



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA – ICHF
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

JEFTÉ MORAES SOUZA

OLHOS NO CHÃO: CONTAR E OUVIR OS CACARECOS DA HISTÓRIA

Niterói, outubro de 2014

JEFTÉ MORAES SOUZA

OLHOS NO CHÃO: CONTAR E OUVIR OS CACARECOS DA HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista.

Niterói, outubro de 2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S729 Souza, Jefté Moraes.
Olhos no chão: contar e ouvir os cacarecos da história / Jefté Moraes Souza. – 2014.

101 f.
Orientador: Luis Antonio dos Santos Baptista.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2014.
Bibliografia: f. 95-101.

1. Narrativa pessoal. 2. Testemunho. 3. Voz. I. Baptista, Luis Antonio dos Santos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 158

Dedicado a alguém que já foi, a alguém que ainda é...

Agradecimentos:

A Luis Antonio pelos momentos felizes e de desassossego de orientação. A todo grupo da Jurema que esteve sempre perto da feitura deste texto. Um agradecimento especial a Elton e Veridiana pelo primeiro encontro nos pátios da UFF e pela caminhada que depois tivemos. Agradeço aos amigos que se fizeram nas aulas e que depois delas se fortaleciam. Agradeço a poesia da vida de Diogo, aos cafés compartilhados com Cris, a todos os risos que ouvi de Camila. Vitor que mudou-se tardiamente para a rua da Conceição. Felipe que me espera ainda na serra. Agradeço a amizade nascida entre mim e Julia, sei que será esta a melhor coisa de todo este processo. A Livia que me acompanhou no encontro e no abraço a Jeanne Marie, na chuva depois da qualificação, e em outros momentos singelos, alegres, tensos e provocantes. A Rafael que esteve próximo quando foi preciso. Agradeço a Étore por tudo, pelo companheirismo e amizade que vem desde Muriaé e que seguirá, aos seus pais (Mazini e Maria) por tanta gentileza e delicadeza em diversos momentos. Agradeço a Maicon pela solidariedade que só existe entre os miseráveis. A Mauro pela força na caminhada. Agradeço a Luis Claudio pela amizade e por todos os momentos de comprometimento e produção que brotam inesperadamente das conversas nossas. Agradeço a Guilherme pela noites perdidas. Agradeço a Wilson que tornou tudo mais fácil na biblioteca. Agradeço a quem quer que seja que agora trabalhe na biblioteca municipal de Niterói, local que me acolheu. Agradeço aos porteiros do edifício Líbano que tanto contribuíram neste texto. A Geraldo, que tem o tempo certo da alegria. Iacan pelos momentos de conversa. A Vitor, e a sua alegria nos sorrisos. Agradeço as contribuições de Bia Adura a este texto, a Diego pelo cuidado nas propostas feitas a este texto. A Flavia um agradecimento indizível por sublime presença. Ao professor Marcelo e Heliana Conde pela atenta leitura deste texto. A Flavia (Alice Carrol) agradeço o convite do sarau que por vergonha rejeitei. A Lucas pela leitura tardia do texto e pela dança com os cães.

RESUMO:

A presente dissertação intenta colocar em cena discussões sobre os conceitos de cacos, restos, vozes e testemunho a partir das perspectivas trabalhadas por Walter Benjamin, Primo Levi, Adriana Cavarero e outros que a eles se articulam. Utilizando como disparo de reflexão as falas de pessoas que tiveram experiência com as chuvas do final do ano de 2010 que sobrevieram sobre a região serrana do estado do Rio de Janeiro, problematiza-se o contar uma história enquanto artes de fazer de si. Coloca-se, em questão, as histórias contadas sobre as chuvas e o que podem enquanto testemunho. Assim, propõe-se que o que é contado são causos que dizem de possibilidades de aberturas e multiplicações de histórias que em momento algum se fecham.

Palavras chaves: História; Testemunho; Vozes.

ABSTRACT:

This dissertation intends to put in scene discussions about the concepts of shards, debris, voices and testimony from the perspectives worked by Walter Benjamin, Primo Levi, Adriana Cavarero and others that they are articulated. Using as a trigger for reflection the lines of people who have had experience with the rains of the end of 2010 that came on the mountainous region of the state of Rio de Janeiro, it discusses him tell a story while doing arts themselves. There is, in question, the stories told about the rains and what they can while testimony. Thus, it is proposed that what is counted are stories that tell of possible openings and multiplications stories that at no time close.

Keywords: History; Testimony; Voices.

SUMÁRIO

Apresentação
p. 9

Introdução – Histórias...
p. 20

Cap. I
p. 26

Cap. II
p. 47

Cap. III
p. 57

Cap. IV
p. 80

Em aberto fim...
p. 93

Referências Bibliográficas
p. 95

Bibliografia
p. 99

*Testemunhas sem depoimento,
diante de equívocos enormes*

Cecília Meireles

Apresentação

A região Serrana do estado do Rio de Janeiro torna-se notícia no fim do ano de 2010 e início de 2011 nos principais meios de comunicação do país e da mídia internacional. Chuvas em grande quantidade atingem, à noite, vários locais em diferentes cidades e enxurradas de lama, pedras e água levam consigo matas fechadas, pedaços de estradas, barrancos, casas em cidades e no campo.

Sobranceiro, fornido, aos olhos passam veloz as margens das estradas. Não sabe ao certo o que o espera quando chegar ao seu destino. Durante todo o trajeto, três cenários se sucedem: mata fechada, áreas de plantios de hortaliças e pastagens. Aqui e acolá, casas salpicadas. Uma vez próximo a cidade, alguns quadros diferentes se formam e se juntam ao cenário a que os olhos já se acostumaram. Em certos pontos, a mata fechada, que é uma mistura de cores verdes e espaços negros, é rasgada por um corte e, como em carne viva, uma terra marrom é visível. Essa terra marrom rasga de cima a baixo a mata fechada.

Os olhos, antes despreocupados, se tornam, agora, mais cuidadosos e começam a acompanhar, no movimento do carro, que desliza sobre o asfalto frio, o curso do rio que serpenteia acompanhando a estrada. O leito do rio está fundo. Suas margens amarronzadas não escondem que por ali as águas deitam violentamente um toque no seu decurso. O nível da água sobe um tanto? Mas quanto?

De dentro do carro, os olhos perscrutam as margens. Movimentos rápidos dos olhos dizem de algo como um susto do que se vê. Novas matas rasgadas, terra marrom. Mais do que um susto, os movimentos rápidos dos olhos encarnam o escândalo do que se vê. Os movimentos rápidos dos olhos diante do que se vê são o tropeço dos olhos.

Observar-se até que ponto o nível da água do leito do rio que acompanha a estrada chega. É isso? Um grande volume de água sobe até uma altura antes impensada? As marcas de barro nos troncos das árvores dizem isso? A viagem segue. Os olhos acompanham os troncos. Os olhos desviam um pouco mais para cima e se pode ver que,

além de toda a altura dos troncos, sobre as copas das árvores, há algumas sacolas e roupas e uma gaveta.

Desta gaveta não se diz nada? Mesmo com todas as notícias possíveis que chegam até os ouvidos, não se ouve nada de gavetas sobre as árvores? Explica-se e esquece-se? Depois que se diz de como os objetos chegam aonde chegam, espera-se que tudo se suplante? Que tudo a terra esmague? Que as águas desapareçam com os escândalos rio abaixo?

Mas o que pode dizer esta gaveta? Por que levantar os olhos até ela? Por que baixar os olhos para o escuro das matas rasgadas, para a terra que, em seus rasgos, regurgita?

Olhar o texto

Há uma exigência dirigida ao olhar.

Em meio a tudo que se vê em um dia, um bombardeio atinge os olhos. Em uma caminhada na rua, são impressões, anúncios, vitrines o que olha os olhos nos olhos. Entre uma esquina e outra, ao atravessar as largas ruas do centro de uma cidade, quantos olhos atravessam nosso olhar? Com quantos rostos se deparam os olhos? O quão acostumados estão os olhos a desviar o olhar de rostos estranhos entre uma esquina e outra? Acostuma-se aos saltos e sobressaltos, aos empurrões que atingem os olhos?

Acostumado, ao se virar para baixo, a ver o asfalto, que escândalo se instala quando do chão preto se vê um rasgo de terra e desse rasgo objetos inesperados pululam sôfregos? “não deveriam estar ali!”, é a terra que regurgita. Os olhos não se preparam para isso. Neste momento de aparição desses objetos, os olhos tropeçam.

Há uma exigência no olhar, ser contemporâneo.

Um rasgo de terra que regurgita objetos se apresenta diante dos olhos e não há tempo para se desviar o olhar. Em plena rua, ou na mata uniforme, um rasgo se apresenta. Uma exigência não combinada se dirige ao olhar, não a de conhecer cronologicamente aquele rasgo no chão (quando veio? Permanece? Quanto tempo

durará?), é a exigência do que vem ao encontro dos olhos, do que se apresenta e olha nos olhos os olhos.

Quando as chuvas descem sobre os campos de Auschwitz e a floresta que o cerceia, pedaços de ossos voltam como aluvião. É a exigência que se apresenta aos olhos. É o escândalo que se apresenta em Auschwitz, hoje local de memória, Museu de Estado, e também local dos ossos pela terra regurgitados.

Olhar e manter o escândalo é ser contemporâneo, é ser intempestivo, neste caso, como Nietzsche, que acerta as contas com seu tempo em suas “Considerações Intempestivas”. Nietzsche olha nos olhos o objeto de que seu tempo tem orgulho, a história, e seu tempo o encara de volta. O escândalo que nele provoca a história é mantido por seu olhar que se detém diante do que vê. Como Nietzsche, só se é contemporâneo quando se adere ao seu tempo enquanto dele mantém distância e não cala o escândalo. A que distância deve estar o olhar? Agamben (2009, p. 59-60) nos diz que

“em 1923, Osip Mandel’štam escreve uma poesia que se intitula “O Século” (mas a palavra russa *vek* significa também “época”). Essa contém não uma reflexão sobre o século, mas sobre a relação entre o poeta e o seu tempo, isto é, sobre a contemporaneidade. Não o “século”, mas, segundo as palavras que abrem o primeiro verso, o “meu século” (*vek moi*)”

Segundo o poeta, sua época é como uma fera que nasce com seu dorso quebrado. Ela quer se aprumar e olhar para trás, para os rastros deixados, mas, com seu dorso quebrado, quando a fera olha para trás não se vira completamente. Ao invés de seus rastros, os olhos da fera encontram os olhos do poeta que, segundo Mandel’štam, habita este dorso quebrado e sobre ele efetua, com seu sangue, uma solda que o impede de unir-se, ao mesmo tempo que o impede de romper-se. O século (a época) tem o dorso quebrado. Nasceu assim, um animal de dorso quebrado. Quando quer voltar-se para trás e ver os rastros deixados anteriormente, quando tenta este movimento, sua face demente encara os olhos do poeta que habita seu dorso e opera em poesia. Esta distância entre os olhos da fera e os olhos do poeta é a distância de quem adere ao seu tempo enquanto dele se afasta.

O que vê os olhos do poeta nos olhos da face do século? Dentro dos olhos desta fera, o poeta vê não as luzes, mas o escuro. O escuro que é a produção das células *off-cells* dos olhos e não, meramente, a ausência e privação de luz, escuro produzido, e encará-lo é ser por ele interpelado. A exigência que se apresenta ao olhar é receber nos olhos o negrume dos olhos da fera.

Diz-se dos olhos do poeta que são encontrados pelos olhos da fera. Este encontro não se refere apenas ao tempo cronológico, ao século, em que vive o poeta. No momento desta troca de olhares, algo urge dentro deste tempo cronológico e o transforma. Essa urgência é preenchimento do tempo do encontro por um tempo de *agora*.

A moda acaba por se tornar um bom exemplo. Ela introduz no tempo uma “peculiar descontinuidade” que o divide entre o atual ou inatual. Isso não se fixa no tempo cronológico, mas sim em sua fissura, naquele dorso quebrado.

A moda cita e cita *agora*. O *agora* da moda não é dado no cronômetro. É dado no limiar do “ainda não” e do “não mais”. O tempo na moda, entre “ainda não” e “não mais”, relaciona-se com o passado e o futuro. Ela pode citá-los, reatualizá-los, até mesmo o que está morto. Segundo Barrento (2013, p. 51),

“o passado é um manancial disponível de actualizações possíveis, de coisas em latência que o presente pode aproveitar e resgatar para construir um futuro (...) No fundo, esse Agora é o lugar em que alguém está atento aos vestígios de sentidos ainda possíveis e presentes nas ruínas da História, para chegar a uma qualquer epifania ou iluminação – sempre profanas”

A exigência do olhar discutida por Agamben, assinala o presente não como um tempo cheio de novidades que se concatenam em um progresso desmesurado, mas como algo arcaico. Arcaico faz referência ao termo grego *arké* e significa origem. A origem não como um ponto no passado cronológico, mas antes, como um embrião intenso capaz de reaparecer em outros momentos.

Ser contemporâneo, nesse sentido, é tornar o tempo cindido. Neste cindir, coloca-se uma relação entre os tempos, entre o passado, o presente e o futuro. Cindir é uma intensidade de compromisso e de encontro entre os tempos e as gerações. Como o

tempo-de-agora empregado pelo apóstolo Paulo em todos os textos que dizem da *Parousia* de Cristo.

Parousia é uma palavra grega que, nos textos datados antes do primeiro século, estava ligada à chegada de um monarca, ou à chegada dos deuses. Esta chegada é a chegada física de alguém a um lugar qualquer. A palavra era usualmente utilizada para dizer que um rei ou imperador estava a caminho de um local. Literalmente *Parousia* pode ser traduzida como “presença”, “aparecimento”, “vinda”, “advento”, sempre no presente. Mas há nesta palavra mais do que um significado quanto ao movimento de algo e do que um tempo verbal específico. Não se trata de empregá-la somente para dizer que alguém vem vindo. *Parousia* abrange a ideia de um presente de fato preenchido de um *agora*, de estar já ali, ao mesmo tempo que mantém aberta a ideia da chegada iminente. Assim é que os textos de Paulo deixavam aos primeiros cristãos um apontamento de que o messias retornaria, estava vindo, de que haveria uma *Parousia*. Estes cristãos viviam como se a volta do messias fosse iminente, ao mesmo tempo que viviam como se ele, que ainda não havia voltado, já estivesse presente em seu meio enquanto retornava.

Esta mesma cisão do tempo que encontramos na palavra *Parousia*, encontramos em ser contemporâneo. É um tempo que não se fecha, intenso, incalculável, que coloca em relação a si todo o passado (ainda aberto). Como na moda, tudo pode ser citado para que o messias adentre o *tempo-de-agora*.

Citar este tempo é citá-lo segundo sua necessidade que não provém de nenhum artifício pirotécnico, mas de uma exigência de ser contemporâneo, a qual não se pode responder, mas habitar na poesia cavalgando um dorso quebrado.

O texto de dorso-quebrado

Os olhos encontram estes traços que compõem o texto e o que dizem os olhos do texto aos olhos de quem o vê em sua aparição. Teria o texto o dorso quebrado? Ou teria o dorso quebrado quem agora deita sobre ele os olhos? Quem tenta se virar para trás o que vê?

O que significam estas palavras como pedras a rolar linhas abaixo e página após página descambarem em um inconcluso fim? Há entre as linhas, ou escondidos atrás destes traços que formam estas palavras deste texto, um encontro marcado entre gerações passadas e nós? Toca nosso rosto uma leve brisa que antes tocou os rostos do passado? E não é este ar que respiramos o mesmo que antes foi respirado por quem já aqui passou?

Em certas noites, no alto da região serrana do estado do Rio de Janeiro, respira-se um ar gelado e vislumbra-se uma certa neblina que se sustenta um pouco acima do solo. Como uma respiração que vem de dentro do chão, a neblina sobe até o nariz das plantas, das pedras e de tudo mais.

Mas que fôlego é este que entre as árvores da Mata Atlântica desce à terra para encontrar a respiração que vem de dentro do solo depois que silencia o canto da araponga? Histórias dos que já se foram e voltam não soam mais como fantásticas, não são conversa “pra boi dormir”. Toma a noite o fôlego de todos que respiram dentro da terra e quem encosta os ouvidos ao chão escuta sons baixinhos de vozes.

Atual

A atualidade é, para Benjamin, um não-tempo. Não é o que se refere ao que brilha na superfície, na novidade de algo passageiro que acontece no presente, é aquilo que no presente atua e promete. *Atual* é uma iluminação súbita do passado pelo presente e não, simplesmente, uma visitação do passado no presente. É um passado aberto, disparado por uma ação dos sentidos. *Atual* não é, assim, a novidade que o presente reclama para si em relação ao passado de uma forma arbitrária e aleatória; antes, é um passado intenso em latência que pode ser sempre citado.

Para se entender melhor, é preciso dizer que, para Benjamin, o passado e o futuro existem de fato. Não há apenas um presente, mas uma atualidade. Nesta atualidade, o passado salta e abre-se num futuro. Aí está a imagem, proposta por Benjamin, do messias que entra pela fresta. “A matéria do passado se abre num vasto leque de possibilidades para o sujeito de presente que faz desse passado um objeto de fruição”; para Benjamin, o passado não foi tal como foi (BARRENTO, 2013, p. 149).

Preciosidades

Em seu texto “Experiência e Pobreza”, Benjamin traz preciosidades para pensarmos algumas questões. Já sabemos do que trata o texto? Não é daquele velho que prega a seus filhos no leito de morte uma peça? Ele diz que há um tesouro nos vinhedos que herdarão. Os filhos se atiram a terra e se propõem a revolvê-la durante toda a primavera e o verão. Quando chega a vindima outonal, têm diante de si uma colheita inigualável na região. O fato de terem cavado a terra permitiu ao solo que se aquecesse e que as parreiras produzissem mais devido ao calor que incidiu sobre suas raízes dentro da terra.

Aprenderam que a preciosidade que o pai lhes legara não era ouro, mas o trabalho duro ligado a terra e ao seu manejo. Receberam um conselho que se achegou até seu trabalho. Não era disso que se tratava o texto de Benjamin, das preciosidades dos conselhos dos moribundos? Mas o que significa essa preciosidade?

Em 1933, quando Benjamin escreve seu pequeno ensaio “Experiência e pobreza”, ele afirma que para gerações passadas algo poderia ser transmitido dos mais velhos aos mais jovens, através de um conselho, ou de uma metáfora, ou ainda de uma narrativa. Isso encontrava seu valor correspondente em sua praticidade de aplicação no dia a dia. A experiência era auto evidente (SILVA, 2012). Após a Primeira Guerra, fica claro, para Benjamin (2013, p. 86), que esta preciosidade se converte em algo sem valor. “Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo, menos experiência contada e ouvida”. Era como se os velhos moribundos não conseguissem mais dizer um conselho em seu leito de morte, ou que não fossem mais ouvidos. Mas não nos enganemos. Benjamin não quer dizer que a experiência deixa de ser uma preciosidade; ela apenas é uma preciosidade sem valor de transmissão.

E de que nos serviria todo este empobrecimento de coisas tão preciosas como aquele conselho do velho em seu leito de morte que diz do trabalho de suas vinhas como de um tesouro de valor inestimável? Se não há ligação do que diz esse moribundo em nenhuma escala, estamos diante de uma nova barbárie. “Barbárie? De fato, assim é.

Dizemo-lo para introduzir um novo conceito, positivo, de barbárie” (BENJAMIN, 2013, p. 87). A partir de objetos preciosos que perdem seu valor respectivo, encontramos-nos diante do lixo e, como trapeiros, recolhemos esses objetos, ditos preciosos sem valor, para criar tudo de novo.

Uma imagem diz muito deste recomeço: é como se o homem não estivesse adornado pelo tempo que recebe como herança, mas que despojado e gritando como um recém-nascido em suas fraldas sujas tenha como herança algo que lhe foi entregue sem nenhum direito e testamento.

Esses conselhos não encontram seus valores quando o recebemos porque, cansados de procurar preciosidades, nos vemos às voltas com muito pouco do que podemos lançar mão quando eles nos chegam aos ouvidos. Isto não significa que temos nostalgia de uma experiência que nos era valiosa. Queremos é nos desprender de toda experiência e ver o que nasce daí. É claro que não é por um pequeno preço que deixamos de acolher o que ouvimos e não encontramos acolhida ao que contamos.

Experiências

Para Benjamin, a radicalização da transformação efetuada pelo capitalismo à técnica, à economia e à política tem de ser acompanhada por uma transmissão da experiência igualmente radical.

As mudanças que, em suas análises do século XIX, Benjamin encontra sobre o tempo e o espaço levam a se assumir uma pobreza de experiência que transforma os modos da transmissão. Aqui, o velho vinhateiro apresenta uma história sem valor, mesmo que preciosa. No entanto, este não-valor não é o fim. Não é uma questão apocalíptica a que nos traz Benjamin, pelo contrário, com coisas de pouco valor devemos dar origem a uma outra experiência transmissível.

“Benjamin deseja radicalizar o conceito de experiência do mesmo modo pelo qual a experiência dos homens modernos foi radicalizada pelos avanços da técnica, pelas trincheiras, pela rapidez inimaginável com que o espaço e o tempo se transformaram no início do século XX. Para isso, (...) acredita que somente ao assumir a pobreza da experiência frente a suposta

“grandeza” da experiência dos antigos é que o homem moderno poderia dar origem a um conceito realmente digno de experiência”¹

A transmissão entre gerações, como encontramos o conceito de experiência no texto “Experiência e Pobreza”, apresenta-se em sua impossibilidade de transmissibilidade. A conjugação das cidades modernas e o capitalismo nesta fase de modulação do capital, dão mostras à Benjamin de que a transmissão, cujo golpe derradeiro foi a guerra de trincheiras, se rompeu.

O que fazer com esta experiência em frangalhos? Para Benjamin, deve-se começar dos cacarecos desta experiência. Mas é importante dizer que o ato de transmissão, que se deve formular a partir desses cacarecos, quase se opõe ao ato de ter consciência desta experiência.

