que não deixa de ser um si primitivo.

Referências

- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGER, John. *Por que olhar os animais?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, v. 4.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: _____. (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 85-101.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Organização de Tadeu Capistrano. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Artefíssil).
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

O controverso testemunho do não vivido: *Fragments*, de B. Wilkomirski

Leandro Lage

Por que revisitar *Fragments*?

Logo no prefácio de *É isto um homem?*, obra paradigmática quanto se trata de testemunhos da Shoah, Primo Levi menciona aquilo que se tornou *leitmotiv* da literatura de testemunho: a premência de contar, de partilhar aquela terrível experiência. Dizia Levi: "O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, com a finalidade de liberação interior".¹ Em meio à profusão de testemunhos no pós-guerra, alguns urgentes como o de Primo Levi e outros tardios como o de Elie Wiesel, tornou-se conhecida a metáfora da escrita como maneira de romper as cercas do campo de concentração, como mecanismo de libertação. É curioso, nesse sentido, que o posfácio dos controversos *Fragments: memórias de infância 1939-1948*, livro assinado por Benjamin Wilkomirski, carregue semelhante justificativa: "Eu queria minha certeza de volta, e não queria mais calar. Por isso comecei a escrever".²

A "curiosidade" advém do que cinge esse livro, nascido em 1995, sob o prestígio dos autênticos testemunhos dos campos, e condenado, em 1998, ao desprezo a que são entregues as grandes fraudes. Mas começemos a trajetória de *Fragments* pelo início: Eva Koralnik, agente literária em Zurique, recebeu o manuscrito de Wilkomirski em meados de 1994. A obra causou tanto impacto nela e nos editores da prestigiada

¹ LEVI. *É isto um homem?*, p. 8.

² WILKOMIRSKI. *Fragments: memórias de infância 1939-1948*, p. 207.

Suhrkamp Verlag,³ em Frankfurt, para onde enviara o material, que em poucos meses fora publicada. *Fragments* se propõe a contar, com impressionante grau de detalhamento, as memórias de uma criança de pouco mais de três anos, cujas experiências de infância se passam nos campos de Majdanek, na Polônia, e de Auschwitz, identificado posteriormente à publicação da obra.

Traduzido para ao menos uma dúzia de línguas,⁴ o livro de Wilkomirski ganhou prêmios e foi bem recepcionado tanto pela crítica literária quanto pela comunidade acadêmica, nos chamados *Holocaust Studies* – com exceção de alguns pesquisadores, entre os quais o mais distinto é Raul Hilberg, descrente quanto ao livro desde cedo. Até que, em 1998, o escritor e jornalista suíço Daniel Ganzfried⁵ publicou no jornal *Weltwoche* uma série de reportagens que alçaram o livro da condição de autêntico e proeminente testemunho da *Shoah* à qualidade de obra ficcional – senão ao *status* de fraude literária.

Segundo as reportagens de Ganzfried, construídas com base em investigação dos fatos narrados no livro cotejados aos arquivos públicos suíços, Wilkomirski, na verdade, chama-se Bruno Dössekker, nome que, aliás, recebeu após ser adotado em 1957 por Kurt e Martha Dössekker. Antes, Bruno Dössekker chamava-se Bruno Grosjean, nascido em 1941, de origem suíça – e não judia. A história de Bruno Dössekker, portanto, não coincide em nada com a de Binjamin Wilkomirski, personagem aparentemente criado pela imaginação de Dössekker, que, mesmo depois do escândalo, nunca admitiu ter inventado as memórias narradas em *Fragments*. Entre outras descobertas, Ganzfried revelou que o autor suíço é um engajado estudioso da *Shoah*, o que lhe daria *expertise* suficiente para emular uma narrativa testemunhal daquele acontecimento; mas insuficiente para passar despercebida aos olhos de outros pesquisadores.

³ O livro, no entanto, foi publicado com o selo Jüdischer Verlag, de propriedade da Suhrkamp Verlag.

⁴ *Fragments* recebeu, no Brasil, uma tradução publicada pela editora Companhia das Letras. Atualmente esta edição está não apenas esgotada nas prateleiras físicas e digitais como completamente apagada no catálogo da editora, dificultando a vida de futuros leitores.

⁵ Antes do escândalo, Ganzfried, judeu de origem húngara, já havia publicado o romance *Der Absender*, baseado na experiência do pai, sobrevivente de Auschwitz. Em 2002, publicou *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie*, editado por Sebastian Hefti sob encomenda do Centro PEN Suíço-Alemão, pela editora Jüdische Verlag. Embora não acredite na contra-acusação de que Ganzfried tenha algo em particular contra Bruno Dössekker, nome formal de Wilkomirski, é fato que o jornalista recebeu grande notoriedade após a descoberta da fraude.

Diante da revelação do engodo, o leitor deve estar se perguntando por que revisitar *Fragments*, livro desprezado pelas editoras – e aparentemente pelos leitores –, sustado pelos críticos e condenado pelos acadêmicos?

É exatamente em razão da nuvem carregada que recai sobre essa obra que ela desperta maior curiosidade, não apenas como produção literária digna de ser lida pela enorme potência e eloquência com que relata a história de uma criança cujas primeiras experiências de vida se passam no inferno nazista, mas também pelo quanto ela tensiona os pressupostos de uma epistemologia do testemunho. *Fragments* tanto pode ser tomado como prova da fragilidade desse objeto de estudos, como constata Seligmann-Silva,⁶ quanto como objeto crucial para ampliação do horizonte de (im)possibilidades do testemunho como conceito, sem necessariamente se deixar sobredeterminar tão somente pelas preocupações que norteiam o trabalho historiográfico.

É possível negar a *Fragments* um estatuto testemunhal. Contudo, inegável é a generosidade com que essa obra foi recebida, como tantas outras que se abrigam sob a rubrica das literaturas de testemunho. Como afirma Heuer,⁷ há todo um contexto receptivo para essa literatura, ou mesmo uma procura ansiosa, seja no âmbito da crítica literária, seja em relação ao público leitor de maneira geral. No momento de seu lançamento, a obra de Wilkomirski insinuava o surgimento de uma “nova ética da representação”, exigindo outra performance da linguagem em relação à morte, uma linguagem mais crua, literal.⁸ Posteriormente, é acusada de romper a “ética da representação que reside sobre o testemunho”.⁹ Diante de tantos problemas de ordens ética e estética instaurados por essa obra e seu desvelamento como fraude, há ao menos duas saídas possíveis: a retirada e a investida.

Sobre a insistência em escrever sobre *Fragments* e quase que automaticamente comprar polêmicas, reproduzo as palavras de Suleiman, para quem a discussão sobre o livro não se restringe a acusá-lo, defendê-lo ou diagnosticar seu autor: “Mas há um elemento que ainda não

⁶ SELIGMANN-SILVA. *Après-coup: revisitando os fragmentos de Wilkomirski*.

⁷ HEUER. *A síndrome de Wilkomirski: história falsificada*.

⁸ SELIGMANN-SILVA. *Quando o tempo pára: fragmentos de uma infância*.

⁹ SANTOS. *Fragmentos de uma fraude: o caso Binjamin Wilkomirski*, p. 5.

foi considerado de modo suficiente: o que quer que reivindique ser, *Fragments* é uma obra de arte literária, potente em seus efeitos. Merece ela cair no esquecimento?”.¹⁰ Em outros termos, devemos admitir: quaisquer que sejam as críticas e condenações à *Fragments*, trata-se de uma obra literária cuja potência é inquestionável, e que parece tanto *oferecer problemas* – alguns deles bastante graves do ponto de vista ético, como o de fornecer argumentos aos negacionistas – quanto *se oferecer a problemas*. Daí porque, entre a retirada e a investida, entre o esquecimento da obra e a persistência nela, sigo pelo caminho mais arriscado.

A singularidade da obra

São bastante significativas ao menos três características de *Fragments*. A primeira e mais evidente delas é o recurso à memória; não apenas como estratégia retórica, mas como *topos* da linguagem testemunhal. É difícil levantar qualquer suspeita sobre quem afirma que escreve sobre as próprias lembranças, mesmo porque se supõe que a memória, a despeito de toda sua imprecisão fenomenológica, diga respeito a experiências vividas. Principalmente quando a memória assume a forma bastante realística do fragmento, do inacabamento, das imagens borradas. A obra de Wilkomirski é marcada por paradas, silêncios, esquecimentos, próprios da memória confusa de um acontecimento traumático. Ao mesmo tempo, *Fragments* desenha quadros bastante nítidos e violentos, em que ratos saem de dentro de corpos mortos e crianças são levadas ao limite da fome a ponto de ingerir os dedos congelados da própria mão. Pedços eloquentes de uma memória em pedaços.

As lembranças mais antigas que trago comigo assemelham-se a um campo em ruínas de imagens e acontecimentos isolados. Estilhaços da memória dotados de contornos duros e afiados feito faca, ainda hoje capazes de ferir, se tocados. Na maioria das vezes, esparsos e caóticos, apenas raramente organizáveis numa ordem cronológica; estilhaços que seguem sempre opondo-se de forma obstinada ao desejo de ordená-los daquele que se fez adulto, e que escapam às leis da lógica.¹¹

¹⁰ “But there is a factor we have not sufficiently considered yet: whatever else it might claim to be, *Fragments* is a work of literary art, powerful in its effect. Does it deserve to fall into oblivion?”. SULEIMAN. *Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel*, p. 553.

¹¹ WILKOMIRSKI. *Fragments: memórias de infância 1939-1948*, p. 8-9.

Ao longo dessa narrativa, não raro nos deparamos com um “daqui em diante, não me lembro mais”. Trata-se de uma verdadeira gestão de interrupções, em que somos confrontados tanto ao que a memória preserva, quanto ao que é erodido pelo esquecimento. Só encontro semelhança dessa característica com aquelas narrativas cinematográficas documentais em que os cortes são secos, difíceis. Deixam a nós, espectadores, e o nosso olhar à deriva. Entretanto, quando claras são as imagens, nós como que desejando o corte, queremos fechar os olhos, virar a página. Por isso é tão significativo o recurso de Wilkomirski à memória. Porque ela é verdadeira até quando é falha, ou mesmo por ser tão mais verossímil quanto mais incompleta se apresenta.

Uma dessas fendas na memória atinge a relação fraterna entre o personagem de Wilkomirski e o menino Jankl, a quem o autor deveria a vida pelas enormes lições de sobrevivência sem as quais seu destino teria sido outro, o “lógico”, a morte. “Em sua honra, eu deveria escrever um livro inteiro, e não um pequeno e miserável capítulo. Envergonha-me que tão pouco tenha permanecido em minha memória”.¹² Em *Fragmentos*, Jankl assume papel semelhante àquele de Alberto, amigo com quem Primo Levi partilhou o sofrimento narrado em *É isto um homem?*.¹³ Jankl, de “talvez” 12 anos, e Alberto, aos 22, são o que podemos chamar de prisioneiros adaptados ao funcionamento do campo. E que, embora tenham aprendido a *se débrouiller*, têm um fim semelhante, porém não o mesmo fim: Alberto, diferentemente de Jankl, foi mais do que um personagem – ao mesmo tempo em que não é difícil imaginarmos que tenha existido um verdadeiro Jankl.

Nos *Fragmentos*, contudo, a memória é, ao mesmo tempo, o álibi e o calcanhar de Aquiles da obra. Ao acioná-la em correlação ao gesto testemunhal, o autor abre ensejo às reivindicações – e contestações – de verdade. Como afirma Suleiman, “memórias se assemelham às narrativas históricas na medida em que reivindicam verdade – mais exatamente, reivindicam referencialidade e verificabilidade – o que as coloca no lado oposto ao dos romances”.¹⁴ Esse limite convencional entre narrativas

¹² WILKOMIRSKI. *Fragmentos*: memórias de infância 1939-1948, p. 99.

¹³ LEVI. *É isto um homem?*

¹⁴ “memoirs resemble historical narratives insofar as they make truth claims – more exactly, claims to referentiality and verifiability – that put them on the other side of a boundary from novels”. SULEIMAN. *Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel*, p. 546.

de memória e romances ficcionais se torna evidente, segundo a autora, exatamente quando é violado; e mais interessante ainda é perceber que, quando violado, é-o sempre da memória em direção ao romance, ou seja, de supostas memórias que não passariam de obras ficcionais.¹⁵

A segunda característica marcante de *Fragmentos* diz respeito a uma evidência bastante ambígua. Ocorre que a história de Wilkomirski é pontuada pelos *topoi* das narrativas testemunhais da *Shoah*, tão exemplarmente indicadas por diversos autores.¹⁶ São significativas, em *Fragmentos*, as menções à impossibilidade de lembrar, à culpa pela morte dos semelhantes, à dívida para com os mortos; além das cenas recorrentes de amontoados de corpos e do uso de metonímias como “uniformes”, “botas”, “vozes”.¹⁷ Recordo-me do tenso episódio em que um menino recém-chegado no campo reclama pelo balde onde as crianças faziam suas necessidades fisiológicas – apenas durante o dia; à noite o balde era retirado. Não habituada à (in)coerência do campo, a criança põe-se a gritar de cólica. Até que, para evitar os “uniformes”, vem a mortal instrução:

“Então faz na palha, aí mesmo onde você está!”, uma voz alta disse de repente.

De início, fiquei perplexo; depois, estremei: não havia sido minha própria voz o que eu acabara de ouvir? Sim, tinha sido minha voz! [...]

Foi logo de manhã cedo, o dia acabara de clarear. Estávamos já dispostos numa longa fila dupla do lado de fora, na área lamacenta defronte à barraca, talvez para uma contagem. Estávamos de pé e não devíamos nos mover. Durou uma eternidade. Aparentemente, a barraca estava sendo revistada.

Nós nos entreolhávamos.

¹⁵ É bastante exemplar a própria utilização da expressão “não passaria de obras ficcionais”, na medida em que acaba por revelar o que parece constituir uma espécie de hierarquia tácita entre essas modalidades literárias, ao menos quando se trata de testemunhos da *Shoah*. Por outro lado, como argumenta Seligmann-Silva (2005b), há excelentes obras ficcionais sobre a *Shoah* que não devem em nada para relatos testemunhais – a não ser o fato de que não reclamam veracidade. Coloca-se, ainda, outra questão, de difícil resolução, sobre os limites imprecisos entre a mentira e a ficção.

¹⁶ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha; GAGNEBIN. Palavras para Hurbinek; GAGNEBIN. Memória, história, testemunho; SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o ‘real’; SELIGMANN-SILVA. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes; SELIGMANN-SILVA. Narrar o trauma. Escrituras híbridas da memória do século XX.

¹⁷ BERNARD-DONALS. Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy.

Bem lá na frente, defronte a nós e quase indiscerníveis, viam-se os contornos de uma *blockowa* ou uma cinzenta auxiliar da SS; ao lado, grande, ameaçador e calçando botas, um uniforme negro. [...]

Meus ouvidos seguiam escutando atentos. Só pude ouvir um estrépito quando jogaram o morto para dentro da carroça.

Mais um instante de silêncio e, então, o rangido de rodas.

Nenhum de nós deu um pio; tudo o que se podia ouvir era o arrastar de nossos pés retornando à barraca.

O culpado sou eu, sou um assassino! Se não fosse por mim, não teria acontecido! E vão me reconhecer pela minha voz!¹⁸

A presença dos elementos recorrentes nas narrativas testemunhais da *Shoah* também se revela ambígua porque ao mesmo tempo em que poderia ser interpretada como selo atestatório da veracidade daquela história, pelas tristes semelhanças que guarda com outros testemunhos, aparece como estratégia de autenticação diante da revelação da fraude. Em sua primeira resenha de *Fragments*, quando a fraude ainda não havia sido revelada, Seligmann-Silva ressalta a importância do corpo e do olfato como marcas de uma estética peculiar e ao mesmo tempo própria dessa modalidade literária. Tais elementos adquirem um papel tão realista a ponto de nos sentirmos, com o personagem, "mais pesados e sujos do que nunca".¹⁹ Seligmann-Silva é enfático na sua conclusão: "A leitura da obra em questão não deixará ninguém indiferente. Num certo sentido, também nós somos agora levados a escrever como o autor: 'Eu vi! Eu vi!'"²⁰

A respeito dessa enorme capacidade da obra de fazer ver e sentir, *Fragments* suscita um problema bastante incômodo para os estudos sobre testemunho que se permitem ultrapassar o rechaço ao livro. A questão central, segundo Bernard-Donals, consiste em saber "Como uma memória como *Fragments* pode, a um só tempo, ser um falso testemunho e ainda assim produzir um efeito nos leitores que os induz a testemunhar."²¹ Considerando que o livro de Wilkomirski foi escrito por um pesquisador da *Shoah*, poderíamos afirmar que, de certo modo, o

¹⁸ WILKOMIRSKI. *Fragments*: memórias de infância 1939-1948, p. 87-91.

¹⁹ SELIGMANN-SILVA. Quando o tempo pára: fragmentos de uma infância, p. 112.

²⁰ SELIGMANN-SILVA. Quando o tempo pára: fragmentos de uma infância, p. 112.

²¹ "how a memoir like *Fragments* can at once be a false testimony and still produce an effect on readers that induces them to witness". BERNARD-DONALS. Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy, p. 1303.

autor presta testemunho de acontecimentos que ele mesmo não viveu. Mas logo em seguida somos levados a questionar tal afirmativa, pela própria incongruência de seu substrato com o cerne do que entendemos por testemunho. Diante dessa aporia, não há outra saída senão retornar à obra na tentativa de ensaiar outra resposta. Como é possível ver através de *Fragmentos*?

A terceira característica singular que gostaria de ressaltar naquela obra talvez seja esclarecedora, ao menos em parte, desse problema. Wilkomirski resolve contar suas memórias a partir do ponto de vista da criança. “Se quero escrever a esse respeito, sou obrigado a renunciar à lógica ordenadora, ao ponto de vista do adulto. Um tal ponto de vista apenas falsearia o que aconteceu”.²² Com efeito, estamos diante de outra forte estratégia narrativa. É-nos bastante óbvio que ninguém, a não ser uma criança, pode adotar tal perspectiva; assim como é evidente que as crianças são tão criativas quanto sinceras. Leva-se tempo para aprender a “falsear”. Tendo sido ou não a criança de *Fragmentos*, Wilkomirski escolhe essa perspectiva porque ela é, de fato, potente e singular.

Como mostra o tão eloquente filme *La vita è bella*, de 1997, de Roberto Benigni, contemporâneo do livro de Wilkomirski, a imagem de uma criança no inferno nazista só pode ser concebida e digerida se inscrita em um conto, em uma fantasia. *Fragmentos* opera inversamente à narrativa de Benigni. Promove o choque entre a tenra infância e a absoluta violência, justamente o que Guido, de *La vita è bella*, evita a qualquer custo. Até que, nas últimas páginas do livro de Wilkomirski, esse encontro leva a uma lamentável consequência. Passados anos do extermínio em massa, já no ginásio, o menino Wilkomirski assiste a um filme sobre o nazismo e os campos de concentração. Diante das imagens da libertação do campo de Mauthausen pelos americanos, com prisioneiros rindo e acenando, irrompe uma ingrata surpresa:

Supondo-se que o filme não mentiu; supondo-se que os rostos não estavam mentindo – onde é que eu estava então? O que foi que esconderam de mim? Por que eu não estava com os outros? Será que de fato aconteceu alguma coisa da qual eu nada sabia? Minha incerteza foi aumentando cada vez mais, e uma terrível suspeita começou a me corroer por dentro feito uma dor aguda.

²² WILKOMIRSKI. *Fragmentos*: memórias de infância 1939-1948, p. 9.

Ela cravou suas garras em minha barriga, deitou-se pesada em meu peito e subia sufocante rumo a minha garganta: Talvez seja verdade – perdi minha própria libertação.²³

O menino perdera a infância e também a própria libertação. Por força das circunstâncias – em capítulos anteriores, a saída do campo é descrita à maneira de uma fuga caótica – e pela atuação do esquecimento, ele vivera no campo mesmo fora dele; até descobrir, por um documentário, que com a infância fora subtraída também a própria consciência de indivíduo livre. Se podemos ver através de *Fragments* é porque somos colocados diante de uma criança, de um inocente olhar infantil que observa a própria inocência ser violentamente retirada. Entretanto, como afirma veementemente Seligmann-Silva em seu “Après-coup”, “se a ‘realidade’ descrita por Wilkomirski/Doessekker é terrível e insuportável, a dos campos de concentração era muito pior. As crianças pequenas não tiveram a sorte de sair vivas”.²⁴

O tribunal de Wilkomirski

Em seu “comentário perpétuo sobre o testemunho”, tal como define seu livro *O que resta de Auschwitz*, Agamben estabelece uma relação entre o significado do termo *auctor* com a testemunha. Em latim, diferentemente do significado moderno da palavra, *auctor* designa aquele que intervinha no ato de um menor para lhe dar validade; pressupõe, assim, uma realidade ou circunstância que requer atestação. Daí porque o testemunho de um sobrevivente seria, para este filósofo, sempre um ato de um *auctor*, pois integra e convalida o de quem não pode prestar testemunho – o muçulmano,²⁵ testemunha por excelência dos campos de concentração.

²³ WILKOMIRSKI. *Fragments*: memórias de infância 1939-1948, p. 204-205.

²⁴ SELIGMANN-SILVA. *Après-coup*: revisitando os fragmentos de Wilkomirski, p. 118. Whitehead estabelece uma interessante e bastante convincente relação entre *Fragments*, de Wilkomirski, e o romance *The Painted Bird*, 1965, do escritor polonês Jerzy Kosinski, em que também se narra o sofrimento de uma criança submetida à ocupação nazista na Polônia, embora o personagem de Kosinski não tenha passado pelos campos de concentração. Curiosamente, a obra de Kosinski também gerou controvérsia e o autor foi acusado de plágio. Ver WHITEHEAD. *Telling Tales: Trauma and Testimony in Binjamin Wilkomirski's Fragments*.

²⁵ O termo muçulmano, do alemão *Muselmann*, era usado pelos veteranos dos campos para nomear “os fracos, os ineptos, os destinados à ‘seleção’”, segundo Levi, que assim os descreve: “A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem

Nesse sentido, pesa sobre a testemunha tanto a experiência vivida e da qual foi possível escapar e contar quanto a autoridade da atestação. Mas essa não é a única implicação da ideia ainda pouco clara de uma ética do testemunho, ou de uma ética da representação que atravessa a literatura do testemunho.

Ricoeur, a meu ver, foi quem melhor desenhou esse conjunto axiológico que recai sobre o testemunho enquanto ato. Para este filósofo, a atividade de testemunhar guarda certo parentesco com a atividade de contar, bem como com o ato de prometer. Implica, portanto, um compromisso explícito e, digamos, primordial. “A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha”.²⁶ À asserção de realidade e à autodesignação deve ser agregada a dimensão fiduciária e dialógica do testemunho: é necessário alguém que preste testemunho e outrem que lhe dê crédito. E então surgem dimensões adicionais bastante caras ao problema enfrentado por *Fragmentos* no que tange uma preocupação com testemunho. Trata-se da possibilidade de pôr em suspeita o testemunho, abrindo um espaço de controvérsia, isto é, de desconfiança mas também de reiteração:

Insere-se então uma dimensão suplementar de ordem moral destinada a reforçar a credibilidade e a confiabilidade do testemunho, a saber, a disponibilidade da testemunha de reiterar seu testemunho. A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo. Essa manutenção aproxima o testemunho da promessa, mais precisamente da promessa anterior a todas as promessas, a de manter sua promessa, de manter a palavra. [...] A testemunha deve ser capaz de responder por suas afirmações diante de quem quer que lhe peça contas delas.²⁷

Obviamente, não estamos buscando nenhuma normatização do testemunho, no sentido de que há exigências a serem cumpridas sob pena de não concessão da condição testemunhal. Dos pontos de vista

realmente sofrer”. LEVI. *É isto um homem?*, p. 89, 91. Na leitura de Agamben, os muçulmanos seriam as autênticas testemunhas, exatamente pela impossibilidade de testemunhar, em uma aporia que não teríamos espaço suficiente para comentar. AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*.

