O CONTEMPORÂNEO NU:
ENSAIOS SOBRE ARTE E PENSAMENTO NA ERA DO CAPITALISMO PÓS-INDUSTRIAL

Danilo Diógenes Mataveli da Silva

2023

O CONTEMPORÂNEO NU:
ENSAIOS SOBRE ARTE E PENSAMENTO NA ERA DO CAPITALISMO PÓS-INDUSTRIAL

Danilo Diógenes Mataveli da Silva

Trabalho de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Teoria Literária), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientadora: Luciana di Leone

Rio de Janeiro

2023

O CONTEMPORÂNEO NU:
ENSAIOS SOBRE ARTE E PENSAMENTO NA ERA DO CAPITALISMO PÓS-INDUSTRIAL

Danilo Diógenes Mataveli da Silva
Orientadora: Luciana di Leone

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

_____
Presidente, Profª. Drª Luciana Di Leone – UFRJ

_____
Prof. Dr. Byron Vélez Escallón – UFSC

_____
Profª. Drª Carolina Correa dos Santos – UERJ

_____
Profª. Drª Luciana Villas Bôas – UFRJ

_____
Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza – UFRJ

_____
Profª. Drª Ieda Magri – UERJ, Suplente

_____
Profª. Drª Priscila Matsunaga – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Março de 2023

Da Silva, Danilo Diógenes Mataveli.

O contemporâneo nu: ensaios sobre arte e pensamento na era do capitalismo pós-industrial/ Danilo Diógenes Mataveli da Silva. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2023.

x, 157 f.: il.

Orientadora: Luciana di Leone

Tese (Doutorado) – UFRJ/ FL Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2023.

Referências bibliográficas: f. 151-157.

1. Literatura. 2. Arte. 3. Política. 4. Capitalismo. I. Di Leone, Luciana. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. III. O contemporâneo nu: ensaios sobre arte e pensamento na era do capitalismo pós-industrial.

Resumo: Do ponto de vista artístico e político, intensos debates marcam o século XX na tentativa de acompanhar as transformações socioeconômicas e culturais à medida que a própria prática artística e teórica passa por reformulações e reinvenções cada vez mais associadas a uma práxis vital e a uma complexa elaboração estética. Em uma fase crítica do modelo capitalista de desenvolvimento, artistas e pensadores refletem sobre os impactos das condições de produção na vida cotidiana, nas formas de expressão da sensibilidade e na sua própria constituição. Este trabalho reflete sobre alguns desses debates, entre eles, os que estão registrados por filósofos como Susan Sontag, Walter Benjamin, Félix Guattari, Donna Haraway, Silviano Santiago e Roberto Schwarz; e também por artistas como Nicanor Parra e César Vallejo. O seu objetivo é estabelecer não apenas leituras críticas sobre importantes argumentos levantados por esses e outros autores a respeito da arte e da teoria construída em sua contemporaneidade mas também propor um posicionamento ético-político-estético que lastreie o trabalho crítico em sua tarefa de apreender a realidade do presente por meio do reconhecimento e da experiência de outras épocas.
Palavras-chave: Arte, pensamento, literatura, política, capitalismo.

Resumen: Desde un punto de vista artístico y político, intensos debates marcan el siglo XX en un intento de seguir el ritmo de las transformaciones socioeconómicas y culturales, mientras la propia práctica artística y teórica experimenta reformulaciones y reinvenciones cada vez más asociadas a una praxis vital y a una compleja elaboración estética. En una fase crítica del modelo capitalista de desarrollo, artistas y pensadores reflexionan sobre los impactos de las condiciones de producción en la vida cotidiana, en las formas de expresión de la sensibilidad y en su propia constitución. Este trabajo reflexiona sobre algunos de estos debates, entre ellos los registrados por filósofos como Susan Sontag, Walter Benjamin, Félix Guattari, Donna Haraway, Silviano Santiago y Roberto Schwarz; y también por artistas como Nicanor Parra y César Vallejo. Su objetivo no es sólo establecer lecturas críticas sobre importantes argumentos planteados por estos y otros autores en torno al arte y la teoría construidos en su contemporaneidad, sino también proponer una posición ético-político-estética que apoye la labor crítica en su tarea de aprehender la realidad del presente a través del reconocimiento y la experiencia de otras épocas.
Palabras clave: Arte, pensamiento, literatura, política, capitalismo.

Apoio

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Agradecimentos

A realização deste trabalho teria sido impossível sem o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Meus agradecimentos a essas instituições que, durante os últimos quatro anos (2019-2023), sobreviveram aos mais terríveis reveses por parte de um governo dedicado ao desmonte das instituições de ensino e pesquisa.

Algumas pessoas foram essenciais nessa jornada, e eu não teria como agradecê-las o suficiente. Citar os seus nomes aqui é não só uma forma de agradecimento, mas também um registro do quão representativas elas são de um círculo de afetos capaz de transformar a história de uma vida e de um trabalho: Beatriz Galhardo, Luciana Costa, João Luis Galhardo, Rosilda Costa, Deise Galhardo, Luciana di Leone, Eduardo Coelho, Juliana Assis, Gabriela Mikaloski, Marcela Moraes, Drisana Moraes, João Guilherme Paiva, Felipe Andrade, João Angeli, Elisa Solinho, Ana Loreta, Jonas Nunes Vieira, Victor Hugo Rego, Arthur Campeão, Artur Dias, Luisa Teixeira, Thiago Barbosa, Tereza Cristina Reis da Silva. Muito obrigado a todos que participaram direta ou indiretamente deste projeto e do que ele significou para mim nos últimos anos. Muito obrigado também por estarem presentes fora dele, em momentos tão ou mais importantes, sem os quais eu não teria tido as energias e as forças necessárias para seguir adiante.

Sumário

Introdução…….…...10

Parte I – Espelhos, locomotivas e ciborgues……..……...21

1. Walter Benjamin e o contemporâneo nu..…….…….…...22

2. O mito do espelho: Silviano Santiago e o desconforto do entre-lugar do discurso latino-americano…….…….…….……...42

3. Freio de emergência: as teses "Sobre o conceito da História" e a metáfora da locomotiva……...…….……63

4. O paradigma técnico-científico da arte contemporânea em dois ensaios de Susan Sontag…….……..83

Parte II – Episódios de vanguarda.….……..……..102

5. A dialética do automóvel……..…….103

6. César Vallejo e a Semana de Arte Moderna de São Paulo……...…….116

7. Da *samacueca* à *cueca sola*: sujeitos políticos na cultura popular latino-americana……...127

8. A orientação para o engajamento segundo Félix Guattari e Nicanor Parra……...…138

Epílogo……149

Referências…….……151

Introdução

O ponto de partida para os ensaios deste trabalho foi o diagnóstico de Walter Benjamin segundo o qual, em uma era de profundas transformações no campo do aparelho técnico disponível e das condições produtivas, "uma nova forma de miséria surgiu […], sobrepondo-se ao homem" (BENJAIMIN, 1987, p. 115). Esta afirmação, realizada no ensaio "Experiência e pobreza" (1933), destaca o lado destrutivo do progresso tecnológico na era do capitalismo pós-industrial e questiona como artistas e intelectuais devem reagir às perdas e ganhos provocados pelo que o filósofo chama de "um novo tipo de barbárie" marcado por uma "pobreza de experiência" que define a existência do sujeito contemporâneo. Para Walter Benjamin, o processo de modificação da sensibilidade moderna diante da ascensão do capitalismo é justamente a constatação de que essa mesma ascensão demarcava um momento de crise da humanidade em sua relação com a natureza, o domínio dessa relação é o que o filósofo definiu como *técnica*.

> Tanto no seu trabalho sobre as passagens de Paris (o "Passagen-Werk", 1927-40), como no ensaio sobre a obra de arte (1935, um desdobramento desse estudo sobre o século XIX), Benjamin estava preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica. A técnica para ele determina novos modos de percepção e, como vimos, é responsável pela organização de nossa relação com a natureza. Se em Baumgarten as artes eram uma porta para o estudo da nossa percepção do mundo, em Benjamin as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da técnica. Sem perder de vista que a arte tem muito a ver com a percepção, Benjamin nunca se esquece também da concepção grega das artes como techné. Tendo a técnica agora um lugar tão privilegiado na teoria estética, essa última passa a ser pensada intensamente do ponto de vista de uma teoria social. Como o primeiro e o último capítulo do ensaio de Benjamin sobre a obra de arte deixam claro, para esse autor não se pode pensar as artes e a estética sem se levar em conta a política (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 58).