“É muito importante que, para Benjamin, o ato de transmissão da experiência quase se opõe ao de ter consciência da experiência. Os efeitos da transmissão da experiência não se reportam apenas à repetição da história, mas, igualmente, ao estado de “distensão do espírito” proporcionado pelo trabalho artesanal. Quando a atenção se volta a uma outra atividade e o ouvinte “esquece-se de si mesmo”, há a possibilidade de se transmitir uma experiência – e mais, transmite-se a própria capacidade de transmitir”²

Como os russos que, após a revolução de 1918, deram a seus filhos nomes de políticas públicas, ou da companhia de aviação, temos de nos mobilizar na construção do que se nos apresenta nos cacarecos em suas intensidades, da forma como se apresentam.

É aqui que se situa o conceito de barbárie positiva. Temos de nos virar com muito pouco. Os bárbaros são aqueles que conseguem mobilizar os cacarecos e levar adiante as migalhas que lhes foram entregues. Esta barbárie revela-se, em último caso, algo positivo, ela permite a reconstrução a partir do presente.

¹ (SILVA, 2012, p. 52).

² (SILVA, 2012, p. 57).

Outra pontuação

Este texto foi construído a partir das conversas todas que surgiram através dos companheiros de pesquisa, dos amigos, os de desconhecidos, que dão a ele estrutura de fresta por onde sopros de ar, ínfimos, foram tomados por respiração.

Fez-se uma escolha pelo modo de composição do texto através de pequenos ensaios que não se pretendem esboços, são ensaios em frangalhos. Quer-se multiplicar os sons e os sentidos possíveis, abrir caminhos que se cruzam às dúvidas, que também se multiplicam.

Assim, o primeiro capítulo tratará da narração de histórias e do que esse narrar pode. Sentido e significação, já não encontram local na experiência, assinala Benjamin, na modernidade. O que pode este narrar?

O segundo, da historiografia enquanto possibilidade de contar e da contraproposta das teses sobre a história de Benjamin. Multiplicar os sentidos da história? Discute-se o método historiográfico e suas possibilidades. Os cacarecos, tomados pelo pensamento de Walter Benjamin, vêm pra explodir uma pretensa forma de se contar a história.

O terceiro, do narrar uma história na história, ou do testemunho, de suas possibilidades e impossibilidades. Com que fôlego é tomado o testemunho? E que sons ele permite compor a uma história? O que resta, o que fica deste testemunho vocal?

O quarto, das heterotopias enquanto possibilidades de topos, de multiplicar o que concebemos como realidade espacial por onde os cacarecos se apresentam dispersos.

O que distingue Argia das outras cidades é que no lugar de ar existe terra. As ruas são completamente aterradas, os quartos são cheios de argila até o teto, sobre as escadas pousam outras escadas em negativo, sobre os telhados das casas premem camadas de terreno rochoso como céus enevoados. Não sabemos se os habitantes podem andar pela cidade alargando as galerias das minhocas e as fendas em que se insinuam raízes: a umidade abate os corpos e tira toda a sua força; convém permanecerem parados e deitados, de tão escuro.

De Argia, daqui de cima, não se vê nada; há quem diga: “está lá embaixo” e é preciso acreditar; os lugares são desertos. À noite, encostando o ouvido no solo, às vezes se ouve uma porta que bate.

Ítalo Calvino, Cidades Invisíveis

Introdução – Histórias...

Tirava devagar os sapatos, em seguida as meias. Tomava em minhas mãos meus pés úmidos e descalços como raízes arrancadas à terra naquele instante. Levantei-me da cama e diante do espelho desabotoei sem pressa a camisa passando as mãos brancas e nodosas sobre meu peito nu. Havia tempo. O ar me invadia. Estufados os pulmões, sentia o ar apoderar-se do corpo e, como quem olha duas pombas brancas, olhava meus pés finos. Por fim, já desnudo, me entrego ao quarto. A pele mui' branca me traz a lembrança do barro. Deito na cama e, com as pontas dos dedos das mãos tocando a panela da barriga, me pergunto quando foi a última vez que entre os meus dedos dos pés senti o barro gelado.

Foi o rebentar de uma represa que me apresentou o barro vermelho e adâmico. Uma mineradora não cuidou de seu depósito de detritos. Rebentou-se e vi, ainda na graduação, descerem pelo rio as águas escuras e viscosas invadindo casas, cobrindo as margens pelo caminho, afogando sonhos enquanto as pessoas dormiam. Naquela ocasião, as águas tumultuosas deixaram embarreadas algumas das cidades do interior da zona da mata mineira. Quando isso acontecendo, corremos eu e alguns amigos para ver o que na cidade se passava. No caminho, comprei um caderno para anotar tudo o que pudesse ouvir das pessoas que, depois da visita das águas, tinham as casas cobertas de barro, os móveis jogados na rua, as roupas amontoadas em trouxas num canto e um colchão fino por cama. Mas, assim que chegamos perto da ribeira, o caderno novo e de páginas branquíssimas caiu no barro. No ar, alguns pingos dessa terra mole e avermelhada esvoaçaram em uma elipse tonta sobre mim. Eu não sabia, mas me dou conta, então, de que, olhando para o chão, todo aquele barro algo também me dizia.

Naqueles meus olhos, a cor marrom talvez já tivesse ganhado força. Reação de ver paredes, as ruas, os móveis, os cacarecos, roupas e as pessoas c'oa cor de barro. Os pés escorregavam a cada passo nas calçadas. Mas como manter-se firme no meio do barro que estava entre a rua e meus pés? Dobra-se a esquina, espera-se ver mais um caminho cheio de objetos jogados ao céu aberto que nas ruas ficam amontoados como

barricadas (mas sobre o que protestariam?). O que diriam todos estes entulhos? Mais um monte de casas arregaçadas nesta rua, alguns homens trabalhando com as enxadas, limpando. Tudo parece marrom aos olhos, o desastre, o choro, a dor e, repentinamente, surge da mais marrom das casas, em pele marrom, uma menina. Lembro-me então que é de toda terra molhada que se costumam formar pequenas estatuetas de deusas cor de barro.

Outras vezes subiu o rio nas cidades do interior de Minas Gerais, mas a segunda visita que fez o barro vermelho foi mais tardia. Desta vez na região serrana do estado do Rio de Janeiro. Na última semana de 2010 e nas primeiras semanas de 2011, estava em Teresópolis. As chuvas abundantes daquele fim de ano levaram àquela e a outras cidades da região serrana devastação. Fui convidado a ajudar um grupo de moradores desabrigados (todos vindos de um único bairro) que estavam alojados, no centro da cidade, em uma igreja. Passei alguns dias com eles no abrigo e perambulando pelas ruas. A partir dessa estada ao lado dos desabrigados do abrigo “provisório” e com outros que encontrava nas ruas, algumas questões o barro no chão regurgitava.

A rua na modorra da manhã, pessoas com seus passos leves, rápidos, pelas calçadas. Muitos andam a esmo pela cidade, uma cidade assustada, travada, molhada. Não havia nem quinze dias, chovera e cidades da região serrana foram atingidas por fortes chuvas, o chão molhado. Mas o que esse chão dizia? Uma única palavra era repetida até a exaustão para dizer o que viera com as chuvas – “desastre” –, palavra tomada em seu sentido ordinário (evento, acontecimento que causa sofrimento e grande prejuízo [físico, moral, material, emocional]; desgraça)³. Histórias de desastres, choro e morte eram facilmente encontradas. A essas histórias se juntavam outras, o seu oposto, histórias de superação, “mais um sobrevivente resgatado”, podia-se ver na TV.

Em meio a tudo o que acontecera na serra, contaram-se inúmeras histórias, ou seja, ouviu-se de todos os desastres que com as chuvas vieram. Ouviu-se também de toda ajuda dada aos que sobreviveram.

³ Dicionário Houaiss.

Passaram-se os dias e deixei a cidade de Teresópolis. No meu último dia na cidade, todos os desabrigados foram levados pelo poder público para um único grande abrigo “provisório”. Alguns deles permaneceram “provisórios” nesses abrigos por mais de um ano. Sobre aquela chuva toda na serra, passou-se a dizer: ela começou, persistiu com força, tornou-se violenta, umedeceu o solo até que não suportasse mais e se desfizesse em seus elementos. A terra moveu. As águas subiram. Pretendiam levar tudo pelo caminho. Elas vieram à noite, como um ladrão. Matreira, sua intenção parecia ser a de levar para debaixo da terra tudo que encontrasse pelo caminho, para ao pó tornarem. Quase mil mortos. Quase 400 ainda desaparecidos. Promessas descumpridas. Dois anos e mais.

Tempos e tempos. As ruas foram limpas. O barro retirado, mas no chão, nas pequenas ranhuras, uma quantidade ínfima daquele barro se sedimentou. Habitando as ranhuras, mas não em complacência, este chão berra. Em outros locais o barro não limpo continua no chão. É sabido que, com o calor do sol e o frio, o chão costuma se endurecer e, a cada estação, a cada dia em que se permite a este chão endurecer, contribui-se um pouco para que ele, de tão duro, se fissure, dilacere, estilhaça. Quando a terra revolveu-se, carregou para debaixo de si muitos cacarecos. Agora, fissurado o chão, cada rachadura é a possibilidade da volta de um desses cacarecos regurgitados. Entre essas rachaduras, existe a possibilidade de que algo seja avistado. Olhando para baixo, para esse barro, é possível ouvir o que a volta destes pequenos cacarecos diz. Que histórias poderia este chão contar? Que histórias a região serrana pode nos contar?

O que pode uma história de um cacareco contar? Quem sabe contar devidamente uma história de algum cacareco? Na serra atingida pelas chuvas, as histórias proliferavam e sempre pareciam começar a dizer de uma fatalidade, de um passado imodificável, de um presente fatídico. Contaram-se histórias com o passado acabado e imutável, com o presente e o futuro reféns desse passado. Mas não é agora, tempos depois, que essas histórias presas ao chão revolvem-se em sua aparição?

Em detrimento da história que se desenvolve encadeando cada acontecimento do passado para o presente e do presente para o futuro (ou da história que quer saber de cada detalhe, por mínimo que seja, passando de forma veloz por cima das alegrias e tristezas, engolfando sem retorno às ribeiras), o chão requisita uma história de sumidouro.

Sumidouro é o local onde o trecho de um curso d'água desaparece momentaneamente, escondendo-se por debaixo da terra para mais a frente reaparecer onde a própria terra se racha. Esta história de sumidouro se encontra no tempo da aparição. Ao contrário da história que se prende ao curso d'água inexorável do tempo, este sumidouro carregado de passado questiona o presente no momento em que o que antes estava escondido e inaudível surge de uma rachadura no chão. Pois não nos perguntamos sempre que avistamos um fio de água que brota do chão de onde poderia sair? Um fio de água que se avista no chão da região serrana vem para mostrar que toda aquela chuva, que havia desaparecido, salta aos olhos no presente. “Esta agudeza é imprescindível para construir a atualidade das histórias que ficaram pelo caminho. Para afirmar sua potência no ‘agora’”⁴. *Agora* não em extensividade e sim em intensidade. O *agora* que irrompe.

Este *tempo-de-agora*, que vem do chão rachado, não pode ser confundido com um presente que é mera transição. É uma oportunidade de parar o próprio tempo do presente e de questionar o passado, é o momento em que o presente é tomado em intensidade como forma de fazer saltar para fora do curso da história o passado carregado de sua força questionadora. O que implica também dizer que este tempo é o local onde o passado vem interrogar o presente e onde o presente pode ser inventado.

As histórias das chuvas de há mais de dois anos vêm para questionar o presente. Mas não apenas isso. Há que se diferenciar este questionamento de uma outra reescrita do passado. É o passado que se relembra em sua aparição e que se escreve para o presente e no presente, num momento de interrupção da história corrente. Interrupção de sua narrativa, rachadura dessas palavras deitadas horizontalmente, formando as linhas de uma história ininterrupta.

Essas histórias não vêm apenas para serem lembradas de uma forma diferente da versão que conhecemos. Vêm para serem recontadas e, neste movimento de recontá-las, há que se intensificá-las. Vêm como quando se escuta um *causo*⁵ numa conversa. Assim como o *causo*, essa história vem para voltar e renovar a conversa, e também para permitir que a conversa se multiplique e que continue saltando de *causo* em *causo*. Pois,

⁴ CABRAL, 2012, p. 68.

⁵ O dicionário Houaiss traz diversos significados para a palavra “causo”, afora o significado que encontramos em regionalismos que não estão catalogados pelos dicionários. Causo aqui é tomado em dois sentidos: 1- algo que é contado a alguém; 2 – acontecido ou não.

todo caso é uma quebra na conversa que a faz rachar de seu contínuo para estabelecer uma fratura onde o passado interroga o presente. É exatamente na fratura da conversa, onde o caso se instala, que é possível perceber a entrada de uma fraca força que explode o *continuum* de uma história.

Causos que provocam rupturas, que racham o desenvolvimento linear da própria história e dos acontecimentos. Há apenas as histórias de desastres na serra? Pode um caso ser contado para interpelar o presente?

Olhando o chão embarreado que regurgita questões, é possível ouvir um caso da região serrana sobre as chuvas de 2010-2011, sem que seja tomado como a experiência de um trauma, uma confissão cristã, ou uma série de encadeamentos sucessivos de causa e efeitos que nos digam de extrema dor e extrema superação? Podem ser tomados como algo mais do que uma conversa descartável? Há alguma força criadora em se ouvir e se contar um caso? Quais lacunas podem surgir dos casos?

Questiona-se: o que pode uma história que fracture o presente? Caminho polissêmico e multiplicativo dos sentidos de uma “história”, de um caso, e de para onde podem nos levar. No local, onde as novidades e informações sobre desastres se apresentam em um caráter de velocidade recalcitrante, pode um caso irromper, romper a velocidade do *continuum* das lembranças que nos são dadas. Pode um caso ser *atual*? Depois de alguns anos, os casos da região serrana ainda têm forças para interpelar o presente? Para quem vendia histórias na serra, o chão não contava nenhuma história, apenas o víamos molecento na TV. Mas o que seria uma história contada pelo chão?

Não se trata apenas de dizer o que houve, de salvar uma história, de narrar como um cronista que diz dos acontecimentos ponto por ponto, que insere tudo em uma lógica e uma racionalidade. Escrever essa história nas suas lacunas implica fraturar esta narrativa. Não se trata, simplesmente, de reescrever a história sob a condição de dar visibilidade ao que antes estava oculto, de trazer para a luz, de inserir todos os acontecimentos em um tempo que abarque continuamente tudo. Trata-se de encarar o negrume dos olhos da fera de dorso quebrado. Trata-se de ouvir os mortos, de recontar suas histórias para manter o escândalo, para intensificar no que é recontado. Ficaram sem dizer nada os pequenos objetos, os rastros, os restos, o que é regurgitado pelo chão. Essas questões nos levam a outros tensionamentos. A partir dos questionamentos sobre

as histórias contadas na região serrana, apercebe-se a importância de ouvir uma história. Se por um lado é imprescindível se contar uma história que questione o presente em sua aparição, por outro nos perguntamos, o que é ouvir uma história? O que pode a palavra ouvida? O que pode a palavra dita?

CAP. I

“(...) assim as descreverá nosso livro e vo-las explicará, clara e ordenadamente, como as conta Misser Marco Polo, sábio e nobre cidadão de Veneza, tal como as viram seus olhos mortais. Algumas coisas, porém, não viu, mas escutou-as de outros homens (...)”

O livro das maravilhas

O que pode uma história?

Na esteira dos pensamentos de Jeanne Marie, em sua análise do conceito de história em Walter Benjamin, nos questionamos sobre o que pode uma história, “o que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que a necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer (...) de escutar histórias, uma história, a história?”⁶.

Mas, que tensionamentos trazem essas questões para pensarmos o contemporâneo?

Para pensarmos essas questões, proponho um deslocamento das perguntas levantadas. Entendê-las por sua importância. Caberia perguntar, então, qual a importância de se olhar e escutar os atingidos pelas chuvas na região serrana, o que pode emergir daí? Qual a importância do que pode a escuta que se dirige ao outro? Neste pode onde se instalam as intensidades, os tensionamentos? Que inauditos podem saltar da fala do outro? O que pode irromper quando olhamos e escutamos o outro?

Quando utilizamos aqui o outro, não o utilizamos numa figura de diferenciação de um *eu* que se distancia de um *tu*. Esse *eu* que se diz fala para e por um outro ao mesmo tempo que se esconde. É um transitar onde o *eu* assume uma posição que vai no sentido de um *tu*. Não é a voz de uma experiência privada, é a voz do que caminha aos tropeços para *lá*, ou seja, algo assume a língua, se desloca e muda de posição. Segundo Benveniste, (BENVENISTE, 2005, p. 279),

⁶ GAGNEBIN, 2009, p. 2.

“*eu* é o ‘indivíduo’ que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância linguística *eu*’. (...) obtém-se uma definição simétrica para *tu*, como o ‘indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância linguística *tu*’”

Afirma ainda Benveniste (2005, p. 281) que estes pronomes são utilizados por todos, assim, por qualquer um, ou como Ulisses, por ninguém.

“A linguagem previne esse perigo instituindo um signo único, mas móvel, *eu*, que pode ser assumido por todo locutor, com a condição de que ele, cada vez só remeta à instância do seu próprio discurso. Esse signo está, pois, ligado ao *exercício* da linguagem e declara o locutor como tal. É essa propriedade que fundamenta o discurso individual, em que cada locutor assume por sua conta a linguagem inteira. O hábito nos torna facilmente insensíveis a essa diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo”

Olhar, ouvir e contar uma história como uma proposta política

Qual seria a aposta política de olhar e ouvir quem conta uma história e de contar também uma história? Na região serrana, olhar, ouvir e contar uma história pode ser uma forma de potencializar as histórias, a história. De fazer de uma história, já contada, um escândalo, de fraturar o tempo neste olhar, contar, ouvir e recontar. Olhar, contar e ouvir histórias e não tomá-las como uma conversa descartável que se instala nos traumas e nas confissões do presente que é apenas novidade.

É a hora derradeira. Os últimos passos que antecedem o primeiro encontro. O corpo se move, se agita, se apaga, “se desaparece”. Logo estaremos tão próximos daqueles olhos desconhecidos, do tom de voz estranho, das imagens, das cores, das impressões. Há perigos que se multiplicam atirando tudo às incertezas, já não podemos contar com a quiromancia, sim, mas sustentamos uma tímida intuição. Como e por que olhar, ouvir e contar algo a este estrangeiro que, num lapso de segundo, antes do encontro, procuramos anteceder a imagem?

Este estrangeiro é aquele que se apresenta em sua diferença radical diante do outro e que é contaminado, enquanto contamina através da troca de suas diferenças. Mas também é aquele que tem algo a oferecer e que se presta a receber. O estrangeiro, segundo Mizoguchi (2013, p. 45), é aquele que tem a força de abrir a história, como aquele

“que é capaz de, justamente pela criação – uma força efetiva, posto que ilusória – da condição de estrangeiro, pôr-se a captar os absurdos, desfiar os dispositivos e diagramas que modulam os tempos e espaços chamados nossos, abrindo, por fim, os mapas tidos como prontos nas tristes postulações atuais do fim da história”

O pesquisador como *PHILOXEINOI* – O presente ofertado⁷

Olhar, ouvir e contar uma história como uma proposta política. Esta é a intenção desta ida à serra e seu retorno. Mas como ir e por quê? Antes de nos propormos tais questões, pensaremos na ida e sua importância. Para isso, passaremos a olhar as reflexões de Jeanne-Marie Gagnebin em uma análise da Odisseia.

Passamos a esta análise da Odisseia não como um retorno aos gregos, nos quais buscaríamos fórmulas de conduta ou de segurança às fontes. Esta análise é como uma forma de problematizar as apostas do presente, como um irromper intempestivo de algo que vem do sumidouro e que pode colocar em xeque as questões que propomos.

A Odisseia trata da volta de Ulisses para casa após a guerra de Troia. Diferentemente da *Ilíada*, não se trata mais de uma conquista da imortalidade no campo de batalha, mas do retorno e da conservação da narrativa de um mortal. Nos debruçaremos sobre dois episódios da narrativa de Homero para pensar o corpo que se lança ao mar: o encontro de Ulisses com Polifemo e Ulisses na corte dos Feácios.

Após a guerra de Troia, os gregos retornam para casa. Entre eles está Ulisses, mentor do Cavalo de Troia, que se gaba de sozinho, sem a ajuda dos deuses, ter

⁷ As reflexões abaixo se baseiam na análise da Odisseia discutida por Jeanne-Marie Gagnebin no capítulo “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia” de seu livro “Lembrar Escrever Esquecer”.

encontrado meios de destruir a cidade. Ofendido, Poseidon, o deus do mar, jura que Ulisses jamais retornará à sua casa, o reino de Ítaca. Ulisses e seus companheiros, entretanto, lançam-se ao mar para a viagem de retorno e assim, começam suas aventuras/desventuras. Na primeira, ele se encontra com os Lotófagos (falaremos deste episódio adiante), em seguida Ulisses chega à ilha dos ciclopes.

O encontro com Polifemo se dá nesta ilha. Ulisses e seus companheiros desembarcam a fim de estabelecer contato com os moradores do local. Não encontram nada, não há barcos, não há plantações, nem vestígio de local algum de culto. Encontram uma caverna e entram. Ali alguém morava, pois havia sinais de uma fogueira e de uma cama. Esperam o anfitrião chegar para realizar um antigo costume: a troca de presentes que é devida segundo a lei da hospitalidade. No caso de Ulisses, ele havia levado vinho como seu presente.

Quando Polifemo chega com suas cabras e vê os homens, ele se indigna de que tenham comido seu queijo. Para remediar a situação, Ulisses evoca a lei da hospitalidade, comum entre os homens. Ora, Polifemo afirma que os ciclopes são soberbos e não respeitam lei alguma de mortais, acham-se mais poderosos que os deuses e ditam uns aos outros suas próprias leis. São chamados por Homero de *hybristai*, palavra que indica “falta de limites”. Os ciclopes eram, portanto, indiferentes aos deuses e violentos com os homens. Polifemo chega a devorar alguns companheiros de Ulisses na sua frente. O horror de Ulisses é evidente. Ele, um mortal, não pode contemplar essa *hybristai*. Para se compreender este horror, é necessário salientar que na Odisseia existem duas palavras, dois adjetivos, que se opõem a *hybristai*: *philoxeinoi* e *theodès*.