²⁶ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 172.

²⁷ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 174.

jurídico e mesmo historiográfico, certamente a preocupação com a veracidade do testemunho é preponderante a qualquer outra. A análise empreendida por Ricoeur,²⁸ entretanto, busca nuançar aquele conjunto axiológico, que permite muito mais pôr em suspeição determinados gestos do que atestar seu valor testemunhal. Parece-nos que *Fragmentos* enfrenta justamente o peso dessas dimensões reguladoras, tanto porque cede a algumas delas, quanto porque a obra, como tantas outras, é confrontada à insistência das teses negacionistas da *Shoah*.

A obra de Wilkomirski, se não peca pela realidade dos campos descrita de modo bastante assertivo, tampouco pelo crédito de seus primeiros leitores, falha ante a exigência de autodesignação (Wilkomirski/Dössekker não estava lá) e, principalmente, não dá conta de fazer frente às suspeitas levantadas (Dössekker nunca admitiu ter “inventado” *Fragmentos*). Ao sucumbir às acusações de fraude, o livro enfrenta acusação ainda mais grave: a de fornecer subsídios argumentativos aos negacionistas ou revisionistas da *Shoah*.²⁹ A descoberta da fraude de Wilkomirski, especialmente após a aclamação da obra como um dos relatos mais realistas da *Shoah*, foi considerada forte argumento em favor daqueles que minimizam o horror perpetrado pelo regime nazista.

Para Suleiman,³⁰ o problema de *Fragmentos* é que, diferentemente de outras obras testemunhais, ele não reconhece e atesta sua própria ficcionalidade. Pelo contrário, Dössekker insiste na verdade que configurou. No posfácio de *Fragmentos*, já renunciava a ambiguidade eterna em que o livro se coloca:

A verdade juridicamente atestada é uma coisa; a verdade de uma vida é outra. Anos de pesquisa, muitas viagens aos supostos locais dos acontecimentos e inúmeras conversas com especialistas e historiadores ajudaram-me a interpretar vários fragmentos inexplicáveis de minha memória, a identificar e reencontrar lugares e pessoas e a estabelecer um possível contexto histórico, bem como uma cronologia razoavelmente lógica.³¹

²⁸ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*.

²⁹ NESTROVSKI. *Vozes de crianças*; GAGNEBIN. *Memória, história, testemunho*; SELIGMANN-SILVA. *Après-coup: revisitando os fragmentos de Wilkomirski*; FUX. *Ficção e Shoah, é possível?*

³⁰ SULEIMAN. *Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel*.

³¹ WILKOMIRSKI. *Fragmentos: memórias de infância 1939-1948*, p. 208.

Desde o início o autor tinha consciência da existência de mais de uma verdade – afirma, inclusive, que toma medidas legais contra essa “identidade decretada”. Para Heuer, a afirmação de Wilkomirski deve ser lida da seguinte maneira: “a verdadeira identidade deve ser uma falsificação e a identidade falsificada deve ser a verdadeira”.³² Tendo feito uma leitura *a posteriori* de *Fragmentos*, ciente da descoberta e imerso nos inúmeros estudos dedicados ao livro, desconfio que a própria asserção do autor cumpre a estratégica função de alimentar a ambiguidade, atingindo a própria crítica literária em uma de suas mais persistentes aporias, isto é, a das verdades tecidas literariamente.

No tribunal ao qual foi submetida a obra de Wilkomirski, há ainda outras “acusações”, sustentadas por tentativas de diagnóstico psiquiátrico de Dössekker. Diz-se de transtornos pós-traumáticos, de sinais de esquizofrenia, entre outros. Mas há outras análises que merecem atenção, porque começam a perceber *Fragmentos* não apenas como prova concreta de questões psicanalíticas que afetam seu criador, mas, de certo modo, como consequência do Holocausto e também da explosão de testemunhos que marcou o pós-guerra e ainda hoje ecoa.³³ Como afirma Nestrovski,

Perdido entre verdades, Wilkomirski parece ter assumido, ou construído o judaísmo como um estilo pessoal de solidão. Seu livro, dessa perspectiva, pode ser visto menos como uma reflexão do que como uma consequência tardia e triste do Holocausto, na figura improvável de um órfão protestante suíço. Que trauma e memória se cruzem com judaísmo e Holocausto não chega a ser um evento raro na literatura recente. Coube a Wilkomirski, involuntariamente que seja, a tarefa de fazer confluir no texto de sua vida, tanto como no livro, esses temas tortuosos com outros, não menos tortuosos e não menos característicos do nosso tempo, que são as noções de autoria, testemunho e responsabilidade. Mais e menos do que literatura, os *Fragmentos* assumem assim uma estatura exemplar na literatura do fim-do-século e definem,

³² HEUER. A síndrome de Wilkomirski: história falsificada, p. 42.

³³ Além de documentários como *The Last Days* (1998), produzido por Steven Spielberg, e do duríssimo *Memory of the Camps* (1985/2005), produzido por Sidney Bernstein e re-exibido recentemente pelo canal estadunidense PBS, a biografia do alemão de origem tcheca Rudolf Brazda, o último “triângulo rosa” ainda vivo, foi lançada no Brasil em 2011 com o título *Triângulo Rosa - um homossexual no campo de concentração nazista*, só para citarmos alguns exemplos de produções recentes a respeito do assunto.

pelos olhos de incompreensão de um menino, mais um fim da literatura, no fim de um século um tanto pior do que os outros.³⁴

A constatação de certa exemplaridade do livro de Wilkomirski, para o bem ou para o mal, começa a justificar que se mantenha acesa a centelha dessa obra. Pois, se não podemos sair pela tangente afirmando que, em que pesem as contradições, *Fragments* é uma obra literária cujo valor estético em nada se fragiliza ante a descoberta da fraude, simplesmente tirar seu rótulo de testemunho e trocá-lo pelo de ficção tampouco parece resolver os problemas suscitados pelo livro. De nossa parte, acreditamos que a pergunta sobre se *Fragments* constitui ou não obra testemunhal nos oferece um número limitado de respostas: sim ou não. Talvez devêssemos nos questionar sob quais condições o livro de Wilkomirski pode ser considerado testemunho, e em quais pode não o ser.

A insistência do testemunho, à montante e à jusante

Indagar-se sobre as condições em que o livro *Fragments* pode ainda estar envolto numa aura testemunhal nos remete diretamente à problemática do caráter dialógico do testemunho, naquilo que diversos autores apontam como uma relação testemunhal fundada na condição de fala, assim como no gesto de escuta.³⁵ Trata-se do testemunho para além do testemunho, enquanto relação. Tal problema é em parte exemplificado pela própria trajetória da obra de Wilkomirski, antes lida como um dos mais autênticos testemunhos, hoje de outras maneiras. Ao considerar o caráter dialógico, passamos então de uma suposta qualidade da obra em si para sua condição hermenêutica, na qual se encontra sempre com gestos interpretativos, com a própria historicidade e com a situação de leitura.

Tal postura indica uma preocupação que está para além da questão da autenticidade, como propõe a abordagem de Bernard-Donals. Para este autor, já não se trata apenas do testemunho, mas da produção de um efeito:

O efeito de testemunho no caso Doesseker, codificado na linguagem da *Shoah* e estruturado por uma linguagem que desloca o sentido

³⁴ NESTROVSKI. Vozes de crianças, p. 204.

³⁵ GAGNEBIN. Memória, história, testemunho; SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o 'real'.

dos leitores sobre o normal (ou sobre a história), abre um momento no qual o leitor do testemunho se torna uma testemunha de segunda mão e vê não a experiência descrita, mas aquilo que está aquém ou além dela, não a história, mas o real histórico.³⁶

Prosseguir com a análise de *Fragmentos* sob o ponto de vista do testemunho nos exige questionar se o poder de vermos através dessa obra (“Eu vi!”) se desvanece completamente ante a comprovação da fraude. Bernard-Donals,³⁷ nesse sentido, sugere um breve ponto de fuga em relação às exigências jurídicas e historiográficas do testemunho, direcionado ao que está *além* e *aquém*, à montante e à jusante da narrativa de Wilkomirski. Para o autor, de forma análoga, assim como no filme *La vita è bella* o espectador pode vislumbrar um ínfimo estilhaço daquele acontecimento, em *Fragmentos* o leitor também é levado a ver através, deparando-se com minúsculas mas expressivas evidências da trágica experiência nos campos de concentração. O que se quer dizer é que a *Shoah*, nessas narrativas, figura como elemento muito mais relevante do que mero tema retratado. Trata-se sobretudo de narrativas que o acontecimento tornou possível, e que, ao mesmo tempo, tornam possível vê-lo.

Quando fazemos referência à condição hermenêutica da obra, também não estamos sugerindo uma saída pela via da interpretação – afirmando, por exemplo, que *Fragmentos* pode ser lido como testemunho ou como obra de ficção, ao sabor da vontade do leitor, como se a leitura fosse um gesto autônomo. Antes disso, investimos numa retomada da historicidade daquela narrativa. Como ressalta Nunes,³⁸ investigar uma obra requer, ao mesmo tempo, o reconhecimento do trabalho de interpretação, bem como o estabelecimento da correlação entre a obra e a realidade histórica da qual procede. Nesse sentido, *Fragmentos* é tanto parte integrante de certa condição histórica da qual emergiu quanto faz referência, por intermédio do “como se”, da literariedade, ao mundo em

³⁶“The effect of testimony in Doesseker’s case coded in the language of the Shoah and structured by a language that displaces the reader’s sense of the normal (or of history), opens a moment in which the reader of the testimony becomes a secondhand witness and sees not the experience described but something that stands beyond or before it, not history but history’s real.” BERNARD-DONALS. *Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy*, p. 1308.

³⁷BERNARD-DONALS. *Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy*.

³⁸NUNES. O trabalho da interpretação e a figura do intérprete na literatura.

que surgiu. E a própria leitura que fazemos dessa obra está historicamente situada – para sermos mais exatos, inscreve-se num período pós-descoberta, em que o próprio livro e a história que conta já não são os mesmos do momento histórico em que fora lançado.

Ao reivindicar esse lugar histórico de *Fragmentos*, a conhecida formulação de Walter Benjamin sobre os documentos da cultura e da barbárie, presente nas teses sobre a história, presta-nos significativa ajuda:

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.³⁹

Sobre tal formulação, Seligmann-Silva⁴⁰ chama atenção para a tradução francesa feita pelo próprio Benjamin: “Toda essa [herança cultural] não testemunha a cultura sem testemunhar, ao mesmo tempo, a barbárie.”,⁴¹ o que significaria dizer que bens ou heranças culturais são testemunhas, ao mesmo tempo, da cultura e da barbárie. A expressão, a nosso ver, indica esse caráter ambivalente das obras, sujeitas às apropriações sempre historicamente marcadas pela barbárie ou pela cultura, a depender de quem exerce sobre elas o domínio; mas também pode sugerir uma ambivalência de alcance mais extenso, figurando no nível em que as obras passam a deter uma espécie de “reserva de sentidos” aberta ao presente da apropriação.⁴²

Inscrever *Fragmentos* no centro dessa existência simultânea significa afirmar a obra como documento, no sentido em que seria perfeitamente capaz de prestar testemunho não somente pelo tempo que projeta diante de si narrativamente, mas pelo tempo que mantém atrás

³⁹ BENJAMIN citado por LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, p. 70. Em outra versão brasileira – BENJAMIN. *Sobre o conceito de história – “documento da cultura”* é traduzido como “monumento da cultura”, o que, a nosso ver, limita o alcance da formulação, por isso recorremos ao livro de Löwy, com tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller.

⁴⁰ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX*.

⁴¹ “Tout cela [l’héritage culturel] ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie.”

⁴² GAGNEBIN. *Documentos da cultura: documentos da barbárie*.

de si, de onde emerge. Ensaiai essa maneira de apropriação do livro de Wilkomirski é sugerir que a chave testemunhal transcende a obra e depende de formas de apropriação para as quais pode importar que os fatos e personagens descritos no papel coincidam inequivocamente com os acontecimentos e sujeitos de carne e osso, ou bastará que a narrativa consiga atuar como mediadora da experiência dos campos de concentração, como também o fazem as declaradamente ficcionais. Em vez de tentar redimir a obra, observar sua historicidade significa salientar a exemplaridade de *Fragments*, na triste constatação de que a *Shoah* produziu, além de todo o horror de difícil representação, esse gesto bárbaro de tirar vantagem desse acontecimento histórico, ou mesmo esse tipo de resultado patológico.

Devemos, então, considerar as memórias ilusórias de Wilkomirski uma evidência dos efeitos da *Shoah* no imaginário contemporâneo? A essa pergunta, e diante da farsa de *Fragments*, Suleiman⁴³ responde positivamente: trauma, horror e um sentimento de vitimização absoluta se tornaram corolário daquelas experiências mesmo para quem não tem ligação pessoal com o acontecimento. E quanto às acusações de que a obra fornece munição ao negacionismo, outra constatação importante: o negacionismo parte sempre de uma lógica sinedóquica e, diríamos, teleológica, em que se um pequeno detalhe de um testemunho é falso, então todo ele o é; e se um único testemunho é falso, isso significa que todos o são. Nesse sentido, tanto os testemunhos quanto a própria negação são historicamente situados. Mas, entre esses dois gestos, um afirmativo e outro negativo, apenas o primeiro parece compromissado com uma reapropriação lúcida do passado.

O veredicto: culpa ou absolvição?

Ao elaborar este texto, perseguia-me insistentemente a preocupação de que ele fosse enquadrado como uma tentativa de salvar ou de condenar *Fragments*. Principalmente porque a proposta que o atravessa do início ao fim é exatamente a de enfrentá-lo e buscar perceber sua potência, o que só seria possível enfrentando essa ambiguidade. Contra a primeira interpretação, diria que não vislumbro possibilidade

⁴³SULEIMAN. Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel.

de absolvição da obra no tribunal ao qual foi submetida, a não ser pela improvável descoberta de pistas irrefutáveis que virem a mesa e comprovem sua autenticidade. Contra a segunda interpretação, responderia alertando para o risco de incorrer no radicalismo próprio dos negacionistas, despejando-a ao jogo do tudo ou nada. Pode-se questionar a autenticidade de *Fragmentos*, a honestidade de Dössekker, a força da obra ou mesmo seu valor estético literário, mas um aspecto é incontornável: a existência do livro. Seja com o selo de testemunho, seja com o de ficção, *Fragmentos* figura nas estantes de livrarias e bibliotecas, dividindo espaço com outras obras sobre a *Shoah*.

O testemunho que *Fragmentos* presta é o testemunho de uma ausência. O testemunho da impossibilidade de testemunhar para quem não viveu o acontecimento, ao mesmo tempo o testemunho da possibilidade de testemunhar, num tempo propício e receptivo às narrativas de um acontecimento que parece sempre pouco contado. Ao comentar toda a discussão em torno da *Shoah*, o documentário de Claude Lanzmann, Rancière lembra o testemunho de Simon Srebnik na clareira do campo de Chelmno exatamente como um jogo entre semelhança e dessemelhança. A cena do filme é silenciosa e calma como o era o lugar onde funcionava a arquitetura da morte, "mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à calma de ontem".⁴⁴ E assim o filósofo conclui: "O real do Holocausto que é filmado, então, é o real de seu desaparecimento".

Como o paradigmático filme de Lanzmann, só que pela via da mentira, o engodo de Dössekker também desenha um real, um real forjado, um real inventado, que, uma vez descoberta a farsa, choca-nos por mais um motivo: que razão levaria alguém a tirar proveito do sofrimento alheio, passando-se pelo próprio sofredor? A quebra de um pacto de leitura se torna, nesse sentido, o menor dos problemas ante o desrespeito às efetivas memórias. A mentira de pernas longas que mesmo assim nos permite ver é, antes de qualquer coisa, outra razão para insistirmos na potência dessa controversa obra, em sua pretensão de dar testemunho do não vivido. Entretanto, reafirmar sua capacidade de fazer ver ou de dar testemunho do tempo em que emergiu deve vir

⁴⁴Rancière. *O destino das imagens*, p. 138.

necessariamente acompanhado pelos maus antecedentes da obra. Como afirma Suleiman, “falsas memórias podem ser obras de arte e podem ser instrutivas, mas deixam um gosto ruim na boca, especialmente quando tratam de um assunto tão carregado de emoção e de significado coletivo como o Holocausto”.⁴⁵

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).
- BERNARD-DONALS, Michael. Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy. *PMLA*, v. 116, n. 5, p. 1302-1315, 2001.
- FUX, Jacques. Ficção e Shoah, é possível? *Revista Digital do NIEJ*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 46-51, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. *Psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-57.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.
- HEUER, Wolfgang. A síndrome de Wilkomirski: história falsificada. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 32, n. 0, p. 35-47, 2006.
- A VIDA É BELA. Direção: Roberto Benigni. São Paulo: Imagens Filmes, 1997. 1 DVD (116 min.), son., color. Tradução de La vita è bella.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin - aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 185-206.
- NUNES, Benedito. O trabalho da interpretação e a figura do intérprete na literatura. In: _____. *A chave do poético: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 121-130.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Pollyanna Gomes dos. Fragmentos de uma fraude: o caso Binjamin Wilkomirski. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, out. 2010.

⁴⁵ “fake memoirs can be works of art and they can be instructive, but they leave a bad taste in the mouth, especially when they concern a subject as fraught with emotion and collective significance as the Holocaust”. SULEIMAN. Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel, p. 554.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Après-coup: revisitando os fragmentos de Wilkomirski*. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 112- 118.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX*. In: CASA NOVA, Vera; CASA NOVA, Andréa (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 11-26.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho: entre a ficção e o 'real'*. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 375-390.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Quando o tempo pára: fragmentos de uma infância*. In: _____. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 107-112.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. *Projeto História*, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Problems of Memory and Factuality in Recent Holocaust Memoirs: Wilkomirski/Wiesel*. *Poetics Today*, Durham, v. 21, n. 3, 2000.
- WHITEHEAD, Anne. *Telling Tales: Trauma and Testimony in Benjamin Wilkomirski's Fragments*. *Discourse*, v. 25, n. 1-2, p. 119-137, 2003.
- WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragmentos: memórias de infância 1939-1948*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

**Poéticas da memória
e do esquecimento**

Vanguarda, memória e esquecimento: leitura dos *Perfilogramas*, de Augusto de Campos

Adilson A. Barbosa Jr.

*O tempo passado e o tempo futuro,
O que poderia ter sido e o que foi,
Convergem para um só fim, que é sempre presente.*
T. S. Eliot, "Burnt Norton"

Vanguarda

O termo *vanguarda*, tal como se consolidou no campo artístico, apresenta uma ampla gama de significações: é empregado, nos mais variados contextos, para referir a movimentos bem distintos entre si e, assim, qualifica obras e artistas que não apresentam afinidades. Há quem reconheça como vanguarda apenas os movimentos do início do século XX, as chamadas vanguardas históricas. Os movimentos posteriores são, por outro lado, considerados como neo-vanguardas e as manifestações particulares, desvinculadas de movimentos propriamente ditos, são geralmente apontadas como experimentalismos. Peter Bürger, por exemplo, restringe ainda mais o conceito. Em *Teoria da vanguarda*, livro publicado originalmente em 1976 que se firmou como referência no assunto, Bürger aponta como critério para caracterizar o que entende por vanguarda a coincidência de dois objetivos: a negação da instituição arte e a reintegração da arte à práxis vital, isto é, à vida cotidiana.¹ Para Pierre Bourdieu, por outro lado, a noção de vanguarda "é essencialmente relacional (ao mesmo título que a de conservadorismo ou de progressismo) e definível apenas na escala de um campo em um momento determinado".² A relação com o contexto histórico, desse modo, seria baliza fundamental para se avaliar como vanguardista ou não uma determinada obra ou prática artística.

¹ Ver BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 57-58.

² BOURDIEU. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 412.

Contudo, na miríade de contextos e acepções em que o termo “vanguarda” é utilizado, há um fator de extrema recorrência: o da ruptura. Ele aparece sob a égide das noções de novidade, de avanço, de originalidade, de futuro, etc.³ Segundo Octavio Paz, “[a] vanguarda é uma ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura”.⁴ Já Rosalind Krauss assume sobre o tema um posicionamento mais extremado:

O artista de vanguarda se apresentou sob muitas facetas ao longo dos cem primeiros anos de sua existência: revolucionário, dândi, anarquista, esteta, tecnologista, místico. E também pregou uma variedade de credos. Um aspecto apenas parece permanecer razoavelmente constante no discurso vanguardista: o tema da originalidade. Por originalidade, aqui, eu me refiro a mais do que o tipo de revolta contra a tradição que ecoa no “Faça o novo!” de Ezra Pound ou na promessa dos futuristas de destruir os museus que cobrem a Itália como “incontáveis cemitérios”. Mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como uma origem literal, um começo a partir do grau zero, um nascimento.⁵

No âmbito abreviado da presente discussão pretendemos nos concentrar nessa questão da ruptura, utilizando livremente, porém, o termo “vanguarda”, já que seria inviável buscar, aqui, uma definição mais restrita e também coerente. Como afirma Annateresa Fabris, “[a] vanguarda é uma função possível da modernidade do século XX e seu traço definidor deve ser buscado na consciência que o artista tem do próprio papel histórico”.⁶ Assim, tomamos o concretismo – do qual fez parte Augusto de Campos, poeta ora abordado – como vanguarda, tendo em mente o modo como esse movimento se organizou no contexto em que logrou produzir suas consequências mais imediatas.

³ Tais noções estão, de resto, em consonância com a origem militar do termo *avant-garde*, isto é, o pelotão que segue na frente – avança –, por oposição à retaguarda.

⁴ Ver PAZ. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda, p. 134.

⁵ “The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality. By originality, here, I mean more than just the kind of revolt against tradition that echoes in Ezra Pound’s ‘Make it new!’ or sounds in the futurists’ promise to destroy the museums that cover Italy as though ‘with countless cemeteries’. More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth.” KRAUSS. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 157.

⁶ FABRIS. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*, p. 18.