"Fomos desbaratando o patrimônio da humanidade", escreve Benjamin, em "Experiência e pobreza", "muitas vezes tivemos de empenhá-lo por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do 'atual'" (2012, s/p.). Essa consideração, que hoje poderíamos chamar de "ecológica" tem a ver com um pensamento voltado para as possibilidades de vida e criação na sociedade capitalista.

Tal pensamento já estava presente nos ensaios e poemas de artistas e pensadores do século XIX. Charles Baudelaire, por exemplo, coloca o problema em poemas como o célebre "La perte de l'auréole" ["A perda da auréola"] (1869); H. D. Thoreau dedica um extenso capítulo de seu livro *Walden* (1885), intitulado "Economia", à dissertação sobre um modo de vida que se apresente como alternativa à sociedade de consumo e à degradação das metrópoles. Nesse capítulo ele escreve: "Prefiro andar na terra num carro de bois com o ar circulando livremente do que ir para o céu no vagão luxuoso de um trem de excursão e ficar respirando *malária* a viagem toda (THOREAU, 2017, p. 47); já na transição para o século XX, Eça de Queirós trata o problema de maneira irônica e bem humorada em seu livro *A cidade e as serras* (1901), condenando a cidade e o desenvolvimento técnico como causadores de um terrível mal-estar moderno.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), *a dialética do progresso da técnica passa a ser encarada de forma programática, isto é, não mais em manifestações isoladas, mas em esforços coletivos que atuam tanto no sentido da exaltação do progresso da técnica quanto na problematização dos estilos de vida que se consolidam em uma fase mais avançada do modelo capitalista e que tendem a questionar o seu lado destrutivo*.

A preocupação com a dialética da sociedade moderna em sua relação com o meio ambiente e do desenvolvimento técnico em sua relação com a natureza deixou rastros na elaboração de concepções a respeito da arte e da cultura. Da exaltação unilateral e eufórica de certas expressões futuristas diante do progresso tecnológico – representado sobretudo por aviões, automóveis e locomotivas – até a "ecopoesia" de Nicanor Parra; das observações de Walter Benjamin sobre a lógica de funcionamento das obras de arte dentro das condições produtivas de sua época até a chamada "crítica verde", um enorme campo de epistemologias e contra-epistemologias se abre; e talvez o que se pretenda vislumbrar no horizonte seja ao menos a silhueta das transformações que essa dialética provoca em nossa sensibilidade.

Um ano após a escrita de "Experiência e pobreza", em sua palestra "O autor como produtor" (1934), Benjamin diz que a "miséria" provocada pelas condições de produção industrial e pós-industrial impõe uma tomada de posição ao sujeito moderno, e mais especificamente ao escritor moderno: a "tarefa mais urgente do escritor moderno", ele diz, é "chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo" (BENJAMIN, 1987, p. 131). Em outros trabalhos com o mesmo espírito, o filósofo

estudou as posições de artistas e intelectuais em um momento crucial de reconfiguração das bases estéticas para o enfrentamento de questões políticas, econômicas e sociais impostas pela época, tentando encontrar nas estratégias adotadas por certos grupos a energia poética e revolucionária capaz de alterar minimamente o quadro de miséria generalizada:

> […] o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética; Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração – discutível, sem dúvida – cujo ponto comum é a busca de uma nova "objetividade" ("*Sachlichkeit*"), em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva. (GAGNEBIN, 1987, p. 11-12)

Diante de modificações tão profundas, a condição humana já não pode ser considerada a mesma. Para Benjamin, a *cultura do vidro* profetizada por Paul Scheerbart confirmava um processo histórico de desorientação do conceito de humanidade. A pergunta "é isto um homem?", feita por Primo Levi no título do livro em que relata sua sobrevivência em Auschwitz, tem no pensamento de Walter Banjamin o seu esboço perfeitamente delineado. Não é uma coincidência que ao final de "Experiência e pobreza" o filósofo tenha escrito que "a crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra" (BENJAMIN, 1987, p. 119), a que Primo Levi enfrentaria. Encarar esta condição também significa pensar em como sair dela, como ultrapassá-la, assumindo que ela já não pode ser negligenciada, assumindo que a conservação de antigos valores, crenças e objetivos tinha se tornado "privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que Deus sabe não são mais humanos que os outros; na sua maioria bárbaros, mas não no bom sentido" (BENJAMIN, 1987, p. 119). Não é sem alguma ironia que Benjamin reputa precisamente a Deus o conhecimento a respeito da "humanidade" dos poderosos; a inteligência política dessa frase mostra a quem o conservadorismo serve. Os outros, os *não-humanos*, as *criaturas*, "precisam instalar-se, de novo e com poucos meios" (BENJAMIN, 1987, p. 119).

O apelo de Walter Benjamin é para que artistas, construtores e escritores *renunciem* aos fantasmas do mundo burguês em que foram gestados. Renunciem sobretudo à dinâmica individualista da sociedade em favor de um coletivo, de uma massa subalternizada, expropriada de sua experiência, de sua aprendizagem, de seu conhecimento. A tarefa do "indivíduo" em meio à barbárie com a qual não devemos consentir mas encarar de forma

implacável é “dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros” (BENJAMIN, 1987, p. 119). Essa tarefa não pode ser realizada sem a devida consciência do papel e da responsabilidade de cada um na transformação dos meios, dos poucos meios disponíveis, sejam eles a escrita, o desenho, a fala, a dança, a eletrônica, o ódio ou o amor.

Também foi esse o apelo de Walter Benjamin em sua palestra “O autor como produtor”, na qual ele diz que “a tendência [política] é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*” (BENJAMIN, 1987, p. 132). Ao final da palestra, Benjamin avalia que a figura do intelectual, gestada pela classe burguesa, apesar da sua “proletarização” pelo capitalismo, deve ter uma “ação de caráter mediador” (BENJAMIN, 1987, p. 136). Suas perguntas desestabilizam essa figura, tirando-a do seu lugar de privilégio:

> [O intelectual] Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será sua tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (*Geistiger)*. A inteligência que fala em nome do fascismo *deve* desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, *há* de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado. (BENJAMIN, 1987, p. 136, grifos no original).

Que intelectual de esquerda não acredita na ação miraculosa de suas palavras, no poder subversivo de seu discurso, na importância profunda e humana da sua inteligência, na sua leitura justa e esmerada duma obra ou no valor imensurável da sua própria criação artística? Que intelectual de esquerda não acredita contribuir com isso para a diminuição das desigualdades no mundo? Para esse intelectual, comparar a sua inteligência com a inteligência fascista em termos de eficácia progressista seria um ultraje de proporção inominável. Hoje, quase noventa anos após a palestra de Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo, infelizmente é possível imaginar que nenhuma dessas duas inteligências desapareceu.

O exercício geral deste trabalho envolve os estudos do estado político da arte indicados por intelectuais como Walter Benjamin, Susan Sontag e Silviano Santiago em textos de consolidado valor histórico de diferentes épocas e espaços. Para isso, foi preciso levar em conta, antes de tudo, uma tomada de posição diante das análises encaradas como base para as reflexões realizadas neste trabalho. Inevitavelmente, uma tomada de posição nos leva a uma visão parcial de determinados problemas, contudo, diante das análises consideradas como base para as reflexões elaboradas aqui, ela foi não apenas uma consequência encontrada no curso do trabalho mas também a própria energia que o tornou possível.