Theodès é uma palavra que identifica reverência aos deuses imortais; é, pois, uma reverência própria dos mortais. Todo mortal é um *theodès*. *Philoxeinoi* é uma palavra forjada por Homero a partir de dois radicais: *philos* (amigo) e *xenos* (estrangeiro). Assim, amigo do estrangeiro.

É importante ressaltar que este adjetivo “*philoxeinoi*” não caracteriza valores psicológicos de uma suposta bondade ou misericórdia para com a figura do estrangeiro. Na Odisseia, essa palavra fala das relações entre grupos de pessoas: os mortais.

Em seu encontro com Polifemo, o anfitrião de Ulisses se mostra hostil ao *xenos* que chega à sua casa. Ele se mostra sem *thémis* (lei). Não respeita a hospitalidade, não oferece presentes e não presta culto aos deuses. No contexto da Odisseia, as ações de respeito à lei, prestar culto e oferecer presentes denotam uma certa organização política. A ideia de culto, por exemplo, é a ideia de uma organização política, não um culto redentor. O estrangeiro que chega à casa de um desconhecido espera ali prestar culto. Isto mostra como os homens mortais respeitam algumas regras na relação com outros homens, como é o caso da lei de hospitalidade.

Esta lei, passada de geração a geração, diz como o *xenos* deve ser tratado. Em vários momentos da Odisseia, Ulisses é um *xenos* e recebe presentes, porém, ao mesmo tempo, o anfitrião que recebe Ulisses também é um *xenos*. Esta é uma palavra ambígua. Ela se presta tanto ao convidado como ao anfitrião. Cada um deles é um *xenos* quando se encontram. Os dois respeitam a lei da hospitalidade e se presenteiam.

Estes presentes não são necessariamente materiais. Essas trocas são simbólicas e rígidas e se transmitem de geração a geração. “Sua característica é a de parecer espontânea, mas deve obedecer a um sistema de obrigações muito restrito que se transmite de geração a geração” (GAGNEBIN, 2009, p. 20)⁸. Recusar essas trocas significa declarar a guerra. Já que, em latim, *xenos* se torna *hospes* (hóspede) e *hostis* (inimigo), notamos a ambiguidade do primeiro encontro – ele pode se encaminhar para a paz ou para a guerra.

No caso do encontro de Ulisses com Polifemo, esses presentes entre os *xenos* são pervertidos pelas duas personagens. Ulisses oferece a Polifemo o vinho. Ardiloso, Ulisses quer embriagá-lo e depois furar-lhe o olho para que Polifemo role a pedra que está bloqueando a porta da caverna para que ele e seus companheiros fujam. Polifemo se agrada do presente de Ulisses e, como troca, promete outro presente igualmente pervertido: devorá-lo por último.

Mas há outros casos na Odisseia em que anfitriões recebem e dão presentes ao estrangeiro. Ulisses, na corte dos Feácios, última parada antes de retornar a Ítaca, recebe presentes do rei Alcino, e o que poderia oferecer em troca? Oferece aquilo que tem, suas

⁸ Todas as citações que seguem, fazem parte do mesmo capítulo de Lembrar Escrever Esquecer, salvo quando indicadas.

histórias, as quais conta na corte. Portanto, na lei de hospitalidade, o que importa é a “capacidade de entrar em comunicação com outro e de proceder uma troca” (p.21). Enfim, “esse outro e outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é nem dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido, com quem se pode estabelecer uma aliança através de presentes, embrião de uma organização política mais ampla” (p.21).

Por fim, para pensar o pesquisador enquanto *philoxeinoi*, gostaria de pensar na ambiguidade contida na polissemia da palavra “presente” e no que ela provoca. Para isso, evoco a primeira aventura/desventura de Ulisses, seu encontro com os Lotófagos.

Este é um povo mortal. Não matavam nem ameaçavam os estrangeiros, apenas ofereciam a flor do lótus, capaz de fazer esquecer o passado e o futuro a quem dela comer. Se não matavam nem ameaçavam o *xenos*, “de maneira muito mais perniciosa oferecem o eterno presente do esquecimento” (p.14). Diante do lótus ofertado, Ulisses luta para levar seus companheiros de volta ao barco para lançar-se ao mar, antes que experimentem o esquecimento e esqueçam o propósito de ir para casa.

Pensando a ambiguidade na polissemia da palavra “presente”, podemos propor os presentes que o pesquisador, enquanto *philoxeinoi*, pode ofertar:

- O presente como regalo, algo que se dá a alguém. Não é necessariamente material. Pode ser uma simples narrativa que oferecemos e que escutamos (presente que recebemos também);
- Estar presente, junto de outrem, cumprindo a proposta de entrar em comunicação e proceder uma troca. Criar um embrião de organização política, efêmero que seja.
- Um tempo presente, não tomado temporalmente em extensividade, mas em intensidade e em inventividade. Ulisses oferece suas narrativas que mantêm juntos a marca do passado e o projeto de futuro: “tornar-se sem deixar de ser, sem se deixar de tornar-se” (CALVINO, 2010, p.19).

Qual a importância deste tornar-se no contexto da Odisseia: “tornar-se sem deixar de ser, sem se deixar de tornar-se”? Quais eram as preciosidades contidas nas intensidades das histórias de Ulisses?

É preciso lembrar que a Odisseia, como a tomamos, ou seja, Ulisses narrando suas histórias, ou a história do retorno de Ulisses para casa, começa no canto IX, quando o herói toma a palavra para dizer de suas desventuras. Antes, na leitura da Odisseia, estamos às voltas com a busca por uma narrativa, mas que narrativa? A própria Odisseia. Telêmaco sai em busca da história do pai e isto não é capricho. Saber do retorno do pai à Ítaca, mesmo que a história termine bem ou mal, fará com que Ítaca saia da situação amorfa, sem tempo e sem lei em que se encontra há anos.

Este presente-narrativa, que é tomado em intensidade, vem para deslocar este tempo amorfo, mas também para deslocar o tempo retilíneo, onde passado, presente e futuro são tomados de forma acabada.

Ulisses toma todos os cuidados para cumprir seu retorno a sua casa e também para não esquecer deste retorno. Nada se perde em sua narrativa quando a rememora, mas também há um cuidado para que o retorno não seja esquecido ainda quando se dá, ou seja, ainda quando está se desdobrando. Como vimos, seu maior perigo era o encontro com os lotófagos, que ofertavam um regalo diferente do regalo do presente-narrativa, o regalo do presente do esquecimento, ou um esquecimento sempre presente.

Por que Ulisses esteve com tanto medo do esquecimento? Não volta Ulisses para casa e conta sua história em forma linear para restabelecer a lei em Ítaca? É Ulisses um ardiloso! Sua maior preocupação está em não esquecer o retorno, ou seja, podemos pensar que esquecer este retorno diz apenas do passado, que Ulisses quer apenas lembrá-lo tal como ele foi em todos os detalhes. Se pensamos assim, mais uma vez os ardis de Ulisses terão nos enlaçado.

A partir do canto IX, quando Ulisses toma a palavra para contar sua história, uma profusão de odisseias surgem. A uns (feácios) conta suas viagens e encontros com seres fantásticos que povoam a Odisseia; a outros conta outras histórias, odisseias diferentes das que conhecemos, ou que tomamos pela história de Ulisses.

Ulisses torna o seu presente-narrativo, ou seja, o seu passado, diferente conforme sua audiência vai mudando, é multiplicado, é tornado polissêmico, aberto. Assim esse passado vem atualizar o presente. Seria o mesmo Ulisses ou um impostor que conhecia suas histórias e tomou seu lugar quem conta aos outros suas desventuras?

Sim, sua cicatriz, adquirida na juventude, está lá para comprovar que ainda é o mesmo que deixou Ítaca. Mas suas histórias não. Não é a narrativa que confere a autenticidade ao narrador, antes, é a arte de narrar.

Esse regalo que Ulisses oferece em sua profusão de narrativas que abrem o passado, permite que seu presente seja inventado e que seu futuro permaneça aberto. Ulisses é aquele mesmo, não podemos esquecer, é aquele que multiplica as histórias para mantê-las em aberto, é aquele mesmo que, em pontos diferentes, narra histórias que vêm multiplicar as possíveis aberturas do tempo fraturado. “Tornar-se sem deixar de ser, sem se deixar de tornar-se”. Ninguém.

As forças envolvidas em um caso contado

“Marcel Mauss expôs, em seu célebre trabalho sobre o *Dom*, o quanto a troca é funcional e como articula conjuntos de fenômenos religiosos, econômicos e jurídicos próprios de sociedades arcaicas”, diz Benveniste (2005, p. 348) no início de sua discussão sobre o termo *Dom* no vocabulário indo-europeu.

Esses fenômenos, descritos por Mauss, assumem uma função que respeita regras específicas e rígidas. No entanto, no vocabulário indo-europeu, há diferenças na forma como este *Dom* é encarado. Há uma regra geral de enriquecimento daqueles que participam das trocas. Elas têm esta função específica, fazer percorrer, através de dons e contra-dons, uma riqueza que atravessa os donatários e beneficiários.

Assim também, as histórias que se ofertam como presentes têm algumas características. Mais do que curiosidades ou ditos, elas visam mobilizar certos fenômenos que escapam da ordem do que é apenas semântico, ou do que leva a tornar o semântico irrepresentável em palavras. Em nossos casos estas trocas de presentes através de histórias que se efetuam na serra são formas de mobilizar preciosidades, mesmo sem valor, e das quais lançamos mão, atreladas às falas, aos casos, aos cacarecos polissêmicos. Multiplicam-se as histórias, multiplicam-se os sentidos, abre-se o passado, o presente, o futuro. Além disso, estas histórias preciosas e sem valor, que podem dizer nada sobre o que aconteceu nas chuvas, ainda assim, contêm em si as

intensidades de mobilizar certas forças políticas, éticas, jurídicas, econômicas e estéticas.

O que se diz, diz-se por forças. Para efetuar uma função em que um enriquecimento se dá nas trocas e contra-trocas de histórias, os cacarecos polissêmicos devem ser trocados. Mas por que isto é importante? Não é importante pelo que estas trocas de cacarecos polissêmicos são, mas sim pelo que provocam. E o que provocam?

Podem provocar o que o encontro oferece. Mas um encontro que é orientado. Segundo Benveniste (2005), nenhum sentido é dado às trocas que não tenha sido estabelecido antes, conforme mostram suas análises sobre o vocabulário indo-europeu dos termos *Dom* e troca: “para ‘Dom’, o grego antigo tem nada menos que cinco palavras distintas e paralelas que os nossos dicionários de traduções traduzem identicamente como ‘dom, presente’. É preciso tentar definir o que cada uma delas tem de específico em virtude da sua formação” (p. 351).

Vemos então que construções específicas dizem de como os *Dons* se estabeleciam e eram efetuados. Mais do que isso, apresentava-se uma função dos *Dons*. Um proceder sobre suas leis inauditas que se estabeleciam através de gerações em relação as trocas efetuadas.

Uma das leis dos *Dons* era em relação a sua preciosidade, conforme Benveniste (2005, p. 356-357) “uma “troca” que se constitui de “Dons” aceitados e devolvidos é totalmente diferente de um comércio de utilidade. Deve ser generosa para ser julgada proveitosa. Quando se dá, é preciso dar o que se tem de mais precioso”. Esta afirmação não se insere na esfera do religioso, mas sim em interfaces como a economia, política e a ética, entre outras.

Vemos estas preciosidades hoje quando oferecemos um banquete a um convidado e oferecemos o que temos de precioso, chegamos a “destruir a riqueza” que temos para dar algo precioso ao nosso convidado. Mas, em nosso caso, em que o presente-objeto ofertado são as histórias que olhamos, contamos e ouvimos, em que se baseiam as preciosidades que ofertamos? Para Benveniste (2005, p. 360),

“como se pode prever, a “troca” possibilita um grande vocabulário para especificar as relações econômicas. Os termos dessa ordem, porém, são quase

todos renovados, de modo que se deve considerar cada língua por si mesma. Há entretanto um termo ao menos dotado de uma certa extensão indo-europeia e de uma significação constante: é o que designa particularmente o ‘valor’”

Em nosso caso, as trocas são de cacarecos, coisas preciosas e sem valor, contudo têm de se estar atento para que não pareçam simples trocas ingênuas. Não nos diz Benveniste de como elas se articulam no benefício do valor? Para onde se orientam nossas trocas de cacarecos polissêmicos? Os cacarecos são apostas.

Encontro com o tempo

E pois com a nau no mar,
Assestamos a quilha contra as vagas
E frente ao mar divino içamos vela

Ezra Pound

O que pode o ouvir uma história? O que pode o contar uma história? A região serrana do estado do Rio de Janeiro pode nos contar algum caso após as chuvas de 2010-2011? Podemos ouvir algum caso após estas chuvas? Seguindo as pistas deixadas por Walter Benjamin, nas teses sobre a história, se olhamos, contamos e escutamos os casos da região serrana, fazemos isso por uma prática ao mesmo tempo transformadora, redentora e revolucionária.

Se estamos atentos aos casos para olhá-los, ouvi-los e contá-los, não é intenção dessas práticas articular historicamente o passado e reconhecê-lo “tal como ele foi”. Estamos atentos a estes casos por sua importância e por suas possibilidades. A importância e possibilidade de abrir portas de multiplicação da história.

Estar atento a estes casos é estar atento aos cacarecos que se apresentam “como um clarão num momento de perigo”, quer seja este cacareco um objeto, uma imagem, uma parte de uma articulação fônica. Quando surge inesperadamente este cacareco, percebemos o perigo de nos atermos à linha que segue o inexorável curso da história. Mas este cacareco se prepara mesmo para arrancar desta linha aqueles que o veem em sua intensidade. Pois este cacareco é semelhante a um estilhaço e neste estilhaço pode-

se dar a multiplicação do passado: Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele que tiver apreendido que nem os mortos estarão seguros numa história inexorável (BENJAMIN, 2013, p. 11-12).

Contudo, onde mora o perigo de nem os mortos estarem seguros na linha inexorável da história? Que história é esta que se dá de forma inexorável, que não permite seu estilhaçar, sua multiplicação?

A história como um todo

Como se dá a construção de uma visão acabada do passado? Começa por Heródoto, este grego cognominado de “pai da história”, que lança mão do termo *ístorein* não como uma narrativa histórica. Usa-o para contar a história de gregos e bárbaros. A invenção da história começa, portanto, com o vocábulo *istoría* que deriva de *ístor*, literalmente, “testemunha ocular” e, posteriormente, quem examina testemunhos de outras pessoas que presenciaram um fato e obtém a verdade através da indagação.

A história se inicia sem a pretensão de contar uma história, ou seja, sem os objetivos de abarcar uma trama narrativa. No conceito de *ístor*, o papel da testemunha tinha como objetivo salvar do esquecimento os homens mortais que estão às voltas com um mundo imortal. Medimos o tempo astronomicamente quando calculamos os dias e sua duração, os anos e sua duração. Este tempo cíclico volta e sempre retorna num movimento constante na natureza (NUNES, 2013).

No pensamento grego, a imortalidade não era conferida ao homem, que tinha apenas sua vida terrestre, vida que é marcada pelo nascimento e pela morte. Antes, essa imortalidade pertencia ao mundo todo que estava aqui antes do nascimento e continuaria aqui após a morte do homem.

Os homens mortais, presos à sua mortalidade, estão colocados em um mundo que permanecerá após eles. O propósito de Heródoto era preservar os atos dos homens. Neste contexto, o *ístor* deve levar seu olhar a essas situações únicas, feitos ou eventos que interrompem o movimento circular da história. Assim, vemos, por exemplo, como

na *Ilíada*, obra anterior a Heródoto, o poeta não se preocupa em narrar os belos feitos dos gregos, mas das duas partes em disputa.

A história era para os gregos algo como uma sucessão de rasgos na vida diária que conduziam o homem mortal à imortalidade. Era este o pressuposto, a ligação realizada entre história e natureza. O fato de a natureza seguir seu curso de uma ponta da imortalidade a outra despertava no homem mortal a encenação da imortalidade através de feitos que durassem na boca dos poetas, ou, nas palavras do *ístor*, mais do que sua vida.

Funda-se um embrião da forma como se conta a história que abarca a tudo na relação da mortalidade do homem e a imortalidade da natureza. Nasce a figura do *ístor*, da testemunha ocular que está atenta aos eventos, que se move entre os feitos dos homens mortais e se irrompe na invenção da imortalidade.

Não se pode perder de vista o papel ocupado por este primeiro *ístor*. Suas narinas recolhem os feitos dignos e o ar de seus pulmões retine suas cordas vocais para expelir as palavras sonoras que materializam toda a memória que toma forma de narrativa. Nas palavras cantadas nas cortes, nos campos e nas casas. A este primeiro *ístor*-poeta segue-se outro, o *ístor*-historiador.

Esta segunda personagem utiliza da palavra escrita. Há aqui um primeiro movimento de se reter, de fazer permanecer e de separar a história contada, da voz e do corpo do *ístor*-poeta. Ela não pode se sustentar apenas em uma tradição oral, na boca do poeta. Ela (a palavra falada), eles (os feitos), descem ao nível de palavras escritas, que perduram mais indefinidamente do que o verso cantado. Arendt (2007, p. 74) diz que

“o que se passa diretamente entre os mortais, a palavra falada e todas as ações e feitos que os gregos chamaram de *práksesis* ou *prágmata*, em oposição a *poíesis*, fabricação, não pode nunca sobreviver ao momento de sua realização e jamais deixaria qualquer vestígio sem o auxílio da recordação. A tarefa do poeta e historiador (posto por Aristóteles na mesma categoria, por ser o seu tema comum *práksis*) consiste em fazer alguma coisa perdurar na recordação. E o fazem traduzindo *práksis* e *léksis*, ação e fala, nesta espécie de *poíesis* ou fabricação que por fim se torna a palavra escrita”

O artifício da palavra escrita liga os mortais à imortalidade da natureza. Em sua pretensão, os homens permaneceriam para sempre. No entanto, outros artifícios surgem nesta relação entre olhar eventos, cacarecos, palavra escrita e natureza.

Talvez a mais profunda mudança seja marcada pelo cogito de Descartes. Inicia-se a discussão de “processos”, de formas de se chegar, em retrospectiva, a uma origem, uma verdade. Quem olhar os cacarecos, por exemplo, passa a se ocupar dos processos e não mais dos feitos.

No contar a história, o que se modifica é exatamente a relação entre o ato de contar e a natureza. Se antes tratava-se de se tornar em feitos produzidos por mortais algo imortal, de incluí-los em meio às coisas e objetos que permanecem, como a natureza por exemplo, agora a relação com a natureza se altera. Os homens mortais passaram a agir sobre a natureza, e não apenas fabricando objetos que perduram por determinado tempo (como uma mesa ou cadeira); muitas vezes o homem passa a iniciar processos na própria natureza, processos que não podem controlar, como a divisão dos átomos.

Não se trata mais de ingressar na imortalidade através de um rasgo. O conceito de processo, de manipulação, parece ser algo totalizante, geral, em detrimento do singular. O conceito de processo implica dissociar o concreto e o geral, a coisa ou evento singular e o significado universal. O processo adquire, assim, um monopólio de universalidade na relação com o contar a história.

Quem direciona seu olhar aos cacarecos, por exemplo, não apenas o direciona ao evento enquanto este se revela em sua aparição. Cada evento passa a ser preso ao “processo” que segue e ao qual este processo dá sentido. Aquele que olha e procede de forma a dar um sentido para os cacarecos que olha o faz através de uma força assimétrica. São os valores de quem olha que são colocados à disposição de seu olhar.

A natureza imortal passa a ser um processo e passa a ser uma narrativa, uma trama urdida e cosida de acordo com quem a vê e dela diz. Sem interrupções e sem repetições, essa trama é cheia de insinuações e similaridades que nos dão a ilusão de que tudo segue seu caminho, nada se repete. Talvez por isso, o conceito de “eterno retorno”

proposto por Nietzsche tenha parecido tão estranho. Neste processo eterno, sem começo e sem fim, não são permitidas expectativas escatológicas.

Analisando esse processo, Walter Benjamin (2013, p. 15) pondera nas teses “sobre o conceito de história”:

“O historicismo limitou-se a estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas um fato, por ser causa de outro, não se transforma por isso em fato histórico. Tornou-se nisso postumamente, em circunstâncias que podem estar a milênios de distância dele”

Ver a história como esse processo bem definido foi uma novidade até para Kant que se espantou de contemplar toda a História. Hannah Arendt (2007, p. 117) cita Kant, que discorre sobre o processo histórico:

“uma vez que olhamos para a História em seu conjunto (*in Grossen*), e não para acontecimentos isolados e para as eternamente frustradas intenções de agentes humanos, tudo faz sentido subitamente, pois há sempre, pelo menos, uma história a contar. O processo como um todo parece ser guiado por uma ‘intenção da natureza’ desconhecida pelos homens em ação (...)”

Entre brumas surge ao longe a catedral no meio da praça. Na praça retangular bancos, pequenas árvores e poucos passantes formam uma dispersão móvel no espaço. Local onde passam turistas, trabalhadores, local de movimento da cidade. Num dos cantos equiláteros da praça uma casa se avoluma.

Um estranho nome é dado a casa: “Casa da Memória”. O estrangeiro aproxima-se. A porta está aberta, mas não se encontra porteiro, não se avista ninguém. Adentrando-se a casa o estrangeiro vê inúmeros objetos, textos, fotos, que contam a história da colonização e da construção da cidade. Uma casa por onde passa a memória da história da cidade.

Entra-se em uma sala e logo se está em um salão com inúmeros objetos. A casa é vazada: esta sala por onde se entrou tem portas, passagens. Continua-se e logo se está em outras salas, pode-se saltar de sala em sala. A casa se labirinta.