Memória e esquecimento

A preocupação em reter na memória fatos, palavras, nomes e toda sorte de informações remonta à antiguidade. Desde a era pré-socrática, o poeta Simônides de Ceos (556-468 a.C.), também conhecido por Simônides Melicus,⁷ ficou conhecido como o inventor da mnemotécnica, a arte da memória. Plínio, o Velho, registrou que “a arte da memória foi inventada por Simônides Melicus e aperfeiçoada (*consummata*) por Metrodo de Scepsis, que podia repetir o que ouvira, exatamente com as mesmas palavras”.⁸ Ainda que a atribuição da gênese da mnemotécnica a Simônides tenha um sentido mais simbólico do que real, é interessante observar que a arte da memória tem seu início vinculado à poesia. Como pondera Yates,

[p]ode-se imaginar, creio eu, que Simônides realmente fez com que a mnemônica avançasse, ensinando ou publicando regras que, apesar de derivarem de uma tradição oral mais antiga, apresentavam o tema de forma nova. [...] Pode-se imaginar que alguma forma dessa arte fosse uma técnica muito antiga, utilizada por *aedos e narradores*.⁹

Contudo, paralelamente a essa arte da memória, Harald Weinrich fala de uma arte do esquecimento. Em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, Weinrich recupera uma anedota narrada por Cícero que envolve o mesmo Simônides. Segundo Cícero, Simônides procurara o general Temístocles, a quem ofereceu os segredos da arte da memória. Todavia, “Temístocles teria respondido que não precisava de uma arte da memória. Antes de recordar tudo que fosse possível, preferia aprender dele a esquecer aquilo que quisesse esquecer”.¹⁰

Conforme desenvolve Weinrich, a possibilidade de uma arte do esquecimento é altamente questionável. Interessa-nos, entretanto, no episódio descrito por Cícero, a presença de uma vontade de esquecimento – “esquecer aquilo que quisesse esquecer”. No início deste ensaio afirmamos o fator da ruptura como recorrente nas concepções de vanguarda. Como exemplo mais contundente, citamos Krauss, para quem “a

⁷ O nome Simônides Melicus é uma latinização do epíteto homem “da língua de mel”, com que Simônides ficou então conhecido em virtude da beleza de sua poesia. Ver YATES. *A arte da memória*, p. 47.

⁸ PLÍNIO citado por YATES. *A arte da memória*, p. 63.

⁹ YATES. *A arte da memória*, p. 49. Grifo nosso.

¹⁰ WEINRICH. *Lete: arte e crítica do esquecimento*, p. 32.

originalidade da vanguarda é concebida como origem literal, um começo a partir do grau zero, um nascimento”.¹¹ Diante disso e da vontade de esquecer retratada na anedota trazida por Weinrich, formulamos a seguinte indagação: o artista de vanguarda é animado por um ideal de esquecimento voluntário?

A indagação é de tal forma refratária a uma resposta genérica ou categórica que tentar formulá-la seria, no mínimo, imprudente e, ainda, incoerente com a amplitude que apontamos quanto ao conceito de vanguarda. No entanto, podemos respondê-la negativamente com relação ao concretismo.

Quando surgiu como movimento, em meados da década de 1956, o concretismo não dispensou a dicção combativa típica das vanguardas. Publicando manifestos,¹² alardeou a “crise do verso” e a necessidade do novo. Talvez o ponto frágil desse movimento tenha sido um certo teor de crença no progresso, perceptível sobretudo na fase inicial, o que não deixa de ter estreita relação com o momento histórico por que então passava o Brasil na década de 1950.¹³

No entanto, a ruptura pretendida pelos concretistas não contemplava um ímpeto de esquecimento em relação à literatura anterior. Como aponta Luiz Costa Lima, o combate do concretismo “não era à poesia do passado enquanto passado, mas sim à composição da rotina”.¹⁴ Os poetas concretistas haviam começado a escrever em um contexto dominado pela chamada geração de 45, que pregava o retorno a formas estilísticas passadistas e o apagamento do legado modernista de 1922. Tal “geração”, se não chegou a se organizar como escola ou movimento coeso, foi capaz, no entanto, de difundir – sem, contudo, tornar unânime¹⁵ – uma certa estagnação conformista no que se refere à prática poética. Diante da força do “fluxo da tradição”,¹⁶ o concretismo se empenhou para promover

¹¹ KRAUSS. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, p. 157.

¹² Esses textos foram reunidos no volume *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, organizado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

¹³ Referimo-nos ao entusiasmo tecnológico daquele momento, do que são exemplos a vinda da Volkswagen para o país e a construção de Brasília.

¹⁴ LIMA. *Duas aproximações ao não como sim*, p. 117.

¹⁵ Basta lembrar, por exemplo, o nome de João Cabral de Melo Neto, que, embora cronologicamente se alinhasse à geração de 45, nunca encampou o rigor formal como limitação conservadora, mas sim como recurso inventivo.

¹⁶ A expressão é de Jan Assmann, que a emprega ao tratar da canonização de textos clássicos. Embora

não o apagamento do passado, mas uma alteração radical da maneira como esse passado vinha sendo lido.

A estratégia utilizada pelos concretistas foi derivada do poeta americano Ezra Pound, que, segundo Octavio Paz, reconcilia tradição e vanguarda.¹⁷ A estratégia a que nos referimos é a composição de um *paideuma*. Esse termo significa, no grego, 'aprendizagem', e foi empregado por Pound no sentido de uma espécie de repertório de poetas com os quais se pode aprender e cujas ideias prestam-se à renovação da tradição.¹⁸ Ao contrário de uma tradição sedimentada, imposta a dada geração de poetas, o *paideuma* é composto pelo próprio poeta que, como um "discípulo", seleciona, separa aqueles autores que parecem mais relevantes para o seu horizonte criativo. O sentido de separação tem, no caso, grande relevância, pois a palavra "crítica" se origina do verbo grego *krineîn*, que significa 'separar'. Assim, como observa Gonzalo Aguilar, "[a] atitude com a qual os poetas concretos se aproximaram do arquivo não se alimentava das práticas do *escândalo*, mas de uma *crítica sistematizadora*".¹⁹

O *paideuma* inicial dos concretistas compunha-se do próprio Ezra Pound, de Stéphane Mallarmé, E. E. Cummings e James Joyce. Posteriormente foram acrescentados os autores brasileiros João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Isso não significa, contudo, que esses nomes tenham sido os únicos a serem valorizados pelos idealizadores do concretismo.²⁰ Conjunta ou separadamente, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari se dedicaram a uma ampla releitura crítica da tradição, o que se constata tanto na poesia quanto nos textos ensaísticos e nas traduções que produziram. No caso específico de Augusto de Campos, essa relação com a tradição poderá ser percebida na subsequente leitura de seus *Perfilogramas*.

esse estudo de Assman trate de assunto diverso do que aqui debatemos, optamos por citá-lo, tendo em vista que a imagem de um "fluxo da tradição" corresponde bem à situação cultural com que, conforme nos parece, o artista de vanguarda tem de se haver ao produzir. Ver ASSMAN. Textos culturais: entre la oralidad y la escritura, p. 157-160.

¹⁷ Ver PAZ. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda, p. 164. É interessante observar que, a respeito de Ezra Pound, Octavio Paz se manifesta no extremo oposto a Rosalind Krauss, que, no excerto por nós transcrito, atribui ao poeta "revolta contra a tradição".

¹⁸ Ver POUND. *Guide to Kulchur*, p. 58.

¹⁹ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista, p. 70. Grifos do autor.

²⁰ O próprio nome do grupo que deu origem ao concretismo – Noigandres –, embora presente nos *Cantos*, de Ezra Pound, remete a um poema do trovador provençal Arnaut Daniel (século XII), autor prestigiado pelos concretistas e traduzido para o português por Augusto de Campos.

Profilogramas

Os *Profilogramas* a serem discutidos são montagens realizadas por Augusto de Campos entre 1966 e 1974. Rogério Câmara informa que “perfil” significa “o mesmo que perfil”.²¹ O termo parece ser um neologismo criado por Augusto paralelamente a noções como as de fotograma e de ideograma. Essa última é de capital importância para os concretistas que, inspirados em Ezra Pound, pretenderam incorporar o método ideogramático como procedimento de composição poética. Tal método, derivado da escrita pictórica chinesa, parte do princípio de que duas imagens, aglutinadas, expressam uma relação essencial entre ambas, e não simplesmente uma soma de dois signos. Pound havia se interessado pelo assunto a partir da leitura dos trabalhos do sinólogo Ernest Fenollosa, em especial “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”.

Para além da poesia, a técnica da escrita chinesa também interessou a Sergei Eisenstein, que a aproximou do cinema.²² Eisenstein define a montagem em termos muito próximos dos que descrevem a escrita ideogramática:

O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.²³

Nos *Profilogramas* o efeito é similar ao que descreve Eisenstein, bem como ao da composição ideogramática chinesa: as imagens sobrepostas exprimem um sentido inassimilável a partir de sua contemplação isolada ou sequencial.

A noção de imagem, em sentido amplo, teve fundamental importância para o movimento da poesia concreta. Inspirados em uma expressão de James Joyce, os concretistas denominaram o próprio projeto de “verbivocovisual”.²⁴

²¹ CÂMARA. *Grafo sintaxe concreta*: o projeto Noigandres, p. 65.

²² Ver EISENSTEIN. O princípio cinematográfico e o ideograma.

²³ EISENSTEIN. *O sentido do filme*, p. 51 (a definição aparece na mesma obra, com pequena variação, também na página 18).

²⁴ O uso da imagem e de suas possibilidades é, aliás, de grande relevância para praticamente todos os movimentos vanguardistas. Para um estudo concentrado no início do século XX, ver FABRIS. *O desafio do olhar*: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas.

Na leitura dos *Profilogramas* pretendemos dar especial atenção aos títulos atribuídos a cada um deles pelo autor. Isso não apenas por se tratar da obra de um poeta – o que por si só justificaria uma especial atenção a qualquer uso da palavra –, mas também pelo inegável influxo de sentido que se opera entre texto e imagem quando conjugados – uma “amplificação recíproca”, como salienta Roland Barthes.²⁵ Também Aleida Assmann observa que, por vezes, o texto funciona como uma moldura da imagem.²⁶

Barthes destaca ainda a relevância da distância entre texto e imagem para a interpenetração entre ambos: “o efeito de conotação é provavelmente diferente conforme o modo de apresentação da palavra; quanto mais próxima está a palavra da imagem, menos parece conotá-la”.²⁷ A *contrario sensu*, o texto posicionado em destaque – Barthes dá como exemplos a manchete e o título jornalísticos²⁸ – projeta-se mais intensamente sobre a imagem. No caso dos *Profilogramas*, os títulos são dispostos na página adjacente à que traz a imagem correspondente. Por tratar-se de títulos sintéticos, a impressão visual é realmente a de destaque, sobretudo porque a página em branco contrasta com as imagens dos *Profilogramas*, em que predominam o preto e tons escuros de cinza.²⁹ Desse modo, é improvável que o leitor não atente para o título ao contemplar a imagem.

Buscamos ainda construir uma leitura a partir de outros textos – ensaios e poemas – de Augusto de Campos. Não com o propósito de limitar a leitura a uma suposta “intenção do autor” – procedimento quase sempre redutor do ato hermenêutico –, mas sim para tentar verificar o gesto contrário ao esquecimento por parte desse poeta de vanguarda. Um gesto de releitura da tradição que identificamos não apenas em Augusto, mas no concretismo enquanto movimento.

²⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 20.

²⁶ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 238.

²⁷ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 20.

²⁸ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 20-21.

²⁹ Ver figuras ao fim do texto.

Pound e Maiakóvski

A primeira imagem (FIG. 1) é intitulada “Profilograma 1: pound/maiakóvski 1966”. O subtítulo sugere sentidos diversos, já que o sinal de barra tanto pode significar uma oposição, uma separação estanque – “um ou outro” –, quanto uma aproximação: “um e outro”. Entendemos que a montagem realizada trabalha com essa dupla hipótese, sendo que a oposição entre os poetas retratados corresponde a um sentido superficial – nos moldes de uma visão conformista da tradição –, enquanto a aproximação de ambos configura uma releitura crítica e cosmopolita³⁰ do arquivo poético.

Ezra Pound e Vladimir Maiakóvski podem parecer, à primeira vista, antagonicos. Pound era americano e foi acusado de traição à pátria por adesão ao fascismo – razão pela qual foi preso e posteriormente confinado em um hospital psiquiátrico, apesar de mentalmente são. Maiakóvski, um poeta russo marxista, lutou pela revolução de 1917 e se decepcionou com o retrocesso que a política rematou por tentar impor, então, à arte. Pound foi um poeta da sofisticação; sua obra mais conhecida, *Os cantos*, é um épico em que abundam referências eruditas. Já Maiakóvski se posicionou como poeta proletário, privilegiava a linguagem coloquial, o uso do humor e de recursos tipográficos.³¹

No profilograma, vemos o perfil de Maiakóvski – obra de Ródtchenko – eloquente e, nele contida, a face circunspecta de Pound no traço do escultor Gaudier-Brzeska. Ernest Fenollosa observa quanto à escrita ideogramática que “[n]esse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”.³²

No caso, o antagonismo entre Pound e Maiakóvski não ultrapassa o sentido superficial. Na interface da arte – e o “Profilograma 1” é literalmente uma “interface” – os dois poetas estavam, na verdade, bem próximos. Ambos interessaram ao concretismo pelo rigor construtivo no fazer poético. Deles, Augusto e Haroldo de Campos chegaram a traduzir

³⁰ O cosmopolitismo é, aliás, uma característica comum dos movimentos de vanguarda. Nesse sentido, ver PAZ. *Os filhos do barro*, p. 150.

³¹ Maiakóvski evidentemente logrou resultados não menos sofisticados que os de Pound. Assinalamos aqui somente a diferença de postura cultural entre ambos.

³² FENOLLOSA. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia, p. 116.

para o português um grande número de poemas. Um dos lemas que os concretistas não se cansavam de repetir era o "Make it new!"³³ de Pound; e, de Maiakóvski, incorporaram a frase "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária".³⁴

Se Pound se interessou pelo ideograma, incorporando-o como método de composição, Maiakóvski utilizou, em poesia, o caráter icônico da tipografia. No "Profilograma 1", o rosto de Pound lembra um ideograma – em especial o desenho do olho –, ao passo em que o perfil de Maiakóvski se assemelha a uma imagem dos cartazes da vanguarda russa. As bordas irregulares do traço que delineia Pound dão a impressão de que ele foi escrito – grafado – sobre a imagem lisa de Maiakóvski. Assim sobrepostos, compõem uma efígie única: a face universal da poesia.³⁵

Até mesmo o contraste que apontamos entre a eloquência de Maiakóvski e a circunspeção de Pound pode remeter a uma coincidência: a da força de resistência. Maiakóvski rechaçou a política estatal de controle da produção artística, pois não se conformava com as limitações impostas. Pound resistiu a anos de confinamento em um hospital psiquiátrico, sem desistir da poesia e da vida intelectual. Augusto, no poema "Desplacebo", utiliza o nome do poeta como onomatopeia para o som da queda e como ícone de resistência:

[...]
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até o último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos³⁶

A recepção de Maiakóvski não deixou de ser prejudicada pelo que Augusto chamou de um "brusco truncamento" do processo de renovação da arte russa no princípio do século XX.³⁷ Mesmo Maiakóvski sendo largamente editado na Rússia, Augusto aponta que, por desconsiderarem as inovações gráficas empreendidas pelo poeta, as edições demasiado

³³ Ver, por exemplo, CAMPOS. Poesia e paraíso perdido, p. 43.

³⁴ CAMPOS *et al.* Plano-piloto para a poesia concreta, p. 218.

³⁵ A noção de universalidade da poesia é afim aos concretistas, que visitaram as obras de poetas das mais variadas nacionalidades, interessados em diferentes princípios de composição.

³⁶ CAMPOS. *Não*, p. 17.

³⁷ CAMPOS. Vida breve, arte longa, p. 73.

acadêmicas rematam por domesticar o artista que era um “rebelde profeta dos ‘intermídia’ artísticos”.³⁸ Nesse mesmo artigo, publicado originalmente em 1980, Augusto se queixa da pouca importância dada ao vanguardista russo no Brasil: “No momento, não há nenhum livro de poemas dele, em tradução brasileira, circulando por aqui. Miséria do nosso contexto cultural”.³⁹ Em 1982, Augusto e Haroldo de Campos, juntamente com Boris Schnaiderman, reeditaram e ampliaram uma antologia de poemas de Maiakóvski, publicada pela Perspectiva.

O posicionamento político de Ezra Pound, por outro lado, estimulou posturas de refração à sua poesia. Augusto observa que foram várias as “modalidades de escamoteação da obra poética de Pound pela crítica americana”.⁴⁰ No Brasil, o diagnóstico não é mais animador: “A poesia de Ezra Pound foi praticamente ignorada pelo nosso modernismo”.⁴¹ E a geração de 45 “ouviu falar de um poeta-louco, acusado de traição em seu país, autor de um poema difícil e fragmentário chamado *The cantos*. Mas não se achegou a ele, senão superficialmente. Não o compreendeu. Nem tentou compreendê-lo”.⁴²

Podemos afirmar, então, que o “Perfilograma 1” resulta de um exercício de memória, e não de esquecimento. Um exercício de memória que termina por atuar sobre a tradição, modificando-a. A montagem reúne poetas que pareceriam distantes, antípodas e, simultaneamente, plasma o resgate de ambos de uma situação de obliteração, sobretudo no contexto brasileiro. Resgate para o qual certamente foi importante a atuação dos concretistas como poetas, críticos e tradutores.

Webern e Cage

No “Perfilograma 2: hom´cage to webern 1972” (FIG. 2), Augusto de Campos sobrepõe imagens de dois compositores contemporâneos: Anton Webern e John Cage.⁴³ A música teve grande importância para Augusto praticamente desde o início de sua atividade como poeta. Composto em

³⁸ CAMPOS. Maiakóvski, 50 anos depois, p. 167.

³⁹ CAMPOS. Maiakóvski, 50 anos depois, p. 153.

⁴⁰ CAMPOS. Pound made (new) in Brazil, p. 101.

⁴¹ CAMPOS. Pound made (new) in Brazil, p. 99.

⁴² CAMPOS. Pound made (new) in Brazil, p. 100.

⁴³ É importante lembrar, no entanto, que Cage também se dedicou a escrever.

1953, o livro *Poetamenos* contém uma introdução programática na qual Augusto afirma aspirar a uma “KLANGFARBENMELODIE” (melodiadetimbres) / com palavras / como em WEBERN: / uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor”.⁴⁴

Webern foi um compositor do chamado serialismo,⁴⁵ um criador que se pautava pela elaboração rigorosa, valor cultuado pelo movimento concretista, cuja poesia é marcadamente construtiva. Segundo Augusto, que é um defensor e praticante da poesia “mínima”, “[e]m Webern encontramos um uso sem precedentes da concisão formal”.⁴⁶

Cage, por outro lado, guiava-se por um ideal de liberdade que não dispensava o acaso como fator criativo. Talvez por isso sua influência direta na poesia de Augusto tenha ocorrido mais tarde, quando este, passada a fase mais combativa do concretismo, se abre à noção de aleatoriedade – embora não de forma tão ampla quanto preconizava Cage. O próprio Augusto cita, em entrevista,⁴⁷ os poemas “Acaso” e “Cidade”, de 1963, como exemplos dessa presença de Cage em sua poesia. Contudo, independentemente dessa relação mais explícita, a importância de Cage como um “inventor” – para utilizar um termo caro aos concretistas – sempre foi salientada por Augusto, cujo poema-homenagem “CAGE: CHANCE: CHANGE” se inicia dizendo:

depois que pound morreu
o maior poeta vivo americano
talvez o maior poeta vivo
é um músico
JOHN CAGE⁴⁸

A obra de Webern, falecido em 1945, não foi valorizada durante a vida do compositor. Até começar a ser reconhecida, na década de 1950, “jazia na sombra”, afirma Augusto. Já a radicalidade dos experimentos cageanos quase sempre gerou recepções controversas a esse compositor. No Brasil, a acolhida tanto a Webern quanto a Cage foi insuficiente. Em

⁴⁴ CAMPOS. *Poetamenos*, p. 65.

⁴⁵ Resumidamente, serialismo é um “método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. Mais comumente, os elementos assim organizados são os 12 graus de altura da escala de temperamento igual”. Para uma definição mais ampla, ver SADIE. *Dicionário Grove de música*: edição concisa, p. 855.

⁴⁶ CAMPOS. Ouvir Webern e morrer, p. 96.

⁴⁷ CAMPOS. De segunda a um ano (entrevista a J. Jota de Moraes), p. 143.

⁴⁸ CAMPOS. *O anticrítico*, p. 213.

diversos artigos, Augusto apontou, incansavelmente, esse imperdoável descaso. Em 1983, por ocasião do centenário do nascimento de Webern, escreveu: “Neste centenário de Webern, no Brasil, afora raríssimos concertos em que se ouviu alguma coisa do grande inventor, seu trabalho permanece praticamente marginalizado”.⁴⁹ O diagnóstico não é mais animador a respeito de Cage, cuja obra, segundo Augusto, demandaria da “consciência musical brasileira” “MENOS OLVIDO E MAIS OUVIDO”.⁵⁰

Ao comentarmos o “Profilograma 1”, afirmamos que Augusto aproximou dois poetas – Ezra Pound e Vladimir Maiakóvski – que eram apenas superficialmente distantes. Cremos que algo similar ocorre nesse “Profilograma 2”.

Webern foi um compositor serialista, do rigor formal, e tinha “horror físico do ruído”.⁵¹ Já Cage propunha “a música indeterminada, a partir de operações de acaso derivadas do I Ching”.⁵² Além disso, como descreve Augusto, nas composições de Cage “sons e ruídos se integram sem qualquer hierarquia”.⁵³ Afim a essa incorporação do ruído é a criação, por Cage, do “piano preparado”, em que parafusos, metais e pedaços de borrachas são colocados entre as cordas do instrumento.

Esse contraste não está ausente da imagem do perfilograma. O rosto de Webern é determinado: veem-se traços faciais, detalhes dos cabelos. Já o perfil de Cage é totalmente opaco – em negro –, indeterminado. Não aparece a fumaça do charuto de Webern, enquanto a fumaça da cigarrilha de Cage “mancha”, como um ruído, faz “ruir” o fundo branco da imagem.

No entanto, o distanciamento entre Webern e Cage não é absoluto, e eles apresentam, na verdade, várias e importantes afinidades. Por exemplo, ambos se interessaram por compor com base em textos literários – embora tenham optado por obras de estilo bem diversos. Como informa Augusto, Webern “[t]rabalha com textos de sabor expressionista, de Stefan George, Rilke, Karl Kraus, Trakl, com os poemas chineses

⁴⁹ CAMPOS. Viva Webern, p. 110.

⁵⁰ CAMPOS. De olvido e ouvido, p. 164.

⁵¹ CAMPOS. Balanço da bossa e outras bossas, p. 318.

⁵² CAMPOS. O profeta e guerrilheiro da arte interdisciplinar, p. 134.

⁵³ CAMPOS. O profeta e guerrilheiro da arte interdisciplinar, p. 134.

revertidos por Goethe, e também com textos sacros e populares”.⁵⁴ Já Cage deteve-se, por exemplo, no *Finnegans Wake* de James Joyce.