***

A primeira parte deste trabalho, intitulada "Espelhos, locomotivas e ciborgues", concentra-se em textos considerados pela crítica e pela teoria da literatura como textos-chave ou, ainda, textos "fundamentais", no sentido de que eles expressam de forma contundente as linhas gerais de determinadas correntes de pensamento consolidadas ao longo do século XX. Nesse sentido, é recorrente e primordial nessas leituras a tentativa de um olhar histórico, pragmático e dialético sobre a formação de um repertório político e dinâmico para o crítico de arte, um repertório que acompanhe as transformações das condições de produção e reconheça as funções práticas dos trabalhos artístico-literários na sociedade capitalista, isto é, um repertório capaz de observar, demonstrar e criticar não apenas os produtos das práticas artísticas, mas também as suas condições produtivas e a atividade dos trabalhos dentro dessas condições.

Em "Walter Benjamin e o contemporâneo nu", buscou-se estudar os princípios da "cultura do vidro" profetizada pelo escritor Paul Scheerbart como uma alegoria do desenvolvimento capitalista. Tal estudo passou por uma leitura dos conceitos de *experiência* e *aura* nos trabalhos de Walter Benjamin e a sua possível associação à categoria do trabalho. A observação partiu principalmente dos ensaios "Experiência e pobreza" (1933) e "A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica" (1936). Ao longo do estudo, é proposto que os conceitos de *experiência* e *aura* são indissociáveis no escopo dos trabalhos do filósofo alemão, de modo que a sua modificação histórica pode ser avaliada a partir das

transformações das condições materiais do trabalho na sua relação com o desenvolvimento técnico do modelo capitalista.

Foram os princípios de uma "cultura do vidro" que também chamaram atenção para a possibilidade de uma releitura histórica de um importante debate levantado por Silviano Santiago nos anos 1970 a respeito das ideias de *modelo* e *cópia*. Nesse ponto, estão em foco os problemas do desenvolvimento técnico e do papel do escritor dentro de suas condições produtivas. Nesse sentido, o ensaio "O mito do espelho: Silviano Santiago e o desconforto do entre-lugar do discurso latino-americano" baseia-se em considerações de Karl Marx e Walter Benjamin sobre a atuação do desenvolvimento técnico na estrutura das relações sociais. Nesse texto, analiso a possível criação do mito do espelho como um paradigma da suposta superioridade do colonizador em relação ao indígena, simbolizando a dialética civilização/barbárie. O texto retoma o ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971) e a sua busca por alternativas para a dialética entre o "modelo original" do colonizador e a "cópia" do escritor latino-americano; a principal proposta desse estudo é de que o mito do espelho é o ponto arcaico do problema e que é a partir do espelho trazido pelo colonizador que se pode enxergar o reflexo do Novo Mundo.

Em "Freio de emergência: as teses 'Sobre o conceito da História' e a metáfora da locomotiva", as opiniões de Walter Benjamin, desenvolvidas em trabalhos como "Eduard Fuchs, colecionador e historiador" (1937) e "Sobre o conceito da História" (1937-1940), são relidas para tratar da nossa necessidade de sobrevivermos ao lado destrutivo do progresso determinado pelo modelo capitalista de desenvolvimento. O objetivo é analisar o posicionamento ético de sujeitos políticos como o intelectual e o artista diante dos impactos desse modelo na vida em sociedade e diante das condições produtivas do seu tempo. Por meio da análise desses trabalhos, bem como da análise de outros ensaios de Walter Benjamin, dentre eles "Experiência e pobreza" (1933) e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935-1936), busca-se também depreender o papel histórico de um pensamento engajado e ainda de uma arte do engajamento, comprometida com formas de sobrevivência nos cenários político, artístico e econômico.

O ponto central deste estudo é o fato de que a crítica do progresso (do andamento do processo histórico) realizada pelo filósofo é um manifesto revolucionário e também um sinal de alerta para os perigos teóricos e práticos diante dos quais o intelectual se encontra em

momentos de crise social. O texto se concentra sobretudo em uma crítica da perspectiva positivista do progresso e do seu caráter tecnocrático, concebida em princípio pelos teóricos da social-democracia e capturada mais tarde pelos fascistas. Tal crítica do conceito de progresso demonstra que a crença em uma evolução humana baseada no desenvolvimento técnico leva em consideração apenas os avanços da técnica, mas não os retrocessos da humanidade. As consequências desse equívoco teórico levam a complicações no campo do trabalho e da organização social no enfrentamento de um estado de exceção. Por fim, propõe-se que esses trabalhos de Walter Benjamin elaboram princípios éticos e concepções estéticas que levam em consideração as dinâmicas do processo histórico e um pensamento sobre determinadas políticas da sobrevivência e sobre a conturbada relação entre desenvolvimento técnico e natureza. A observação desses princípios e sua aplicação em forma de métodos de ação torna-se imprescindível para o crítico interessado no processo de politização da arte como resposta à estetização da política observada por Benjamin na práxis tecnocrática do fascismo.

Em "O paradigma técnico-científico da arte contemporânea em dois ensaios de Susan Sontag", procurou-se reler "Contra a interpretação" (1964) e "Uma cultura e a nova sensibilidade" (1965) estudando a sua elaboração e a defesa de um paradigma estético baseado nas noções de técnica e ciência consolidadas desde a Revolução Industrial como correspondentes das ideias positivistas de evolução e progresso. Apontou-se as contradições das teorias levantadas pela filósofa em sua arquitetura de uma "nova crítica" e as suas motivações mais pragmáticas em sua contraposição a uma crítica conservadora, avessa às transformações das condições de produção da sociedade capitalista e à incorporação dessas mudanças na produção de trabalhos artístico-literários. Os esforços de Susan Sontag por aproximar a sua teoria estética do paradigma técnico-científico a ponto de transformar esse paradigma em medida de valor para a realização de trabalhos artísticos têm consequências políticas e éticas. Elas apontam para uma tentativa de redução do caráter engajado ou didático das produções artísticas. Contudo, o estudo deste ensaio nos leva a observar que o movimento de incorporação do paradigma técnico-científico observado por Susan Sontag na produção contemporânea de sua época ocorre, em determinados casos, como expressão desse paradigma não para consolidá-lo de maneira acrítica e apolítica, mas sim para expô-lo, torná-lo visível, passível de análises e questionamentos.

"Episódios de vanguarda", a segunda parte deste trabalho, concentra ensaios com um aspecto um tanto mais circunstancial. As leituras têm como elemento motivador um dado que pode ser de ordem política, estética ou filosófica. Cada uma delas apresenta direcionamentos e observações que abordam práticas artísticas e/ou políticas lastreadas em um princípio vanguardista, o que em alguns casos equivale a uma ética do engajamento. Uma preocupação com certos princípios de uma ecologia ambiental e de uma ecologia social atravessam essas leituras, sem o peso da carga teórica que possa envolver esses conceitos. Nesta etapa do trabalho, tal preocupação é mais uma perspectiva crítica do que um instrumental ou um pressuposto teórico.

"A dialética do automóvel" fala a respeito da dinâmica dos meios de transporte em determinados momentos da literatura nos séculos XIX e XX; observa o impacto desses meios na estética de Flaubert e Baudelaire e retomei o estudo de Antonio Candido sobre a poesia itinerante de Mário de Andrade e a sua incorporação do "automóvel no ritmo eterno da natureza". A sua proposta sugere que foi apenas a "naturalização" do automóvel que permitiu a visualização da sua dialética: o preço pago por essa naturalização.

Em "César Vallejo e a Semana de Arte Moderna de São Paulo", são apresentadas algumas das circunstâncias que envolveram a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo e a publicação do livro de poemas *Trilce*, do poeta peruano César Vallejo. Ambos os acontecimentos tiveram lugar em 1922 e são considerados pela crítica como um marco na introdução das tendências vanguardistas na poesia latino-americana. O objetivo deste estudo foi traçar algumas aproximações e distâncias entre a obra do grupo paulista e a de Vallejo, estabelecendo um diálogo sobre seus princípios ético-estéticos-políticos e suas condições de produção. Em minha opinião, essas relações tornam visível um diálogo que de fato existiu, apesar do desconhecimento mútuo dos seus interlocutores, muitas vezes marcado pela imposição de fronteiras estéticas e politicamente impossíveis.