De repente o estrangeiro se pega em uma mesma sala que já visitara: “Será magia?”, ele se pergunta, “Como posso estar nessa mesma sala?”. O estrangeiro passa a olhar as portas, a experimentar suas entradas e saídas. Passa de sala a sala. Em cada sala uma história é contada. Conta-se das fundações da cidade. De sua relação com a Coroa Portuguesa e os europeus. Diz-se de como foi progressista e de como abraçou o progresso nos séculos XVIII e XIX em um capitalismo expansionista aviltado por novos mercados.

Alguma das salas diz das chuvas? Alguma diz das relações entre os europeus e os povos originários das matas da terra Brasil? O estrangeiro olha em todo canto, não encontra objetos de chuvas, nem fotos, nem textos. Algum filigrana de barro no chão? Em meio a estas questões algo passa a preocupar o estrangeiro: onde seria a saída?

Passa a testar caminhos para a saída. Já percebera que ali a memória era hermeticamente fechada. Mas como sair daquele local de memória tão fechada? “Para sair de um labirinto basta sempre ir para a esquerda”, ele se lembra. Experimenta duas entradas a esquerda. Chega em uma sala em que já esteve, nesta sala a construção da cidade no período do Brasil imperial é o foco principal. Tudo parece estar no mesmo lugar, mas há algo que diferencia aquele local de sua última visita: uma figura taciturna. O estrangeiro se aproxima. Pergunta à mulher que estava diante dele se ela trabalha naquela casa, “sim”, ela diz, “Que lugar é este?”, pergunta o estrangeiro, “Uma casa da memória”, lhe responde.

Mas de qual memória? E as chuvas? Sobre a chuva a figura taciturna diz que após elas a cidade emudeceu, e que ela vê fantasmas pelas ruas. A casa contaria alguma história sobre estes fantasmas? A Casa da Memória no centro da cidade se permite uma memória tão central quanto aquela praça. Mas quanto ao que foge da memória estabelecida? E quanto ao que ainda grita do chão para manter seu escândalo? A mulher já havia dito: fantasmas nas ruas.

O tempo de Agora

“Ele não argumenta... julga. Ele não
Julga como um juiz julga mas como o sol
Caindo ao redor de algo indefeso”

Walt Withman

Quando vemos um cacareco e o articulamos com um passado imutável, estamos diante de uma noção de história que é capaz de julgar o passado, de determinar o presente e conduzir o futuro inexoravelmente. Cabe-nos interrogar, porém, quais são os limites, as utilidades e os inconvenientes desta noção de história.

Para tal, lançamos mão das “Considerações Intempestivas” de Nietzsche e suas relações com as teses benjaminianas que se articulam no conceito de *agora*. Nietzsche não tinha em mente uma crítica à utilização da história. Ele se posiciona nas discussões acerca de como lidamos com a história. É um acerto de contas com algo de que seu tempo muito se orgulhava, a história enquanto disciplina e possibilidade de conhecer o passado tal como foi.

As discussões de Nietzsche⁹, trazem interessantes questões para pensarmos a forma como lidamos com a história. Não se trata de negá-la, mas de discutir suas utilidades e desutilidades, ou seja, de lidarmos com uma “justa” história. A “justa” medida das “utilidades e dos inconvenientes da história para a vida” se encontra na própria noção de vida, ou de “plástica da vida”.

Nietzsche remete sempre aos usos da forma positiva da história em relação à vida como um ponto de equilíbrio entre a história e a ação. Em “Assim Falou Zaratustra”, deparamo-nos com o conceito de além-homem, ou super-homem, *Übermensch*. Sobre a criação deste *Übermensch*, o autor questiona: “poderíeis criar um Deus? Pois então não me faleis de deuses! Poderíeis, contudo, criar um super-homem” (NIETZSCHE, 2010). Ele, o super-homem, se orienta para a ação. Em sua discussão

⁹ As referências de Nietzsche sem ano são do livro “Considerações Intempestivas”. Não foi possível identificar o ano da publicação do livro e as referências do ano à frente do nome do autor não serão feitas. Quando apenas as referências a páginas forem feitas trata-se desta obra.

sobre o cristianismo, Nietzsche (2009, p.14) define o que é bom orientando-se também para a ação,

“O que é bom? – tudo quanto aumenta no homem o sentimento de poder, a vontade para o poder, o próprio poder./ O que é mau? Tudo quanto procede da fraqueza./ O que é a felicidade? – o sentimento com que o poder se ‘engrandece’, com que se vence uma resistência”

Ação que é própria do inacabamento de uma vida nas alturas. Interessante que estas propostas de ação também se encontrem inseridas na discussão do autor sobre o que seja uma obra clássica. Para ele, os autores clássicos estavam sempre tentando se superar. Logo, aquele que lê uma obra dita clássica deveria estar também em uma busca, a obra nunca é o fim em si mesma, pois, os autores clássicos “sempre se consideravam à procura”.

Nietzsche, no entanto, não rechaça totalmente a história, “quero dizer que temos necessidade dela para a vida e para a ação”, mas subordina-a à ação e ao tempo em que essa ação se efetua, ou seja, o presente. A ação se inscreve no presente, no *agora* (*jetztzeit*). Ao falar sobre um “rebanho que pasta”, o autor afirma que o animal vive no instante, “O animal vive uma vida não-histórica” (NIETZSCHE, p.106) e disso o homem se admira, “mas o homem também se admira de si próprio, de não poder aprender a esquecer e de ficar permanentemente amarrado ao passado” (NIETZSCHE, p.105).

Se o homem se admira do animal que vive feliz no instante e também de si que é preso aos grilhões da História, como achar um equilíbrio? Nietzsche (p. 113) propõe uma vida que lance mão da história, mas que se oriente para a ação no presente:

“o passado e o presente são uma única e mesma coisa e, apesar de toda a sua diversidade, conservam a unidade profunda de um mesmo tipo e realizam a onipresença de tipos indestrutíveis, apresentando uma estrutura estável de valor invariável e de significação sempre idêntica”

Trata-se agora de dizer qual a crítica de Nietzsche em relação à história e o ponto de equilíbrio que o autor presume ter alcançado. Se por um lado afirma que precisamos da história, por outro discute como precisamos dela. Como diz na epígrafe utilizada por Benjamin nas “Teses sobre o conceito de História”: “Decerto que temos

necessidade da História, mas temos necessidade dela de uma maneira diferente da do ocioso requintado nos jardins do saber”.

De que história não precisamos? Não precisamos da história que paralise o presente e também da história como processo que feche o passado e o futuro. Já intuímos sobre o perigo da história que paralisa nosso presente quando a Ulisses foi oferecida a flor do Lótus, mas qual a crítica de Nietzsche sobre a história como processo? A primeira pista é que “serviremos a História só na medida em que ela serve a vida” (p. 102), ao custo de que “a História encarada como essência pura e dominadora arrastaria a humanidade para o seu fim e para o juízo final” (p. 102).

Prosseguindo nas pistas deixadas pelo autor em seu projeto de uma justa história, vemos-nos diante de uma ousada proposta: a felicidade. Mas o que isso quer dizer? Logo no início do texto “Das Utilidades e dos Inconvenientes da História para a Vida” há uma discussão sobre, se assim podemos dizer, o uso da temporalidade. O animal que pasta, o rebanho, vive no instante, não consegue ao menos articular palavras pois, quando pensa tê-las articulado, já se esqueceu delas, o instante passou, e o julgamos feliz por estar fora da história. Ao contrário do animal que vive fora da temporalidade (passado, presente, futuro), o homem “se admira a si próprio” (p.105) por estar na história, de estar preso ao passado e de não esquecer.

Agora, atenção!

“É um fato extraordinário: o instante aparece como um relâmpago e depois desaparece também como um relâmpago. Nada antes, nada depois, e, contudo, ele vem perturbar como um fantasma a paz de um instante ulterior” (p. 105).

Nesta pista deixada por Nietzsche, encontramos a categoria de *agora* que irrompe no tempo oportuno e nas frestas deste irromper o tempo pode ser estilhaçado. Todo o tempo é carregado, é preenchido de *agora* por cacarecos intensos que se apresentam, por exemplo, em sua própria aparição.

Este tempo de *agora*, intenso no instante, não é um tempo linear e cronológico, muito menos homogêneo e vazio que pode ser preenchido por momentos que estabelecem uma relação causal. A este tempo homogêneo e vazio contrapõe-se um

tempo de *agora* onde um objeto, uma imagem, um cacareco, um fragmento de um som pode trazer o estilhaço por onde, segundo Benjamin (2013), o messias poderia entrar.

Mas o messias que adentra por esta porta estilhaçada não é o sinal religioso de uma vitória sacrossanta ou de uma devoção da alma. É antes profano, orientado pela ideia de felicidade. É esta ordem profana que é capaz de suscitar a vinda do messias. Em sua transitoriedade, este *tempo-de-agora* é capaz, orientado pela felicidade, de trazer o messias que redime a humanidade e torna o passado citável em cada um dos seus momentos.

Neste tempo preenchido de *agora* é possível citar o passado para tornar a entrada do messiânico, como, por exemplo, na Revolução Francesa, a Roma antiga era citada.

Tudo parte da vida do homem, do seu corpo, ou, dizendo de outro modo, de sua mortalidade. Nas páginas 105 e 106, em um único parágrafo, Nietzsche discute todo o tempo possível ao homem, passado, presente e futuro. Fala do animal “que se consome no presente”, do homem que relembra “num relâmpago”, e da criança no limiar entre passado e futuro. Uma belíssima passagem nas últimas linhas nos mostra, em carne viva, a mortalidade do homem. Transcrevo (NIETZSCHE, P. 106):

“Quando, por fim, a morte traz o esquecimento desejado, rouba-nos simultaneamente o presente e a existência e põe o selo definitivo sobre esta verdade, que ser não passa de um ter sido ininterrupto, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se contradizer a si própria”.

Portanto, para compreendermos a discussão do autor sobre a história, temos antes de pensar na vida, ou melhor dizendo, na mortalidade do homem e em sua relação com o esquecimento e a história.

Certamente viver sem esquecer é impossível, mas viver imerso em um processo no qual o futuro é previsto a partir da análise do passado é viver, segundo Nietzsche, como um “coveiro do presente” (p. 108, 110).

“Devemos, pois, considerar muito importante a faculdade de sentir diretamente as coisas, para além de qualquer sentido histórico, pelo menos na medida em que esta falta de sentido histórico constitui o único fundamento sobre o qual é possível edificar algo de justo, de grande e de humano”

A história para Nietzsche deve servir a vida. Mas o que seria a vida para o autor? Já dissemos que ela pode ser entendida como ação que se dá no presente. Mas como pode ser a história justa com a vida? Passaremos à discussão de Nietzsche sobre as três categorias de história e de suas utilidades e desvantagens.

– História Monumental: “porque o homem é ativo e ambicioso (...)”. Trata-se de uma história que erige seus monumentos através dos anos idos. É o louvor e a admiração às grandes figuras do passado, como os modelos na Grécia eram respeitados e mesmo imitados. Sua desvantagem é tratar algum desses modelos como algo finalizado e que impeça a ação no presente.

– História Tradicionalista: “(...) porque tem prazer em conservar e venerar (...)”. A discussão deste modelo histórico é uma bela passagem em Nietzsche. O autor estabelece um paralelo entre uma árvore (!) e a História Tradicionalista. Esta é como uma árvore que tem suas raízes fincadas ao chão, no presente, e cresce, mas que sabe de qual solo vem suas flores e seus frutos. A História Tradicionalista quer conservar o passado no sentido de que quer manter um elo de ligação entre presente e passado. É nociva na medida em que impede a invenção do presente, a plástica da vida.

– História Crítica: “(...) porque sofre e tem necessidade de libertação”. Poderíamos dizer que é a história que mantém mais íntima relação com a vida. Para usá-la, é preciso ter força e, muitas vezes, a coragem de “quebrar e dissolver um fragmento do passado para colocá-la ao lado da vida” (p. 129). Ela quer julgar o passado segundo a medida presente. Assume um compromisso com o presente e com seu crescimento. Julga a partir dele e em perspectiva dele, buscando no passado a justeza para agir agora. Pode, sim, ser também nociva se tomar o presente como um fim em si mesmo.

Até onde viemos? Qual o sentido de tudo isso? Qual a justa história e seu compromisso com a vida? Seguindo as pegadas de Nietzsche, chegamos ao movimento de inacabamento. Aqui se insere sua proposta em relação à história – se um templo deve ser destruído o deve apenas para que outro seja erigido.

Há, de fato, em Nietzsche uma crítica à pretensão da história como processo capaz de prever o futuro, como forma de previsão da natureza e, citando Goethe, citado

por Nietzsche, “pode-se forçar a natureza, mas não obrigá-la”. Há sim uma crítica ao historiador que não é apenas, aqui, uma testemunha que vê, mas aquele que encadeia os fatos, constrói uma narrativa. Discutindo sobre estes fatos, estes eventos que o historiador quer juntar em uma única linha sucessiva, Nietzsche (p. 157) diz de Schiller,

“Schiller está perfeitamente a par do caráter nitidamente subjetivo desta hipótese quando diz do historiador: ‘Os fenômenos, um após o outro, escapam ao acaso cego, à liberdade sem lei e vem, como articulação conjugada de um mecanismo, tomar o seu lugar dentro de um conjunto coerente que, na realidade, só existe na imaginação do historiador’”

Toda essa crítica sobre a construção da história se deve ao fato de que o presente é uma construção. Se a história destrói a vida e a vida destrói a história, a “justa história” e a “felicidade” propostas por Nietzsche (p.163) se encontram na destruição e na construção

“se, por detrás do instinto histórico, não houver um instinto construtivo, se se destruir não tendo em vista deixar um lugar vazio, para que o futuro já vivo na esperança construa a sua casa sobre um terreno desimpedido, se só reinar a justiça, o instinto criador enfraquece e desanima”.

CAP. II

“Estamos autorizados a lembrar do quê?”

Jurema

Chuvas. Desceram das nuvens para tocar o solo. De um movimento gentil a um movimento insistente, o que tocava o solo insistiu. Encharcado, umedecido, ele cedeu, deslocou-se. Mudou de lugar.

Há, em algum lugar, uma árvore velha e alta. Suas raízes cavaram fundo a terra a fim de abraçar de forma séria e doente aquele local. Na ponta daquelas raízes são sorvidos os nutrientes que, até chegarem ao seu tronco, fazem um longo percurso. Enfim, compõem a seiva ao tronco. Este é espesso, cresce a partir do córtex em direção à casca. Esta é rugosa, áspera e dura. Os nutrientes sobem através da seiva em direção à copa, em direção às folhas que ocupam os galhos abertos de forma extensiva. Elas fazem uma grande sombra ao redor do tronco. Sombra que é pontilhada por inúmeros pontos luminosos da luz branca do sol que incide sobre a árvore, atravessa as brechas entre as folhas balançadas pelo vento e carinhosamente tocam o solo úmido.

Esta árvore permanece neste local, a princípio imutável, a princípio imortal.

Em algum outro lugar outra árvore. A esta coube tombar. A motosserra tocou a casca e produziu um silvo agudo. Chegou ao córtex - um silvo grave. Interrompeu o caminho da seiva. E, antes de os dentes da máquina atravessarem completamente a árvore, o tronco tombou. Houve um grande estalido da madeira se partindo. As folhas desceram veloz até o chão, produzindo e imitando o som de uma tempestade que se aproxima. Esta árvore foi cortada, carregada, transportada, cortada mais ainda, medida, fragmentada, revisitada, analisada, medida novamente, outra vez cortada, lixada, acariciada, perfurada, colada, e encaixada. Um pequeno fragmento do que foi aquela árvore tornou-se um objeto, em nosso caso uma gaveta.

Por anos essa gaveta foi usada como um seguro depósito imaginário. Ali, penso, eram depositados os objetos ordinários, talvez do vestuário: camisas, calças, roupas que

usamos em casa, que usamos para nos enfeitar o corpo e sair pelas ruas; talvez roupas íntimas, guardando a intimidade do momento ideal ou do dia-a-dia; também poderia haver pequenos objetos dos quais lançamos mão quando precisamos: cortadores de unha, esmaltes, pentes, botões, agulhas e linhas. Imagino também uma gaveta fechada à chave, intransponível, misteriosa e pudorosa, com documentos, dinheiro, cartas secretas, fotos. A gaveta, objeto que é depositário de outros objetos, naquele local (um quarto, uma sala, um canto de corredor?), protegidos do tempo de forma ilusória.

Deslocou-se. Mudou de lugar. Há alguns quilômetros da cidade de Teresópolis, avista-se uma gaveta na copa de uma árvore. Sobre sua copa uma gaveta! Suas folhas e troncos cobertos de barro, cheios de sacolas, pedaços de pano, roupas. Seu tronco rugoso, que antes parecia ter uma cor escura, agora tem a cor da terra. Suas raízes deveriam estar enterradas a uma boa profundidade, já que a enxurrada da chuva havia passado acima de suas folhas enquanto ela permanecia imóvel.

Os objetos perdidos de seu lugar. Espalhados por todos os cantos. Transmutados. Em seu rastro, as pessoas seguem. Catando, todos eles, juntando os objetos que encontram e que identificam como seus, adicionando outros que aparecem. Os objetos que mantêm juntos às marcas do passado.

Em meio a todos os deslocamentos após as chuvas, avistam-se objetos recolhidos por trapeiros que juntam os cacarecos.

Em grego, a palavra *sèma* significa tanto signo como túmulo. Ambiguidade que pode nos ajudar a desenvolver algumas questões quando trabalhamos a importância da categoria de cacarecos. Pois não é o caco um resto, um rastro do que havia antes? E mais, não diz ele que algo se transformou, que algo mudou?

O rastro pode ser como uma ausência, mas ao mesmo tempo como algo que denuncia esta ausência, ou seja, permanece ambigualmente em ausência e presença. Sendo um rastro, um cacareco já não é o que era. Tem em si uma força que questiona a história que se pretende linear e totalizante que quer abarcar tudo. Um objeto que é tomado por cacareco é um objeto que multiplica suas possibilidades de significações.

Andando com os olhos baixos, mirando o chão, podemos encontrar cacarecos, estamos atentos, porém, ao que nos dizem quando aparecem? Quando se vê um cacareco no chão, não se pode apenas tomá-lo como um objeto ordinário. Olhar um cacareco é interromper, é imobilizar a força do passado que este traz e a possibilidade de se pensar o presente. A força de um cacareco não pode ser silenciada.

No entanto, os cacarecos não estão aí para que possamos apreendê-los todos, para tomá-los todos como objetos de conhecimento. Como a proposta de uma história que irrompe, este cacareco também é uma possibilidade de irromper o céu da história. O desenvolvimento linear da história se vê diante desta semente. Pode esta história se manter a mesma diante de seu poder germinativo?

A palavra *sèma* significa ao mesmo tempo tûmulo e signo. O que isto significa para nós? Signo e tûmulo são também cacarecos? Por que esta categoria nos importaria? Como pode nos ajudar nas histórias contadas na serra? A ausência dos tûmulos, destes rastros para os desaparecidos daquelas chuvas, coincidem com a falta de signos linguísticos, de causos sobre o que houve? Claro que entendemos aqui os causos que explodem o *continuum* do historicismo e os rastros que vêm para irromper a história.

É em sua potência narrativa a categoria de cacareco inspira uma constante volta à desconstrução e reconstrução da narrativa. Como o caso contado que pode multiplicar uma conversa, dar uma continuidade à conversa, o cacareco é o que pode dar outra continuidade à história preenchida de *agora*, pode irrompê-la, fraturá-la, multiplicá-la em sua produção criativa, na sua inscrição na linguagem e na transmissão da palavra.

Mas, quem recolhe os cacarecos e qual é sua importância para nós?

O que é um pesquisador que trabalha com o lixo, com os cacarecos e qual sua relevância?

O trapeiro¹⁰

Não é o trapeiro aquele que recolhe os frangalhos? Não é esta figura presente nas cidades que está sempre às voltas com os cacarecos que costumam nos passar despercebidos? Teria esta figura alguma importância enquanto categoria para nós?

No início há um local: um prédio pintado de branco, com portas, escadas e rampas, salas, banheiros e outras salas adjacentes ligadas por corredores, janelas e umbrais, piso no chão, luz elétrica. Dentro do prédio há mesas, leitos, computadores, lixeiras, papéis de balas dentro das lixeiras, papel higiênico novo e usado, sabão, pequenas manchas nas paredes, interruptores, parafernália, aparelhos e material de limpeza, panos, gazes, tesouras, cliques. Os corpos: de variados tons, com suas asperezas, rigidez e flacidez. Há os contornos que delineiam o espaço estrangeiro dos corpos, os tamanhos exóticos de cada um: nos corpos menores, a infantopacidade; nos corpos maiores, as marcas do tempo traçado em linhas de rugas. O contorno das bocas. Os olhos coloridos, os pelos hisurtos, a umidade nas mãos, o caule nodal de cada dobra, os movimentos confeccionados artesanalmente com o tempo, meticulosamente estudados e repetidos. As vozes, todos os tipos de sons: agudos, graves, aveludados, adocicados, ásperos, metálicos, brancos, guturais. Roupas uniformes e aventais que vestem os corpos.

O que compõe para. Estática, ela está na memória, no fundo de um céu acinzentado. O tempo, o clima frio, a brisa gelada, cortante, aí está ela.

Movimento, ruídos, sons.

¹⁰ Esta discussão se baseia nas reflexões encontradas no capítulo “Memória, história, testemunho” no livro “Lembrar Escrever Esquecer” de Jeanne-Marie Gagnebin.

Na cidade de Teresópolis, após as chuvas que revolveram a terra, o ambulatório de saúde mental se encontra cheio. Atendimentos de atingidos pelas chuvas e de pessoas que não foram atingidas se alternam e se misturam, alguns vieram ser tratados dos traumas das chuvas, outros apenas vieram às consultas de rotina. Todos conversam. Havia por volta de 40 ou 50 pessoas. Uma velha senhora está sentada em um banco, espera sua vez de entrar em uma sala e consultar-se com um médico. Em algum momento chega um homem mais jovem. O encontro entre a velha senhora e ele é feliz, amistoso, acontece um abraço, estão surpresos por se verem, por estarem vivos. Ela se senta, ele permanece em pé. Ela começa a perguntar por pessoas que, parece, eram seus vizinhos em comum. A cada pergunta uma resposta, a cada resposta uma lembrança sobre as pessoas citadas, ela põe-se a contar sobre o que a ela aconteceu. Lembram-se do que cada um deles vestia, do que falavam, do que gostavam, de quem costumavam falar. Em um caso, ela junta os papéis da história para reescrever uma outra não-oficial história. Mas a quem diz respeito esta reescrita?