Mas a coincidência fundamental a unir Webern e Cage é a importância que ambos atribuíam ao silêncio. Como observa Augusto, “[a]qui chegamos a um dos temas capitais de Cage: o silêncio – título do seu primeiro livro (*Silence*, 1961). Um silêncio carregado de significados, provindo ideologicamente, da filosofia zen e musicalmente de Webern”.⁵⁵ É em Webern, portanto, que Cage busca o silêncio como fator estrutural da música. Em “CAGE: CHANCE: CHANGE”, Augusto os aproxima por esse mesmo viés, o do silêncio, que contrapõe à aparente distância entre os dois:

o silêncio sempre o interessou
(de fato, seu primeiro livro se chama
silence)
e nesse sentido ninguém entendeu melhor Webern do que ele
por mais que os dois pareçam distantes⁵⁶

No mesmo poema, há uma passagem que remete diretamente ao perfilograma ora comentado:

no choque de silêncios
entre WEBERN e CAGE
– o europeu e o americano –
está capsulado
todo o futuro dilema da música
entre ordem e caos
(ver o meu perfilograma n. 2
HOM’CAGE TO WEBERN⁵⁷)

No entanto, é melhor que esse “dilema” não se resolva. Cage “não deixou de armar o seu trampolim criativo a partir de Webern”,⁵⁸ afirma Augusto. Mas, por não seguir ou repetir simplesmente Webern, Cage valorizou as possibilidades do legado weberiano além do que fariam os seguidores mais óbvios:

“piano preparado”
(um piano acondicionado com pedaços de metal
borracha e outros materiais entre as cordas)

⁵⁴ CAMPOS. *Viva Webern*, p. 108.

⁵⁵ CAMPOS. *O profeta e guerrilheiro da arte interdisciplinar*, p. 134.

⁵⁶ CAMPOS. *O anticrítico*, p. 218.

⁵⁷ CAMPOS. *O anticrítico*, p. 216.

⁵⁸ CAMPOS. *Ouvir Webern e morrer*, p. 95.

para alterar-lhe a sonoridade):
"uma orquestra de percussão para um único instrumento
E um único executante
ou uma livre
"klangfarbenmelodie" (melodia-de-timbres)
Que associa webern ao gamelão indonésio
[...]

a crítica crucial de cage
aos melhores músicos da geração
batizada de "pós-weberiana":
não faziam música *por causa* da música de webern
mas apenas música *depois* da música de webern
não havia nela nenhum traço de *klangfarbenmelodie*
nenhuma preocupação com a descontinuidade
– antes uma surpreendente aceitação
dos mais banais artifícios da continuidade⁵⁹

Tal qual o contraste, a aproximação de Webern e Cage também é legível no "Perfilograma 2". Os perfis apresentam particularidades, mas há similitudes entre as linhas que delineiam cada um deles no gesto análogo de fumar. Jogando com o nome do compositor, Augusto sintetiza a importância que Cage devotava à liberdade: "Na verdade, Cage preconiza a supressão de quaisquer *cages* (jaulas, gaiolas)".⁶⁰ Daí a "hom'cage to webern": o perfil indefinido de Cage converte-se em um fundo negro, apto a receber livremente – como um lar (home), não uma jaula – o antecessor Webern, sem aprisioná-lo ou limitá-lo – nem imitá-lo. A liberdade da descontinuidade se converte assim em mote de convivência entre o passado e o presente – memória, portanto –, mas que fita o futuro: "como WEBERN e CAGE / fumando em silêncio / a música do século".⁶¹

Sousândrade

O terceiro perfilograma (FIG. 3) não é numerado, como ocorre com os antecedentes, e recebe o título "Sousândrade 1874-1974 (fotopsicograma)". Nesse caso há apenas um homenageado, o poeta Joaquim de

⁵⁹ CAMPOS. *O anticrítico*, p. 216-217. Grifos do autor.

⁶⁰ CAMPOS. De segunda a um ano (entrevista a J. Jota de Moraes), p. 143.

⁶¹ CAMPOS. *O anticrítico*, p. 195.

Souza Andrade que, conforme sua própria preferência, é referido como Sousândrade. A primeira data, 1874, é o provável momento em que a imagem de Sousândrade utilizada na montagem foi produzida. Esse retrato estampou o pórtico do primeiro volume de suas *Obras poéticas*, editadas em Nova Iorque exatamente em 1874.⁶² Já a segunda datação, 1974, situa a realização deste prófilograma – como também indicam os títulos dos demais – por Augusto de Campos. O intervalo de cem anos entre as duas datas, bem como a qualificação, entre parênteses, de “fotopsicograma” adquirem especial relevância se considerados à luz da recepção à obra de Sousândrade, conforme veremos.

Sousândrade nasceu no Maranhão em 1832 e viveu até 1902. Cosmopolita, como nota Luiz Costa Lima, “[a] sua vida é uma peregrinação constante pela França, pela Bélgica, pelos Estados Unidos, pelo Chile, pelos países cisplatinos”.⁶³ O livro *Harpas selvagens*, primeira publicação desse poeta, é de 1857. Um simples critério cronológico situaria Sousândrade na segunda geração do romantismo brasileiro. Contudo, a inventividade da poesia desse autor desafia a normatividade taxonômica dos malfadados “estilos de época”. Augusto chega a diagnosticar: “foi de fato também pré-simbolista e proto-modernista. As ousadias de sua poesia fazem-no um autor difícil de classificar”.⁶⁴

A postura política de Sousândrade – presente em sua obra – já lhe renderia o título de *avant la lettre*: por exemplo, o poeta era republicano, contrário à escravidão e crítico do capitalismo selvagem que viu florescer em Nova Iorque, onde residiu entre 1871 e 1885. Mas é no plano da composição que se constata os traços mais inovadores da poética sousandradina. No estudo “Sousândrade: o terremoto clandestino”, Augusto e Haroldo de Campos chamam a atenção para uma série de aspectos da poesia desse autor, que nitidamente destoavam – e avançavam – muito em relação ao que se produzia então. São explorações atípicas da sonoridade dos vocábulos, construções de imagens inusitadas, invenções vocabulares e compostos híbridos – inclusive com o uso de termos e expressões de línguas estrangeiras.⁶⁵ Os ensaístas chegam a

⁶² CAMPOS; CAMPOS. *Re visão de Sousândrade*, p. 3.

⁶³ LIMA. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 470.

⁶⁴ CAMPOS. *Errâncias de Sousândrade*, p. 5.

⁶⁵ Ver CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 98.

apontar Sousândrade como um precursor de procedimentos poéticos dos *Cantos* de Ezra Pound⁶⁶ – homenageado no primeiro perfilograma que analisamos.

Tantas inovações, no entanto, não geraram senão estranhamento por parte dos contemporâneos do poeta. Na expressão de Augusto e Haroldo, a poesia de Sousândrade foi um “[s]ismo de vibração acima da curva acústica da época”⁶⁷ – daí o subtítulo dado ao ensaio, “terremoto clandestino”. Como lembram os estudiosos, o próprio Sousândrade intuiu a difícil recepção. Ao tratar de sua principal obra – o *Guesa errante*, ou simplesmente *O guesa*, como também foi editado –, o poeta lamentou: “Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”.⁶⁸ Todavia, como observou Augusto, “o prognóstico era ainda otimista. Foram precisos quase cem anos para que sua poesia passasse a ser plenamente compreendida”.⁶⁹ Até mesmo um crítico arguto como Antonio Candido tratou com desinteresse o poeta maranhense.⁷⁰ Nesse mesmo sentido, Costa Lima aduz que

Sousândrade é o único poeta brasileiro que, antes do modernismo, antecipou formas que só depois se desenvolveriam dentro do acervo poético internacional. Só ele não foi mero reflexo de correntes europeias. Por isso mesmo ele se tornou o mais incompreendido dos poetas pré-modernistas.⁷¹

A par desse diagnóstico, acrescentaríamos que, se as inovações de Sousândrade justificam, ao menos em parte, o estranhamento de seus contemporâneos, elas tornam ainda mais aberrante a negligência com que as gerações posteriores leram – ou deixaram de ler – o poeta. Até a década de 1960, a poesia de Sousândrade permaneceu esquecida: parca-mente mencionada em antologias, desprezada pela crítica, ignorada pelos editores. É nessa década que Augusto e Haroldo, então poetas vanguardistas integrantes do concretismo, iniciam o que denominam “a

⁶⁶ Ver CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 123.

⁶⁷ CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 24.

⁶⁸ SOUSÂNDRADE citado por CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 24.

⁶⁹ CAMPOS. *Errâncias de Sousândrade*, p. 3.

⁷⁰ Ver CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 27-28.

⁷¹ LIMA. *O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade*, p. 477.

revisão de seu [de Sousândrade] processo de olvido”.⁷² Editam em 1964, pela primeira vez, a *Re visão de Sousândrade*, uma antologia da obra do poeta acompanhada de ensaios críticos. Desde então essa primeira reunião foi aprimorada e ampliada – a última edição, que foi a terceira, é de 2002.

Julgamos que o perfilograma “Sousândrade 1874-1974 (fotopsicograma)” inscreve-se dentre os esforços, empreendidos por Augusto, de reversão do olvido desse poeta tão injustamente marginalizado. O lapso de cem anos entre o retrato de Sousândrade (1874) e o perfilograma que dele se apropria (1974) pode ser lido como uma referência ao longo intervalo que foi necessário à devida compreensão do poeta. Já a expressão “fotopsicograma” induz à ideia de contato com os mortos. Se a psicografia é uma escrita ditada pelos espíritos dos que se foram, um fotopsicograma pode ser uma imagem que vem de um passado que estava erroneamente sepultado.

No perfilograma, tem-se o rosto do poeta inscrito em um círculo vazio, rodeado por um grupo numeroso. Trata-se de uma imagem da bolsa de valores.⁷³ A referência mais direta, no caso, é ao “Canto X” de *O guesa*, em que Sousândrade aborda “o inferno de Wall Street”,⁷⁴ criticando o capitalismo desenfreado que fervilhava em Nova Iorque. Tratando de “O inferno de Wall Street”, Augusto pontua que “[é] um teatro minimizado, caleidoscópico, onde tudo muda vertiginosamente como um palco giratório”.⁷⁵ A descrição parece se adequar ao perfilograma, um caleidoscópio estático, no qual a face de Sousândrade brilha, circundada por inúmeros e pequenos vultos.

Vale a pena, no entanto, tentar ler essa imagem para além da referência ao “Canto X” de *O guesa*, já que a informação de que a fotografia de fundo retrata a bolsa de valores não acompanha o perfilograma. Entendemos que uma leitura possível é a de que essa montagem trate do já mencionado processo de olvido que pesou sobre Sousândrade e da necessária reversão desse processo. Na imagem, os vultos são pequenos

⁷² CAMPOS; CAMPOS. *Sousândrade: o terremoto clandestino*, p. 30.

⁷³ CAMPOS; CAMPOS. *Re visão de Sousândrade*, p. 6.

⁷⁴ A expressão é de um verso do próprio Sousândrade, sendo que Augusto e Haroldo de Campos, ao organizarem a obra do poeta, utilizaram-na para intitular o referido Canto X de *O guesa*.

⁷⁵ CAMPOS. *Pound made (new) in Brazil*, p. 111.

em torno do grande perfil de Sousândrade; a maioria, até onde é possível distinguir, está de costas para o poeta. Sousândrade está iluminado, no centro, onde a imagem é mais clara. O perfilograma torna o poeta visível dentre os vultos obscuros, isto é, traz o poeta à visão. Na expressão de Augusto e Haroldo, à “re visão” – ver de novo. Ver de novo – por meio de um “fotopsicograma” – o poeta do passado a quem a tradição deu as costas e esqueceu. Ver de novo esse poeta, para inscrevê-lo de modo mais justo na memória e na tradição.

Pagu

Homenagem a Patrícia Galvão, a Pagu, o quarto e último perfilograma intitula-se “Janelas para Pagu (1974)”.⁷⁶ Ao contrário dos perfilogramas anteriores, esse não consiste na sobreposição de duas imagens, mas na combinação de fragmentos de uma única fotografia. Na imagem original (FIG. 5), veem-se: Pagu, Anita Malfatti, Benjamin Peret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreira, Eugênia Moreira e Maximilien Gauthier. Já no perfilograma são visíveis os rostos apenas de Pagu, Tarsila e Oswald.

Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, afirma que

a fotografia é quem fala melhor a linguagem da colagem (no sentido mais conceitual do que técnico). Sendo forçosamente fotografia do mundo, ela sempre chega até nós como fragmento: as diversas texturas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras, de forma que, no mais das vezes, lemos as fotografias pedaço por pedaço, elemento por elemento.⁷⁷

No caso de “Janelas para Pagu”, a dimensão fragmentária é acentuada ao extremo: os espaços negros entre as “janelas” tornam inevitável a leitura “pedaço por pedaço” de que fala Krauss. A comparação com a imagem original evidencia o quanto os recortes efetuados por Augusto de Campos modificam o sentido denotativo da imagem. Dos nove amigos reunidos numa pose de proximidade na fotografia, o perfilograma mostra apenas o casal Oswald e Tarsila separados de Pagu por fragmentos de imagem e vácuos negros. Se no poema “Um lance de dados”, de

⁷⁶ Ver Figura 4.

⁷⁷ KRAUSS. *O fotográfico*, p. 168.

Stéphane Mallarmé – importante referência para Augusto e o concretismo de modo geral –, o espaço em branco adquire a função de signo, em “Janelas para Pagu” os espaços negros entre os fragmentos geram uma sintaxe totalmente nova para a imagem. O leitor percorre essa sintaxe formada pelas “janelas” geométricas – losangos, círculos e um quadrado – e compõe o triângulo amoroso: o rosto solitário de Pagu paralelo ao casal Oswald e Tarsila. Entre eles, uma flor emerge de um pequeno círculo – que a fotografia íntegra revela tratar-se de um adereço da roupa de Anita Malfatti.

O título do perfilograma, “Janelas para Pagu”, não é unívoco e enseja ao menos duas leituras: janelas dedicadas ou em homenagem a Pagu; ou ainda, janelas que dão para, que se abrem para Pagu.⁷⁸ Essas acepções não são excludentes e ambas nos levam a perquirir a importância que Patrícia Galvão teve para Augusto.

No final da década de 1940, Pagu publicou poemas no suplemento literário do *Diário de São Paulo* sob o pseudônimo de Solange Sohl. Entre 1950 e 1951, Augusto, sem saber a real identidade da poeta, escreve em sua homenagem o longo poema “O sol por natural”. Esse poema traz a dedicatória “Para Solange Sohl” seguida da expressão “ses vezér” – sem vê-la –, empregada na lírica provençal (séc. XI a XIII) pelo trovador que compunha em honra de uma dama cuja fama lhe inspirava o fazer poético, mas que dele permanecia distante, geográfica e/ou socialmente. Somente em 1963, por meio de um artigo de Geraldo Ferraz, Augusto veio a saber que Solange Sohl era, na verdade, Patrícia Galvão. É interessante notar a relação entre o perfilograma “Janelas para Pagu”, de 1974, e o poema dedicado a Solange Sohl. Em “O sol por natural”, o poeta que escreve sem ver – “ses vezér” – ou conhecer a homenageada indaga: “Solange Sohl existe? É uma só? / Ou é um grupo de vidros combinados?”.⁷⁹ A expressão “grupo de vidros combinados” serve como uma sintética – e poética – descrição do perfilograma realizado 23 anos depois do poema. Além disso, a acepção que cogitamos para o título de

⁷⁸ Também é interessante observar que “janelas” era o termo utilizado por Maiakóvski – primeiro perfilograma – para designar os cartazes panfletários que produzia com caracteres tipográficos e desenhos. Ver CAMPOS. Maiakóvski, 50 anos depois, p. 158.

⁷⁹ CAMPOS. O sol por natural, p. 37.

“janelas que se abrem para” adquire um especial sentido em correlação com o pseudônimo Solange Sohl: para Sohl, remetendo a “para o sol”.⁸⁰

A ideia de janelas – que se abrem para que entre a luz – também pode suscitar uma leitura do perfilograma em consonância com a história de Patrícia Galvão e o posicionamento de Augusto em relação a ela. Pagu terminou sendo esquecida como escritora. A figura polêmica da jovem – que foi presa por questões políticas e que teria se envolvido com Oswald enquanto este era casado com Tarsila – terminou por prevalecer sobre a intelectual.

Em 1982, Augusto organizou o volume *Pagu, Patrícia Galvão: vida-obra*. Em nota introdutória, explica: “A ideia deste livro – um livro que tirasse da sombra a figura fascinante de Pagu – Patrícia Galvão – vem de longe”.⁸¹ Trata-se de uma reunião da produção bibliográfica de Pagu, juntamente com homenagens, testemunhos, resenhas críticas e cuidadoso roteiro biográfico. Esse livro foi o esforço maior – a janela maior – empreendido por Augusto para lançar luz – “tirar da sombra” – a obra e a faceta intelectual de Pagu. O livro se abre com um poema-homenagem do próprio Augusto, intitulado “Pagu: tabu e totem”, escrito em 1978. Alguns versos explicitam o esquecimento que pairou sobre Pagu e também exibem uma notável consonância com o perfilograma de 1974:

quem resgatará pagu?
patricia galvão (1910-1962)
que quase não consta das histórias literárias
e das pomposas enciclopédias provincianas
uma sombra cai sobre a vida
dessa grande mulher
[...]

fragmentos de uma biografia extraordinária
q começa com a sua participação
aos 19 anos
ao lado de oswald de andrade
no movimento da antropofagia
em sua fase mais radical (2ª dentição)
chegam até nós

⁸⁰O pseudônimo também enriquece de sentido o círculo do perfilograma em que figura uma flor, possivelmente um girassol.

⁸¹CAMPOS. *Pagu, Patrícia Galvão: vida-obra*, p. 9.

como pedaços de um quebra-cabeças
[...]

passados tantos anos
podemos totemizar mais um tabu

PAGU

e o que sobressai
é mais q as sobras de uma vida
é a imagem quebrada
mas rica
de uma vida-obra incomum
[...]

“Fragmentos”, “pedaços de um quebra-cabeças”, “imagem quebrada”: recorre no poema a incisiva segmentação que preside o perfilograma, com suas janelas pequenas e multiformes para “re ver” Pagu – “Solange Sohl existe”,⁸² lembra o poeta.

Conclusão

Daniel Heller-Roazen, no livro *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, relata a história do poeta árabe Abū Nuwās. Segundo a biógrafo Ibn Manzur, Abū Nuwās, quando jovem, teria procurado o mestre Khalaf al-Ahmar, o qual, para admiti-lo como discípulo, impôs-lhe a tarefa de memorizar mil passagens de poesia antiga. Após cumprir o difícil encargo, Abū Nuwās pede permissão ao mestre para escrever. Novamente Khalaf recusa e ordena que o discípulo esqueça as mil passagens poéticas. Abū Nuwās teria então esquecido todos os versos e recebido autorização para compor sua própria poesia. Heller-Roazen põe em discussão o relato do biógrafo Ibn Manzur, ante a impossibilidade de um esquecimento voluntário e, além disso, de comprovação desse esquecimento. No entanto, Heller-Roazen termina por concluir que, se Ibn Manzur não questiona o esquecimento por parte de Abū Nuwās, é “como se, aos olhos do biógrafo clássico, a arte sem igual do poeta pudesse apenas ser plenamente explicada como resultado dessa prática de composição e decomposição simultânea”.⁸³

⁸²CAMPOS. O sol por natural, p. 39.

⁸³HELLER-ROAZEN. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, p. 162.

Nossa discussão partiu de um cotejo entre a atitude vanguardista e a memória da tradição. Quanto ao concretismo – como movimento de vanguarda –, pudemos entender que o gesto em relação à tradição não é o de esquecimento. A leitura dos profilogramas de Augusto de Campos, aliada ao conceito de *paideuma*, parece corroborá-lo. Augusto, ao introduzir uma reunião de traduções que inclui poetas desde o século XI, afirma:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo.⁸⁴

Desse modo, o artista de vanguarda não empreende contra a memória. Ao contrário, conhece a tradição e reconhece nela a pujança de algo presente e constantemente sujeito à prática da reelaboração.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Textos culturales: entre la oralidad y la escritura. In: _____. *Religión y memoria cultural: diez estudios*. Tradução de Marcelo G. Burello e Karen Saban. Buenos Aires: Limod, Libros de la Araucaria, 2008. p. 137-162.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CÂMARA, Rogério. *Grafo sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu, Patrícia Galvão: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Augusto de. Pound made (new) in Brazil. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 99-112

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para a poesia concreta. In: _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 215-218.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia:

⁸⁴ CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, p. 7.

- Ateliê Editorial, 2006. p. 43-47.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. Vida breve, arte longa. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 73-78.
- CAMPOS, Augusto de. Maiakóvski, 50 anos depois. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 153-169.
- CAMPOS, Augusto de. O sol por natural. In: _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 31-39.
- CAMPOS, Augusto de. Poetamos. In: _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 63-77.
- CAMPOS, Augusto de. Perfilogramas. In: _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. p. 135-143.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. Ouvir Webern e morrer. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 95-100.
- CAMPOS, Augusto de. Viva Webern. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 105-111.
- CAMPOS, Augusto de. O profeta e guerrilheiro da arte interdisciplinar. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 133-135.
- CAMPOS, Augusto de. De segunda a um ano (entrevista a J. Jota de Moraes). In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 137-144.
- CAMPOS, Augusto de. De olvido e ouvido. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 163-164.
- CAMPOS, Augusto de. Errâncias de Sousândrade. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim. *O guesa*. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2009. p. 5-13.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. Sousândrade: o terremoto clandestino. In: _____. *Re visão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 21-124.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 149-166.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: ARX, 2004.
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-24.
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas*

históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 109-148.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind E. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LIMA, Luiz Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Re visão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIMA, Luiz Costa. Duas aproximações ao não como sim. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 116-129.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. New York: New Directions, 1970.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 855.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.



Figura 1 - Profílograma 1:
pound/maiakóvski 1966.



Figura 2 - Profilograma 2:
hom'cage to webern 1972.



Figura 3 -
Sousa Andrade 1874-1974
(fotopsicograma).

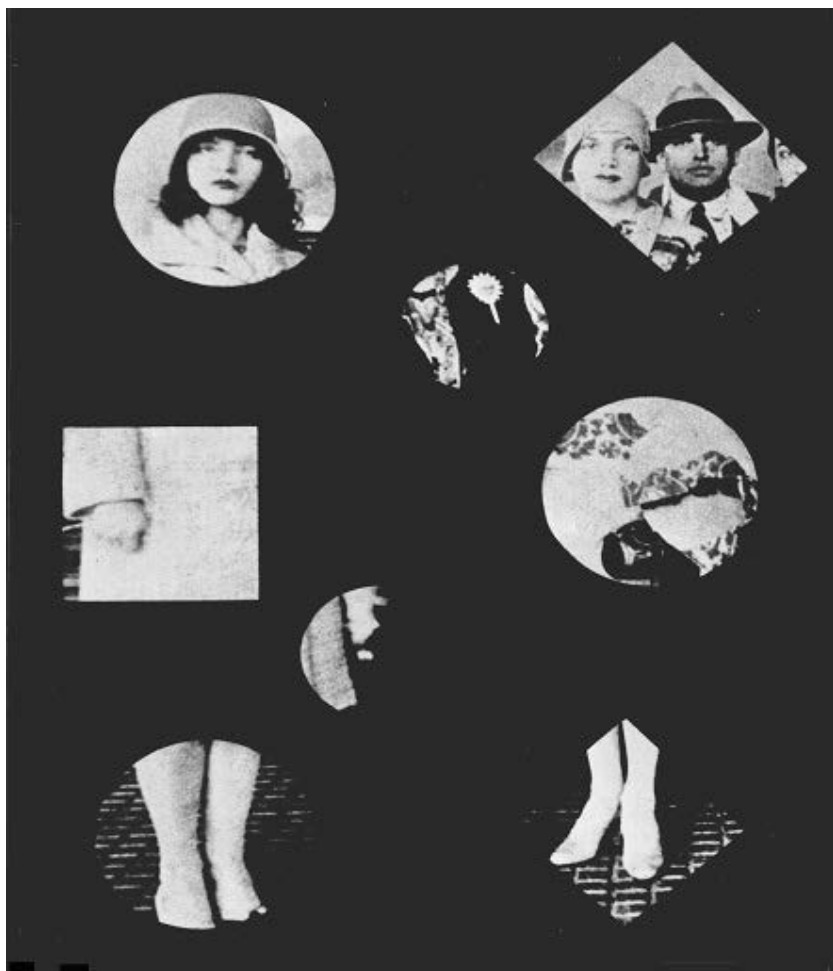


Figura 4 - Janelas para
Pagu (1974).