Em "Da *zamacueca* à *cueca sola*: sujeitos políticos na cultura popular latino-americana", é feito um breve histórico das transformações sociais e políticas pelas quais passou a tradição da *cueca*, um estilo de música e dança que se tornou uma das forças poéticas mais populares no Chile. Tradicionalmente dançada por um casal (*pareja*) – uma de suas marcas mais tradicionais –, a cueca também se caracteriza por ser uma manifestação cultural tipicamente ligada ao campesinato e a sua configuração como expressão folclórica remonta ao

século XVIII. Com foco em suas principais variações históricas e interpretações políticas e sociais, busquei analisar o aspecto político dessa manifestação popular e a relevância do seu caráter poético como modo de organização coletiva de sujeitos políticos. O meu argumento central se baseia na noção de que a *cueca* possui, como muitas outras manifestações da cultura popular, uma energia caótica e um carácter disruptivo cuja apreensão pelo poder dominante nem sempre pode ser realizada de maneira pacífica ou totalizante.

Por fim, em "A orientação para o engajamento segundo Félix Guattari e Nicanor Parra", são estudados os posicionamentos políticos e intelectuais do filósofo francês e do poeta chileno a respeito do desenvolvimento técnico na era do capitalismo pós-industrial e da influência do paradigma técnico-científico na formação de um pensamento ético-estética. As propostas de Nicanor Parra e Félix Guattari nos anos 1980, preocupadas sobretudo com a sobrevivência biológica e política de grupos à margem do quadro ideológico dominante, apresentam a concepção de uma perspectiva de fundo ecológico engajada com uma tentativa de revolução das práticas cotidianas. Essas propostas são traduzidas na *ecosofia* de Félix Guattari e na *ecopoesia* de Nicanor, dois movimentos pragmáticos, didáticos e historicamente situados.

***

Mais do que encontrar respostas, realizar revisões ou previsões a respeito dos problemas apontados nesses ensaios em relação ao progresso da técnica e a sua "ressonância" na esfera das artes e na nossa sensibilidade, as discussões apresentadas aqui se preocupam em movimentar certas construções teóricas da literatura e da arte por meio de provocações de ordem política, ética e estética, sempre a partir de um posicionamento progressista.

A apresentação dos ensaios contidos neste trabalho não obedece a uma cronologia linear e nem se orienta por uma relação hierárquica. A sua organização sequencial é puramente arbitrária. Eles não foram escritos na ordem em que são apresentados no índice. Desde o início, o seu desenvolvimento almejou um caráter ensaístico e aberto, avesso a conclusões categóricas e com um declarado viés experimental. A leitura dos textos que o compõem pode seguir uma ordem aleatória ou mesmo isolada. Se eles não possuem o "brilho do estilo e as audácias do pensamento" (STAROBINSKI, 2018, p. 15) com que Jean

Starobinski se referiu ao ensaísmo, o leitor poderá confirmar ao menos o seu distanciamento dos métodos e formas consolidadas pelo cientificismo positivista adotados pelas universidades de tempos remotos.

> A universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e o cânone da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo para as trevas exteriores, correndo o risco de banir ao mesmo tempo o brilho do estilo e as audácias do pensamento. Visto da sala de aula, avaliado pela banca examinadora de uma tese, o ensaísta é um simpático diletante fadado a juntar-se ao crítico impressionista na zona suspeita da cientificidade. (STAROBINSKI, 2018, p. 15).

Desde o início, a opção pelo exercício do ensaio como metodologia de escrita deste trabalho apresentou as suas dificuldades. Na prática do ensaio, a importância de se encontrar uma personalidade para as opiniões, ideias e argumentos elaborados no curso da escrita é tão grande quanto a importância destas mesmas opiniões, ideias e argumentos. A busca por um caráter autoral para cada um dos textos foi constante, mas repleta de idas e vindas, no sentido de que nem sempre é possível se desprender das regras consolidadas pelo registro histórico da pesquisa acadêmica. Encontrar um equilíbrio entre a volatilidade e despreocupação do exercício ensaístico, do mundo marginal do caderno de estudos, e o rigor e a seriedade do trabalho acadêmico foi um desafio à parte. No entanto, algumas consequências favoráveis podem ter advindo dessa contenda. Talvez uma delas tenha sido a oportunidade de encarar textos já consolidados pela crítica com uma perspectiva ingênua, no sentido de recebê-los com grande impacto e com a possibilidade de retornar a eles uma vez e outra, sem ter de atravessar primeiro a infinidade de obras publicadas a seu respeito. Contudo, essa ingenuidade não significa irresponsabilidade ou ignorância. A escolha por um tipo de desenvolvimento teórico no qual os “textos fonte” fossem tratados como textos vivos, contribuindo a seu modo para os debates elaborados aqui faz parte do exercício de estudar e formar um repertório crítico. O primeiro passo para isso foi abandonar toda e qualquer pretensão totalizante. Nesse sentido, a concisão e a objetividade foram significativas e necessárias para o desenvolvimento deste trabalho. Pode-se dizer que elas constituem até mesmo uma marca de estilo e também uma parte integrante do próprio método. Em cada um dos estudos há espaços a serem preenchidos, outras perspectivas a serem consideradas em um debate mais amplo. O maior propósito deste trabalho é justamente criar esses espaços e provocar os debates necessários para a criação da crítica e do pensamento. Se uma única frase contida nestes ensaios motivar o leitor a uma

reflexão, contraditória ou não, a respeito das leituras tratadas aqui, o seu objetivo terá sido cumprido.

Parte I – Espelhos, locomotivas e ciborgues

1. Walter Benjamin e o contemporâneo nu

Eu tenho uma ideia.
Eu não tenho a menor ideia.
Ana Cristina Cesar

Em "Experiência e pobreza" (1933), Walter Benjamin define o sujeito do século XX como "o contemporâneo nu, recém-nascido nas fraldas sujas de sua época" (BENJAMIN, 1987, p. 116). Essa nudez seria uma nova condição de barbárie a que o homem é submetido com o desenvolvimento técnico da sociedade capitalista. Sua observação sobre os personagens do escritor Paul Scheerbart seguem esse raciocínio e procuram descrever o que seria uma nova condição humana:

> Scheerbart se interessa pela questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os *homens* antigos em *criaturas* inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas *criaturas* também falam uma língua inteiramente nova. Decisiva, nessa linguagem, é *a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica*. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos *homens* de Scheerbart, *ou melhor*, da sua "*gente*"; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo. (BENJAMIN, 1987, p. 117, grifos meus).

É nessa condição de *criaturas* que os homens são lançados diante de telescópios, aviões e foguetes. Nesse momento de extremas transformações tecnológicas que modificam as condições materiais da existência humana, a validade epistemológica do próprio conceito de humanidade é colocada em cheque. É certo que por uma razão: "a técnica não é a dominação da natureza: é a dominação da relação entre a natureza e a humanidade" (BENJAMIN, 2013, s/p.). Na medida em que as formas de dominação se modificam, também as relações sobre as quais elas incidem sofrem alterações na sua estrutura. Para Benjamin, o "contemporâneo nu" é um homem diferente daquele pensado pelo humanismo e, na opinião de Scheerbart, um novo tipo de cultura deveria corresponder à sua nova "condição social".

> […] ele [Scheerbart] atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua "gente", e os concidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É

> também o inimigo da propriedade. […] Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, [*sic*] porque professam uma nova pobreza? (BENJAMIN, 1987, p. 117-118).

"Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro porque professam uma nova pobreza?" Existe uma correlação entre o possível surgimento de uma *cultura do vidro* e o empobrecimento da *experiência*? Nesta avaliação, a cultura do vidro pode ser considerada a síntese dum processo histórico no qual a degradação da experiência pode ser analisada a partir de manifestações culturais, habitações, edifícios e outros ambientes "adequados" a uma "condição social". As observações de Walter Benjamin sobre o caráter experimental dessas construções de vidro no início do século XX levam em conta uma mudança do paradigma social com reflexos políticos e comportamentais. Mas essas observações não deixam de ressaltar também as forças contraditórias do fenômeno. Por um lado elas indicam a "virtude revolucionária", lastreada no princípio da transparência, por outro lado indicam o lado destrutivo do "progresso" capitalista. Em 1929, em seu ensaio sobre o surrealismo, o filósofo indica essa mudança paradigmática contrapondo os costumes burgueses à vivência numa casa de vidro. A metáfora da casa de vidro simboliza uma "virtude revolucionária" dos surrealistas baseada numa *inclinação à transparência* dos procedimentos e manifestações artísticas firmadas em princípios éticos, morais e políticos. "Viver numa casa de vidro", escreve Benjamin, "é uma virtude revolucionária por excelência. […] A discrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas" (BENJAMIN, 1987, p. 24). Contudo, alguns anos depois, em "Experiência e pobreza", uma segunda camada é adicionada à sua reflexão sobre as construções de vidro. Uma camada contraditória, associada ao desenvolvimento da técnica e ao empobrecimento da experiência. A adição dessa camada salienta que a aplicação moral e existencial do princípio da transparência como virtude revolucionária só é possível através da exclusão do "mistério" e da "propriedade". "O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade." Ao mesmo tempo, ele representa, na análise dialética de Walter Benjamin, a ascensão do desenvolvimento técnico promovida pelo capital, a degradação da experiência, a secularização da aura, o surgimento de uma nova barbárie, tudo isso com influências profundas na própria moral burguesa. Com o passar dos anos, a associação dos ambientes de vidro ao desenvolvimento do capitalismo se

tornou ainda mais evidente a partir de sua utilização por grandes corporações do setor financeiro na acomodação de escritórios de trabalho. O fenômeno, no entanto, requer a observação de uma importante nuance.

Na implementação dos ambientes de vidro pelo setor financeiro, o princípio da transparência foi jogado para escanteio ou, pelo menos, neutralizado com a adesão desse setor não ao vidro transparente mas ao vidro espelhado, preservando a intimidade e a discrição. Aqui, os que estão dentro podem ver mas não podem ser vistos. Os habitantes das grandes cidades conhecem a sensação de inacessibilidade e clausura que esses enormes edifícios espelhados produzem. Conhecem a força temporal que absorve e ao mesmo tempo repele a imagem das construções do passado. Igrejas, bares, restaurantes, hotéis, bibliotecas, instituições de governo, toda a arquitetura que acomoda as antigas tradições, normas e regramentos duma sociedade se reflete nesses prédios espelhados que, no entanto, só nos permitem ver aquilo que eles não são. O movimento de expansão dessa chamada estética corporativa para os prédios com apartamentos residenciais ocorre nos espaços de concentração da elite financeira, "especialmente nas regiões em que os 'pele de vidro' já são predominantes" na figura de prédios destinados à acomodação de escritórios, shoppings, hospitais ou escolas (MENGUE, 2021).

Os habitantes dessas residências que se parecem com os lugares onde trabalham procuram "grandes fachadas translúcidas em pele de vidro, que proporcionam aos moradores pontos de vista privilegiados" mas também investem em persianas e blecautes para garantir a sua privacidade (MENGUE, 2021). Empresários especializados em construções com vidro reflexivo dizem que "[…] o avanço da tecnologia deu mais liberdade para a exploração do material" (MENGUE, 2021), levando a crer que os ambientes de vidro prosperaram, como previa Scheerbart, mas não o seu lado progressista, firmado no princípio da transparência. Seja como for, o surgimento duma cultura do vidro não foi um fenômeno trivial para Walter Benjamin e enxergar essa cultura como uma alegoria do desenvolvimento capitalista no século XX significa enxergar as determinações materiais que tornaram esta alegoria possível.

***

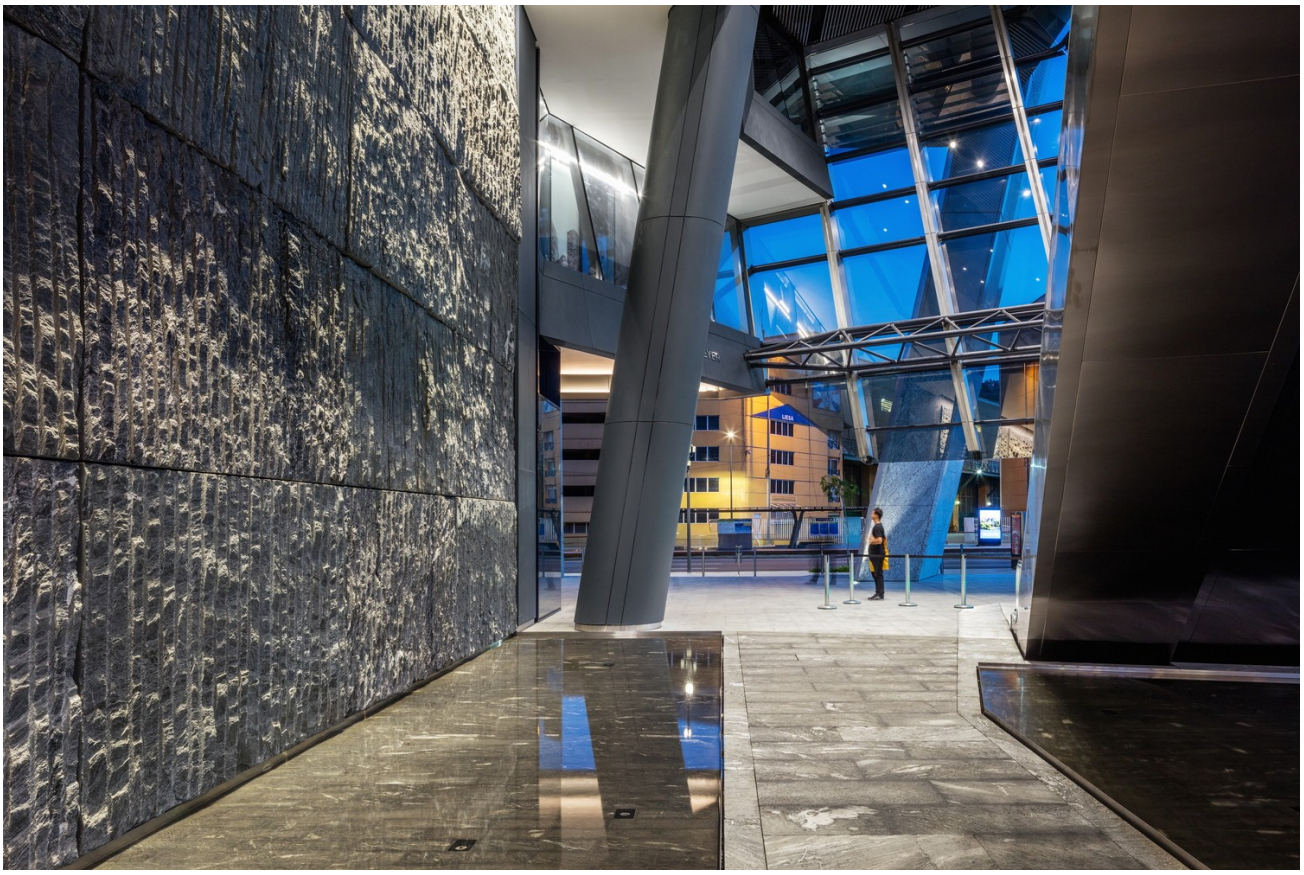
Fig. Fachada do Edifício Aqwa Corporate, na região portuária do Rio de Janeiro.

Fonte: André Nazareth (archdaily.com.br).

Fig. Entrada do edifício Aqwa Corporate, na região portuária do Rio de Janeiro.

Fonte: Nelson Kon (archdaily.com.br)

Fig. Hall de entrada do edifício Aqwa Corporate, na região portuária do Rio de Janeiro.



Fonte: Nelson Kon (archdaily.com.br)

***

Nas muitas vezes que li “Experiência e pobreza”, sempre tive a impressão de que o seu primeiro parágrafo era uma espécie de enigma.

> Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: "Ele é muito jovem, em breve poderá compreender". Ou: "Um dia ainda compreenderá". Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1987, p. 114).