Walter Benjamin nos coloca uma questão sobre “a perda ou declínio da experiência”. Mas o que seria esta experiência de que o autor fala? Não é o simples acúmulo de vivências, ou o que vem à consciência através dos sentidos.

“Experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”¹¹

Em seu ensaio “Experiência e Pobreza”, Benjamin (2011) conta a história de um velho vinhateiro que diz aos seus filhos, no leito de morte, que há um tesouro escondido nas vinhas. Os filhos cavam e não acham nada, porém, quando chega a estação propícia, suas vindimas são abundantes. Só então entendem o valor do que o pai disse: o tesouro é o trabalho. Mas, Benjamin não conta esta história como uma moralização do valor do trabalho. O que importa é que seu pai, no leito de morte, é ouvido e os filhos respondem a sua palavra. Algo passa de geração a geração, algo maior que as vivências individuais, algo que diz respeito aos descendentes e transpassa nossa simples existência individual.

¹¹ (GAGNEBIN, 2009, p.50).

Para Benjamin, esta possibilidade de transmissão de uma narrativa se transforma com esse declínio da experiência transmissível. Quando o autor analisa os livros que falam da Primeira Guerra, identifica uma queda na transmissibilidade da experiência vivida. Isto se dá porque aquilo que foi vivenciado não podia mais ser assimilado por quem ouvia uma narrativa, ao mesmo tempo que encontrava dificuldades de ser narrada. Houve uma cesura entre a linguagem¹² e a possibilidade de transmissão de uma narração. A cesura, no entanto, não pode ser entendida como uma impossibilidade de experiência de linguagem, uma impossibilidade de fala. Quando vemos uma bela paisagem, por exemplo, encontramos dificuldades em descrevê-la ou em expressar o que ela nos provoca com sua beleza. A cesura que se instala é a não-impossibilidade de dizer. Primo Levi, quando retorna à Itália, contava sem parar sobre o campo de concentração, todavia, a incapacidade de se transmitir esta experiência, a não ser pelos cacarecos da narrativa, pelo que sobra nas palavras, como os versos dos poetas, refletise também na incapacidade de que estas palavras encontrem uma audiência. A cesura entre quem fala e a linguagem é o distanciamento da possibilidade de transmissibilidade de uma narrativa que possa ser compreendida dentro de uma experiência coletiva.

No entanto, a queda ou declínio da experiência, em Benjamin, não pode ser tomada como uma leitura sinistra do futuro ou a perda de um passado idílico. Ainda no ensaio “Experiência e Pobreza”, a vanguarda é saudada como a utilizadora destes cacarecos da experiência em declínio para a construção de uma nova narrativa fora de uma harmonia de um “eu”, logros individualistas e privados que pretende não inscrever-se na linguagem para tensioná-la e, sim, para utilizar o pronome enquanto forma de construção de uma verdade constatada que hoje já não encontra constatação no que se experiencia. Não se trata, absolutamente, de restaurar a narrativa e as tradições através da experiência.

Em outro ensaio, *O Narrador*, Benjamin (2011) irá nos conduzir para a figura do narrador. Este traz outra exigência, uma narrativa das ruínas da narrativa. Longe de ser uma figura proeminente, ele se assemelha a um trapeiro, um catador de sucata. Seria o que recolhe todos os cacos, não deixando nada se perder, ao mesmo tempo que destes cacos faz emergir uma narrativa em uma possibilidade que já está aí ou por vir.

¹² Segundo Benveniste “o caráter da linguagem é o de propiciar um substituto da experiência que seja adequado para ser transmitido sem fim no tempo e no espaço” (2005, p. 65).

Este narrador recolhe o que é jogado fora, deixado de lado na história, algo que não tem importância, não tem significação fora da história oficial. Mas, fora da história oficial, o que seriam esses cacarecos de que este narrador lança mão? Podemos dizer que em primeiro lugar, o sofrimento, o indizível, a cesura. Em segundo lugar, o que não está tão visível assim. Por isso é preciso estar atento ao chão e aos cacarecos que ele regurgita.

A velha senhora recolhia os cacarecos e narrava as ruínas das ruínas da tradição da experiência, fala daqueles que a princípio parecem não ter deixado rastros ou restos depois das chuvas, fala de cada detalhe, não deixa que nada se perca, e questiona também seu presente a partir desta narrativa. Narra fora da tradição dominante, num canto, sentada em um banco. Atenta ao passado e atenta ao futuro inventa o presente. Claro que uma história como essa não pode ser linear e tranquila. Porém, mesmo assim, aos solavancos, aos brancos e ao esquecido, ela age sobre o presente, pois não se trata apenas de não se esquecer do passado.

A sua importância está num duplo movimento. O primeiro é lidar com aquilo que é expelido, posto fora, seja por esquecimento, por não fazer parte da história que é escrita por aqueles que detêm os despojos das gerações vencedoras. O segundo diz de como se procede com os cacarecos: ela os tem diante de si, narra. Aos solavancos? Sim, aos solavancos. Tem diante de si um cacareco em intensidade na sua aparição. Ela os narra e aos solavancos encontra a tarefa mais árdua e complexa a que os cacarecos obrigam: encontrar repouso nas orelhas dos ouvintes.

Por outro lado, a narradora trapeira é uma narradora em frangalhos. A sua história, que retira dos cacarecos, pretende-se uma história que não abarca tudo, que é narrada a partir dos cacarecos que lhe aparecem. Mas também é uma história que vem para romper com a figura do narrador apto, qualquer que seja, que poderia contar esta história.

A aparição do trapeiro sinalizou um escândalo, conforme a pista deixada por Benjamin (BENJAMIN, 2011, p. 16),

“Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na

rua. O trapeiro fascinava a sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: ‘Onde seria alcançado o limite da miséria humana?’ Frégier lhe dedica seis páginas do seu *As Classes Perigosas da População*”

Para Benjamin, o trapeiro é aquele que lida com a mercadoria quando ela é colocada fora. Esta figura do trapeiro é aquela dos que fazem das cidades sua morada e seu inferno (Barrento, 2013, p. 94). Na sua lida com a mercadoria, sabe ele que a mercantilização e a massificação estão presentes. Assim, também este narrador trapeiro, que conta as histórias a partir dos cacarecos, tem de ser tomado como um narrador em trapos, sua figura se mistura aos próprios cacarecos e não há nele nenhuma exaltação sublime.

Este narrador trapeiro, que se encontra em frangalhos e que lança mão dos cacarecos para narrar, tem uma porção dupla de tarefa: narrar os cacarecos que são despejados e narrar enquanto figura também em frangalhos. Será possível ao trapeiro construir para si uma audiência?

A esta construção da audiência Benjamin (2011) deixa algumas pistas em seu ensaio “O Narrador”. Se a experiência narrada não encontra mais correlação na vida prática, a narrativa não pode mais encontrar repouso nos ouvidos. A experiência foi esfacelada, não encontra uma tradição que dê a ela possibilidade de sustentação. Narra-se dos cacarecos da experiência e este narrador também está em frangalhos. Uma experiência tão fragmentada é fragmentada para todos. Narrar e torná-la assimilável é tarefa complexa.

Narrar e encontrar repouso para a narrativa só é possível quando a narrativa é narrada e encontra repouso. A redundância é mais que redundância. Benjamin diz que, apenas quando isto acontece, é possível fixar uma lembrança “que funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 2011, p. 228).

Se a tarefa de construir para si uma audiência é complexa e árdua, cabe outra questão, a de como o narrar que não encontra repouso acaba em um consumo acústico do ouvir. Questão complexa que não parece ainda respondida.

A narrativa que encontra repouso possível em nossos ouvidos, só o encontra por se assemelhar a uma novidade que se dá no presente e se esvai para logo dar lugar a outra coisa, como se a narrativa fosse algo utilizado por um momento que sempre é descartado para que outra surja no outro dia, como, por exemplo, os noticiários da região serrana nas chuvas do fim de 2010 e início de 2011. Como um cacareco, com que o narrador trapeiro se depara e vê, essa possibilidade de narrativa é logo descartada. É o narrador trapeiro que toma essa narrativa, mas para ele essa narrativa esculhambada não é uma novidade, ela é atual.

“Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”, afirma Benjamin (2011, p. 227). Uma história nunca é contada apenas uma vez. Narrar é contá-la muitas vezes. Se se tomar a narrativa como algo descartável, como inscrevê-la como transmissão?

Tudo se torna imóvel e os corpos se distendem, se borram, tornam-se evanescentes, espectros que ainda sobrevivem. Segue-se o desaparecimento dos céus e da terra, um forte estrondo, os elementos são desfeitos, os elementos da memória se derretem.

Leônia

Ítalo Calvino (2003) nos brinda com uma curta narrativa sobre a cidade de Leônia. É uma cidade que a cada dia se refaz. A cidade de Leônia expelle tudo o que ontem trouxe e todos os dias a população se lança a utilizar apenas o que é novo.

O que se usou no dia anterior se descarta para que os objetos novos sejam utilizados (os objetos não são vistos em sua intensidade?). Nas calçadas, os sacos plásticos guardam de Leônia os restos de ontem, que esperam pelos lixeiros. Os lixeiros, nesta cidade, são vistos como anjos. Por que motivo? Será que ninguém quer se haver com o que foi jogado fora e os lixeiros, por isso, são tidos em alta estima, ou porque o fato de expelir constitua um ritual do qual os anjos são os lixeiros?

Ninguém se pergunta para onde vai o lixo. São levados cada vez mais distante das fronteiras da cidade, para depósitos de lixo que não param de crescer e são cada vez mais substanciosos, resistentes as intempéries do tempo e da história. Quanto mais se expele, mais o lixo se acumula fora das vistas dos cidadãos, mas talvez baste apenas que uma garrafa caia para que o lixo retorne em um cataclismo, e o passado, que em vão tentam repelir com o uso diário do que é novo, apagará os vestígios de Leônia. Ela é vestida do que é novo, mas o lixo do passado se acumula levado pelos lixeiros e apenas um sopro pode fazer desabar a montanha de lixo e, sobre o que é novo, regurgitar o passado que nunca se fechou, apenas ocupou outros espaços (o trapeiro e o anjo se misturam).

A cidade de Leônia corre o risco de escandalizar-se com essa volta do lixo que ela não espera. Mas, o contraponto antitético de Calvino nesta pequena narrativa é mostrar que os objetos são tomados em intensidade. A volta de um desses objetos, que foi expelido por Leônia, seria um grande escândalo.

São os narradores trapeiros que recolhem estes objetos, mas não para contar sua história segundo sua intenção. Eles preparam a volta escandalosa dos objetos antes expelidos. Sabem que o escândalo está no fato de esses objetos serem a possibilidade de manter o passado aberto.

Deitados sobre a lua outonal apareciam nos rios da cidade após as chuvas vultos indecisos. A princípio, de certa distância, pareciam, a todos que os avistavam, capivaras deitadas confortavelmente no leito do rio, enquanto suas águas deslizavam volumosas na escuridão noite afora.

As crianças achavam que se tratava de outra coisa: eram caboclos do rio, meio meninos meio peixes, viviam na água. A lenda dos caboclos do rio já estava esquecida para os adultos da cidade, mas para as crianças não poderiam ser capivaras ou qualquer outro animal. Os adultos, que já não se lembravam das histórias dos caboclos do rio objetavam, as crianças insistiam. Mas, afinal, estamos autorizados a lembrar de quê?

CAP. III

“Oralidade é diferente de história oral”

Mia couto

Onde se situa o testemunho? Pode o testemunho ter uma força criadora?

É isto um homem? – Primo Levi

Em Avigliana-Turim, entre dezembro 1945 e janeiro de 1947, foi escrito o primeiro livro de Primo Levi, *É isto um homem?*. Trata-se do relato do autor acerca do período em que foi prisioneiro no distrito do campo de concentração de Auschwitz. O livro de Levi não foi o único relato de sobreviventes dos campos de concentração a ser publicado. A literatura de testemunho (como são chamados hoje os relatos de sobreviventes de algum tipo de tragédia) tem multiplicado suas publicações desde a Primeira Guerra.

Como afirma Benjamin “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (2011, p. 214), ou seja, não se notou que, desde a Primeira Guerra, a possibilidade de transmissão da experiência vem diminuindo. No que poderia nos interessar este livro de Primo Levi em nossa discussão sobre manter o escândalo das narrativas, já que, afirma ainda Benjamin, a enxurrada de livros após a guerra apenas mostrava como a possibilidade de transmissão da experiência estava em vias de extinção? Trata-se de pensarmos onde se inscreve o testemunho como possibilidade. Trata-se de pensar o testemunho como uma inscrição possível na linguagem, mas que não o coloque no nível de uma confissão de extremo sofrimento, ou que o caracterize como a inscrição na linguagem do trauma que se efetua após algum evento traumático. O esforço é tentar colocar o testemunho em sua inscrição na linguagem de forma a considerar a sua força de invenção e criação. É o esforço de Primo Levi, ao tentar transmitir a experiência do campo de concentração a partir dos cacarecos da narrativa, a partir da questão do que pode uma palavra dita e do que pode uma palavra ouvida.

Qual é este testemunho criativo e inventivo do presente? Algo complexo e que foi proposto sobre a forma de um paradoxo por Primo Levi.

O paradoxo da testemunha:

Os afogados e os sobreviventes – Primo Levi

Que paradoxo é esse? Trata-se da afirmação de Primo Levi de que os que viram a górgona e não voltaram são as testemunhas, são aqueles que experimentaram o *Lager*¹³. Os sobreviventes só podem testemunhar indiretamente. Comumente a testemunha é tomada como aquele que se põe como um terceiro em um processo de litígio, ou como alguém que viveu uma experiência de uma ponta a outra do que se oferecia¹⁴. Primo Levi narra, mas não quer ser uma testemunha de um julgamento e também não experimentou o *Lager* até o fim. A questão é complexa. Parece desabilitar toda a noção de testemunho. Para melhor entender este paradoxo, passemos a sua construção como proposta por Levi.

O que foi o *Lager*? Quem pode dizer? São as duas questões levantadas pelo autor. Para ele, todos os que o experimentaram as possibilidades do que o *Lager* oferecia, todos os que tocaram o fundo do *Lager*, esses podem dizer o que o *Lager* foi. A questão levantada por Levi é da possibilidade ou da impossibilidade de que se diga o que foi “a experiência” do *Lager* em sua crueza, inscrita em seu próprio corpo. Como maquinaria construída para levar a morte, cujo centro era a câmara de gás, quem poderia dizer de todo este percurso que terminaria nos fornos crematórios senão aqueles que fizeram este percurso?

Talvez valha a pena pensar um pouco sobre o corpo que atravessa o *Lager* para melhor entender a questão proposta por Levi. Que corpo o *Lager* produzia? Que corpo grita o *Lager*?

Voltemos a “É Isto Um Homem?”.

¹³ Lager: em alemão significa estoque.

¹⁴ Agamben, 2008, P. 27.

As privações dos prisioneiros judeus na 2ª guerra começavam bem antes da chegada ao *Lager*. Primeiro a guerra em seu cotidiano, depois os guetos, os campos menores, a viagem cruel de trem. O corpo já havia começado seu processo de destruição que culminava nas câmaras de gás. Inúmeras privações. Fome, frio. Uma vez no campo de extermínio, essas variáveis são multiplicadas, o corpo é tocado de uma outra forma. Transcrevo (LEVI, 1988, p.9):

“ (...)

Pensem bem se isso é um homem

Que trabalha no meio do barro,

Que não conhece paz,

Que luta por um pedaço de pão,

Que morre por um sim ou por um não.

Pensem bem se isto é uma mulher,

Sem cabelos e sem nome,

Sem mais força para lembrar,

Vazios os olhos, frio o vento,

Como um sapo no inverno.

(...)”

Dos que viveram no *Lager*, poucos são os sobreviventes. A maioria dos que sobreviveram não eram estes homens descritos por Levi no poema acima. Os que voltavam, segundo o autor, eram os “piores”. Não se entenda aqui os “piores” como um valor moral intrínseco, uma qualidade inata, ou um corpo mais desqualificado do que o outro. Os piores voltaram, como entender isto?

Levi é categórico. A maioria dos sobreviventes só voltou porque tinha algum tipo de regalia. Sim! Pequenas regalias que garantiam a sobrevivência. Uma dupla ração de pão, uma dupla porção de sopa. Um trabalho protegido do frio. Condições que permitiam que seus corpos não fossem escolhidos pelas seleções para a câmara de gás. Que permitiam ao seu corpo lembrar e não morrer. Se testemunham, esses sobreviventes, como o próprio Levi é testemunha, falam de um local privilegiado. Estavam em uma situação melhor que os outros, logo, não experimentaram tudo o que o *Lager* se propunha a oferecer-lhes, esses, os que experimentaram, não retornaram.

No entanto, é destes que não voltaram que Levi diz, são as testemunhas. Mas, Levi testemunha por eles. A possibilidade de apresentar os cacarecos pode ser cumprida exatamente por aquele que também está em frangalhos, ou desqualificado para cumprir esta tarefa, narra. O narrador também funda sua possibilidade de narrar na impossibilidade sua de narrar fora dos cacarecos. E, se seguirmos as pistas de que os desqualificados é que são os possíveis narradores, nos aproximamos do elogio feito por Benjamin (2011) ao *Lumpén* nos seus estudos sobre Baudelaire. Quando Benjamin toma esta categoria, descrita por Marx como o proletário em frangalhos, ou proletário em trapos incapaz de tomar consciência de sua classe para lutar pela revolução, e o positiva em seu elogio à boêmia, ele nos diz que aquele mesmo é o que melhor encerra as possibilidades de lidar com a modernidade. Assim é que Benjamin chega ao elogio ao trapeiro, ou ao vinho dos trapeiros, poema de Baudelaire. Sabe que o que se desfazela só pode ser tomado pelos trapeiros. Se a experiência está em frangalhos, se os cacarecos são as possibilidades de se construir uma nova narrativa, são os desqualificados que podem cumprir este papel, pois são eles que têm diante de si os cacarecos quando são colocados fora. As figuras desqualificadas nos soam familiares, entre elas o trapeiro (MARX, 1986, p. 71):

“Lado a lado com *roués* decadentes, de fortuna duvidosa e de origem duvidosa, lado a lado com arruinados e aventureiros rebentos da burguesia havia vagabundos, soldados desligados do exército, presidiários libertos, forçados foragidos da galés, chantagistas, saltimbancos, *Lazzaroni*, punquistas, trapaceiros, jogadores, *maquereaus*, donos de bordéis, carregadores, *literati*, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de faca, soldados, mendigos – em suma, toda essa massa indefinida e desintegrada, atirada de ceca em Meca, que os franceses chamam *la bohème*”

Mas há outro paradoxo. Levi não descreve simplesmente o que viu, ele ao mesmo tempo diz do que viveu. Mescla o seu relato ao relato daqueles que não testemunham. Na apresentação de Jeane Marie ao livro “O que Resta de Auschwitz” de Agamben (2008, p. 16), o testemunhar

“consiste em declarar que o testemunho do sobrevivente somente repousa sobre essa impossibilidade de autenticidade e sobre o reconhecimento dessa impossibilidade, sobre a consciência aguda de que aquilo que pode – e deve – ser narrado não é essencial, pois o essencial não pode ser dito. Agora, esse não-dizível não remete à bela tradição da teologia negativa ou à estética do

sublime, como às vezes alguns teóricos da ‘literatura de testemunho’ gostariam de nos convencer e a si mesmos. Quando João Crisóstomo, observa Agamben, afirma que Deus é indizível e inenarrável, ele glorifica a grandeza de Deus que, mesmo para os anjos, permanece incompreensível. E quando a contemplação de uma tempestade deixa sem palavras seu espectador, faltam-lhe as palavras próprias ao juízo estético sobre o belo, mas ele poderá inventar outras maneiras de falar. No paradoxo de Primo Levi, a testemunha não pode dizer isso que mereceria ser dito, porque esse ‘isso’ pertence à morte. Essa falta, essa lacuna, esse deslocamento, essa não-coincidência (todos termos de Agamben) *resta* de Auschwitz, essa marca dolorida que desmancha qualquer plenitude discursiva e ameaça o *logos* de desmoronamento”

São os solavancos de Levi, os tropeços. O paradoxo: aqueles que experimentam o Lager e não voltaram, e que estariam assim impedidos de testemunhar, testemunham através de Levi, do que viu, sentiu, ouviu, de seu corpo.

Primo Levi ouviu, deteve-se para ouvir até os mortos. Isto causa interferência no presente. Podemos também ser testemunhas através do movimento de nos determos em ouvir?

Narração e silêncio

Não podemos confundir, neste ato de testemunhar de Primo Levi, o indizível do horror do *Lager* com o indizível de algo que tenta dizer do que é belo, ou do indizível de algum atributo divino de alguma divindade que escaparia as nossas compreensões.

Se Levi levanta a questão do seu paradoxo, temos que nos perguntar: de onde vem o silêncio que é som, que é narrativa produzida no testemunho proposto por Levi? Ou de onde vem este testemunho que não encontra sua possibilidade de transmissibilidade? Há aqui uma multiplicação de sentidos possíveis:

– Narrar os mortos?

Como? Não é *sèma* ao mesmo tempo signo e túmulo? Não é de se espantar que os túmulos dos que experimentaram o campo se constitua em signo que traz sua

narrativa à tona. Sabemos que a lógica da morte nos campos nazistas queria acabar com qualquer vestígio das vítimas, contudo, mesmo agora, o chão dos campos, transformados em locais de memória, regurgita as cinzas e os ossos dos que foram até à câmara de gás. Os objetos revolvem-se e o chão grita.

– Narram os vivos em lugar dos mortos?