Figura 5 - Pagu, Anita Malfatti, Benjamin Peret, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Elsie Houston, Álvaro Moreira, Eugênia Moreira e Maximilien Gauthier.

Testemunhar para ser: a narrativa beckettiana e o silêncio

Cristiana Silva Mendes Cangussú

Neste trabalho, analisaremos brevemente, dentro do campo literário, o esvaziamento do discurso beckettiano dado através da repetição e do silêncio. A obra de Samuel Beckett evidencia a crise da representação da arte em si mesma e do sujeito, sobretudo em sua trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*) escrita no período de 1947 a 1949. Para essa análise, iremos contrapor determinados aspectos da narrativa à questão dos testemunhos de memórias traumáticas.

A trilogia representa a involução gradativa das vozes narrativas que a compõem. Segundo o autor, os livros não seguem, explicitamente, uma sequência lógica, sendo cada um deles independente um do outro. A reunião destas obras sob o epíteto de "trilogia" se deu pelas radicalizações narrativas que apresentam, onde o imperativo é *o ato de narrar em si*, pouco importando a constituição básica de elementos românicos como enredo, pessoa narrativa, personagens e tempo verbal. Considera-se também um elo entre as três obras a sequencial derrocada física e mental dos protagonistas: *Molloy*, o primeiro deles, é representado por um andarilho. Malone é um velho acamado à espera da morte e *O inominável* é o que restou de sua precedente carcaça humana: apenas uma voz.

Essa literatura fala de um sujeito devastado pela guerra, mas não chega a ser um testemunho porque traz em sua constituição elementos ficcionais que, já num primeiro momento, são colocados em um contrato tácito com o leitor, num diálogo simbiótico entre realidade e

ficção. Segundo Umberto Eco “devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real”.¹ Em outras palavras: adota-se o mundo real como pano de fundo para a escrita literária. Para tanto, deve-se fazer uso do que Coleridge chamou de “suspensão voluntária da descrença”,² no intento de lermos de maneira acertada tanto a narrativa beckettiana quanto a testemunhal. No primeiro caso, por se tratar de uma ficção, “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras”.³ No caso das narrativas testemunhais, “a suspensão se aproximará do ‘pacto autobiográfico’ cunhado por Lejeune (1975), em que se acorda (entre o autor e leitor) que o narrador e o autor são a mesma pessoa”.⁴

Esse narrador-autor tem sua percepção de mundo afetada, dada a profundidade do trauma ao qual sobreviveu e, por isso, seu testemunho se dará sob o signo do colapso e da impossibilidade. Como característica da percepção do trauma, há o teor de irrealidade, pois o trauma do sobrevivente desloca a ferida passada para o presente, deixando-a em perene abertura, e que por sua agudez, o impede de falar. Aporeticamente, há a necessidade de relatar o acontecido, no sentido de expurgar a dor passada e que ganha tons da já referida irrealidade pela natureza de expressão antagônica e angustiante que faz com que o sobrevivente entenda a realidade como uma exceção, ficando preso à realidade do trauma que devora o mundo exterior. Daí resulta a dificuldade da representação do trauma em narrativas testemunhais por parte do sobrevivente, que lançando mão da imaginação, será capaz – ou, ao menos tentará – transpor os muros do próprio *Lager* mental.

Anterior a qualquer condenação contra a literatura e o seu elo com o imaginário, há que se ressaltar a recusa de muitos historiadores de verem a narrativa testemunhal, fonte original da realidade. Segundo Seligmann-Silva:

¹ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 89.

² COLERIDGE citado por ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 81.

³ ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 81.

⁴ SELIGMANN-SILVA. *Literatura, testemunho e tragédia*: pensando algumas diferenças, p. 90.

Neste ponto vislumbramos uma querela que acompanha a historiografia desde seus primórdios, em sua luta contra a escrita dita imaginativa. Mas ao invés de negarmos ao testemunho a possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens um potente aliado, devemos, ver nesta aproximação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho.⁵

Cabe ressaltar o contexto histórico no qual Beckett viveu, como fator condicionante na criação desses escritos focados no expatriamento e falência do narrador. A Segunda Guerra Mundial era um acontecimento muito recente na escrita desses textos, o que implica na aura de impotência e obscuridade dos enredos durante suas composições. A esse sentimento ligou-se o desejo explícito de Beckett de mudar a direção de sua prosa, adotando a França como pátria e sua língua como nova forma de expressão literária, além de haver participado ativamente da Resistência Francesa, o autor viu nesse contato bélico direto um mote literário e artístico. Dessa maneira, a sua literatura configurará artisticamente o sentimento de falta de sentido da condição humana, resvalando em um eloquente silêncio de irrepresentabilidade, não pelo esquecimento, mas através da repetição que esvazia o sentido primeiro das coisas e abre espaço para a resignificação dos signos. Segundo Jacques Rancière, “a ruptura antirrepresentativa como passagem do realismo da representação à não figuração, se dará através de uma literatura que conquistou sua intrasitividade contra a linguagem da comunicação”.⁶

Essa irrepresentabilidade, ainda que no plano ficcional, será o intento de enfraquecer as representações artísticas, ditas “realistas”, que são falhas por almejam as figurações de uma pretensa verdade. A arte beckettiana é fidedigna e verossímil ao ponto que se assume falha e insuficiente para o que quer que seja, ao invés de tentar inutilmente representar qualquer tipo de verdade, por mais que percebamos, diluído em seu discurso, profundas reflexões sobre a condição humana.

O narrador beckettiano da trilogia romanesca apresenta as seguintes características: a tendência ao isolamento, o desengajamento do

⁵ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 71. Trecho adaptado.

⁶ RANCIÈRE. *Se o irrepresentável existe*, p. 129.

mundo, a afeição por objetos, os entraves na comunicação com os outros, as dificuldades com a linguagem e as reflexões sobre si e sobre o mundo ao redor. Para tratar desses temas, Beckett escolheu um narrador que questionasse a história que conta, estruturando a narrativa sobre uma base incerta, em que as dificuldades de comunicação e as reflexões em torno da linguagem fazem parte tanto das características do protagonista quanto da busca do autor por uma nova forma de narrar.

Nesta nova forma de narrar, o autor atenta contra o verbo imagético de maneira bastante antitética, já que os vocábulos sempre evocam signos e seus significantes. Aristóteles já dizia que “a alma nunca pensa sem uma imagem mental”.⁷ Pois então, que essa imagem seja a representação do vazio, do nada. Se Beckett quer “acabar” com as imagens e as palavras, vai acabar também com aquilo que evocará as imagens do verbo: as memórias. Por isso, seus protagonistas parecem estar fora de qualquer rótulo que os personalize, pairando em um tempo e locais jamais definidos, comunicando-se com o atual e o anacrônico. Isso porque o ato de deter o tempo é ser representativo. Por isso as obras de Beckett diluem e imprecisam sua temporalidade e tudo que possa deixar pistas nesse sentido. São, por isso, contemporâneas e atemporais, já que fraturam o tempo no sentido não apenas de não identificar cronologicamente a narrativa, mas de fazê-la (no seu tempo límbico) acenar para “o escuro do presente, projetando sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquire a capacidade de responder às trevas do agora”.⁸

Contudo, é importante ressaltar que não há nada nos textos que nos remeta a uma situação histórica específica. Contrário a essa ideia, o autor sempre teve o máximo cuidado para não deixar entrar em suas obras nada que as levasse a uma época determinada. Pode se dizer que havia uma preocupação do autor em não deixar “rastros de historicidade”. Ainda assim, o período histórico vivido pelo autor está presente nos romances, ainda que não haja nenhuma referência explícita a ele. A atitude do narrador que não encontra significação na linguagem com a qual se expressa, além de desdenhar da história que conta, também

⁷ ARISTÓTELES citado por SELIGMANN. Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX, p. 20.

⁸ AGAMBEM. O que é contemporâneo, p. 72.

demonstra a falta de sentido e perspectivas em um mundo marcado pela sombra recente da guerra.

Ao aproximarmos a literatura de Samuel Beckett dos testemunhos de sobreviventes de guerra é possível traçar diversos paralelos. O mais visível deles é o silêncio. A literatura beckettiana atinge um aporético silêncio construído com palavras gastas pela repetição, rompendo com os padrões narrativos impostos. O próprio autor declara que: "Tudo isto é a morte das palavras, tudo isto é superfluidade de palavras, não sabem como dizer outra coisa, mas não dirão isto mais. *Busco a voz de meu silêncio*".⁹ Silêncio constantemente transgredido, por murmúrios de uma voz narrativa descentrada, cuja marca se deixa entrever, mas não apreender.

Essa estética da incomunicabilidade se aproxima da narrativa testemunhal quando entendemos o movimento de seu narrador que, em sua agônica solidão, fala incessantemente a um outro não definido, a algo externo a si mesmo, ainda que venhamos a entender esse outro enquanto sucursal da voz narrativa inicial. Sua arte fala daquele que precisa do externo para se legitimar. Necessita de outra voz que responda a sua própria. Ainda que seja essa mesma voz, apenas repartida para fazer ecoar uma resposta repetida, desinteressada e amostralmente recombinação. Seu trabalho mostra o espelho quebrado (do artista e da humanidade), esfacelando a representação artística através de palavras foneticamente gastas e imagetivamente desejosas do vazio.

Nas hipóteses que permeiam o texto e realocam o sujeito narrativo em um mundo reificado, a saída apresentada é uma profusiva obsolescência de discursos, compondo um complexo coro de vozes que, por não permitirem asserções acerca de nada – já que essas vozes se contradizem a todo instante – instauram a tensão do drama. Diante da vasta polifonia com outros personagens, o narrador sente-se interposto por essas outras vozes, alegando que sua fala não é pura, pois não é integralmente sua: "e então diz Murphy, ou Molloy, já não sei, [...] continua a ser ele quem fala, Mercier nunca falou, Moran nunca falou, eu nunca falei, se pareço falar, é porque ele diz eu como se fosse eu."¹⁰ Esse excerto comprova a

⁹ BECKETT citado por STEINER. *Da nuance e do escrúpulo*, p. 26. Grifo meu.

¹⁰ BECKETT. *O inominável*, p. 173. Tradução de Maria Jorge Villa de Figueiredo.

disputa dos personagens pelo púlpito da narração, antagonísticos aparentemente, pois quando um personagem atua no narrador, o outro deixa de existir. É necessário um testemunho *sólido* para conseguir precisar essa identidade narrativa tão fugidia, e essa “concretude” se dará através da palavra, produto que toca concomitantemente o objeto falado e o falante, no sentido de afirmar, *testemunhar*, sua existência.

Outra parte que legitima a fala do narrador é o seu duplo, sua criatura inventada, é o *tu* que salvará a narrativa de um monólogo. Esse *tu* é um álibi e uma muleta na claudicante narrativa, fazendo ver que esse eu que indica outro eu, dada a solidão, precisa não só do testemunho em si (a palavra e o ato da fala), mas daquele que o percebe (o outro, o tu). Os lugares do testemunho são ruínas claustrofóbicas como os jarrões nos quais são encerrados os narradores de *O inominável* (Mahood e Worm), *Fim de Partida* (Nagg e Nell), ou quartos escuros como acontece em *Companhia*. O espaço em si permanecerá “asséptico” no sentido de não conferir temporalidade à narrativa, mas por sua clausura e solidão, que fazem despertar nos narradores uma excessiva autoconsciência e a desenfreada necessidade de falar: “em minha vida, pois é necessário chamar assim, houve três coisas, a impossibilidade de falar, a impossibilidade de calar-me e a solidão, física certamente, com isso me arranjei”.¹¹ O trecho do narrador inominado mostra-nos, além de sua angústia e contradição, uma grande lucidez sobre sua condição, o que também se aplica de maneira geral à obra beckettiana. Têm-se, a despeito de aporias linguísticas e ironias, uma consciente reflexão sobre a condição angustiante do homem moderno.

Como base filosófica, percebe-se o preceito de Berkeley (filósofo conterrâneo do autor) entranhado na voz narrativa do texto, *Esse est percipi* (ser é ser percebido). Berkeley afirma que uma substância material não pode ser conhecida em si mesma. O que se pode conhecer são as qualidades reveladas durante o processo perceptivo. Dessa maneira, o que existe verdadeiramente são conjuntos de sensações e é por isso que ser é ser percebido. Aplicando esse preceito à narrativa, o protagonista, para sentir que existe, cria um outro eu que o contemple e salve-o da completa desocupação. Em outras palavras, o “eu” narrativo só existe

¹¹ BECKETT. *O inominável*, p. 118. Tradução de Waltensir Dutra.

enquanto houver o “outro” (ainda que ele seja inventado) para ouvir seu *testemunho*, ou mesmo para ser contestado. A respeito da legitimação da fala pelo outro, Fábio de Souza Andrade relata no prefácio das obras *O despovoador* e *Mal visto mal dito*, editadas em um único volume: “Ao contrário do eu-cartesiano, que se basta, sua existência passa pelo testemunho legitimador do outro. Sem seu duplo, seu copista, ela perde a atualidade, deixa de existir; para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que o perceba[...]”.¹²

Os jogos de duplos e espelhamentos vão se espalhando por toda obra beckettiana. Assim, como a fita de Moebius, percebe-se nas narrativas circularidade e enigma (que operam entre as séries de infinitos subterfúgios que os narradores criam para fazer correr o tempo e seus impasses), o início das histórias ligado aos seus fins, o falar incessante e o silêncio. A junção desses polos é o esgotamento do narrador como espelhamento do sujeito moderno. Lacan discorre:

É que na dupla banda de Moebius, o que está antes, de um mesmo ponto de vista, é passado para trás. O que nos conduz a algo que incita, que é da ordem de um saber fazer que é demonstrativo, no sentido em que não funciona sem a possibilidade de um equívoco. O interior e o exterior concernentes ao toro são noções de estrutura ou de forma? Tudo depende da concepção que se tem do espaço, que é a do corpo. O corpo é algo que não se funda a não ser sobre a verdade do espaço. É bem nisso que a espécie de dissimetria que coloco em evidência tem seu fundamento.¹³

A metáfora entre a intrigante fita de Moebius e a narrativa beckettiana deixa-se entrever na viciosa continuidade de ambas as estruturas apresentadas. A peculiaridade desta junção está na dobra, ou melhor, em sua *torção*. A fita é composta pela colagem das suas duas extremidades, dando meia volta em uma delas, levando-a da bidimensionalidade à tridimensionalidade. Nesse pequeno e perspicaz percurso, vemos que a fita – além do pulo dimensional – consegue, concomitantemente, atingir o externo e o interno fazendo uma torção orientada de espacialidade do objeto e também do raciocínio daquele que a observa. Quando arrisco essa breve aproximação metafórica, o faço por ver na natureza

¹² BECKETT. *O despovoador; Mal visto Mal dito*, p. XI.

¹³ LACAN. *Seminário de 21 de dezembro de 1976*: a dupla banda de Moebius, p. 1. Trecho adaptado.

enigmática e distorciva desta figura, um aceno para as narrativas beckettianas, que faz o trajeto sinuoso da fita Moebius entre o externo e o interno, concomitantemente. O trajeto narrativo é interno quando observamos o vicioso solilóquio do narrador e, ao mesmo tempo, também se torna externo quando ele cria outras vozes para se fazer ouvir, além de dialogar com personagens de outros romances também beckettianos. Esse narrador desterritorializa-se não apenas no sentido de buscar outras vozes que não sejam a sua, mas de torná-las um amálgama.

Solitárias e plurais, essas vozes buscam o silêncio e isso faz da falta de comunicação um tema recorrente na obra de Samuel Beckett. A comunicação deixou de ser uma troca, passando a ser discursos sobre banalidades, apenas para preencher vazios. As pessoas não se comunicam, não se ouvem. Os diálogos do mundo, assim como os de Estragon e Vladimir, protagonistas de sua peça mais famosa, *Esperando Godot* (1949), são monólogos paralelos. Cada um, no mundo que criou para si, se preocupando apenas consigo mesmo. Os seres humanos não se preocupam em ao menos tentar compreender o outro, não é possível estabelecer uma relação de troca que faça com que as pessoas se sintam inclinadas a ajudar o outro e assim acrescentem coisas novas à sua visão de mundo.

E qual seria a medida do abismo que separa o ser humano da solidão? Há possibilidade de comunicação nas relações contemporâneas? E como as personagens de Beckett podem se revelar como espectros desse mundo poluído, em que solidão e consumo estão no eixo das relações afetivas? O autor frisava a questão da incomunicabilidade humana, dizendo: "A tentação de comunicar-se quando nenhuma comunicação é possível, não representa senão uma simiesca vulgaridade, uma farsa horrível, semelhante à doce loucura que o faz conversar com os móveis".¹⁴ Beckett debruça-se sobre a realidade humana fazendo da busca pelo silêncio, o percurso espiralado de seus narradores. É possível ler na seguinte fala do inominável, a angústia do silêncio e da aura de irrealidade que paira sob os testemunhos de guerra e sobre a arte que lhes foi contemporânea.

¹⁴ BECKETT citado por ANDRADE. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 46.

O silêncio, falar do silêncio, antes de voltar a entrar no silêncio, já terei estado dentro dele, não sei, estou sempre dentro nele, estou sempre a sair dele, e agora é dele que falo.¹⁵

Percebe-se nas obras um silêncio menos efetivo que idealizado. Há mais falas sobre o silêncio, do que o silêncio de fato. Isso por que o silêncio na literatura só ocorre quando o narrador, inevitavelmente, *fala* sobre ele. Já o silêncio testemunhal, de acordo com Michael Pollak,¹⁶ pode ser uma resistência ao enquadramento inadequado que é dado a essa memória traumática dentro da história. Pode ainda ser visto enquanto um tipo de vontade de esquecimento por parte da vítima que ainda não conseguiu superar o trauma vivido ou mesmo ser uma acomodação ao meio social.

Ainda que haja uma face terapêutica no testemunho, dada a subjetividade de tais acontecimentos (já que se tratam de acontecimentos que marcam uma existência e não apenas de relatos factuais), não é possível afirmar que haverá uma transposição do trauma no ato da fala, já que a vítima pode, inconscientemente, no momento do testemunho, querer revisitar diversas vezes algum episódio que lhe seja mais nodoso. Isso pode ser problemático para o historiador que queira impor um rigor metodológico de sucessividade às histórias orais, pois a imprecisão destes relatos ocorre, geralmente, em consequência do trauma vivido pela vítima. Esta, por evitar a rememoração destes fatos, acaba por resgatá-los de maneira descontínua no momento do relato. Aproximando literatura e testemunho, ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque na perspectiva do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real. Segundo Seligmann-Silva:

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso dito literário.¹⁷

¹⁵ BECKETT. *O Inominável*, p. 179.

¹⁶ Ver POLLAK. *Memória, esquecimento, silêncio*, p. 7.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, p. 71.

Os protagonistas beckettianos, à maneira das testemunhas vitimadas, enfraquecidos pela indecisão de suas atuações, utilizarão uma linguagem igualmente enfraquecida via repetição: “se a mesma palavra serve, use-a muitas vezes, até que fique gasta e anônima”.¹⁸ Assim, os *clochards* beckettianos são condenados a contar e encenar suas histórias inventadas inúmeras vezes, fazendo da repetição um desgaste e empobrecimento da linguagem.

Esses mantras desvaierados desembocam num silêncio reiterado não apenas no romance em foco, mas em toda a trilogia. Beckett utiliza a repetição como uma forma de expressar o nada, e vai além, sua repetição cria novos sentidos: “se alguns escritores temem a repetição, Beckett a tem por estratégia para a diferença [...] São repetições que buscam esgotar o possível e que introduzem uma diferença”.¹⁹ A repetição acontece não somente nos testemunhos, mas também na literatura. É através dela que Beckett conseguirá expressar graficamente o silêncio. A passagem a seguir mostra uma repetição quase obscena, e ironiza a animalização do ser humano:

Como um animal nascido na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos na jaula de animais nascidos e mortos na jaula nascidos e mortos na jaula de animais nascidos na jaula mortos na jaula nascidos e mortos nascidos e mortos na jaula na jaula nascidos e depois nados mortos e depois mortos.²⁰

Esse trecho ilustra a confusão mental do narrador, esvaziando os sentidos do enunciado através da repetição sistemática. As memórias vão sendo apagadas assim como os traços de personalidade que possam fazer o narrador – agora, apenas um resto de voz – lembrar que já teve formas humanas. Assim, ele faz da miséria e do absurdo que permeia a condição humana, o retrato do homem moderno, desamparado no mundo hostil, adverso e sem sentido. Beckett fala da questão da alienação fundamental do ser, a alienação inseparável da condição humana. Tanto que os personagens beckettianos vivem em desertos, salas claustrofóbicas, em latões

¹⁸ STEINER. Da nuance e do escrúpulo, p. 24.

¹⁹ HENZ. *Estéticas do esgotamento*: estratos para uma política em Beckett e Deleuze, p. 41.

²⁰ BECKETT. *O inominável*. 2002, p. 149.

de lixo. São espécies de sub-humanos, animalizados e muito próximos do estado físico e mental dos que sobreviveram às torturas do *Lager*.

O que se pode perceber na obra é uma linguagem vacilante, que chega a colocar a pessoa narrativa à prova, duvidando de sua função, sendo desarticulada ao fim do texto. Um “eu” linguístico que se coloca entre a palavra e o silêncio, entre a existência e a inexistência, prosseguindo o romance para além de seu (nomeado?) protagonista. Nesses romances, Samuel Beckett traduz na indizibilidade das obras a situação fracassada do artista, que vê na destruição da representação, a confirmação da realidade, e ao demolir uma, a outra também o será. Eis o silêncio e o entendimento de que “a Literatura é como um fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer”.²¹

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- AGAMBEM, Giorgio. O que é contemporâneo. In: _____. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. 2. ed. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010. p. 55-73.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Editora Códex, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Prefácio de Fábio Souza Andrade. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. Prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Tradução de Maria Jorge Villa de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BECKETT, Samuel. *O Inominável*. 2. ed. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 122-129.
- DELEUZE, Gilles. O Esgotado. In: _____. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010. p. 67-111.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FLETCHER, John. *The Novels of Samuel Beckett*. 2. ed. Londres: Chatto & Windus Ltd, 1972.