A sua nebulosidade vinha principalmente da expressão “experiência” [*Erfahrung*], tão recorrente nos trabalhos do filósofo e tão discutida pelos estudiosos que o sucederam. Não quero de maneira alguma desvendar esse enigma; mas com o passar dos anos pude deduzir desse primeiro parágrafo ao menos um sentido particular para essa expressão, um sentido que, a despeito de sua heterodoxia, me traz alguma orientação em sua leitura. Vou tentar demonstrar de que definição se trata; mas antes gostaria de ressaltar alguns aspectos relativos ao primeiro parágrafo do ensaio em questão. Ele se inicia com uma espécie de memória. Benjamin cita uma parábola [*Fabel*][1] presente nos livros de leitura de sua época escolar, “nossos livros de leitura” (BENJAMIN, 1987, p. 114), ele diz, referindo-se a livros lidos por crianças ou jovens ainda na fase de aprendizagem.[2] A parábola narra a passagem dum certo conhecimento de pai para filhos. No momento de sua morte, um velho diz aos filhos que há um tesouro enterrado em seu vinhedo e que eles precisam cavar para encontrá-lo. Os filhos

1 Em sua tradução, Sergio Paulo Rouanet (1987) opta por traduzir o termo alemão *fabel* como “parábola”, João Barrento (2015), por sua vez, opta pela palavra “fábula”. Em português, ambas podem ser consideradas sinônimos que descrevem narrativas alegóricas/mitológicas com uma finalidade específica.

2 Segundo João Barrento, em nota presente em sua tradução de “Experiência e pobreza”, “a fábula é de Esopo (‘O velho vinhateiro’, 3° Livro, n. 48), e surge nos livros escolares alemães desde 1882, data da publicação da antologia de fábulas em verso deste autor, por Burchard Waldis” (Cf. BENJAMIN, 2015, s/p.).

procuram pelo tesouro, cavando a terra, sem encontrar nada. No outono, o vinhedo da família produz mais do que qualquer outro na vizinhança. "Só então [os filhos] compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência" (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Gostaria de lembrar de passagem o significado mais comum desse gênero literário que todos encaramos em nossas carteiras de colégio: a parábola é uma "narração alegórica que envolve algum preceito de moral, alguma verdade importante" (PARÁBOLA, 2008-2021, s/p.). Depois dessa definição, destaco dois pontos que considero relevantes: primeiro, a transmissão de um conhecimento duma geração para outra, a transmissão duma matéria entre alguém que a conhece e alguém que não a conhece; essa transmissão constitui o enredo da parábola lembrada por Walter Benjamin e de qualquer parábola tradicional; segundo, esse conhecimento envolve um preceito moral, uma verdade. "Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho" (BENJAMIN, 1987, p. 114). Aqui, essa experiência que aparece como o foco do primeiro parágrafo do ensaio começa a ganhar a feição de um conhecimento, ou para ser mais preciso, de uma certa sabedoria passada de geração para geração, uma sabedoria que concentra em si mesma uma moral e uma verdade capaz de atravessar o tempo.

Quem conta uma parábola não necessariamente sofreu aquela experiência narrada mas de alguma maneira compreende os seus princípios e a sua função social.[3] "Sabia-se exatamente o significado da experiência", diz Walter Benjamin, "ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias" (BENJAMIN, 1987, p. 114). Aparentemente, o significado da experiência de que Benjamin fala é a sua função de educar os mais jovens, iniciá-los no contato com um saber. Destaco aqui, além da parábola, outro gênero literário

3 Em *Tempo passado*, Beatriz Sarlo lê o conceito benjaminiano como "experiência sofrida" sobre a qual é possível fazer um testemunho. "O choque da violência de Estado jamais pareceu um obstáculo para construir e escutar a narração da experiência sofrida. A novidade dessa experiência, tão forte como a novidade dos fatos da Primeira Guerra Mundial a que se referia Benjamin, não impediu a proliferação de discursos. As ditaduras representaram, no sentido mais forte, uma ruptura de épocas (como a Grande Guerra); mas as transições democráticas não emudeceram por causa da enormidade desse rompimento, pelo contrário, quando despontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos" (SARLO, 2007, p. 47). Em uma outra leitura, Giorgio Agamben, em *Infância e história*, pensa a experiência, em seu sentido "tradicional", como tradução da "existência cotidiana". No seu entendimento, assim como o homem contemporâneo foi privado de sua biografia, também o foi de sua experiência, "o dia a dia do homem contemporâneo", ele diz, "não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência" (AGAMBEN, 2014, p. 21-22). O filósofo diz ainda que "é esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável […] a existência cotidiana" (Ibidem).

enunciado por Benjamin como veículo da experiência: o provérbio [*Sprichwort*], tido como uma "máxima expressa em poucas palavras e tornada vulgar" (PROVÉRBIO, 2008-2011, s/p.). Uma máxima, por sua vez, é normalmente entendida como um "preceito importante para servir de norma na vida", como um "dito sentencioso; axioma; conceito" (MÁXIMA, 2008-2011, s/p.). Observando esses detalhes, me parece que a noção de experiência desenhada no primeiro parágrafo do ensaio de Walter Benjamin não tem a ver apenas com um conhecimento moral e verdadeiro que atravessa o tempo, cristalizado na forma de parábolas, provérbios e histórias, mas também com um tipo específico de saber que pode servir como norma de vida e que, além disso, tem o seu fundamento numa práxis relacionada ao mundo do trabalho. Na parábola citada por Benjamin, por exemplo, o saber passado aos filhos pelo velho vinhateiro diz respeito a uma moral: valorizar mais o trabalho do que o ouro. Contudo, essa parábola também traz um conhecimento técnico sobre o mundo do trabalho. Na prática da agricultura, arar a terra, descompactá-la, é essencial para que as raízes das plantas se desenvolvam melhor.

Considerando a arbitrariedade com que Benjamin seleciona um texto utilizado em livros com declarada intenção didática, talvez a leitura de "Experiência e pobreza" requeira até mesmo um leve deslocamento do significado da expressão "experiência", uma justa transposição do seu sentido mais comum de "vivência" para um menos frequente, que diz respeito a uma experiência especializada, um conhecimento especializado sobre determinada matéria ou prática, algo como um conjunto de normas que orientam um movimento ou ação. Daí o seu papel decisivo no campo do desenvolvimento dos jovens e de forma geral no campo do aprendizado. Trata-se duma ideia de *experiência* que na opinião de Benjamin vinha perdendo prestígio diante das últimas modificações do convívio social. Sua análise aponta para uma ruptura entre gerações, como observado por Beatriz Sarlo (2007). A geração que viveu durante a Primeira Guerra Mundial já não podia conferir o mesmo valor ao conceito de experiência transmitido pelas parábolas e provérbios, já não podia considerar a validade absoluta do conhecimento acumulado que guarda em si uma moral e uma verdade. Um dos motivos dessa ruptura, segundo Benjamin, é um desencanto radical dos homens com relação às certezas que até então organizavam de forma mínima as suas relações sociais e o seu horizonte de conhecimento:

> […] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência da economia pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Nesta passagem, o foco da análise de Benjamin é uma "desmoralização radical" de certas experiências ou saberes que a filosofia e o cientificismo acreditavam ter consolidado até o século XIX: a estratégia militar, a economia, as ciências naturais, a moral política. É como se houvesse aqui uma analogia entre o funcionamento das fábulas e o funcionamento de um conjunto de epistemologias com uma diferença apenas de escala. A análise de que a experiência contida nas parábolas está em declínio se estende e ganha uma amplitude que recobre as relações da sociedade com o conhecimento e a cultura que ela própria constrói.[4] Uma relação de desorientação, desconfiança, perda, e, no limite, insignificância diante das transformações vivenciadas na primeira metade do século XX, uma relação que só pode ser nomeada como uma crise e cujo ponto fundamental é um profundo desconhecimento, uma profunda incompreensão do lugar para onde as coisas caminham. As paisagens mudam e já não sabemos onde estamos, o que soubemos até então já não explica o que vivemos, o velho *nomos* desmorona, o véu da verdade é levantado e por debaixo dele encontra-se um terrível vazio. A moral, os costumes, tão rígidos nos séculos passados, ao menos na ordem do