Levi narra, mas sua narrativa encerra outro paradoxo, ou seu ato de narrar encerraria outro paradoxo. Era um sonho recorrente. Levi diz que, no campo, sonhava estar em casa, a mesa posta, os amigos e familiares perto. Ele põe-se a dizer do que viu, ouviu e viveu em Auschwitz, porém, as pessoas se levantam e vão embora. Levi estabelece outro paradoxo: há alguém que pode narrar da impossibilidade de narrativa dos mortos, mas não há orelhas para escutar. Por que se levantam? Pelo horror? Pela fraca e monótona narrativa? Por tomar aquelas histórias como contos da carochinha e não se acreditar nelas?

Este novo paradoxo de Levi nos propõe que a testemunha não é apenas o que viu e o que viveu algo, neste caso em Auschwitz, mas também quem se detém para ouvir o testemunho.

– Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento.

As histórias que escutamos, não as que perfeitamente se concatenam, mas as que se dão em solavancos, não encontram quem as ouça. Estes cacarecos expelidos têm suas preciosidades, todavia não encontram seu valor no ato de narrar e de escutar a narrativa.

– A narrativa está em frangalhos.

O último paradoxo que Levi faz aparecer na sua capacidade de multiplicar sentido nos diz do silêncio que a narrativa em frangalhos encontra tanto na sua narração quanto em sua audição. É como se a voz fosse impedida de se transformar em sonoridade por uma impossibilidade de encontrar o ar e depois de encontrar orelhas que recebessem esse ar sonoro.

O estrangeiro se prepara para dormir. No meio da mata, no alto da serra, está sua cama, e sobre ela seu corpo e sobre ele o ar e mais acima o telhado da casa. Chove e venta muito, trovões povoam a noite. Dormiria? Teme pelas águas: e se elas vierem para carregar tudo novamente? E se o visitassem enquanto ele dorme? Fica acordado por um longo tempo até que os olhos pesados piscam e a terra já veio e o encobriu. Agora ele está na cidade que fica sob o solo. Em silêncio ele escuta a respiração de outras pessoas também deitadas sobre as suas camas. Ele está em um outro espaço onde a respiração intensa transpassa seu corpo.

VOX...

NYMPHA FUGAX

Cada voz que escutamos é singular e capaz de desvelar o ser único em carne e osso que a emite. Imaginemos a cena: no escuro, um homem está sentado em sua cadeira. Sabe que atrás das paredes da sala onde está se estende o mundo com tudo o que há nele. Mas nada o interessa mais do que os sons que chegam a seus ouvidos. Agora imaginemos que este homem seja um rei, a cadeira seu trono e a sala onde está a sala do trono, as paredes que tem diante de si são as paredes de seu palácio. Ainda assim, ele apenas se interessa pelos sons. Parece inverossímil?

O rei escuta em sua sala escura todos os sons do reino, a máquina estatal, as vozes de falsos conselheiros e discursos políticos que enganam, os pedidos do povo. Cada som que escuta lhe diz algo, mas, note-se, os sons não têm sentido semântico, o que chega aos ouvidos do rei são apenas sons, substância fônica, ar sonoro. Deixa de lado os discursos e seus sentidos, a economia e sua lógica. Certa noite, o rei em sua sala escura ouve uma voz. É uma voz de mulher, linda aos seus ouvidos. Esta voz o faz esquecer-se do reino, agora ele é todo ouvidos.

Esta é uma pequena história de Ítalo Calvino¹⁵ e pode trazer muitas questões em nossas discussões sobre a história que vem da aparição de cacarecos polissêmicos. A que nos detém é que o rei concentra-se no vocálico e deixa de lado o semântico. Apenas isto é suficiente para desvelar ao soberano alguém que lhe chama a atenção, que ele difere de todos os jogos de poder, de todas as conjurações que estão ligadas a sua figura. A questão que surge é: o que pode o vocálico no contar de uma história?

Por que lançar o tema da voz, da vocalidade? Porque o testemunho se dá pelo som que nos diz de quem e de como esse testemunho se dá. Na região serrana do estado do Rio de Janeiro, a voz, a vocalidade, tem de fazer do testemunho não apenas um produto do que as chuvas trazem. Um uso criativo dos sons, do corpo e do testemunho é o que a vocalidade permite. A voz é ar sonoro e tem de fazer o testemunho vibrar, tem de dar respiração à palavra, mesmo que a princípio ela não encontre audição. A voz rompe o silêncio e tem uma dupla tarefa: ser rastro e recolher os restos. Rastros e restos se diferenciam. A voz exige o ouvido, tem a exigência do corpo que fica e escuta e não vai embora. Ouvir é permanecer sentado à mesa.

Está voz que utiliza os elementos fônicos é a possibilidade de linguagem. Cada narração é reduzida a elementos que se combinam segundo algumas regras. Esses elementos são um número bem pequeno de morfemas que se multiplicam em possibilidades e possibilidades de combinações. Esses morfemas são formados de fonemas, ainda menos numerosos, que formam as bases de todas as línguas¹⁶.

Dizer de ouvir e contar uma história na região serrana do estado do Rio de Janeiro com quem foi atingido pelas chuvas, é ter em conta a emissão da voz e o ouvido que a escuta, mas também, conforme Benveniste (2005), esta troca de histórias é o Dom em troca, e este Dom está emaranhado de outras forças que se apresentam, como as sociais, econômicas e políticas, por exemplo. É a proposta, então, utilizar o artifício sonoro como invenção permeada de tensões e forças que se apresentam em cacarecos polissêmicos. Propor nesta escuta e neste contar o corpo permeado por isso tudo e

¹⁵ CAVARERO, 2011.

¹⁶ BENVENISTE, 2005 p. 66.

treinado, orientado, talvez para a ação de uma abertura do passado e invenção do presente.

A voz é um instrumento que articula o corpo.

A voz traz em si uma unicidade. Quer dizer que ela está intimamente ligada a um corpo, a um corpo que expelle este ar sonoro. Isto não significa, no entanto, que está ligada ao sujeito. Estar atento à voz não é tomar o sujeito que fala, mas se ver às voltas com o que fala, com aquilo que expelle a voz, com o ar sonoro em sua aparição. A voz está ligada ao plano imanente do corpo na sua aparição, mas a voz é som evaporado, supurado, perdido no ar, imanente na sua fugacidade.

Adriana Cavarero (2011) propõe que se debruçar o ouvido sobre a voz é se debruçar sobre o som e não sobre a palavra. A palavra com seus significados remetem à representação de alguma coisa, a voz, por outro lado, apresenta alguma coisa em sua aparição. Estar atento à palavra e não à voz, segundo Cavarero, nos remete a Platão, que já propõe a palavra deixada no papel sobrepujada à palavra que repousa na voz e ainda mais sobre a voz que diz a palavra. O que a voz apresenta?

A voz apresenta o corpo de quem emite a voz. Esta discussão se dá no nível do corpo, das forças que manifesta, da presença que ele tem. Este corpo que se nos apresenta é detentor da voz que enuncia o testemunho em sua arte de fazer e que também apresenta o ouvido que escuta a história. Voltando ao sonho de Primo Levi, ele contava e todos iam embora e Jeanne Marie afirma que ouvir esta história, permanecer com os ouvidos atentos é também um ato de testemunho, não só atento às palavras, mas também à voz.

A voz de Hurbinek

Escreveu Primo Levi sobre o campo de concentração? Disse-nos ele algo daquele lugar? Um lamento, um choro, um sonho? Não, um fio de voz.

São dois os livros de Primo Levi que tratam o tema da viagem – “É isto um homem?” e “A trégua”. Nestas duas obras, vemos duas viagens que se dão de formas

diferentes: uma de ida de seu chão conterrâneo, conhecido, para um outro chão até então desconhecido e estrangeiro; outra de regresso para o chão de sua infância; as duas viagens, no entanto, foram longas e lentas, dolorosas e confusas.

Sobre essas duas viagens, Itália – Polônia e Polônia – Itália, que se deram no período entre 1944 e 1945, Primo Levi nos apresenta alguns relatos decisivos e desconcertantes sobre as vozes que ouviu.

Interessante notar que Primo Levi aborda as vozes por dois caminhos, um semântico, em que os sons se articulam até atingirem um significado, até representarem alguma coisa, até atingirem uma função verbo, uma função substantivo; outro, que trata das vozes em sua desarticulação, quando os sons não formam nenhum verbo ou substantivo. Assim, no primeiro caso, Primo Levi (1988) nos relata “uma dúzia de SS estavam à parte, com ar indiferente, plantados de pernas abertas, mas logo meterem-se entre nós e em voz baixa, com rostos impassíveis, começavam a nos interrogar, um a um, em mau italiano”.

No segundo caso ele nos diz: “a porta foi aberta com fragor, a escuridão retumbou com ordens estrangeiras e com esses bárbaros latidos dos alemães ao mandar, parecendo querer libertar-se de uma ira secular” (LEVI, 1988).

Abordando o tema da voz, Primo Levi nos conta da potência da voz articulada, como no caso de Thylle, um prisioneiro político alemão, que foi nomeado como responsável por cuidar da enfermaria onde se encontrava Levi quando o campo foi libertado pelos russos. Thylle levava muito a sério as diligências da enfermaria, fazia inspeções, distribuía cobertores para todos, cada um devia ter um, vivos e mortos e enquanto isso, lutava-se na enfermaria para se permanecer vivo. Para Levi, Thylle era um estranho, portanto um inimigo, abusava de seu poder e era alemão. Pois é este mesmo Thylle, preso político, endurecido por 10 anos de Auschwitz e que Levi ignorava, que foi seu companheiro na primeira noite de liberdade. Nesta noite, Levi diz estar mais cansado do que o habitual e mais confuso também, a liberdade havia chegado afinal. Os companheiros de Levi dormiam extenuados e doentes. Levi (2010, p. 13-14) não conseguia encontrar o sono e diz,

“Mas dei-me logo conta de alguém mais estava acordado. À respiração pesada dos que dormiam, sobrepunha-se, de quando em quando, um arquejo

rouco e irregular cortado por acessos de tosse e por gemidos e suspiros sufocados. Thylle chorava, um doloroso e desavergonhado choro de velho, insuportável como a nudez senil. Percebeu, no escuro, talvez, algum movimento que eu fizera; e a solidão, que até aquele dia, ambos, por diversas razões, havíamos buscado, devia pesar-lhe quanto pesava para mim, porque no meio da noite me perguntou: ‘Você está acordado?’, e sem esperar a resposta subiu com grande dificuldade ao meu beliche e, de modo autoritário, sentou-se do meu lado.

Não era fácil compreendê-lo; não apenas por razões de linguagem, mas também porque os pensamentos que habitavam o meu peito naquela noite longa eram desmedidos, maravilhosos e terríveis, mas sobretudo confusos. Disse-lhe estar sofrendo de saudade; e ele, que deixara de chorar, ‘dez anos’, me disse, ‘dez anos!’: e após dez anos de silêncio, com um fio de voz estridente, grotesco e solene a um só tempo, começou a cantar a *Internacional*, deixando-me atônito, desconfiado e comovido”

De outro lado, abordando o tema da voz inarticulada, do ar sonoro que sai do corpo, de sua potência criativa e inventiva de um testemunho, Levi nos diz de Hurbinek.

Hurbinek: enquanto é potência...

Não é sua voz que ecoa sobre nós? Apenas sons, nenhuma palavra articulada, a potência se encontra toda no som da sua voz, na sua presença e no seu corpo, que me parece um paradoxo, tão frágil (eles dizem), mas tão potente. Pois é desse corpo e dessa voz que se diz inarticulada, que nos restou o testemunho forjado em combate, restou.

São os sons que interessam e não *mastiklo*, a palavra de enigmatação do corpo. A força está na voz, disto o campo não tira a força. São os sons sonoros que *mastiklo* traduz em fonemas que compõem os rastros de Hurbinek. Resta o rastro e o resto da voz de Hurbinek.

O narrador-trapeiro que é Hurbinek cumpre sua dupla função narradora, mesmo que não acompanhamos a semanticidade de sua fala. De todo o campo, chegaram às pequenas orelhas de Hurbinek sons, barulhos, pedaços de palavras de vários idiomas, ruídos, silêncio. De todos estes cacarecos sonoros e polissêmicos surgiram os sons

mastiklo. Uma palavra dos cacarecos sonoros, para nós incompreensível em seu significado, ou em seus significados. A figura de Hurbinek também cumpre seu papel de narrador-trapeiro, o narrador em frangalhos. Segundo Levi (2010, p. 19),

“Hurbinek era um nada, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres, que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgadas como gravetos”

Apreciador de cacarecos daquele mercado da morte cujo centro era a câmara de gás, ele lidou da melhor forma com as mercadorias descartáveis que Auschwitz proporcionava. Sua figura em frangalhos é a figura do narrador que é também trapeiro. Mas este narrador-trapeiro não é apenas alguém em frangalhos que junta os cacarecos para dizer histórias a partir de suas aparições. É também aquele fugaz que lança a narrativa num momento de perigo, que sabe encontrar frestas por onde o passado se abre para atualizar o presente.

Andando pela cidade, tempos depois de já passada as chuvas, o estrangeiro percebe que as ruas bifurcam-se. Como em qualquer cidade são essas bifurcações, esquinas, becos de passagens, que são portas de multiplicação de passos ainda por se fazer. O estrangeiro anda a esmo. Numa esquina vira a esquerda. Alguns passos depois, quando levanta os olhos, espanta-se, ele encontra a velha senhora narradora trapeira.

Chega-se perto dela, o que diria agora tempos depois das chuvas? Após um cumprimento, diz que há conhecido dois anos atrás, lhe diz encontro dela e de um conhecido no ambulatório, de quando a viu. Ela parece não se esforçar para lembrar do episódio. O estrangeiro abandona a ideia de que ela lembre-se daquele dia no ambulatório, afinal, são muitos dias para se lembrar de exatamente um específico. O estrangeiro compreende o quanto é torto lembrar-se.

Mas, o que diria ela? Encontrara mais alguém, algum conhecido depois das chuvas? Antes que o estrangeiro, tão afoito, terminasse as perguntas a velha senhora

narradora trapeira diz: “Sempre amei Paulínia. Numa de minas primeiras lembranças Paulínia e eu estamos escondidas juntas. Amei tanto Paulínia que tentei esquecer e já moça fui morar longe dela”. A velha narradora trapeira diz de seu casamento e dos anos que não viu Paulínia e que depois das chuvas resolve procurá-la.

O bairro de Paulínia havia sido atingido pelas chuvas. Para Paulínia, aquela velha senhora havia feito duas ou três frases carinhosas para dar de presente quando se encontrassem. Dentro do ônibus que atravessava a cidade, além das frases, aquela velha senhora também levava uma muda de hortelã pimenta, água de rosas, alecrins e orégano, para Paulínia temperar suas comidas, pois me dizia, Paulínia adorava cozinhar. “Encontrou Paulínia?”, pergunta o estrangeiro. Naquele momento, diante do estrangeiro, Paulínia e a velha senhora narradora trapeira se encontravam. Paulínia estava dançando descalça, Paulínia estava gargalhando com as amigas. Lendo, seriamente, uma bula de remédio e dosando uma colherada para seu filho. Paulínia estava em uma festa no terraço de uma casa e posava para uma fotografia. Paulínia estava lavando roupas para entregar aos patrões. Paulínia mudava de endereço. Paulínia estava com um vestido violeta. Paulínia penteava os cabelos já esbranquiçados para depois de penteados tocar os joelhos.

A senhora trapeira segue seu caminho. Uma brisa bateu o rosto do estrangeiro, a casa de Paulínia havia sido soterrada pelo barro das chuvas.

O rastro/o resto

Aqui cabe salientar a diferença entre *rastro* e *resto* e o que pode cada uma destas categorias. O que nos diz Levi sobre Auschwitz? No que consistem esses sons que nos apresenta o autor que foi deportado a um local de extermínio?

O que foi escrito por Levi são tropeços dos olhos, tropeço das narrativas. Que se dissesse ser Auschwitz inconcebível, inenarrável, incapaz de se concatenar em uma narrativa: Primo Levi narra às avessas. Auschwitz. Suas séries narrativas não lineares de uma história que continua aberta. A nós esta aparição, que a narrativa de Levi traz, são os rastros e os restos de cacarecos polissêmicos.

Os rastros (a palavra em Alemão é *spur*) são revolvidos e aparecem a nós fora de um contexto; uma gaveta sobre uma árvore é um objeto fora de seu lugar usual, que em sua intensidade de aparição nos escandaliza. A partir dessa imagem, questionamos que algo que surja diante dos olhos possa ser tomado como algo natural, impunemente produzida pela natureza. O que nos diz a gaveta sobre a árvore? O que pode a história contada por essa gaveta?; um menino na enfermaria de Auschwitz pronuncia palavras que os mais velhos não conseguem compreender. As articulações sonoras confundem e escandalizam. “Um filho de Auschwitz”, alguém que, segundo Levi, nunca viu uma árvore, uma bétula sequer. Os cacarecos polissêmicos de Hurbinek abrem a história de Auschwitz através de uma multiplicação dos sentidos.

Os restos (*bleibt* é a palavra alemã) nos dizem daquilo que permanece, os restos da cidade deixados aos cuidados dos trapeiros todas as noites, por exemplo. O resto não é o fim, é uma consistência que permanece e abre possibilidades. A fala de Hurbinek resta, assim como o testemunho de Levi.

O rastro é um indício, alguém esteve aqui! Uma pegada encontrada na praia que se pensava deserta, “Sexta-feira” – diz Crusoé; o rastro é presença, há alguém, ao mesmo tempo que é ausência, este alguém não está aqui. O rastro denuncia alguém. Mobiliza o passado (o indício de alguém que passou por aqui) e o futuro (ainda estará por aqui o autor destas pegadas?).

O resto é o restolho, aquilo que fica. Agamben (2008, p.162) afirma que o resto “é um conceito teológico-messiânico”. Segundo o autor, quando nas escrituras as profecias se dirigem ao povo de Israel, é-lhes dito que um resto do povo permanecerá, restará. Algo como um povo por vir. Este povo por vir entra em relação com aquela força messiânica, pois, nas escrituras, este povo restará com o advento do messias.

Quando perguntada sobre o que restava da Alemanha do período pré-guerra, Hannah Arendt (AGAMBEN, 2008) diz que a língua materna resta (*bleibt*). O que nos diz este restar? Diz não de detritos que ficam apenas. Diz do que não encontra também seu lugar circunscrito na linguagem, como o testemunho. A língua efetua todas as possibilidades de expansão da linguagem. A língua é diferente da linguagem. Conforme diz Saussure (2010, p.24),

“Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”

O resto não encontra seu lugar não por ser inapropriado, pode ter deixado de ter seu valor sem deixar de perder sua preciosidade. O resto é aquilo que não se circunscreve por ser algo por vir. Como as promessas dirigidas aos judeus nos textos sagrados de que seu povo restaria, permaneceria. O que resta está ligado a um evento messiânico ao mesmo tempo que possibilita a abertura do passado e a invenção do presente.

O resto se aproxima da proposta das teses benjaminianas de que os judeus na Torá e nas orações assumem uma presentificação amnésica, o que permite a entrada, a qualquer instante, do messias por uma fresta.

ENSAIAR...

ENSAIOS...

OUVISTO¹⁷

Ensaíar: 1 t.d. fazer teste de; por à prova; experimentar. 1.1 t.d. analisar (metal) para determinar teor, descobrir toque, quilate ou valor de (metal precioso) {e. prata}

Ensaio: 9. Lit prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivos que as de um tratado formal, feito em profundidade...

Ouvisto: adj. Infrm. P. us. M. q. ouvido ⊕ ETIM cruzamento do participio de ouvir (ouvido) com part. De ver (visto); ver ouv. E vid.

¹⁷ Dicionário Houaiss.

O consumo acústico da orelha

O consumo do ouvir

Ouvimos? Nos parece que ouvimos uma voz até quando lemos, ou seja, quando estamos exercendo uma outra atividade. A matéria acústica, ar sonoro, nos invade orelhamente o corpo.

Mas se ouvimos, ouvimos o que se nos chega à orelha, o que à orelha buscamos deixar entrar. Sim! Seleccionamos o ar sonoro que nos chega, ou ele nos chega a contragosto, ainda inesperado, mas não tanto incômodo. Agradável: uma música nos pega pela surpresa de ouvi-la quando menos se espera e somos suspensos pelos sons com um respiro que entra pela orelha e que não enche apenas o pulmão e sim todo corpo.

Evoca-se a cena de alguém que nos canta algo ao ouvido, canta como um sussurro, como um suspiro. A cena de histórias contadas e recontadas. Mas o ouvir é seletivo. De fato, não estamos mais atentos aos mesmos sons que nos aguçavam quando éramos crianças, ou estamos? Nossos ouvidos não saboreiam mais alguns tons de vozes que nos assaltavam de repente (na iminência e nos improvisos dos versos).

Imagine alguém que se chega à cama e que o sono o roube. Ouvirá ele o som das asas de uma mariposa que à noite faz um voo rasante perto de seu queixo, de sua boca, de seu nariz, de seus olhos e de seu ouvido? Esse voo que termina num pouso aos solavancos emaranhado entre os cabelos.

Não se ouve esse pequenino rufar de asas perto do ouvido? Não se tem certeza. Nunca se foi acordado por um voo tonto de mariposa. Mesmo em vigília, outros voos tontos e rufalares de sons de outras bocas nos passam despercebidos e, no mais, fecham-se os ouvidos a cada história.

Não ouvir mais

No leito de morte, um sussurro rouco, aquele que está prestes a morrer tenta passar, em um último golpe de ar, uma palavra para quem ainda permanecerá algum tempo sobre a terra. Mas este que está prestes a morrer olha a sua volta, procura com olhos pequenos alguma orelha que receba os seus sons, ou grunhidos, sua última palavra. Não há ninguém? Ninguém que possa dar o valor a sua última palavra?

Este moribundo tem apenas as paredes brancas de um hospital. Parece que foi Joseph Conrad (2006) quem melhor descreveu como as últimas palavras de um moribundo podem ser ouvidas. Em sua novela “O Coração das Trevas”, o Coronel Kurtz, agonizando, grita “O horror! O horror!” e Marlow, o protagonista, ouve este grito. Não é mais envolto por amigos e familiares que é ouvido o moribundo no balbucio de suas últimas palavras, é num grito desesperado no meio das trevas que os ouvidos se dão, se batem com as palavras, se chocam com estes sons, este grito de homem que morre.