²¹ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 37.

HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: estratos para uma política em Beckett e Deleuze*. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP, São Paulo, 2005.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

LACAN, Jacques. *Seminário de 21 de dezembro de 1976: a dupla banda de Moebius*. Disponível em: <<http://goo.gl/2cXTxa>>. Acesso em: 23 set. 2014.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Editora Códex, 2004. p. 149-161.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADO JR., Plínio. O evento Beckett. *Revista Cult*, São Paulo, n. 142, p. 62-64, dez. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 119-149.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 169-183.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 81-106.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX. In: CASA NOVA, Vera; CASA NOVA, Andréa. (Orgs.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010. p. 11-26.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

STEINER, George. Da nuance e do escrúpulo. In: _____. *Extraterritorial: a Literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990. p. 23-31.

VASCONCELLOS, Jorge. Beckett-Berkeley: percepção e cinema segundo Deleuze. *Lugar comum*, Rio de Janeiro: Laboratório Território e Comunicação – LABTEC/ESS/UFRJ, n. 23-24, p. 191-197, 2008.

Apontamentos sobre algumas imagens traumáticas no conto “Agonia”, de Raymundo Souza Dantas

Marina Luiza Horta

As próximas páginas que se seguem pretendem apresentar uma breve crítica sobre o conto “Agonia”, do escritor Raymundo Souza Dantas, e tomam como pontos essenciais à análise questões que envolvem a memória, o esquecimento e o trauma. Para dar início à discussão, falo de um primeiro esquecimento, aquele produzido a partir do momento em que se definem, sob o nome de cânone literário, as obras e os escritores que devem ser lembrados e, conseqüentemente, lidos e estudados. Souza Dantas completa um grupo de escritores que tiveram sua obra fadada ao silenciamento e ao ostracismo por não se enquadrarem, de alguma forma, no circuito literário. Esse é o caso, por exemplo, dos escritores negros, grupo do qual Dantas faz parte, e de algumas escritoras que, por uma série de fatores históricos complicadores, tiveram suas obras marginalizadas das grandes antologias da chamada literatura brasileira, constituída, em uma parte quase totalizante, por homens brancos de certa elite econômica e intelectual. O cânone literário brasileiro é, por isso, marcado por esse lugar de apagamento e essas obras esquecidas se comportariam, se assim for possível essa analogia, como lugares de memória, na concepção de Pierre Nora. Isso porque essas minorias citadas acima, mulheres e negros, foram praticamente excluídas do processo de construção da historiografia literária brasileira, uma história, para lembrarmos Walter Benjamin, que narra *a história dos vencedores*.

Em contrapartida, os lugares de memória cobram a essa historiografia oficial a narrativa dos vencidos, que exigem para si a recuperação de uma memória coletiva. Ainda nessa mesma lógica, ocuparia também um lugar de memória a literatura dita afro-brasileira ou negra, já que seria ela o espaço resguardado para essas vozes autorais dos excluídos, os *restos* ou *vestígios* daquela literatura considerada canônica ou oficial. Sobre os lugares de memória, Nora afirma que eles:

nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...]. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do eu levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. [...] É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos.¹

Essa devolução à história pode ainda ser associada à noção de *suplemento* do filósofo Derrida. Para ele “o suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude”² e a sua necessidade se dá em virtude de preencher um vazio, ou, por que não falar, um esquecimento, a constituição mais subterrânea da memória. Dessa forma, a literatura afro-brasileira se comportaria como um suplemento à literatura brasileira, de forma a completar, mas como um excesso, as lacunas deixadas pela última, enriquecendo-a da mesma forma que os lugares de memória enriquecem a história.

Diante disso, a primeira parte deste trabalho se dispõe, ainda que apressadamente, a apresentar o escritor com a pretensão de, assim, instituir um arquivo de um autor que representa um lugar de memória, não só na literatura brasileira, como também na literatura afro-brasileira.

Raymundo Souza Dantas: a imagem (im)possível de um escritor

O escritor nasceu em Estância, interior de Sergipe, em 11 de janeiro de 1923. Como a maioria da população do interior nordestino, a família de Souza Dantas atravessava uma situação de muita pobreza e, dentre os

¹ NORA. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 13.

² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 177.

direitos negados, estava a educação acadêmica. Dantas é filho de uma família marcada pelo analfabetismo. O próprio escritor permaneceu na escola por poucos meses devido às dificuldades financeiras que a família, criada pela mãe e composta por mais dois irmãos, enfrentava. Essas experiências biográficas permeiam a obra do autor, metaforizadas por personagens que tiveram uma experiência traumática na passagem pela escola.

Ainda menino, dos dez aos doze anos de idade, o escritor exercia vários ofícios para ajudar a mãe, dentre eles aprendiz de ferreiro e de marceneiro. Foi na adolescência, com então 16 anos, que começou a atuar como tipógrafo, em Aracaju, no *Jornal de Sergipe*, época em que seu penoso processo de alfabetização tardio começaria a se concretizar. Essa trajetória seria narrada mais tarde em sua obra, especialmente no livro *Um começo de vida*, um depoimento biográfico, publicado em 1949 para a Campanha de Educação de Adultos do Ministério da Educação e Saúde:

Primeiro aprendi os ofícios, muito depois o alfabeto [...]. Paralelamente a isso, embrutecia-me. O meu analfabetismo continuava cada vez mais trágico, dadas suas características. Estava eu em idade escolar, sem qualquer ideia do que era escola, pois o tempo que passei por elas, há anos e anos passados, não deixara absolutamente qualquer marca, era como se não existisse.³

Aos dezoito anos, Raymundo Souza Dantas mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iria trabalhar em uma banca de frutas, mas, como não sabia fazer contas, foi despedido. Foi graças a essa demissão que Souza Dantas pôde se aproximar da literatura. Em 1942, passou a colaborar com as revistas *Vamos Ler* e *Carioca* e, também, tornou-se revisor de uma editora de livros infantis e do *Diário Carioca*. Em 1944, o revisor, que dois anos antes ainda não completara seu processo de alfabetização, publicou o seu primeiro livro, escrito em um período de três meses, *Sete palmos de terra*. O romance, escrito em uma linguagem simples, traz recordações de sua terra natal – Estância. O menino, recém-alfabetizado com ajuda de alguns amigos feitos nas redações em que trabalhava, começou a construir a sua imagem, quase impensável, de escritor. Souza Dantas deu início não só à trajetória intelectual, como também política,

³ DANTAS. *Um começo de vida*, p. 5-6.

estreitando laços com membros do Partido Comunista, colegas do jornal. Sobre o difícil ingresso na vida literária, Melo Lima escreve uma resenha sobre *Sete palmos de terra*, citada por Gilfrancisco Santos, em uma breve biografia do escritor, publicada na antologia *Literatura e afrodescendência no Brasil*, com o seguinte comentário:

Conheço-o de muito tempo, quando, nele, a necessidade de comer era maior ainda que a de escrever; quando o medo da própria cor, agravado pelas constantes negativas dos que não acreditam no valor de um moço, e muito menos negro, se transforma numa chaga que a minha rispidez consciente tudo fazia para transformar em revolta, em desejo de superação, de provar que ele, Raimundo de Souza Dantas, romancista por vocação, negro e pobre, seria capaz de escrever um romance superior. Quando se sentia só e desprezado no meio de tantos, e mais sozinho ainda na sua triste vida interior reprimida; quando, enfim, para não morrer de fome, se sujeitava à convivência de pessoas detestáveis, o autor de *Sete palmos de terra* procurava-me para desabafar – a mim, que também precisava desabafar todos os frutos podres dos complexos de um passado demasiado presente para ser ainda passado.⁴

Como jornalista, Raymundo integrou ainda as redações dos jornais *A Noite*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *Dom Casmurro*, *Leitura*, *Brasil Açucareiro*, dentre outros. Assim como foi membro do Departamento de Radiojornalismo da Rádio Nacional, Fundação Centro Brasileiro de TV – Educativa, como assessor especial, atuando também como debatedor do programa de entrevistas *Sem Censura*.

Dantas assina também os títulos *Solidão nos campos* (romance de 1949), as novelas *Vigília da noite* (1949) e *Lado da sombra*, além do diário *África difícil: missão condenada* (1965). Este último é fruto de sua experiência como embaixador do Brasil (o primeiro embaixador negro do país) em Gana, país africano que acabava de conquistar a sua independência, nomeação que recebe, em 1961, do ex-presidente Jânio Quadros. O relato revela muito da cultura africana e sua influência na sociedade brasileira. Nele encontra-se o registro de suas pesquisas e contato com os descendentes de escravos repatriados no Brasil, bem como há uma descrição das dificuldades na carreira diplomática, principalmente aquelas

⁴ MELO LIMA citado por SANTOS. Raimundo Souza Dantas, p. 518.

relacionadas às questões étnicas. Chegando em Gana, o embaixador se deparou com sua primeira barreira, morou durante oito meses num quarto de hotel minúsculo porque seu subordinado Sérgio Corrêa do Lago, branco, se recusou a vagar a casa que lhe estava reservada quando viu que o diplomata era negro.⁵ Essa obra ainda foi responsável por divulgar os estudos sobre uma comunidade fundada por brasileiros em Acra, viabilizando um importante trabalho de documentação sobre aspectos de história afro-brasileira.

Além de diplomata, foi assistente de educação e técnico de assuntos educacionais, organizando, em 1968, o setor de Relações Públicas, do Ministério da Educação e Cultura, onde chefiou os setores de Imprensa e Divulgação. No mesmo ano, foi membro do Conselho Nacional do Cinema, e compôs, na década seguinte, o Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Dantas integrou em 1966 o I Festival de Artes Negras, em Dakar, representando o Brasil e, em 1967, participou do II Congresso das Comunidades Negras de Cultura Portuguesa realizado em Moçambique. O escritor, jornalista e diplomata faleceu em 8 de março de 2002, no Rio de Janeiro, aos 79 anos e foi condecorado com a Medalha do Pacificador, Oficial da Ordem Nacional do Senegal, Medalha Silvio Romero e Medalha Santos Dumont.⁶

“Agonia”: um conto entre quatro paredes

“Agonia” é um conto expandido e integra o livro de mesmo nome juntamente com outros três contos mais curtos. A obra, publicada em 1945, pela Editora Guará, é uma compilação de textos que fazem da tuberculose seu mote principal. A princípio, pretendo dar um foco na leitura da doença que se apresenta no texto como elemento fundamental para desencadear o processo de recuperação da memória. Um breve panorama histórico é capaz de justificar tal hipótese se pensarmos que nesta época eclode pelo mundo uma onda de políticas discriminatórias contra diversas etnias, incluindo a negra. Os exemplos disso abrangem desde as

⁵ Tal fato foi relembrado no livro *Hotel Tropic: Brazil and the Challenge of African Decolonization, 1950-1980*, de Jerry Dávila, publicado em 2010.

⁶ Grande parte dos dados biográficos apresentados nessa primeira parte foi retirada do *site* <<http://goo.gl/oOH1Cc>>, do qual sou colaboradora e redatora. Os dados encontrados no *site* fizeram parte de uma primeira pesquisa minha feita sobre autor.

medidas segregacionistas nos Estados Unidos, com as Leis de Jim Crow ou as leis antimiscigenação, que culminariam em movimentos extremistas, como o surgimento da Ku Klux Klan, até a postulação de uma ciência (século XIX) que, construída por parâmetros racistas, propunha a teoria de que os negros formavam uma raça inferior às demais, pois possuíam limitações intelectuais. Todo esse quadro gera consequências ainda mais graves, como as políticas pautadas na “higiene racial”, que foram abraçadas pelos nazistas em defesa da edificação de uma raça pura – a ariana.

No Brasil, a maioria da população negra ocupava subempregos, resultado do descaso e da falta de uma política pós-abolição que integrasse ao mercado de trabalho os ex-escravos, o que, conseqüentemente, implicou na falta de moradia, no surgimento das favelas, no preconceito racial e na miséria, dentre inúmeros outros problemas que atingem, ainda hoje, os negros. Além disso, a Frente Negra Brasileira, um dos primeiros movimentos de resistência afro-brasileira no Brasil, que mais tarde tomou corpo de partido político, foi declarada ilegal e dissolvida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

É nesse contexto que se insere *Agonia*, escrito por um jovem escritor – Dantas contava 22 anos na data de publicação – oriundo de uma família pobre e que completava, quatro anos antes da escrita do livro, seu processo tardio de alfabetização. Sobre essa obra e em tom confessional, Raymundo Souza Dantas comenta em seu livro autobiográfico *Um começo de vida* que:

Fala um negro, em *Agonia*, tomado de ciúmes e desconfianças. Um negro enfermo, enclausurado, preso entre quatro paredes. Tem muito de autobiográfico, contos que são reminiscências de minha infância dolorosa e recordações da vida de pessoas que conheci [...].⁷

O negro, narrador de primeira pessoa do conto “Agonia”, é Luiz, e a clausura entre as quatro paredes do quarto é justificada por um possível diagnóstico de tuberculose. O título do conto parece anunciar o destino do enfermo. *Agon*, a origem grega da palavra, pode ser entendido como ‘luta’, a agonia seria a luta contra a morte, ou ainda, agonia seriam os fenômenos que anunciam a morte. Esses momentos que antecipariam

⁷ DANTAS. *Agonia*, p. 4.

a morte são marcados, geralmente, pela perturbação dos sentidos, fraqueza, respiração quase imperceptível, agitação e delírio, sendo este o sintoma mais interessante para análise que se segue sobre o narrador-personagem: tuberculoso, desconfiado do diagnóstico dado pelo médico, suspeito de que a esposa vive um caso amoroso com esse médico, o que atestaria o “possível” diagnóstico falso da doença, e envolto por lembranças atormentadoras do passado. O delírio é um “disparador” de memórias que se misturam com o presente do enfermo.

A tuberculose, a alucinação e a rememoração.

Como mencionado acima, “Agonia” é um conto habitado no presente e no passado. O presente, marcado pela doença, é ambientado no quarto de Luiz e a narrativa ganha continuidade a partir da relação que este mantém com a sua esposa Teresa, com o médico, Doutor Bittencourt, que é quem descobre a doença, e com D. Margarida, uma espécie de cuidadora que ajuda Teresa enquanto esta trabalha como costureira para sustentar a casa, já que o marido foi proibido de se levantar da cama. Já o passado é habitado pelos “fantasmas” do pai, da mãe, do Tio Zeca, que morreu vítima da tuberculose, e pela imagem da primeira namorada – Neide. A relação entre os dois tempos da narrativa se dá sempre de forma conflituosa – quando Luiz sofre crises decorrentes da doença se lembra do passado, já o presente é marcado pela desconfiança de uma traição conjugal e ao mesmo tempo pela culpa que ele sente por pensar que sua mulher, que se mostra “tão atenciosa” ao lhe oferecer cuidados, possa estar interessada no médico.

Em seu ensaio “Sobre as metáforas da recordação”, Aleida Assmann relembra o modelo de memória como um palimpsesto de Thomas De Quincey. Para o romântico inglês, o cérebro humano, tal como um palimpsesto, seria formado de inúmeras camadas que soterram sob si mesmas todas as que a antecedem e nenhuma delas é extinta. Ainda nessa lógica, a lembrança não seria um ato voluntário, viria de forma espontânea e sob condições especiais. Para De Quincey:

[...] seja na hora da morte, seja por meio de uma febre ou no turbilhão do ópio, todas essas (imagens) podem recuperar sua força. Não estão mortas, mas adormecidas. [...] Em um abalo poderoso

do sistema, tudo torna a seu estágio mais primevo e elementar. [...]. Não existe alquimia da paixão ou da doença que possa apagar essas impressões imortais.⁸

No caso de "Agonia", a febre e a doença são justamente os facilitadores dessas "impressões imortais", que trazem para a narrativa a infância do narrador. Em *Doença como metáfora*, Susan Sontag faz uma leitura sobre a tuberculose e suas metáforas na literatura, aproprio-me aqui de algumas delas para dar continuidade à análise. A enfermidade, tão cara aos românticos, reforça a ideia de individualidade, o que colabora para que o sujeito se torne mais consciente quando enfrenta a própria morte, consciência enunciada também por De Quincey. Ainda que de forma paradoxal, o narrador de "Agonia" encontra essa lucidez justamente quando as alucinações causadas pela febre e o isolamento no quarto permitem-no o exílio para o passado, o que é ilustrado em:

Os acontecimentos do passado tomam um aspecto de coisa viva, e os fatos que constituem o presente perdem inteiramente a verossimilhança, como se fossem coisa inventada. A sensação que tenho é de que estou dono de todas as minhas faculdades, com bastante lucidez, mas uma força estranha domina tudo, tudo. O estado febril não é lá tão grande, no momento, para me levar a dizer e pensar em coisas que não quero. Nisso é que está o esquisito, não querer, empregar todos os esforços e ser em vão. Para o diabo aquela infância envenenada e cheia de injustiças.⁹

Dentre as lembranças que mais angustiam Luiz está a imagem do pai. O narrador confessa ser o pai a figura mais antipática de seu mundo. Isso porque o pai esconde o real motivo pelo qual fora demitido de seu emprego público. Ao ser indagado, desconversa. A apatia do pai seria a causa pela qual o filho teria visto sua vida e sua relação familiar arruinadas, o que pode ser evidenciado por este trecho do conto:

Meu pai, de um dia para outro, tornou-se a figura mais antipática do meu mundo, porque o via sem ânimo, sem um gesto de protesto diante de uma injustiça que sofrera. E D. Júlia, estranhando tanto quanto eu a sua atitude, fazia-lhe perguntas

⁸ DE QUINCEY citado por ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 167.

⁹ DANTAS. *Agonia*, p. 22.

mais perguntas, alarmada naturalmente com a situação a que nos vimos jogados. Ele, aniquilado, não parecia ter nenhuma iniciativa – ou não queria ter. Suas palavras eram mais as de um resignado. Reconheci nisso, como reconheceria minha mãe e todos os nossos possíveis parentes, um sinal de fraqueza. - E afinal, qual foi a causa de tudo isso? – perguntara um daqueles nossos parentes. Meu pai teria lhe gritado um palavrão, tenho certeza, se naquele momento não estivéssemos presentes eu e minha mãe.¹⁰

A razão secreta da demissão se tratava de uma cena de preconceito racial – um mulato não poderia mais continuar a ocupar o serviço público. O silêncio do pai se transforma numa espécie de trauma para o filho, que só começa a refletir de forma diferente sobre a situação com os delírios causados pela doença, o que, novamente, confirma a ideia de que é nesse momento que o indivíduo vê com maior clareza, ainda que haja certa névoa no processo de rememoração, a sua própria vida. A partir daí, Luiz compreende que o pai fora vítima de uma injustiça e que não havia nada a ser feito que compensasse a possível represália dos colegas de trabalho e dos chefes aos quais ele era subordinado.

Considerando o sistema de armazenamento mnemônico de Freud, pode-se associar que essas lembranças relativas ao pai constituem-se como um tipo de recalque, que deixa os seus reflexos no filho em forma de sintoma. Para o psicanalista:

Agora sabemos em que ponto devemos localizar a ação da força que presumimos. Uma violenta oposição deve ter-se iniciado contra o acesso à consciência do processo mental censurável e, por esse motivo, ele permaneceu inconsciente. Por constituir algo inconsciente, teve o poder de construir um sintoma. Esta mesma oposição, durante o tratamento psicanalítico, se insurge, mais uma vez, contra nosso esforço de tornar consciente aquilo que é inconsciente. É isto o que percebemos como resistência. Propusemos dar ao processo patogênico, que é demonstrado pela resistência, o nome de recalque.¹¹

Tais reflexos se comportariam como repetições da cena vivida pelo pai. Luiz, ainda menino, abandona a escola porque também foi vítima de uma atitude discriminatória não só dos colegas, mas também do

¹⁰ DANTAS. *Agonia*, p. 10.

¹¹ FREUD. Conferência XIX: resistência e repressão, p. 300.

professor, que, ao questionar a turma algo referente à disciplina ministrada, e diante da resposta correta que apenas o narrador soube dar, dispara: “- É preciso que todos os dias os senhores (os demais alunos) sejam humilhados – sim, humilhados, por este, este mulatinho?”¹² O narrador, que nunca mais voltou à escola dado o episódio, confessa ser sufocado por tal recordação, que lhe custa grande esforço e o abate ainda mais. Por isso, esse movimento da memória seria algo semelhante ao que Freud chamaria de *o retorno do recalcado*. Entende-se por esse retorno um trauma que se manifesta por repetições, atitudes desencadeadas como reflexo desse trauma, que retornam de diferentes maneiras, sem que o sujeito seja consciente dessas repetições. O processo de terapia seria a cura para tratar essa lembrança traumática. Em “Agonia”, o processo terapêutico é iniciado pelo próprio narrador, que se autoanalisa durante o período em que se encontra trancado no quarto. Esse recalque seria ainda somatizado na tuberculose, que, retomando o texto de Sontag, seria uma doença típica de uma pessoa reprimida.

A desconfiança que Luiz nutre pela mulher pode também ser interpretada como mais um dos reflexos citados acima. O narrador se sente ameaçado pela presença do médico porque, além de se julgar inferior a este, não entende como Teresa pode ter se casado com um homem pobre e negro, como pode ser visto na seguinte passagem:

Parecem vir de longe, os passos miúdos que ressoam do outro lado, no corredor em silêncio. Fico a esperar, escutando. Sem fazer ruído, as duas figuras irrompem no quarto e é Teresa quem fala:

- Lá está o nosso doente, doutor.

Se esse homem vivesse em minha terra já teria sido surrado e de certo que posto fora de circulação. Sujeito ruim, em que não se deve ter confiança, e que não tem peias para abusar da boa fé de minha mulher. Com suas invencionices conseguiu prostar-me neste quarto sufocante sem direito a sair e nem de olhar o céu e a paisagem. Esse seu sorriso me deixa tão irritado, que não tenho outra alternativa senão voltar-lhe o rosto. Ele se aproxima, seus dedos nojentos tocam em mim, tateiam o meu pulso. Pousam em minhas fontes. Murmura para Teresa:

- Está febril, Teresinha.