4 Na gnosiologia feita por Giorgio Agamben em *Infância e história*, a experiência "tradicional", isto é, a "existência cotidiana", não era um correlato do conhecimento, mas sim da autoridade (AGAMBEN, 2014, p. 23-23). Experiência e conhecimento passam a ser pensados em correlação apenas a partir da formulação da ciência moderna. Antes, até mesmo os seus sujeitos eram diferentes. "Sujeito da experiência era o *senso comum*", escreve Agamben, "presente em cada indivíduo […] enquanto que o sujeito da ciência é o *nous* ou intelecto agente, que é separado da experiência, 'impassível' e 'divino' (aliás, para sermos precisos, o conhecimento não possuía nem mesmo um sujeito no sentido moderno de um *ego*, mas, ao contrário, era o próprio indivíduo o *subjectum* no qual o intelecto agente, único e separado, realizava o conhecimento)" (Ibidem, p. 26). Só mais tarde, segundo Agamben, por volta do século XVII, a experiência se torna o método, o caminho, o lugar do conhecimento (Ibidem, p. 28). O sujeito da experiência "tradicional" sofre portanto uma transformação da qual essa própria experiência não permanece intacta. Isso leva Agamben a concluir que: "o velho sujeito da experiência", no entendimento de Agamben, o *senso comum*, localizado no indivíduo, "não existe mais." Ele se duplicou, em seu lugar existem agora dois sujeitos que […] um romance [*Dom Quixote*] retrata enquanto caminham lado a lado, inseparavelmente unidos, em uma busca tão aventurosa quanto inútil" (Ibidem, p. 33).

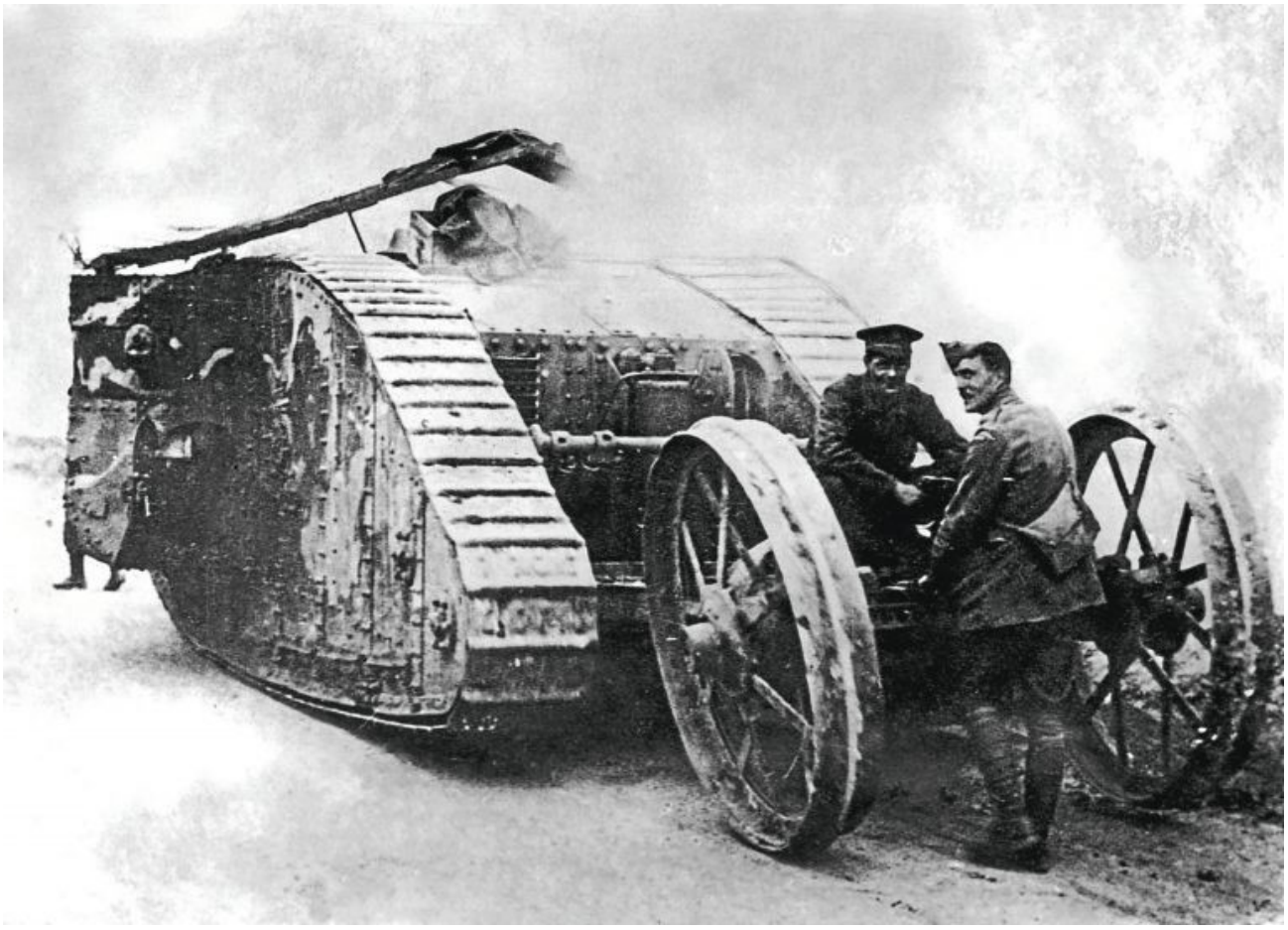
discurso, mostram a sua insuficiência. Todo o progresso técnico alcançado pela revolução industrial, modificando a realidade e a paisagem das cidades e do campo, parece irrisório diante das máquinas produzidas pela guerra. Soldados que foram lutar equipados com rifles e baionetas se depararam com aviões bombardeiros e tanques blindados contra os quais a única coisa a fazer era cavar trincheiras e esperar ondas de inimigos enviados para a carnificina. A moral e a verdade, o saber e a norma, que já vinham em declínio, sofrem um impiedoso *coup de grâce*. Para Benjamin, o século XX anunciava o fim do humanismo. "Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica", ele escreve, "sobrepondo-se ao homem" (BENJAMIN, 1987, p. 115).

***

Fig. Soldados do Kings Liverpool Regiment em uma leitura de notícias enquanto esperam em uma trincheira durante a Primeira Guerra Mundial (1918)

Fonte: https://www.liverpoolecho.co.uk/incoming/gallery/pictures-world-war-one---7548848

Fig. Tanque britânico do modelo Mark I (1916), considerado o primeiro veículo do seu tipo.



Fonte: Topical Press Agency/Hulton Archive/Getty Images/The Sunday Post.

***

No poema que abre o seu livro *A teus pés* (1982), Ana Cristina Cesar concentra o não saber e a ignorância do "contemporâneo nu" em versos de um emblemático caráter metapoético e de uma impressionante acuidade autocrítica. Em poucas palavras, o poema resume a noção de experiência como um conhecimento moral, um tipo específico de saber que orienta uma norma de vida ou uma prática. Esta prática é tanto a escrita do poema quanto a construção do discurso, que é dito e contradito a todo momento, num exercício de ser e não-ser, de afirmações e negações concatenadas, dando ao sujeito do poema a forma de um registro instável e claudicante, anunciado pelo apuro da técnica, mas absolutamente desajeitado diante daquilo a que se propõe.

> […]
> Apuro técnico.
> Os canais que só existem no mapa.
> O aspecto moral da experiência.
> Primeiro ato da imaginação.
> Suborno no bordel.
> Eu tenho uma ideia.
> Eu não tenho a menor ideia.
> […]
> Muito sentimental.
> Agora pouco sentimental.
> […]
> Estamos parados.
> Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
> Agora estamos em movimento.
> […]
> Estamos pensando.
> Na mesma ordem de coisas.
> Não, não na mesma ordem de coisas.
> […]
> É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
> […]
> Do you believe in love?
> Então está.
> Não insisto mais. (CESAR, 2002, p. 35-37).