É o grito um ar mais forte, que corre o corpo todo, procurando sair em desespero, em euforia. Esse som entra pelo ouvido com mais força, aquilo que nem se esperava, “O horror! O horror!”, nos scandaliza, leva ao horror que se instaura no cotidiano.

Conta-se que quem conta uma história diz da “importância da narração para a constituição do sujeito” (GAGNEBIN, 2011, p.2-3), mas que importância é essa? “essa importância”, afirma Jeanne Marie, “sempre foi reconhecida como a lembrança, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”.

(esquecimento?)

E do ouvir, qual é a importância? É o ouvir uma atividade tão furtiva ao contar?

Um ouvir em intensidade

O objeto, o som, ou, mais especificamente, o ar sonoro que configura o que chega aos ouvidos, tem de ser um objeto entre os objetos. Mas de que objetos se falam? Esse objeto tomado em sua intensidade no momento de sua aparição, esse ar sonoro cacareco, é tomado em sua relação de intensidade, não de sua extensão que se apropria da orelha, mas da intensidade. Intensidade como campos de forças que instauram proposições “ouvistas”, que modificam a percepção da percepção dada, ou que permitem uma outra percepção. Uma atuação fora do modo de tempo e de espaço que se atua.

O som e a proposição da intensidade proporcionam uma atuação ao presente inventivo, ao passado retomado em sua inacababilidade. Incorporam-se pela cesura, pelo fôlego, o ar sonoro que permite uma tensão que pode alterar a escrotice da história que fecha o passado.

Não ouvir mais?

Assim como uma história contada perde sua audiência a partir do momento em que é tomada como algo fechado e como uma novidade fugaz, poderiam também os sons serem tomados como algo fechado que não traz em si mais nenhuma outra intensidade? Seriam também os sons possibilidades de um passado aberto e de um futuro inventivo? O som mantém alguma relação com uma tradição esmiuçada de se contar uma história? Que é esse ar que se projeta? Qual a percepção do som através de um século a outro, ou de um período de tempo a outro? O som, a percepção, a percepção do som, muda-se?

Nas anotações feitas por Ferdinand de Saussure em uma folha rasgada, Benveniste encontra a chave para a elucidação do verso saturnino, matéria estudada por Saussure. Conforme a análise encontrada nos fragmentos do linguista e analisadas por Benveniste, o verso saturnino tem uma raiz fonética, um tema, pode ser um nome próprio ou um evento, ambos ilustres. A partir desses fragmentos, o poeta trabalha sua

matéria até chegar ao poema acabado. Os restos de um nome de um herói, por exemplo, são a matéria para o trabalho do poeta. Segundo Sausurre (1978, p. 9),

“Resumamos as operações que, se os resultados que obtivemos forem verdadeiros, deveria fazer um versificador em poesia Saturnina para a redação de um *elogium*, de uma inscrição qualquer, funerária ou de outra natureza.

1. Antes de tudo, impregnar-se das sílabas e combinações fônicas de toda espécie que poderiam constituir seu TEMA. Este tema – escolhido por ele mesmo ou fornecido por aquele que pagava a inscrição – é composto apenas de algumas palavras, quer seja unicamente nomes próprios, quer seja de uma ou duas palavras anexadas à parte inevitável dos nomes próprios.

O poeta deve, então, nesta primeira operação colocar diante de si, tendo em vista seus versos, o maior número possível de *fragmentos fônicos* que ele pode tirar do tema; por exemplo, se o tema, ou uma das palavras do tema é *Herco-lei*, ele dispõe dos fragmentos – *lei* -, ou – *cõ* -; ou com um outro corte das palavras, dos fragmentos – *õl* -, ou *ẽr*; por outro lado, de *rc* ou de *cl*, etc.

2. Deve, então, compor seu trecho introduzindo em seus versos o maior número possível desses fragmentos, por exemplo, *afleicta* para lembrar *Herco-lei*, e assim por diante”

Os poucos fonemas que compõem a matéria sonora podem ser codificados em significados semânticos?

Se há uma tradição de narração, a prévia de transmissão da palavra, e se essa transmissão é perdida, podemos indagar: o que tem o ouvir com isso? Como ele se insere nesta perda da tradição narrativa?

Por um lado as palavras não dão conta de dizer de uma tradição que se perde, por outro, não se escuta mais. Parece que a partir do momento em que não se diz mais, e isto por uma ruptura da tradição na modernidade, como nos mostrou Benjamin, o ouvir também se esfarela, torna-se polvilho, farinha de milho. Ao ouvir Primo Levi contar as histórias na mesa, nos levantamos e vamos embora. É claro que lemos o livro em que ele diz disso, mas daríamos conta do som do ar sonoro desta história que nos é contada?

Assim como uma história é contada em seus frangalhos por uma tradição esmiuçada, ou a partir de um objeto que se apresenta em sua intensidade, o verso

saturnino mostra como os sons também são fragmentados, são cacarecos fonéticos que se apresentam ao poeta. A partir destes cacos de sons é que o poeta versifica. Versifica através de uma respiração, de um ritmo que coloca na roda. Versifica com sentidos polissêmicos. O verso saturnino junta os cacos fônicos de um nome de alguém que já morreu. Em sua construção ele talvez pretenda ouvir a voz dos mortos, talvez pretenda manter a história aberta.

Consumimos a historieta literária de alguém que vai ao campo de Auschwitz e volta, sim, e temos de explicar como esse consumo da história se dá. Não nos tomaremos por idiotas enquanto consumidores, mas fazemos um uso deste consumo e retornaremos. Ciranda.

Aspectos narrativos / Aspectos Escutatórios

O poeta é aquele capaz de soldar o dorso-quebrado da fera. Neste sentido é Hurbinek um poeta? Como trabalharia o poeta? O poeta trabalha com estes cacarecos fônicos e com a respiração que ele modifica através de sua própria respiração. “Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração” (CELAN: in. BARRENTO, 2013, p.126). Para Celan, a poesia é caminho e a mudança de respiração que ela opera é uma mudança de caminho, *um tornar-se sem deixar de ser sem deixar de tornar-se*.

Como o sopro da tese benjaminiana que toca nosso rosto, o poeta tem também o ar para operar. Este ar é cacareco polissêmico, matéria fônica que estilhaça e permite a cesura. Mas esta cesura não permanece aberta, é soldada pelo poeta em sua poesia. Hölderlin diz que o que resta fundam-no os poetas. Este restar é o que permite soldar o dorso quebrado da fera. Jeanne Marie (2011. p.103) diz

“A cesura é definida por Hölderlin como uma interrupção anti-rítmica (*gegenrhythmische Unterbrechung*) que resiste ao fluxo das representações para deixar aparecer ‘a representação mesma’, isto é, não só o encadeamento das imagens, mas também o próprio trabalho do pensamento imaginativo. Ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto da cessação e do surgimento da linguagem: lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do

impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um verso”

Quando esta cesura opera é que o testemunho se funda, pois como Agamben (2008) diz, o testemunho é este resto fundado na impossibilidade de dizer e na possibilidade de dizer. “O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (2008, p. 147).

Além disso, o testemunho, segundo Jeanne Marie (2009), é ouvir a história que se apresenta em cacarecos, é sentar-se à mesa e não se levantar. Já que a história se apresenta em cacarecos e o narrador-trapeiro também está em frangalhos, cabe ampliar o conceito de testemunha. Primo Levi diz que o sonho recorrente de estar em casa confortavelmente, a mesa posta, se esvai quando começa a dizer o que viveu a quem está perto dele. Todos se levantam e vão embora. Primo Levi é aqui o narrador em frangalhos, em cacarecos pelo que Auschwitz lhe mostrou e o fez experimentar. Imagine-se a cena: a mesa posta, todos conversando, um ambiente caseiro, e Levi começa a dizer de suas refeições, da ração que roubava do vizinho, de como Hurbinek era alimentado. Todos se levantam. Neste cenário, segundo Jeanne Marie (2009, p.57),

“testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor*, de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente”

Quais são as características da narração? Ou melhor perguntando: O que é isso de narrar? para que serve? e o ouvir? Passa por essa perda da tradição? Se sim, como se deu? E aonde chegamos?

A respiração/ a voz/ a entonação

Entre a produção de uma audiência e a possibilidade de transmissão da palavra há uma respiração própria da voz. Esta respiração pode ser encontrada na poesia. Desta respiração a poesia permite o fôlego, através da entonação de um verso. Um verso que tira o fôlego, ou que permite a retomada do fôlego. Não parte da semanticidade, de uma mensagem que entendemos perfeitamente e que assimilamos como categoria. Em sua conferência sobre “O Livro” Borges (2001) p. 195 coloca

“fui professor de literatura inglesa, durante vinte anos, na faculdade de filosofia e letras da Universidade de Bueno Aires, nele disse a meus alunos que tivessem pouca bibliografia, que não lessem críticas, que lessem diretamente os livros; compreenderão pouco, talvez, mas sempre usufruirão algo e estarão ouvindo a voz de alguém. Eu diria que o mais importante, em um autor, é sua entonação; o mais importante em um livro é a voz do autor que chega até nós”¹⁸

Mas a voz de um autor tem de ser tomada em sua potencialidade. Tem de ser exorcizada das palavras que estão deitadas sobre o papel. Este processo de sopros fracos que faz a voz do autor saltar sobre nós é a produção de uma audiência sobre um tema, variações experimentais sobre uma raiz fônica, talvez.

O que se nos apresenta como um cacareco polissêmico é esta respiração, esta entonação que o verso ou frase trazem. Não desprendida totalmente de um significado, mas que não demanda ao ouvinte a audiência de um significado. A respiração é aparição. Cacarecos polissêmicos se nos apresentam em rastros e restos.

Como estes cacarecos polissêmicos se transformam em rastros e restos? E qual a sua intensidade?

¹⁸ BORGES (2001). p. 63:

“opinava (Macedônio Fernandez) que a poesia está nos personagens, nas ideias ou em uma justificativa estética do universo; eu, com o passar dos anos, suponho que está essencialmente na entonação, em certa respiração da frase”.

É o narrador-trapeiro que transforma estes cacarecos polissêmicos em rastros e restos quando eles se apresentam. O narrador-trapeiro recolhe estes cacarecos polissêmicos, mas não para lhes dar sentido. Este narrador cumpre uma dupla função: narrar a partir dos cacarecos e a partir dos frangalhos de sua própria figura de narrador-trapeiro. Os cacarecos que ele apresenta é que são as histórias regurgitadas fora do tempo homogêneo e vazio, são histórias preenchidas de *agora*, *atuais*. São rastros e restos, por fim testemunhos.

São testemunhos por serem histórias que, diante dos cacarecos, ficam e escutam. Dar atenção ao cacarecos, é o narrador-trapeiro que faz isso e são suas histórias que cumprem essa função. É ele que se senta à mesa para ouvir e para contar. Estaria só?

CAP. IV

Que pesquisa é possível sobre o que foi transmutado? Que ocupa outro espaço?

O espaço é alcançado por uma forma escrita. Seu delineamento, sua aspereza, sua claridade. Tudo o que a empiria consegue captar jorra nas palavras intumescidas como espacialidade que se abre adiante. Assim é que a região serrana ainda mantém em escandalosa dispersão seus objetos. Na utopia uma imagem utópica é lançada às palavras ao final de um percurso reto de uma possibilidade de realidade outra, a utopia é o final deste percurso reto que se abre em imagem. Assim também os objetos dispersos que constituem o espaço da heterotopia são o fim de palavras concatenadas de forma hiperbólica, elíptica e devaneante.

As relações entre os elementos constitutivos da linguagem e da sociedade foram discutidos por Benveniste (1989) em um pequeno texto intitulado “estrutura da língua e estrutura da sociedade”. O argumento é que a mudança dos elementos formais da sociedade, simplesmente, não poderia transformar a estrutura da língua. A possibilidade de produção da língua interior da sociedade e da sociedade no interior da língua é que garantem que uma e outra possam se transformar.

Na medida em que a língua propõe as utopias e as heterotopias é possível abrir-se o escândalo ou forçar a realidade a uma outra possibilidade antes calada. Mas quais são os mecanismos e a economia destes trajetos das palavras?

Os cacarecos que aparecem estão em dispersão. Uma gaveta sobre a copa de uma árvore. Um objeto em dispersão. Quando os trapeiros os encontram o que podem fazer? Ajuntá-los? Restaurá-los ao seu devido lugar? Permitir que continuem em sua dispersão? O trabalho do narrador trapeiro é delicado, ajuntar os cacarecos, mas não para ordená-los em alguma já dada e malfadada ordenação sobre o espaço. Aos objetos, em sua aparição sobre o espaço, é dado outro tratamento.

Auschwitz, que durante a Segunda Guerra foi um campo de concentração, é hoje um Museu de Estado, um local de memória. Quando ainda era um local de extermínio, tudo era meticulosamente ordenado. O filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, é esclarecedor sobre como tudo foi feito com a máxima organização e de como o extermínio era tomado como uma esteira de fábrica, um espaço ordenado. Hoje Auschwitz, local de memória, é administrado como um museu. Ordenado espacialmente como um museu, mas, quando as chuvas descem sobre aquela planície, a terra grita e regurgita pedaços de ossos das vítimas da *Shoah*. Tanto em um caso quanto em outro, os cacarecos são rejeitados. No primeiro, Auschwitz, os cacarecos (as cinzas, os ossos, os corpos das vítimas) eram postos fora, sem valor, recolhidos por aqueles trapeiros do Comando Especial de Judeus (*Sonderkommando*) que eram responsáveis por dar fim aos corpos após a execução por gás. No segundo Auschwitz, Didi Huberman (2013) nos diz que os curadores do museu se revoltam quando ossos voltam da terra após as chuvas, estes cacarecos tão sem lugar que, em sua aparição, parecem fazer tudo tremer.

Por que esses cacarecos dispostos em dispersão causam tanto escândalo? E como o trapeiro deve lidar com ele? O testemunho poderia se inscrever no espaço pela aparição dos cacarecos? E que espaço é este que permite aos cacarecos sua aparição?

I

Espaço Utópico

A palavra utopia foi cunhada por Thomaz Morus no século XVI a partir da união dos elementos gregos “*óu* ‘não’ e *tópos* ‘lugar’” (Cunha, 2007, p. 807). Carregada em seu sentido da noção de lugar e espacialidade que não encontra posicionamento na realidade, o som da palavra utopia pode nos levar a outros possíveis modos de trânsito. A utopia entra em relação com o *páthos*, leva a uma simpatia, ou antipatia, ou ainda empatia pelo que não se encontra em espaço algum, ou por uma fuga dos espaços dados na realidade. Neste caso, no caso da palavra utopia, realidade e espaço estão ligados para que possam ser ultrapassados.

A proposta de Thomaz Morus de uma sociedade organizada idealmente, em que, por meio de outras condições sociais, políticas e econômicas que inexistem na realidade

e buscam alcançar modos de ser que contemplem uma satisfação geral, não é única. De fato, Platão propôs uma república ideal, Santo Agostinho, uma cidade ideal nos céus; Morus, uma ilha utopia; Campanella, a cidade do sol e Bellamy, uma Boston utópica. Não faltam exemplos.

Mas onde se situam todas essas utopias? O que essas utopias podem? Que força há nelas? O que é isso de dizer, de propor, de imaginar uma utopia?

Toda utopia é uma ucronia, afirma Benedito Nunes (2013). Ou seja, ela estabelece uma relação com o tempo e, também, com o espaço. Com o espaço temos uma clara relação, uma relação semântica, por sinal. Estabelecer-se fora do espaço, em um lugar nenhum, são as próprias utopias. Conseqüentemente o tempo é reutilizado. Numa utopia, o tempo tem outro papel. Tempo e espaço mantêm uma relação entre si. Mas que tempo é esse? É um tempo que se dá apenas no presente enquanto proposta de outro espaço possível.

As utopias podem estar no tempo presente, mas não encontram seu lugar no espaço. Assim é que as utopias se situam sempre no presente, mas apelam ao futuro e ao passado. É a não-espacialidade, ou um espaço separado de tudo, que faz com que um apelo vá em direção ao futuro, ou, em contrapartida, ao passado.

O que resta neste apelo de algo sem lugar é a imagem da utopia, que pode revolver-se, ser regurgitada, para novamente ser tornar presente e interpelá-lo. Pois as imagens voltam a nos assombrar. A ucronia de uma imagem utópica é esta suspensão, esta inecontrância, que se mantém até que a imagem retorne e nos questione. Pois não é a utopia um retorno a um passado aberto?

Cada imagem utópica é um tensionamento da realidade. Há uma bifrontalidade nas utopias. Elas apresentam um esforço de correção, de emenda e de ultrapassagem da realidade. Refletem e se voltam contra um espaço onde operam certos modos de ser, e criam imagens de outros espaços. Mas, se por um lado, negam a realidade de um espaço, por outro há que se dizer que uma imagem utópica guarda possibilidades que se acham contidas na realidade. Uma vontade de paradoxo habita as utopias.

Paradoxo incontestado. A utopia não é uma categoria salvífica. É uma forma de tensionamento, de operar tempo e espaço até certos limites. Ela se relaciona com modos

de ser, os quais, muitas vezes, permanecem alheios a seus apelos. A catequese da utopia pode carregar ambiguidades. Não cabem nas utopias todas as liberdades, esta categoria é uma incisão precisa nos tensionamentos que pretende provocar, conforme nos alerta Benedito Nunes (2013, p. 30-31),

“Platão, que teve ambições políticas na juventude, responde, na velhice, com a hierarquia de sua República, governada por filósofos, à demagogia das assembleias atenienses, nas quais os mercadores e artesãos haviam adquirido o direito de votar. A República é uma idealização aristocrática da polís. A utopia, de Morus, mantém, a salvo a propriedade privada e os vícios dos governantes, a organização social inglesa da época desde o patriarcalismo da família à punição do adultério. Conquanto mais radical, a cidade do sol, de Campanella, é, ideologicamente, um produto da camada dos letrados, que procuravam conquistar, lutando contra o poder da igreja e o poder do mecenato, uma autonomia que só no século XIX lhes seria reconhecida”

O paradoxo maior é pensarmos uma utopia em que caibam todas as liberdades.

A função da categoria utopia é operar sobre um espaço inexistente a incisão de uma outra realidade e de outros modos de ser. A função utópica é tencionar certos aspectos dos espaços presentes. Operacionalidade que ela quer exercer fraturando o tempo, criando um presente sem espaço. Isto só é possível devido à imagem utópica. Nenhuma utopia lança fora as imagens. De fato, podemos imaginar claramente a ilha de Morus, a cidade de Campanella com seus sete muros.

Esta imagem não é um objeto, ou o substituto de um objeto. A imagem utópica é a porta pela qual o sem lugar espacial força a entrada nos espaços no tempo presente. A utopia não está por vir, opera sempre no presente através da imaginação. Pode emergir somente no agora. Conforme Benedito (2013, p.28),

“A sociedade se torna intersubjetiva e a inquietação da consciência se aplaca na medida comum que une a vontade à razão, o desejo aos objetos, os valores a sua realização. O tempo não mais se move na escala subjetiva da preocupação, em que o presente inquieto é sorvido pela imagem de possíveis modos de ser, ainda não cumpridos, que se alinham no futuro distante. Nas utopias, que são também ucronias, tudo se resolve num presente estático, linear, que vai de um ponto a outro ponto de um mesmo espaço social fechado. O tempo que se detém, reverte à categoria de espaço”

É preciso estar atento a que a palavra utopia, mesmo em sua criação e em sua estrutura, parte de uma semanticidade, da união de dois radicais gregos em que a ênfase recai no sentido e não em sua vocalidade. Mas, sabemos, esta semanticidade é transmutável, ou seja, a palavra utopia continuará carregando um sentido, o sentido de sem lugar talvez, com algumas mudanças de acentuação. Ora diremos que utopia é a ilha de Morus, ora pequenas mudanças que desejamos operar na realidade. Quanto à vocalidade, é preciso estar atento a cada pronúncia desta palavra, estar atento a como emprestamos nossa voz aos fonemas de utopia. Não apenas para uma boa dicção e pronúncia, mas ao tom mais grave ou suave que esta palavra traz à nossa voz e de como pode mudar nossa respiração.

II

Espaço Heterotópico

Fora das utopias, dos locais sem lugar no espaço, encontramos o espaço. O espaço que se abre diante dos nossos olhos, onde, no presente, constituímos-nos em modos de ser. Mas, decerto, há uma ambiguidade neste espaço. Ele é o local onde nos constituímos e também em que constituímos uma espacialidade que opera, por conseguinte, nosso modo de ser.

Se até agora mostrou-se como as utopias operam sobre o tempo e o espaço, agora se tentará pensar a relação entre como o espaço é constituído e como nos constitui enquanto o constituímos.

Trata-se de uma ciranda em roda, de uma dança em voragem. Para pensar este espaço, lança-se mão do conceito de heterotopia de Michel Foucault. Trata-se de uma tentativa do filósofo de instrumentalizar uma forma de análise dos espaços.

Na primavera de 1984, Foucault autorizou a publicação de um pequeno texto escrito em 1967, uma conferência proferida no círculo dos estudos arquitetônicos em que trata especificamente do espaço. Através das pistas desse trabalho e das análises de alguns trabalhos que se debruçam sobre o conceito de heterotopia de Michel Foucault, pode-se pensar que relações podem se estabelecer nos espaços e nos modos de ser que na espacialidade se constituem.

Para Foucault (2013), há uma história da experiência do espaço no ocidente. Em primeiro lugar, ele identifica o espaço na idade média como um conjunto de lugares hierarquizados, “lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesas, lugares urbanos e lugares rurais” (p. 412). O autor nos diz que esses espaços eram um tipo de espaço de localização. Pensamos em um espaço em que saber localizar-se é imprescindível, assim como estar fixo.

Galileu opera uma mudança neste espaço. O espaço se abre no infinito e aberto se faz infinitamente. Pensamos agora nos grandes espaços abertos onde os corpos podem transitar. O espaço de extensão tem a propriedade de ampliar-se, de alcançar outros espaços antes inalcançáveis ou inimagináveis. Pensamos nos barcos cruzando os mares e nas medidas das dimensões, agora compreendidas e estabelecidas.