Como me dói vê-lo pronunciar o nome de minha mulher com essa familiaridade. Teresinha. Amigos da infância, que estudaram

¹² DANTAS. *Agonia*, p. 24.

juntos e hoje... hoje... Oh, não devo pensar semelhante coisa de minha mulher. E por que não? Branca. De certo que não se sente satisfeita e, ter casado com um pelado como eu, ainda mais de cor. Mulato, irremediavelmente mulato. Coisa ignominiosa essa de mim para com Teresa.¹³

O narrador parece denunciar ao leitor outro tipo de enfermidade, esta, sem tratamento: a “doença” da cor, que também foi herdada pelo pai. Tal excerto ainda permite outro tipo de associação – Dr. Bittencourt seria uma alegoria da sociedade branca, formada por homens bem sucedidos, reafirmada pela figura de um médico, e opressora, da qual Luiz não se sente parte. Luiz é um mulato, “irremediavelmente mulato”, como se assume, preso entre as quatro paredes de um quarto graças à ordem do doutor, que, segundo o protagonista, lhe inventa a doença (em uma das passagens do livro, Luiz afirma que é o médico quem “dá” a doença a ele) apenas para se aproveitar de Teresa. Além desses fatores complicadores, o personagem-narrador é pobre e não tem nenhuma perspectiva de ascensão social, já que está enfermo. Soma-se a esse quadro, ainda, o fato de Luiz ser sustentado pela esposa, que trabalha como costureira. Este seria o último elo entre o protagonista e a sociedade – não é Luiz quem fala com o médico, mas sim a esposa, que se apresenta como uma mediadora entre o doente e a sociedade externa ao quarto. Vale ressaltar que se trata também de uma mediação que tende ao fracasso, já que Luiz não consegue se comunicar bem com Teresa. A esperança que o casal nutria para melhorar esse relacionamento, representada na narrativa pela gravidez da esposa anos antes do surgimento da doença, não se concretiza, pois a criança nasce morta. Depois de ter sido exilado no quarto, e no passado, Luiz não sente nenhum tipo de desejo sexual pela esposa, o que encerra, de vez, a possibilidade de um futuro. O medo de ser enganado pela mulher faz com que o narrador transfira a sua libido para Neide, a primeira namorada, que aparece no conto como lembrança - um dos únicos sinais de vitalidade que o narrador apresenta é desviado para um tempo pretérito. Mais uma vez, é a figura do médico, ou sociedade, que impede que o personagem possa viver em harmonia com sua esposa. Sobre Dr. Bittencourt o narrador ainda revela:

¹³ DANTAS. *Agonia*, p. 12.

O médico me desconsidera, como na repartição me evitavam; passaram sempre por cima de mim, desde a infância. Todos me ignoram. Paciência. Ora, paciência... Uma criatura poderia lá ter paciência com uma coisa dessas? Tudo se acumulando, injustiça por cima de injustiça. Perseguido por preconceitos, por tudo e por todos, e ainda teria que me resignar? O Dr. Bittencourt faz isso conscientemente, como se estivesse a me apontar a realidade da minha situação. É como se eu fosse um traste ruim.¹⁴

O resultado de tal constatação é uma prostração ainda maior. O médico, ao invés de curar, piora a doença e Luiz se vê como vítima das circunstâncias, sem, contudo, fazer algo a respeito, o que faz alusão à mesma postura apresentada por seu pai, confirmando o processo de recalque. O narrador seria, nessa interpretação alegórica, o porta-voz de uma coletividade, o que nos remete ao conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs.¹⁵ Para este autor, mesmo que aparentemente particular, a memória pertence a um grupo, já que o indivíduo que carrega a lembrança é produto de uma interação com a sociedade, por isso não há possibilidade de que ele se recorde de lembranças de um grupo com o qual as suas lembranças não se identificam. Dessa forma, o personagem-narrador de "Agonia" seria portador dessas lembranças da comunidade negra de sua época, reprimida pelas ideologias discriminatórias, citadas na segunda parte deste trabalho.

O enclausuramento do negro já foi tema de escritores como Cruz e Sousa, exemplo disso é o seu conto "Emparedado". O texto de Cruz e Sousa traz à tona o emparedamento mental, provocado pela mentalidade científica racista do final do século XIX, ao qual o eu enunciador do texto é impelido. Essa crítica pode ser percebida em:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto!...¹⁶

¹⁴ DANTAS. *Agonia*, p. 13.

¹⁵ HALBWACHS. *A memória coletiva*.

¹⁶ CRUZ E SOUSA. *Emparedado*, p. 673.

A passagem revela a encruzilhada à qual foi submetido: a sociedade, de um lado, com seu discurso preconceituoso e, do outro, a ciência e muitos intelectuais, que legitimam tal discurso. De maneira análoga ao texto de Dantas, Cruz e Sousa também se utiliza de um eu enunciador para dar voz a coletividade a que o conto representa.

O emparedamento em Raymundo Souza Dantas transborda o espaço mental metafórico e ganha paredes físicas, isolando o narrador dentro de um quarto. Além disso, o constrangimento moral, causado pelo racismo de uma cultura escravocrata, e por uma arte marcada pelos parâmetros estéticos da branquitude, com o qual trabalha o texto de Cruz e Sousa, é radicalizado em Dantas como doença.

Os esforços empreendidos nessa análise pretendem entender, por fim, “Agonia” como um reflexo, um sintoma da realidade do final do século XIX e do início do século XX, séculos que foram marcados pelas tentativas de enclausuramento do sujeito negro, da marginalização e do silenciamento. Assim como seu pai, Luiz não deixa que os outros personagens ouçam sua voz e tomem conhecimento dos preconceitos que viveu e das suas angústias. Esses problemas retornam como alucinações e só são revelados ao leitor a partir de uma técnica narrativa que permite acessar os pensamentos do narrador e as suas memórias. Tal cenário confirma, dessa maneira, uma voz que, diante da sociedade apresentada no conto, representada pelos personagens do presente da narrativa, evidencia o silenciamento de um sujeito que se sente, por fim, “emparedado”.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- CRUZ E SOUSA. Emparedado. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DANTAS, Raymundo de Souza. *Agonia*. Curitiba: Editora Guairá, 1945.
- DANTAS, Raymundo de Souza. *Um começo de vida*. Rio de Janeiro: Campanha de Educação de Adultos, Ministério da Educação e Saúde, 1949.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREUD, Sigmund. Conferência XIX: resistência e repressão. In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III): (1916–1917)*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. XVI, p. 293-308. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 10 dez. 1993.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Gilfrancisco. Raimundo Souza Dantas. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Precursores, v. 1).

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Memória, ausência e “saudade” na obra de Antonio Tabucchi

Melissa Cobra Torre

No conto “Stanze”, presente em *Piccoli equivoci senza importanza*, do escritor italiano Antonio Tabucchi, nos deparamos com o sentimento de nostalgia e solidão da personagem Amelia, a qual se cerca de recordações do passado, tempo em que seus pais ainda estavam vivos e seu irmão não sofria da doença que o acomete no presente da narrativa. São os objetos do passado, como fotografias e livros antigos, que impulsionam a memória de Amelia, fazendo com que a personagem volte-se para um mundo que não existe mais.

O tema da memória é recorrente em Antonio Tabucchi e está relacionado à nostalgia do passado, à ausência do outro e à “saudade”, sendo este um fio que perpassa todos os contos de *Piccoli equivoci senza importanza*. Quase sempre a perda de um parente ou amigo, muitas vezes pela morte, já está dada fora do texto. Sendo assim, a memória constitui uma estratégia para que se estabeleça uma relação entre o sujeito e a pessoa perdida, que, no entanto, jamais poderá ser encontrada, já que existente apenas na memória do sujeito de um passado distante. No entanto, esse movimento de evocação do outro não deve ser entendido como uma reconstrução do passado ou da imagem da pessoa que se procura, mas antes “uma representação da ausência em si, dos traços deixados pelo outro que se encontram na consciência do sujeito”.¹

¹ “una rappresentazione dell’assenza stessa, delle tracce lasciate dall’altro che si trovano nella coscienza dell’io” LAUSTEN. *L’uomo inquieto*: identità e alterità nell’opera di Antonio Tabucchi, p. 60. Tradução nossa.

O conto "Stanze" é permeado pela nostalgia do passado e pela "saudade" dos tempos de juventude. Nesse texto, os objetos em torno de Amelia evocam o passado pela memória da personagem. Isso gera uma oposição entre presente e passado no conto, os quais refletem o estado de Amelia de formas distintas. Nesse sentido, o presente da narrativa se passa no outono, tempo que remete à tristeza, à nostalgia e à solidão da personagem. Por outro lado, quando Amelia recorda o passado, é verão. As recordações são, portanto, de uma época de felicidade, um tempo cheio de vida, em oposição à morbidez e frieza do presente da narrativa.

Na tentativa de suportar a dor que marca sua existência, essa personagem cerca-se de objetos que remetem ao passado, tempo em que sua família ainda estava completa e feliz. Esse conto gira, portanto, em torno da ausência. Da ausência dos pais, que já estão mortos, da ausência do irmão, que não é mais o mesmo de antes, porque no presente da narrativa ele está à beira da morte. E para viver, Amelia precisa se apoiar nessas lembranças do passado, tempo da felicidade e da juventude, que é um tempo que não volta mais. A esse respeito, segundo Paul Ricoeur, a memória é a única forma de se estabelecer uma relação com o passado, conferindo o caráter de passado a tudo aquilo que está em nossas lembranças.² Assim, tentamos representar o passado no presente por meio dos resquícios desse mesmo passado, o que é feito pela memória e pelo processo de escrita e leitura da história.

Em "Stanze", os objetos evocam a memória de Amelia e representam a ausência do outro. O armário, por exemplo, faz com que venha à tona a lembrança da mãe, porque era onde esta guardava a roupa de cama que Amelia conserva ainda, mas que já está marcada pela passagem do tempo: "são lençóis espessos e amarelados que guardaram por gerações o sono da sua família".³ Nesse sentido, tais objetos guardam também a memória das várias gerações que viveram naquela casa, além de evidenciarem a passagem do tempo, que é outra questão central nesse conto. Esta é colocada em vários trechos, o que reafirma o tom nostálgico que perpassa a narrativa.

² RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 40.

³ "sono lenzuola spesse e ingiallite che hanno ospitato per generazioni i sonni della sua famiglia" TABUCCHI. *Stanze*, p. 64. Tradução nossa.

A passagem do tempo é evidenciada não apenas pelo fato de os objetos que cercam Amelia estarem desgastados e envelhecidos, mas também pelo próprio pensamento da personagem, que invade a narrativa por meio do discurso indireto livre, como, por exemplo, nos trechos: “Amelia olha os retratos e pensa em como passa o tempo. Como passa o tempo” ou, ainda: “Amelia olha a fotografia ao lado e já se passaram dez anos” e pensa: “Como o tempo é estranho”.⁴

A ausência dos entes queridos é representada pela presença desses objetos na vida de Amelia. Esses objetos só se fazem presentes para a protagonista porque seus donos originais estão ausentes. Objetos esses que remetem cada qual a um parente perdido e que evocam uma lembrança feliz de um episódio da juventude. Nesse contexto, o passado, reinventado pela memória, será sempre representado como o tempo da felicidade. A esse respeito, Paul Ricoeur nos lembra que

a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular. A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença, de ausência e de distância, no polo oposto a esse pequeno milagre de memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança passada.⁵

Segundo Paul Ricoeur, certas impressões-afecções de um acontecimento que nos marcou ou afetou de maneira afetiva persistem em nosso espírito e a confirmação disso estaria na experiência de reconhecimento, o qual ele denomina de “pequeno milagre da memória feliz”.⁶ É o momento em que o sujeito é acometido pela imagem de um ser que, uma vez presente, em seguida ausentou-se e, no retorno dessa imagem, o sujeito pode reconhecer nela aquele ente querido, experimentando, assim, uma pequena felicidade da percepção. Dessa forma, “é o

⁴ “Amelia guarda quei ritratti e pensa a come passa il tempo. Come passa il tempo”, “Amelia guarda la fotografia accanto e sono già passati dieci anni” e “Come il tempo è strano” TABUCCHI. Stanze, p. 65-66. Tradução nossa.

⁵ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 425.

⁶ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 437.

reconhecimento que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo”.⁷

Outro objeto que se destaca, no conto, é a bengala do pai de Amelia. Mesmo não necessitando, Amelia usa a bengala porque esse é o objeto que invoca para ela a memória do pai e também o objeto que simboliza a ausência do mesmo. O presente de Amelia é marcado pela ausência dos pais mortos e essa é uma das causas de sua solidão e melancolia. Isso fica evidente devido ao fato de que, há algum tempo, Amelia começou a falar a si mesma no plural, como se estivesse falando com outra pessoa. Essa foi uma das soluções que ela encontrou para lidar com a solidão.

Também a escrivaninha de Guido, irmão de Amelia, desempenha papel semelhante no conto. Guido foi professor e escritor antes de adoecer. Dessa forma, a escrivaninha e os livros dispostos em cima da mesma podem ser considerados objetos de memória do escritor. É seu acervo e seus objetos de trabalho. Na gaveta da escrivaninha, estão as cartas de Guido, que são sua correspondência com membros da Academia, outros professores universitários, escritores italianos e estrangeiros, editores de seus livros, etc. É a vida de Guido que foi catalogada por Amelia durante anos, desde que ele ficou doente, criando um arquivo para seus documentos.

Esses objetos que evocam a memória das pessoas ausentes, também são evocados pela memória de Amelia. Ela pensa nesses objetos que estão à sua volta e sabe a localização exata de cada um, conforme o trecho: “Amelia, caminhando, procura os objetos em sua memória como pode fazer quem conhece a minuciosa geografia de um cômodo”.⁸ Isso evoca a lembrança dos pais e do irmão quando este ainda não estava doente.

No conto, a ausência é representada, ainda, pela vida que não aconteceu. Amelia pensa no casamento que nunca teve e no filho que nunca nasceu, o que reafirma a solidão e a melancolia da protagonista. Esta se opõe a Cesarina, uma mulher forte, jovem e saudável, que a

⁷ RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 443.

⁸ “Amelia, camminando, passa in rassegna gli oggetti a memoria come può farlo chi conosce la minuziosa geografia di una stanza”. TABUCCHI. *Stanze*, p. 64. Tradução nossa.

ajuda a cuidar do irmão doente. O narrador faz referência a essa personagem como esposa e mãe, opondo-a a figura de Amelia.

A protagonista passa as noites no quarto que fora de seus pais, ao lado do quarto do irmão, ambos isolados por uma parede que se impõe entre eles física e emocionalmente. O título do conto, "Stanze", que poderia ser traduzido como "Cômodos", remete justamente a esse isolamento e solidão que acomete os personagens.

As fotografias ocupam também um lugar importante nesse processo de rememoração. Amelia se detém em algumas fotos que seguem uma ordem cronológica. A primeira é uma foto do irmão quando ele tinha doze anos de idade. Na próxima foto, já se passaram dez anos, o que marca, mais uma vez, a passagem do tempo, a qual pode ser percebida, ainda, pelo desgaste dos objetos. A moldura dessa foto está marcada por uma mancha sinuosa que foi desenhada na prata pela umidade ao longo do tempo. Trata-se de uma foto da formatura de Guido. No entanto, como Amelia está usando um vestido branco, parece que são noivos no dia do casamento. Era verão, fazia calor, o rosto dela estava inundado de luz e um sorriso ingênuo e feliz expunha seus dentes cândidos: "Amelia se recorda perfeitamente: mamãe e papai não tinham morrido ainda."⁹ Mais uma vez, é possível perceber o contraste entre passado e presente. Este é representado como o tempo da melancolia, da solidão, da rigidez e da frieza e aquele como o tempo da felicidade e da ingenuidade. O vestido vaporoso que ela usava no dia da formatura de Guido dá, até mesmo, leveza e um certo movimento à imagem na fotografia.

Por outro lado, em Antonio Tabucchi, existe uma aproximação entre fotografia e morte. Um momento do passado, que jamais poderá ser apreendido ou retomado, é congelado sobre o papel pelo ato do fotógrafo. A esse respeito, de acordo com Susan Sontag, "tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo".¹⁰

Nesse sentido, o sujeito fotografado sofre uma espécie de reificação ao passar para um estado de imobilidade, equivalente à experiência

⁹ "Amelia ricorda perfettamente: la mamma e papà non sono ancora morti". TABUCCHI. Stanze, p. 66. Tradução nossa.

¹⁰ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 26.

da morte. Nesse processo, o sujeito torna-se uma imagem, uma representação do próprio ser. Em *A câmara clara*, Roland Barthes reflete sobre essa dimensão que perpassa o ato fotográfico, concluindo que,

imaginariamente, a Fotografia [...] representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.¹¹

Nos textos de Antonio Tabucchi, a relação entre fotografia e morte está associada à discussão sobre o real e a aparência do mundo e, ainda, ao medo da não existência ou do esvaziamento do ser devido à perda de sua substância.

Este constitui também um aspecto importante no conto “Piccoli equivoci senza importanza”, presente no livro homônimo, de Antonio Tabucchi. Nesse texto, o protagonista Tonino relembra alguns acontecimentos do passado, uma época de sonhos e ideais, na tentativa de compreender o presente, tempo marcado pelo vazio e artificialidade das relações. A narrativa se constrói a partir da intercalação de dois tempos, na medida em que o presente é a todo o momento invadido pelas lembranças do protagonista de um passado em que este e um grupo de amigos da faculdade costumavam se reunir para discutir política e filosofia ou apenas se divertir.

No presente da narrativa, o protagonista assiste a um julgamento em que Leo e Federico, seus amigos dos tempos de faculdade, representam cada um o seu papel, obedecendo às convenções inerentes ao processo que ali se desenrola. Estando Leo no banco dos réus e Federico assumindo o papel de juiz, ambos os amigos se opõem como ocorreu uma vez no passado quando disputaram, mesmo que de forma velada, o amor de Madalena. Esta era apaixonada por Federico, o qual jamais teve a coragem de assumir que o sentimento era recíproco, deixando que a vida o desviasse por outros caminhos. Porém, este foi apenas um dos tantos “pequenos equívocos sem importância” que delineiam o conto.

Em relação aos “pequenos equívocos”, o autor os define como “mal-entendidos, incertezas, compreensões tardias, pesares inúteis,

¹¹ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 27.

recordações talvez enganadoras, erros bobos e irremediáveis.”¹² São “as coisas fora do lugar”,¹³ os desencontros e enganos que são objeto de reflexão para o escritor italiano. O acaso e as escolhas, aparentemente insignificantes, que fazemos e que mudam completa e irreparavelmente as nossas vidas são, portanto, fonte de inspiração para os escritos desse autor, que tende a fixar seu olhar sobre os momentos na vida de seus personagens em que estradas se cruzam, levando-os a uma reflexão sobre a própria existência.

Em “Piccoli equivoci senza importanza”, o protagonista está à procura de algo. Busca retomar o passado e as relações humanas como as que tinha com seus colegas de faculdade. O presente, no entanto, se mostra inflexível e a impossibilidade de resgatar o que passou fica patente. Tonino relata que, ao sair do tribunal, vê seus amigos em uma barcaça à deriva no canal. Procura conversar com eles, mas percebe que se trata de estátuas de gesso moldadas em poses inusitadas, flutuando sobre a água como figuras congeladas pela memória. Estas restariam imóveis como imagens de um passado que jamais poderia ser recobrado. Tais imagens suscitam, mais uma vez, a ideia de fotografia, a qual se relaciona à experiência de morte devido ao fato de a fotografia consistir no congelamento de um instante, tornando imóveis os elementos nela representados.

Em *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*, Cátia Inês de Andrade evidencia o mecanismo utilizado pelo protagonista para resgatar o passado na tentativa de compreensão do presente.¹⁴ A memória desempenha um importante papel nesse conto, na medida em que acontecimentos passados se mesclam ao presente do protagonista devido ao resgate por parte desse personagem de cenas de seus tempos de faculdade em que ele e seus amigos Federico, Leo e Madalena eram jovens repletos de sonhos e ideais.

O conto “Piccoli equivoci senza importanza” é permeado pela nostalgia do passado e pela saudade dos tempos de juventude. O conceito de “saudade” constitui um elemento essencial nas obras de Antonio Tabucchi.

¹² “malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili” TABUCCHI. *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 7. Tradução nossa.

¹³ “le cose fuori luogo”. TABUCCHI. *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 7. Tradução nossa.

¹⁴ ANDRADE. *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*, p. 167.

Está relacionado à temática da ausência nostálgica do outro, bem como à impossibilidade de se retomar o passado ou reaver o ente querido, ou porque este está morto no presente da narrativa ou porque o protagonista desconhece seu paradeiro ou, ainda, devido ao fato de que o outro não é mais aquele que costumava ser. Este último é o caso de Madalena, que perdeu em muito seu brilho da juventude, ainda mais, após sofrer uma cirurgia de retirada dos seios, devido a um câncer. É também o que ocorre ao irmão de Amelia, no conto "Stanze", que se encontra à beira da morte, deixando de ser o importante escritor e professor que fora um dia.

De forma semelhante ao que ocorre em "Stanze", em "Piccoli equivoci senza importanza", o calor e a alegria do passado são substituídos pela frieza e rigidez do presente, em que as pessoas são ditadas pelas regras e convenções sociais. No contexto do conto, os comportamentos de Federico e Leo no tribunal parecem absurdos ao protagonista. No entanto, quaisquer esforços de sua parte no sentido de mudar o presente são em vão. Por esse motivo, o protagonista se volta para o passado, pela memória, já que este se mostra mais tranquilizador que a realidade presente, esta sim incompreensível e absurda.

Em uma tentativa desesperada de livrar Leo das acusações e fazer com que tudo voltasse a ser como era antes, entra em contato com Memo, outro colega de faculdade, para que este intercedesse pelo amigo. No entanto, Memo está muito ocupado para atender ao telefone. O protagonista se mostra angustiado diante de sua impotência não apenas no que se refere ao julgamento de Leo, mas também em face de todos os eventos que acontecem ao seu redor e que não pode evitar ou modificar. É o caso da doença de Madalena, que destitui a personagem de um dos últimos brilhos que lhe restavam daqueles tempos de juventude.

O protagonista de "Piccoli equivoci senza importanza" deseja, de todas as formas, reaver aquele tempo de sonhos e esperanças que se perdeu no passado. No entanto, a memória apresenta-se como a única possibilidade de se ter acesso a esse outro tempo. Sendo assim, é justamente por meio desse recurso que passado e presente se mesclam no decorrer da narrativa. Esse movimento pode ser percebido em várias passagens do conto, nas quais nos são apresentadas imagens repletas de significado, como podemos perceber nos seguintes trechos: "o tempo

tropeçou e precipitou verticalmente: e envolto em bolhas, flutuando em uma poça de anos, veio à tona o rosto de Madalena¹⁵ e, ainda, “o tempo começou a girar de modo desordenado, como folhas de calendário que voam para longe e tornam a se colar umas sobre as outras.”¹⁶ A memória constitui, portanto, a única possibilidade de conexão com o passado.

Muitos personagens de Antonio Tabucchi vivem essa experiência da espera, que pode ser representada pelo retorno de alguém que se perdeu, pelo encontro das respostas para suas indagações ou pela restituição de uma condição passada que ao personagem se apresenta como um tempo de felicidade.

A nostalgia de outros tempos, mas também a “saudade” são temas centrais em vários textos de Antonio Tabucchi. Como se pode observar, tais conceitos podem ser associados a uma problemática existencial ou, até mesmo, estética, como faz a personagem Maria do Carmo, do conto “Il gioco del rovescio”, ao se referir à concepção do poeta português Fernando Pessoa sobre o tema: “a Saudade, dizia Maria do Carmo, não é uma palavra, é uma categoria do espírito e apenas os portugueses são capazes de senti-la, porque possuem essa palavra para dizer que a têm.”¹⁷

O uso do conceito de “saudade” pelo escritor italiano se justifica pela estreita relação de Antonio Tabucchi com a língua portuguesa. O escritor traduziu, do português para o italiano, grande parte das poesias de Fernando Pessoa, sendo um estudioso da obra desse poeta. Além disso, escreveu dois livros em português: o romance *Réquiem* e o livro de ensaios *Pessoana mínima*. Foi também professor de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Siena.

Ao longo de grande parte de sua vida, Antonio Tabucchi se viu dividido entre duas pátrias e duas línguas: a italiana e a portuguesa. Essa condição de sujeito cindido em que se encontrava Tabucchi fez com

¹⁵ “il tempo ha barcollato ed è precipitato verticalmente: e attorniato da bollicine, galleggiando in una pozza di anni, è affiorato il viso di Maddalena”. TABUCCHI. *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 11. Tradução nossa.

¹⁶ “il tempo ha cominciato a fare la giostra senza ordine, tipo foglietti del calendario che volano via e si riappiccicano l’uno sull’altro”. TABUCCHI. *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 13. Tradução nossa.

¹⁷ “la Saudade, diceva Maria do Carmo, non è una parola, è una categoria dello spirito, solo i portoghesi riescono a sentirla, perché hanno questa parola per dire che ce l’hanno”. TABUCCHI. *Il gioco del rovescio*, p. 12. Tradução nossa.

que este se colocasse em trânsito constante entre duas culturas e duas tradições literárias, entre Itália e Portugal.

Memória, ausência e “saudade” permeiam também o conto “Il gioco del rovescio”. O conto tem início com uma intrigante cena. O protagonista observa o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, no mesmo momento em que, sem que este tenha conhecimento, sua amiga Maria do Carmo morre em Portugal. A partir disso, se instaura uma tensão entre vida e morte nessa cena. Esta ocorre devido à simultaneidade dos fatos (o olhar do protagonista sobre a pintura e a morte de Maria do Carmo) e também entre o significado de vida (representada pelas meninas do quadro) e o sentido de morte pela pintura que, como a fotografia, corresponde à “vida congelada”.

Durante a viagem do protagonista a Lisboa surgem recordações da amiga, que proporcionam ao mesmo um momento de autorreflexão. Dessa forma, presente e passado se intercalam ao longo das doze seções de que é composto o conto, fazendo com que este seja permeado pela memória. Mais uma vez, o texto de Antonio Tabucchi é construído em torno da ausência, nesse caso, da amiga morta. A “saudade” que o protagonista sente dos momentos que passou com Maria do Carmo fazem com que ele percorra, através da memória, as ruas de Lisboa.

Cenas do passado invadem o presente da narrativa de “Il gioco del rovescio”, fazendo com que aquele mostre-se mais concreto e real que o próprio presente, apesar de termos consciência de que esse passado, como ocorre a qualquer lembrança, é reinventado e reinterpretado pela memória. De toda forma, o passado assume o primeiro plano da narrativa, tornando-se uma forma de o sujeito compensar a ausência da amiga perdida.

É possível, portanto, perceber a existência de um fio que une diferentes textos do escritor Antonio Tabucchi por meio do qual importantes questões são tecidas. A temática da memória é um elemento central nesse contexto, sendo que esta se mostra, frequentemente, relacionada ao tema da ausência do “outro” (um parente ou amigo que está morto, desaparecido ou existe apenas na imaginação do personagem) e ao conceito de “saudade”. É justamente a presença de tais elementos nos textos do escritor italiano o que confere a estes seu caráter nostálgico e

melancólico. Nesse sentido, “Stanze”, “Il gioco del rovescio” e “Piccoli equivoci senza importanza” são contos marcados pelo traço memorialístico, o qual traz à tona a nostalgia de outros tempos e a “saudade” seja dos pais, no primeiro caso, seja da amiga morta, no segundo, seja das pessoas que não são mais as mesmas que foram no passado, no que se refere ao terceiro conto.

Referências

ANDRADE, Catia Inês Negrão Berlini de. *Olhares sobre o contemporâneo: o universo narrativo de Antonio Tabucchi*. 2001. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LAUSTEN, Pia Schwarz. *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TABUCCHI, Antonio. Il gioco del rovescio. In: _____. *Il gioco del rovescio*. 14 ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2006.

TABUCCHI, Antonio. Piccoli equivoci senza importanza. In: _____. *Piccoli equivoci senza importanza*. 25 ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009.

TABUCCHI, Antonio. Stanze. In: _____. *Piccoli equivoci senza importanza*. 25 ed. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009.

A memória em “A carta da corcunda para o serralheiro”, de Fernando Pessoa

Patrícia Resende Pereira

Introdução

Memória e história não podem ser confundidas e consideradas sinônimo. Conforme afirma a estudiosa da memória Aleida Assmann, usando como ponto de partida os argumentos do filósofo Friedrich Nietzsche, a história deve ser entendida como o “recordar”, como algo que surge de um processo artificial, enquanto a memória aparece relacionada ao ato de esquecer. A autora torna esse princípio mais claro quando apresenta o que pensa Nietzsche sobre história e memória: “No primeiro caso, que ele considera ameaçador, o presente encontra-se sob o peso do passado; no segundo, que ele vê como nostalgia, é o passado que se encontra sob o peso do presente”.¹

Quando se percebe, então, as diferenças entre história e memória, destaca-se a existência de uma memória do grupo, na qual, segundo a pesquisadora, as lembranças são um elemento de coesão. Portanto, tendo como base o pensamento do sociólogo Maurice Halbwachs, Assmann observa que é a existência do grupo que assegura essa memória coletiva. Uma vez dissolvido o grupo, os integrantes perdem em sua memória as lembranças e, com isso, deixam de se identificar.²

Quando se reflete sobre essa forma de memória coletiva, é possível pensar no texto “A carta da corcunda para o serralheiro”,³ de Fernando

¹ ASSMANN. Memória funcional e memória acumulativa: dois modos de recordação, p. 144.

² ASSMANN. *Espaços da recordação*.

³ Para a realização deste trabalho, usamos a versão da carta disponível no site Arquivo Pessoa.

Pessoa. A obra, a única escrita por Maria José, um dos vários heterônimos de Pessoa, apresenta o retrato de uma corcunda que não se considera ninguém. Da janela de seu quarto, ela observa o serralheiro, que tem uma namorada loura e bonita, moradora da mesma vila onde vive a protagonista e por isso passa frente à casa da moça todas as tardes.

Logo no começo da investigação, percebe-se que a autora da carta apresenta parte do cotidiano do lugarejo onde mora – na qual as pessoas andam de um lado para o outro construindo alguma coisa de útil, como ela bem gosta de enfatizar –, além de fazer uma reflexão sobre a sua própria condição: a protagonista é uma jovem de dezenove anos, corcunda, pobre, sem estudo, tuberculosa e por sofrer de reumatismo é parálitica das pernas. Em função de sua saúde frágil, ela acredita lhe restar apenas dias de vida. Para se distrair, a moça recorre às revistas de moda e, claro, aos acontecimentos que assiste de sua janela.

Narrado em primeira pessoa, o texto, de quatro páginas, é resultado de uma carta que a personagem decide escrever com o intuito de apresentar ao serralheiro toda a frustração vivida, não pela corcunda, que, segundo ela, não dói, mas em razão do desprezo que os outros sentem por ela e que nutre por si mesma. A autora enfatiza o tempo inteiro não ter a intenção de enviar a carta, mas apenas desabafar por meio dela. Ao lado disso, a corcunda é apaixonada pelo serralheiro, com quem nunca trocou uma só palavra, e diz saber que não tem chances de viver um romance, em razão dos inúmeros problemas de saúde aos quais está acometida.

Tendo em mente as questões que envolvem o relato, o propósito deste trabalho é, então, refletir sobre a maneira com a qual a memória coletiva é apresentada ao leitor, ou ao serralheiro, por meio da carta da corcunda, e a forma como, a partir disso, a protagonista é capaz de construir um retrato de si mesma, utilizando como ponto principal o seu corpo.

A memória e a escrita

Ao investigarmos “A carta da corcunda para o serralheiro”, percebemos que a memória tem um papel central no texto. É em razão de sentir a necessidade de desabafar, de contar ao outro o que lhe perturba, que a corcunda inicia a escrita de sua carta. Por isso, é necessário recorrer às

observações do linguísta alemão Harald Weinrich sobre a memória. Em seu estudo é apresentado, a partir de considerações de Proust, duas formas de memória: a voluntária e a involuntária, sendo esta última compreendida como “uma memória a longo prazo, que abrange o tempo de vida da pessoa”.⁴

Notamos que é essa memória que motiva Maria José a escrever sobre o que está lhe perturbando. Seu intuito, como gosta de reforçar em todo o momento na carta, não é de enviar ao serralheiro, mas apenas desabafar: “O senhor nunca ha-de ver esta carta. Nem eu a hei-de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafado”.⁵ Portanto, diante das lembranças, acumuladas ao longo de anos de humilhação, a protagonista se sente compelida a escrever, com o propósito de desabafar.

É possível ilustrar essa afirmativa com o seguinte trecho, quando Maria José explica que se sente tão angustiada diante da sua incapacidade de locomoção e de viver, que tem vontade de cometer suicídio.

Eu, às vezes, dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair riria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter pena, mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.⁶

A autora encontra na carta, dessa forma, um meio de extravasar essa frustração. Sobre o ato da escrita é necessário destacar que, embora não envie a carta ao serralheiro, Maria José está registrando suas lembranças, criando um meio de torná-las presente mesmo depois de sua morte. Apesar de afirmar que nem ela mesma vai conseguir ler a carta uma segunda vez, em razão de seu fim cada vez mais próximo, o documento pode ser acessado por outra pessoa e lá estarão suas memórias e frustrações.

⁴ WEINRICH, Uma poesia da lembrança surgida das profundezas do esquecimento (Proust), p. 211.

⁵ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

⁶ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

Nesse ponto, Assmann explica que a escrita é parte de um projeto de eternização. A estudiosa ilustra sua afirmativa ao destacar que os antigos egípcios enalteciam essa forma de registro como meio seguro de memória. Assim, quando esse grupo olhava “retrospectivamente para a própria cultura, em um lapso temporal de mais de mil anos, ficava-lhes claro que construções colossais e monumentos jaziam em ruínas, mas os textos daquela mesma época eram copiados, lidos e estudados”.⁷

Com isso, percebemos que a memória de Maria José será preservada com a sua carta, mesmo sem ter sido enviada para o serralheiro, a quem é destinada. Pode-se ver também que é apresentado um registro não apenas de quem é Maria José como, ainda, da casa e da vila onde mora. Isso porque, ao observar o cotidiano das pessoas pela janela, a protagonista apresenta ao leitor o cotidiano de sua rua, onde, segundo ela, todos possuem uma vida produtiva e constroem alguma coisa de útil.

Um episódio em especial, narrado na carta, serve para apresentar, de certa forma, a dinâmica ali. Maria José conta que um gato e um cachorro começaram a brigar em frente à sua janela, atraindo a atenção de todos e fazendo com que os moradores parassem suas atividades momentaneamente para ver o que estava acontecendo e rir. A narradora recorda esse momento com carinho, pois foi o único em que o serralheiro olhou para ela: “[...] o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a única vez que o senhor esteve a sós comigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar”.⁸

Ao lado disso, citamos o episódio no qual a protagonista relata a briga entre o serralheiro e a costureira da vila, que lhe foi contado pela própria mulher: “A Margarida costureira diz que lhe falou uma vez, que lhe falou torto porque o senhor se meteu com ela na rua aqui ao lado, e essa vez é que eu senti inveja a valer.”⁹

A protagonista, então, apresenta ao leitor parte do cotidiano da vila, tornando possível que se tenha uma ideia de como é o cenário onde se passa a história e contribuindo, dessa maneira, para que o registro seja feito. Até mesmo as opiniões individuais de algumas figuras a protagonista

⁷ ASSMANN. Escrita, p. 195

⁸ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

⁹ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

se dedica em destacar, como é o caso de Antônio, o funcionário da oficina, que disse que apenas as pessoas produtivas na sociedade possuem o direito de existir, magoando profundamente a protagonista, incapaz de sair de casa em razão das diversas doenças as quais está acometida.

Assim, é construído um retrato do grupo onde a personagem está inserida, além de um da própria narradora. A partir dessa discussão, entendemos que a carta escrita por Maria José pode ser considerada um registro de parte da memória do grupo, mesmo sem indícios de seu envio. Assmann compreende essa forma de memória como:

Uma memória de grupo não dispõe de qualquer base orgânica e por isso é impensável, em sentido literal. No entanto, ela não é meramente metafórica. Os estudos do historiador francês Pierre Nora demonstram que por trás da memória coletiva não há alma coletiva nem espírito coletivo algum, mas tão somente a sociedade com seus símbolos. Por meio dos símbolos em comum o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum.¹⁰

Enfatizamos que Maria José não se sente parte integrante do grupo, tanto que o único trecho da carta no qual toda a comunidade está reunida é quando o gato e o cachorro se estranham, atraindo a atenção de todos, mas a sua exclusão expõe detalhes sobre esse ambiente e preserva a sua memória. Como já foi deixado claro, o que a comunidade da protagonista tem como foco é a produtividade, seja ela negativa ou positiva. Isso é evidenciado, mais uma vez, quando a corcunda lamenta:

O senhor não pode imaginar, porque é bonito e tem saúde, o que é a gente ter nascido e não ser gente, e ver nos jornais o que as pessoas fazem, e uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras, e outros estão na vida da sociedade e casam e têm [os filhos] batizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos médicos, e outros partem para as suas casas aqui e ali, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes [...].¹¹

Desse modo, é por não se sentir integrada ao grupo que é apresentado ao leitor suas características. Percebe-se, ao longo da leitura da carta, que a protagonista sente-se tão incapaz de suportar a própria vida

¹⁰ ASSMANN. Memória funcional e memória acumulativa: dois modos de recordação, p. 145.

¹¹ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

que busca formas de escapar das angústias de sua existência, algo comprovado pelo trecho: “[...] estou sempre a pensar noutra coisa, tanto que quando me perguntam como era aquela saia ou quem é que estava no retrato onde está a Rainha de Inglaterra, eu às vezes me envergonha de não saber, porque estive a ver coisas que não podem ser [...]”.¹²

Notamos, com essa citação, fazendo as devidas ressaltas quanto ao conceito, que a corcunda recorre a outros pensamentos para não encarar sua realidade. Em seu texto sobre narrar o trauma, o pesquisador Márcio Seligmann-Silva enfatiza que Primo Levi, escritor sobrevivente dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial, afirmava que “aqueles que testemunharam foram apenas os que justamente conseguiram se manter a uma certa *distância* do evento, e não foram totalmente levados por ele”.¹³ É essa necessária distância dos eventos, que faz a mente de Maria José viajar por outros caminhos, que tornou possível sua sobrevivência, pois, para ela, viver é um fardo, como tanto lamenta em sua carta.

Entre as distrações encontradas para sobreviver em meios às suas complicações, Maria José recorre também ao serralheiro, rapaz bonito que passa diante de sua janela todas as tardes. Pensar nele tornou possível que continuasse a viver, afirmativa comprovada pela seguinte passagem: “O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba. Eu nunca poderia ter ninguém que gostasse de mim como se gosta das pessoas que têm o corpo de que se pode gostar [...]”.¹⁴

Pode-se ver, nesse sentido, que o serralheiro atua como uma espécie de fuga para impedir que a protagonista pense em sua doença. Ao mesmo tempo, torna-se claro, ainda no trecho em destaque, que, para Maria José, o seu corpo impede as pessoas de gostarem dela, situação que será debatida na próxima seção deste texto.

A memória e o corpo

Ao longo da carta, é evidenciado que um dos pontos centrais de toda a tristeza sentida por Maria José é mesmo o seu corpo. É em função de

¹² PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

¹³ SELIGMANN-SILVA. Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX, p. 13

¹⁴ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

seus diversos problemas de saúde que ela se vê incapacitada de locomoção e de construir algo de produtivo. Nesse sentido, é possível relacionar a história da corcunda com as questões ligadas à memória do corpo, discutidas por Assmann. No texto, a autora debate a possibilidade do trauma que fica marcado no corpo, de forma consciente ou não.

Em sua reflexão, Assmann, utilizando os argumentos de Nietzsche como referencial teórico, trata de explicar a diferença entre memória e recordação, tendo em vista o corpo. Segundo a autora, o que será concentrado na memória precisa se manter presente, de modo permanente, e é isso que separa esse princípio da recordação, compreendida como algo que possui momentos de “não presença”. Como “não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa. Nesse sentido, pode-se caracterizar o trauma como uma escrita duradoura do corpo, oposta à recordação”.¹⁵

Frisamos que a corcunda e os outros problemas de saúde de Maria José não são apenas para serem recordados, eles representam algo bem maior, do qual se pensa e se lembra todos os dias. Esse argumento é comprovado logo no começo da carta, quando a narradora se apresenta:

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. Dizem que todas as corcundas são más, mas eu nunca quis mal a ninguém. Além disso sou doente, e nunca tive alma, por causa da doença, para ter grandes raivas. Tenho dezenove anos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguém que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me dói, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor.¹⁶

Com isso, percebe-se que a corcunda é apenas o começo de uma série de outros problemas vividos pela protagonista. Como ela gosta de enfatizar, não é a corcunda que dói e sim a alma. Nesse ponto, é preciso, mais uma vez, recorrer aos argumentos de Assmann em sua reflexão sobre a memória do corpo. Ao discutir o modo como o corpo se torna objeto da escrita em *Hamlet*, de Shakespeare, a autora discute a alma, também usando Nietzsche como ponto principal: ele “repudiou com veemência a oposição tradicional entre corpo e alma, que fez da

¹⁵ ASSMANN. *Corpo*, p. 265.

¹⁶ PESSOA. *A carta da corcunda para o serralheiro*.

alma prisioneira do corpo; ao contrário, revelou a alma como carcereiro do corpo. [...] ele declarou como superfície da escrita o corpo susceptível e vulnerável, e não mais o coração e alma”.¹⁷

Para Maria José, seu corpo é a superfície da escrita, no qual é colocado nele todas as frustrações de sua alma, cada vez mais doente e magoada com tudo o que vem passando. Observa-se, ainda, que quanto mais a alma da corcunda é atormentada, mais seu corpo sofre. Desse modo, o corpo dela atua como uma tábua rasa, onde se representa todos os problemas de sua alma, enquanto ele mesmo é a razão desses conflitos internos.

A autora prossegue sua reflexão quando comenta a tese de Nietzsche sobre como marcar no homem a própria memória. Na tentativa de responder como se cria uma memória para os seres humanos e de que maneira torná-la permanente, o filósofo explica “marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o *que dói*, fica na memória”.¹⁸ Assim, percebemos que o corpo da corcunda é apenas o ponto de partida para uma série de outras complicações. Ao investigarmos sua carta, torna-se evidente que o problema principal reside na forma como os outros a tratam, surgindo daí todas as dores gravadas em sua alma.

Em seu relato, nota-se que a corcunda não considera nem a si mesma alguém que merece ser amada pelos outros, tratando o afeto de sua família como uma mera obrigação:

Desculpe escrever-lhe tanto sem o conhecer, mas o senhor não vai ler isto, e mesmo que lesse nem sabia que era consigo e não ligava importância em qualquer caso, mas gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela, e ter mãe e irmãs que gostam da gente, mas sem ninguém que goste de nós, porque tudo isso é natural e é a família, e o que faltava é que nem isso houvesse para uma boneca com os ossos às avessas como eu sou, como eu já ouvi dizer.¹⁹

Ao não se sentir digna nem ao menos do amor dos próprios parentes, percebemos que a protagonista sente desprezo por si mesma. Essa

¹⁷ ASSMANN. Corpo, p. 263.

¹⁸ NIETZSCHE citado por ASSMANN. Corpo, p. 263

¹⁹ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

afirmativa pode ser comprovada no final da carta, quando a corcunda reconhece que sua situação provoca pena nas pessoas: "Se o senhor soubesse isto tudo era capaz de vez em quando me dizer adeus da rua, e eu gostava de se lhe poder pedir isso".²⁰

Nesse sentido, Maria José acredita que só seria cumprimentada pelo serralheiro se ele soubesse de todos os seus problemas. É apenas a compaixão sentida pelo outro diante de suas dores que a tornaria digna de ser vista e cumprimentada. Com isso, enfatiza-se que a corcunda não se vê como uma pessoa, como alguém com personalidade e desejos, ela se enxerga como a personificação da própria doença e é só por meio da pena causada no outro que ela se tornaria digna de um simples aceno de cabeça.

Considerações finais

Ao término deste estudo, observa-se que a memória é apresentada por meio de uma carta que a protagonista não tem o intuito de enviar ao seu destinatário, mas escreve ainda assim. Sua intenção ao escrevê-la é desabafar, transferir para o papel toda a frustração sentida, acumulada ao longo dos anos de desprezo não apenas que os outros sentem por ela, mas que ela nutre por si mesma.

Embora não seja enviada para o serralheiro, percebe-se que a carta funciona como um registro, não só das memórias da protagonista, como, ainda, dos acontecimentos da vila por onde a história se passa. Ao longo de seu texto, a protagonista tem a preocupação, inclusive, de colocar as opiniões de alguns moradores, além de relatar pequenos eventos envolvendo o serralheiro, por quem Maria José nutre uma paixão não correspondida.

Quanto ao rapaz, cuja profissão inclusive está no título do texto, notamos que sua presença na carta está ligada ao desejo da protagonista em deixar de lembrar-se de seus problemas. O serralheiro é, no texto, uma fuga, alguém com quem a protagonista pode sonhar em viver junto, em um futuro impossível. Ao lado das revistas de moda, o rapaz é uma distração, uma forma de fazê-la suportar todos os problemas enfrentados por seu corpo.

²⁰ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

É o corpo, aliás, o ponto central de todo o drama vivido por Maria José. Como diz ao longo da carta, não é o seu corpo que dói e sim a alma, em razão de todo o desprezo que as pessoas sentem por ela. Nota-se, então, que o seu corpo atua como uma tábua onde todas as suas frustrações são registradas, enquanto ele mesmo é a origem da tristeza sentida por ela.

Uma das questões que mais magoam a narradora, vale mencionar, é o fato de não ser produtiva na sociedade. Ao longo da carta, fica claro que a comunidade da corcunda aprecia a produtividade, seja ela positiva ou negativa, fazendo com que a moça se sinta excluída. Sobre o grupo, é importante frisar que a corcunda acredita que apenas a sua família é capaz de amá-la e, mesmo assim, porque é obrigada pela natureza a fazer isso, pois ela não possui “o corpo de que se pode gostar”.²¹ Essa afirmativa evidencia, mais uma vez, o fato de o corpo da corcunda ser o ponto central de todo o desprezo que ela sente por si mesma.

Referências

ASSMANN, Aleida. Corpo. In: _____. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 259-316.

ASSMANN, Aleida. Escrita. In: _____. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 193-233.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. Memória funcional e memória acumulativa – Dois modos de recordação. In: _____. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 143-158.

PESSOA, Fernando. A carta da corcunda para o serralheiro. *Arquivo Pessoa*. 2011. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/774>>. Acesso em 10 jun. 2013.

WEINRICH, Harald. Uma poesia da lembrança surgida das profundezas do esquecimento (Proust). In: _____. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2010.

²¹ PESSOA. A carta da corcunda para o serralheiro.

**Publicações Viva Voz de
interesse para a área de estudos literários**

Esboços críticos sobre a tradução literária

Rômulo Monte Alto (Org.)

Representações literárias de Belo Horizonte

Mariângela de Andrade Paraizo (Org.)

Literarização da oralidade, oralização da literatura

Jean Derive

Primeiras leituras

Constância Lima Duarte (Org.)

Os livros e cardemos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.