Outra forma de se relacionar com os espaços: Para Foucault “atualmente, o posicionamento substituiu a extensão, que substituíra a localização. O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (2013 p. 30). E ainda, Foucault assim define o que chama de “problema de posicionamento”,

“(…) é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamento”

Foucault é categórico, não há dúvidas de que se está às voltas com os espaços de posicionamento e que se definiram esses espaços de posicionamento através dos conjuntos de relações que eles estabelecem. São espaços ligados um aos outros.

Por fim, Foucault diz que estes espaços de posicionamento são de dois “grandes” tipos. Em primeiro lugar, as utopias. Segue-se uma rápida análise das utopias como “posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa”. Em segundo lugar, o outro grande tipo de posicionamento de que Foucault fala são as heterotopias. O que seriam estas heterotopias?

Heterotopias

Para Foucault, as heterotopias são os espaços outros que encontramos na sociedade. Lugares que modificam as relações entre espaço e tempo, entre organização e produção, entre relações estabelecidas e propostas de tratamento. Pode-se dizer que nas heterotopias as utopias são materializadas. Isto não quer dizer que sejam por natureza a concretização de um projeto que se pensou de antemão, um projeto de organização do espaço que exclui toda infelicidade de uma sociedade, ou que a leva a um nível de produção tal que se é prospero.

As heterotopias significam que aquele tensionamento proposto por uma utopia encontra seu lugar na realidade. Uma diferença se mostra: a utopia continua sendo uma forma de solavanco em relação ao espaço e ao tempo que nos é dado; a heterotopia é uma outra operação deste espaço e tempo que encontra sua possibilidade.

Foucault nos diz dos posicionamentos no espaço como a questão que se coloca em relação ao espaço. É preciso abordar o espaço pelo posicionamento que ele estabelece. “O posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades”.

A partir desta noção do que seja posicionamento, Foucault começa por questionar o que seriam as relações entre diferentes posicionamentos, buscando entre eles um conjunto de relações. Os locais, para Foucault (2013, p. 33), que encontram sua espacialidade efetivamente realizada são chamados de heterotopia:

“Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias”

Onde estão os cacarecos? Poderiam eles estar no espaço da utopia? Poderiam estar no espaço da heterotopia? Que espaço abarcaria sua dispersão e manteria seu escândalo? Se uma utopia é o tensionamento de uma realidade dada, a heterotopia é, por outro lado, este tensionamento efetivado em alguma possibilidade. Isto não quer dizer que os espaços das utopias e das heterotopias são sempre algo positivo. Entre as utopias encontramos a utopia nazista do *Reich*, proposta que veio para tensionar a realidade, encontramos também Auschwitz, o campo de concentração, a heterotopia possível da utopia nazista.

O que podem os cacarecos em relação com as utopias e as heterotopias?

Espaços outros

Espaços outros, será que na serra é possível estar inscrito na linguagem e em uma memória fraturada no dia-a-dia a um espaço outro que permita aos cacarecos das chuvas manterem sua dispersão? Nada se diz, neste silêncio se inscreve a heterotopia (não é *sèma* túmulo e signo?), a possibilidade de um espaço outro que diz das chuvas por um silêncio. A utopia é o fim desse dizer, o fim da inscrição deste silêncio, o final da linha reta do discurso. Então temos heteropia – nada se diz das chuvas - ; temos a utopia – o dizer das chuvas em nível de catástrofe, memória permitida, ética do doer-se, do lembrar-se (não rememorar-se).

Há outro espaço possível?

Na rodoviária parado enquanto espera seu ônibus, o estrangeiro vê aproximar-se uma tempestade. Primeiro um vento leve passa a ser cada vez mais forte. A força deste vento só aumenta e aumenta. Vem detrás da montanha a sua frete nuvens de cor escura, cinza claro que enegrece conforme o vento aumenta. O sol desaparece e junto com o assobio do vento outros barulhos surgem. São placas que batem, coisas que caem, o

murmurinho e a conversa que aumenta por conta dos barulhos. Até que chegam assustadores os clarões dos relâmpagos, e logo após eles os trovões.

Um ribombar é o barulho, ribombar rouco que não pede licença, mas se apresenta, aparece aos ouvidos. Se quem conta uma história precisa criar uma audiência que o escute o trovão arrebatada a audiência a força, ouvimos sua voz alta e risonha que desce. Mas queremos ouvir esta história?

O estrangeiro na rodoviária procura abrigar-se para ser molhado pela chuva, além de ser aberta encontra goteiras, o que torna mais difícil se proteger. Encontra uma canto onde ficar. A tempestade chegou e os relâmpagos e trovões povoam o ar. Do lado do estrangeiro uma mulher a cada trovão se espanta, fala em voz baixa, parece desfalecer lentamente. O estrangeiro preocupado pergunta se ela está bem, “sim”, responde. “Só não gosto dos trovões”, diz um pouco depois a mulher.

É do som que não gosta? Ou da altura deste som? A mulher responde ao estrangeiro que não é o som nem a altura do som, mas os clarões que anunciam tudo isso. É esta luz que faz a mulher desfalecer um pouco a cada segundo. Sim, o estrangeiro observa que de uma cor de barro é a pele daquela mulher. Os clarões como objetos luminosos, se dispersam na superfície daquela pele a cada ribombar. O relâmpago deixa a mostra o corpo como local de acontecimentos das heterotopias e de dispersão dos cacarecos.

Corpos utópicos¹⁹

O corpo é um *topos* implacável. O corpo é também um espaço. Como os espaços que o cercam, é em si um espaço que encerra um fragmento de espaço. Os olhos, a cabeça, o nariz, a boca, local onde tudo isso se encerra. O corpo é o espaço a que se está implacavelmente ligado. Um cacareco de espaço em meio a outros espaços e a outros cacarecos.

¹⁹ A discussão abaixo se baseia no texto *Corpos Utópicos* de Michel Foucault (2013).

A utopia é um não lugar. Um espaço ainda impossível, sem sua possibilidade de realidade, mas que força a realidade, deixa-a torcida numa relação que se estabelece. E o corpo? Utopia ou utopia possível?

Não é a utopia a negação do corpo que não é possível, não é um corpo translúcido que a utopia busca. A utopia não nega o corpo. O corpo, enquanto *topos*, não está diametralmente ligado a um espaço que ainda não encontra sua realização possível. O corpo é um *topos*, ele é um espaço já possível. A utopia é talvez a torção que se permite efetuar sobre este corpo. Torção para quê? Não se sabe, não se diz. A utopia vem para demover o corpo num corpo ainda não possível, ou, dito de outra forma: o corpo é o *topos* onde me encerro e de onde sou demovido quando se apresenta a ele este fabuloso engenho fidalguesco que é a utopia. Pois diante dele se encontra uma nova questão, algo ainda não possível, fora de seu lugar de existência. Diante deste corpo, encontra-se uma força que não o esgota, mas provoca uma curva num movimento retilíneo.

Como se apresentam a este corpo essas utopias? De onde vêm? São elas o final deste discurso reto, onde a linguagem se entrecruza com o espaço. As utopias são o fim desta possibilidade de entrecruzamento da linguagem com o espaço. E este fantástico que surge desse cruzamento se apresenta ao corpo *topos*, também ele espaço. Esse corpo *topos* que guarda suas reservas de fantástico. Ele não aceita simples esse entrecruzamento; sorrateiramente ele devolve o fantástico que esconde: estes dois olhos que são janelas e aberturas, esta cabeça que tem dentro dela as coisas que nela entram.

Então o corpo se apresenta à utopia como um corpo utópico. Não vêm elas, as utopias, demover o corpo afinal? O corpo já é utopia. E se elas vêm para demovê-lo, ele diz que elas é que são dele demovidas. A utopia nasce do corpo de quem a propõe e em seguida retorna contra esse corpo que a propõe negando sua realidade, mas, segundo Foucault, “em todo caso, uma coisa é certa, o corpo humano é o ator principal de todas as utopias” (2013, p.12).

O corpo não é uma negação da utopia, nem é a utopia a tentativa de negá-lo. É em torno dele que as coisas estão dispostas, que os espaço se cruzam. Ele próprio espaço, mas não espaço circunstancial, espaço principal que sempre está em um lugar outro, um espaço outro.

Na cozinha, segurando um copo de café, com os olhos cansados de sono, o anfitrião oferece a bebida. O estrangeiro não aceita, o café desperta e ele também está cambaleante de sono. Efetuam ali uma troca, já bêbados de sono: sons e palavras por ouvidos e audiência.

Contam um ao outro histórias. Rememoram pessoas conhecidas, histórias passadas. Na noite fria a cozinha se torna um centro de gravitação da casa, seu núcleo é o velho fogão de lenha que esparrameja calor a sua volta. A chuva insiste lá fora. O anfitrião começa a contar sua história. Centrado, ele parece soterrado e roubado pelo sono. Conta de como acorda cedo para trabalhar na roça todos os dias. De quão pouco ganha. Neste momento o anfitrião parece uma rocha encerrada em seu próprio corpo. Talvez por estarem tão cansados e sonolentos não percebam mas a sua volta os objetos se começam a se tornar dispersos. Tudo se distende quando os dois corpos vão se rendendo ao sono ali mesmos sentados em um banco de madeira.

O estrangeiro começa a contar uma história de quem não tem terra e que busca uma terra para cuidar. Diz da reforma agrária. Já não vê o copo de café na mão do anfitrião, ele teria caído? O anfitrião acabara sua bebida? A cozinha parece rodar dentro da casa. O centro gravitacional muda de lugar. Agora é a voz que exerce a atração sobre os corpos. O anfitrião toma a palavra, rememora sua aventuras de criança. De quando trabalhava sua própria terra. Diz de sua ida para a cidade, do trabalho por anos e anos cozinhando noite após noite. Das chuvas que tomaram sua casa e da volta para o campo, agora para trabalhar na terra de outro. Os objetos dispersos parecem fora do lugar, mesmo o banco de madeira já não esta abaixo deles, os dois são etéreos, leves, dispersam no ar.

Um futuro vai se abrindo, talvez a reforma agrária com o passado que se viveu na roça se permitam uma troca. Dormem cansados. O cansaço é tamanho que não se sabe se sonham ou não. Pela manhã acordam às 5 horas. Na mata que se infinita ao redor da pássaros cantam: o canário, o coleiro, o pintassilgo, a graúna, as gralhas, a araponga. Tomam um café rápido, o anfitrião já vai trabalhar. Neste momento ele é

rocha, tem de pegar o único ônibus disponível que há para ir até o centro da cidade cuidar dos jardins das casas grandes. Volta para casa a noite no último ônibus que há. No resto da semana, também acorda às 5 horas e trabalha até que o sol se esconda.

Ainda no torpor do amanhecer resta um pouco do delírio do sono, os objetos ainda estão em uma tímida dispersão, “Continuamos sonhando?” pensa o estrangeiro. Tomam rápido o café, precisam ir tomar o ônibus. O anfitrião encontra nos ouvidos do estrangeiro ainda alguma possibilidade para dizer no trajeto que o futuro está aberto, ainda por se fazer. Tudo se dispersa, os objetos que estão no corpo, o corpo como heterotopia para acontecimentos, a voz que encontra acontecimentos no corpo.

Depois de mais de uma hora no ônibus chegam ao centro da cidade. O anfitrião e o estrangeiro se despedem, um tomará o ônibus para sua casa, o outro seguirá a pé para aos jardins das casas grandes. Despedem-se e partem. O estrangeiro se detém, vira-se e pela longa reta que corta todo o centro da cidade vê seu anfitrião, que é também seu tio, que é também um desconhecido, que é também um amigo, distanciar-se para mais um dia de tragédia na serra.

Cacarecos e espaço (dispersões)

Os cacarecos se apresentam dispersos aos sentidos. Vêm até nós. Tomar esses cacarecos e colocá-los em alguma ordem é o trabalho daquele que narra, daquele que procura encontrar um sentido para eles. Daquele que quer escrever uma história homogênea e vazia.

Diferentes são os que se deparam com os cacarecos e os ajuntam, mas não procuram para eles um sentido, uma concatenação. Este é o narrador-trapeiro, o desqualificado, aquele que lida com os dejetos. Para esta figura, ajuntar os cacarecos é uma batalha, os cacarecos se apresentaram a ele, com eles tem de lidar da melhor forma. Outra batalha é, como narrador-trapeiro, dizer destes cacarecos em sua dispersão, da forma com que se apresentam. Não há audiência para ouvir estas histórias?

Ainda mais: se nos desprendemos dos cacarecos, como a cidade de Leônia, não faríamos o mesmo com o narrador-trapeiro que está em frangalhos, desqualificado

segundo uma história oficial para contar a história? Quantos narradores-trapeiros temos visto? Em seu livro “A Sobrevivência dos Vaga-lumes”, Didi Hurbeman diz como, na visão de Pasolini, os vaga-lumes haviam desaparecido de Roma, o quanto as luzes elétricas oficiais da cidade haviam tomado o lugar das pirilampadas dos vaga-lumes. Mas Didi Huberman adverte, não são os vaga-lumes que desaparecem, é o local de onde tentamos observar que não os alcança. Há que se deslocar nesse espaço para espaços outros. Há que se deslocar o espaço que já é o corpo para outros espaços.

Deslocar-se não significa apenas uma mudança de localidade. Significa que os espaços têm de ser outros, o *topos* pode ser o próprio corpo. Transmutar-se é ampliar os significados. Os cacarecos se apresentam no espaço. Um objeto, um som, uma imagem encontram seus espaços diante de nossos sentidos; quando aparecem diante de nós, estão em dispersão. A gaveta em cima da árvore é cacareco polissêmico que provoca escândalo por sua dispersão no espaço.

O corpo é *topos*, mas apenas para regurgitarem-se escandalosamente os cacarecos.

Em aberto, fim

“De que serve falar de progresso a um mundo que se afunda numa rigidez de morte (...) O conceito de progresso tem de assentar na ideia de catástrofe”

Walter Benjamin

Os cacarecos aparecem e são como um instante onde algo irrompe. Preenchem o tempo de um agora que mobiliza o passado e o abre, permite a invenção do presente e a abertura do futuro. Os cacarecos são um interrompimento.

A região serrana do estado do Rio de Janeiro é prodigiosa em seus interrompimentos. Há quem diga que é impossível se haver com a dispersão a que os cacarecos nos deixam expostos. Mas os trapeiros continuam lá, revolvendo e achando o regurgitar-se dos cacarecos.

Depois disso, andam por ai, conversam com um e outro sobre coisas banais. Chegam a algum lugar que lhes é familiar (casa?), habitam esse espaço com o espaço de seu próprio corpo. Mexem em seus objetos. Se deitam e dormem. Quando acordam, voltam ao trabalho, ou não. Têm vozes e sons. Cacafônicos, trabalham com algumas combinações possíveis de fonemas que são responsáveis por todas as palavras. Andam pelas ruas. Comem alguma coisa. Olham rostos. A noite sonham, acordados também. Tomam medicamentos. Têm cachorros e gatos e galos. Sobem morros, atravessam ruas. Veem Tv, ouvem músicas. Fazem amor. Passam noites acordados. Sorriem. Fazem caretas. Comem de colher. Xingam. Descem morros. Interrompem outras pessoas. Tiram fotografias. Leem qualquer coisa desinteressante. Vão aos médicos. Têm machucados. Coçam carrapatos. Andam de ônibus. Passam por jardins. Limpam os pés nos tapetes. Pisam no chão. Olham para o alto. Entram em portas. Olham por janelas. Se deparam com as vitrines. Usam roupas. Estão livres e presos. Mortos e vivos.

Na região serrana do estado do rio de janeiro toda a natureza é subtraída de uma narrativa dos cacarecos. A forma como as cidades crescem, como se vive, se ama, se come nelas pode dizer como se habita aquele espaço. A construção de casas não encontra aporte no poder público. Um desleixo imposto pelo poder público faz também

parte da forma de se habitar a cidade e o campo. O desleixo é o imperativo categórico que faz o logos desmoronar, ou dissolver-se após as chuvas. O trapeiro lida com isso, com este logos em cacarecos. Encontrar a narrativa dos cacarecos, ou não encontrá-la diz deste esfacelamento que o logos aponta a partir do desleixo de uma habitação. Não se encontra causos, encontra-se cacarecos. A falta de narrativas se confunde com a falta de signo, com a falta de túmulo. Encontra-se ausência. Outro que narre. O escândalo se mantém nos cacarecos do logos.

O ônibus vai descendo a serra em direção ao mar, ou em direção ao mar de montanhas. A serra é um prumo mais alto por onde descem deslizando os pneus dos ônibus em qualquer direção. Os sons de trovões, as vozes, ainda ribombam nos ouvidos do estrangeiro que acaba de embarcar numa história que não se havia fechado. Olhando a barra de seus trajes ele avistou poeira, que é barro em estado de secura. Bateu com as mãos nas barras da calça. A poeira se levantou e tomou conta de todo o espaço em volta de seu assento, a terra seca foi subindo e subindo, avolumando, era poeira para todo lado. Aquele barro seco multiplicava-se, permitiria que os causos da serra permaneceriam sempre prontos a voltar. Dali eles subiram até o respiradouro do ônibus e depois encontraram as frestas mínimas das janelas hermeticamente fechadas para manter o frescor do ar condicionado. A poeira espalha-se por todo caminho por onde passa a baleia-ônibus cheia de espermacete com seus gêiseres de barro seco.

Deslizando sobre o asfalto o estrangeiro sorria para uma feliz proposta de que os mortos não se calam, abrem a história em seus escandalosos risos de felicidade que sempre voltam.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, H. **O Conceito de História – Antigo e moderno**. In: Entre o passado e o Futuro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAPTISTA, L. A.; FERREIRA, M. S. (ORG.) **Por que a cidade?** Niterói: Editora da UFF, 2012.

BARRENTO, J. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BENJAMIN, W. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **O Narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Fontes Editores, 2005.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Fontes Editores, 1989.

BORGES, J. L. **Obras Completas v. IV**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

CABRAL, A. R. **Para ficar atento ao que ficou inacabado: das desutilidades dos restos da cidade**. In: BAPTISTA, L. A.; SANTANA, M. F. *Por que a cidade?* Niterói: EdUFF, 2012.

CHAVES, E. Foucault entre Nietzsche, Marx e Walter Benjamin. **CULT**. São Paulo, n. 191, p. 28 – 30, 2014.

CALVINO, I. **As Cidades Invisíveis**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.

CAMPANELLA, T. **A Cidade do Sol**. São Paulo: Rideel, 2005.

CASARES, A. B. **Histórias fantásticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**: in. Serrote, 2013.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GAGNEBIN, J. M. **A memórias dos mortais**: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar Escrever Esquecer* São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **Entre a vida e a morte**. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Memória, história, testemunho**. In: GAGNEBIN, J. M. *Lembrar Escrever Esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Narração e Silêncio. **Folha de SP**, São Paulo, 17 de jul. 2011, ilustríssima.

_____. **Walter Benjamin ou a história aberta**: In: Walter Benjamin: obras escolhidas v. I. São Paulo, Editora Brasiliense, 2011.

GINZBURG, J. **A interpretação do rastro em Walter Benjamin**. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LEVI, P. **A Trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **É isto um homem?**. São Paulo: Rocco, 1988.

_____. **Os Afogados e os Sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MIZOGUCHI, D. H. **segmentariedades: passagens do leme ao pontal**. São Paulo: Plêiade, 2009.

NIETZSCHE, F. **Considerações Intempestivas**. Lisboa: Editorial Presença.

_____. **Assim falou Zaratrusta**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. **O Anticristo**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OTTE, G. **Vestígios da experiência e índices da modernidade:** Traços de uma discussão oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

POLO, M. **O Livro das Maravilhas**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RODRIGUES, A. C. Cisões, silêncios e alguns ruídos: Considerações acerca da subjetividade. Cidade e modernidade. **Fractal: Revista de Psicologia**. v. 21, n. 2, p. 237 – 252, 2009.

SAUSSURE, F. **As Palavras sob as Palavras**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2010.

SILVA, J. G. L. **O Castelo da Experiência:** Walter Benjamin e a Literatura Medieval. 2012. 167f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

Bibliografia

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**. n. 4, p. 09 – 14, 2008.

BAPTISTA, L. A. **A Fábrica de Interiores**. Niterói: EdUFF, 2000.

_____. **O veludo, o vidro e o plástico: Desigualdade e Diversidade na Metrópole**. Niterói: EdUFF, 2009.

BARBOSA, M. **Tormentas Urbanas: escritas, errâncias e conversas fiadas na cidade**. 2012. 188f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Programa de Pós Graduação em Psicologia Social. Universidade Federal de Sergipe. São Cristovão, 2012.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRONTË, E. **O morro dos ventos uivantes**. São Paulo: Abril, 2010.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Se um Viajante numa Noite de Inverno**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONRAD, J. **O Coração das Trevas**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2011.

GATTO, V. C. **Cinematograficidade**: Políticas da subjetividade do *Primeiro Cinema* no Rio de Janeiro. 2013. 128f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

HOBBSAWN, E. J. **A Era dos Impérios**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

LESKOV, N. **A Fraude e Outras Histórias**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Homens Interessantes**. São Paulo: Editora 34, 2012.

LUXEMBURGO, R. **A Acumulação do Capital**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MARX, K.; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MARX, K. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

MIZOGUCHI, D. H. **Amizades Contemporâneas**: Inconclusas modulações de nós. 2013. 197f. Tese (Doutorado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **A Filosofia na Idade Clássica dos Gregos**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa**: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa. PINHERO, V. S. (ORG). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PINHEIRO, D. A. L. **Contribuições do pensamento blanchotiano aos estudos da subjetividade – como criar regiões de silêncio e solidão.** 2012. 149f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

POE, E. A. **Antologia de Contos Extraordinários.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

RIBEIRO, E. S. **Reverberações de um corpo na cidade: Ruídos e silêncios da diferença no Contemporâneo.** 2013. 88f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

RODRIGUES, A. C. **Subjetividades e Espaços: Narrativas Incompletas.** 2006. 87f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós Graduação em Psicologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

Muriaé – Niterói – Ubá

2012 – 2014