Do ponto de vista da civilização, o estado de ignorância e desorientação diante da técnica e dos costumes não é outra coisa senão a barbárie. A tese de Benjamin é radical: "é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada", ele diz, "mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie" (BENJAMIN, 1987, p. 115). No século

XX, em uma fase mais bem definida do sistema capitalista, num estágio por assim dizer elevado da industrialização e do desenvolvimento tecnológico, é possível perceber que a estratégia de dominação e paralisia utilizada pela colonização e pelo capitalismo incipiente contra povos específicos, contra grupos étnicos e estrangeiros, ganha uma amplitude ainda maior. A ascensão e permanência da burguesia como classe social dominante e detentora dos meios de produção estão no centro dessa mudança, mas essa mesma burguesia, em seu papel de elite econômica e guardiã da moral, não escapa à miséria que ela mesma construiu em sua época. A barbárie é generalizada. A pergunta que Benjamin tenta responder diante dela, convocando para isso a história da arte e do pensamento ocidental, é como artistas e intelectuais progressistas devem agir no atual estado de coisas.

> Barbárie, sim, respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a esquerda nem para a direita. (Ibidem, p. 116).

Reconhecimento de uma nova barbárie e da pobreza de experiência que ela acarreta. Esse seria o primeiro passo a ser dado. Tal ideia se torna uma espécie de obsessão para Benjamin, o que dá o tom da magnitude do problema para o seu estudo de Charles Baudelaire. Um ano após a publicação de "Experiência e pobreza", em sua palestra "O autor como produtor" (1934), ele diz de maneira alarmante que a "tarefa mais urgente do escritor moderno: [é] chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo" (BENJAMIN, 1987, p. 131).

***

Em 1935-1936, no decisivo "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", embora não seja tão evidente em um primeiro momento, o problema do declínio da experiência é o tema de fundo da discussão contida na tese sobre o declínio da *aura* e a sua passagem para um plano secundário, com a queda do valor ritual da obra e o advento do valor artístico que passa a ocupar esse primeiro plano. O conceito de *experiência* está fundamentalmente relacionado ao conceito de *aura* desenvolvido pelo filósofo neste ensaio.

Não por acaso Jeanne Marie Gagnebin faz essa observação em seu trabalho "Walter Benjamin ou a história aberta":

> A degradação da "*Erfahrung*" [experiência] descreve o mesmo processo de fragmentação e de secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a "perda da aura" em seu célebre ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". O próprio Benjamin fala dos "paralelos" entre esse ensaio e "O narrador" em uma carta a Adorno, de 4 de junho de 1936: "Recentemente escrevi um trabalho sobre Nikolai Leskov ('O narrador') que, se não possui a profundidade do trabalho de teoria estética ('A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'), apresenta alguns paralelos com a 'perda da aura', devido ao fato de que a arte de contar está chegando ao fim". A mesma ambivalência na apreciação caracteriza a atitude de Benjamin diante desse duplo depauperamento: ele é sentido como uma perda dolorosa, sentimento evidente em "O narrador", mas não completamente ausente em "A obra de arte…", malgrado a ambição "materialista" deste último escrito; mas ele é, ao mesmo tempo, reconhecido como um fato ineludível que seria falso querer negar, salvaguardando ideais estéticos que já não têm qualquer raiz histórica real. Mais: o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética; Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração – discutível, sem dúvida – cujo ponto comum é a busca de uma nova "objetividade" ("*Sachlichkeit*"), em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva. (GAGNEBIN, 1987, p. 11-12).

Não é uma mera coincidência que tanto a *experiência* quanto a *aura* entrem em processo de degradação na mesma época, sendo necessário acrescentar também que na opinião de Walter Benjamin o processo se dá pelos mesmos motivos: o desenvolvimento técnico, a transformação das condições de produção e do mundo do trabalho. Esse processo impele o crítico a uma reconfiguração das categorias de análise das obras num sentido que o filósofo chama de progressista ou revolucionário, isto é, impelem-no a uma reconfiguração que impeça a sua cristalização e imobilidade, uma reconfiguração que impeça sobretudo a sua apropriação pelo fascismo. A introdução que Benjamin apresenta ao seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte demonstra a sua "ambição 'materialista'", como observa Jeanne Marie Gagnebin. Essa ambição é a base sobre a qual o pensamento de Walter Benjamin sobre a *experiência* e a *aura* ganha uma feição concreta e capaz de lidar com uma das suas maiores preocupações: a maneira como escrevemos, interpretamos, reescrevemos e intervimos na história. Ela também é o que permite localizar melhor o conceito de *aura* e de *experiência* no âmbito de uma revolução das concepções artísticas:

> Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria superação.
> Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, *as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura*. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos. Mas *esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes, e sim a teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas*. (BENJAMIN, 1987, p. 165-166, grifos meus).

A análise das condições produtivas, fundamentais na tese de Benjamin sobre a evolução da obra de arte, leva-o a relacionar o conceito de *aura* à noção de *originalidade* e *autenticidade*, tomadas por ele como categorias históricas, extrínsecas, e não como fatores inerentes à obra. De fato, só as condições produtivas, os meios de produção (os meios artísticos) e, por consequência, a própria produção (o trabalho) são fatores ligados à obra desde o seu surgimento material. Categorias como *autenticidade* e *singularidade* não são inerentes a ela, apenas os procedimentos são fundamentais e indispensáveis para a sua existência; por isso os artistas ligados aos movimentos históricos de vanguarda do século XX, em geral, investiram na exposição do seu *modus operandi*, tomando como princípio artístico uma inclinação à transparência. Benjamin também associa a *aura* a um valor de culto ou de ritual. Este valor, por sua vez, está relacionado a um tipo de produção artesanal, em pequena escala, um tipo de produção que não é a manipulação de uma maquinaria ou a reprodução técnica, um tipo de produção que comporta certa *experiência*, um saber técnico e especializado. Essa relação fica mais evidente no ensaio "O narrador" (1936), quando Benjamin também associa a *experiência* do contador de histórias ao mundo do trabalho e mais precisamente ao mundo do trabalho manual:

> Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. *Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história*. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. *Quando o ritmo do trabalho se apodera dele*, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. *Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual*. 9. *A narrativa, que*

> *durante tanto tempo floresceu num meio de artesão* – no campo, no mar e na cidade –, *é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação*. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, *como a mão do oleiro na argila do vaso*. (Ibidem, p. 205, grifos meus).

Com a transição do modelo de produção manufaturada para o modelo industrial, a experiência do trabalho manual e a categoria de aura, bem como o ritual que está ligado a essa experiência, entram em declínio. Mas isso não basta para demonstrar os laços demasiadamente estreitos entre as noções de *experiência* e *aura* no pensamento de Walter Benjamin e como elas estão diretamente relacionadas à categoria de trabalho.[5] Para isso, é necessário compreender em primeiro lugar que em seu ensaio "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" Benjamin recupera essa noção de *experiência* relativa a uma aprendizagem baseada no mundo do trabalho de suas leituras de Marx, quando este analisa o processo de desenvolvimento tecnológico do capitalismo e já anuncia a existência de um empobrecimento da *experiência* na relação entre o trabalhador e a máquina, uma degradação da *aprendizagem* técnica:

> "Toda produção capitalista", escreve Marx, "tem em comum o fato de não ser o operário a usar as condições de trabalho, mas as condições de trabalho a usarem-no; mas só com a maquinaria essa inversão adquire uma realidade tecnicamente concreta." No trabalho com a máquina, os operários aprendem a coordenar "o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autômato." […] "Todo trabalho com a máquina exige um adestramento precoce do operário", diz-se no contexto acima referido. Esse adestramento tem de se distinguir da aprendizagem prática. Essa aprendizagem, que era o único fator determinante do trabalho artesanal, tinha ainda o seu lugar na manufatura. Com base nela, "cada ramo específico da produção encontra na *experiência* a forma técnica que lhe corresponde e aperfeiçoa-a *lentamente*". É certo que a cristaliza rapidamente, "logo que é atingido certo grau de maturidade". Mas a mesma manufatura produz, por outro lado, "em cada profissão de que toma conta, a classe dos chamados operários não qualificados, que a atividade artesanal excluía totalmente. Ao transformar em virtuosismo a especialidade totalmente unilateral, à custa da capacidade total de trabalho, começa já também a fazer da falta de qualquer formação uma especialidade. Paralelamente à ordem hierárquica, surge a simples divisão dos operários em especializados e não especializados". O trabalhador não especializado é o mais degradado por essa forma de domesticação pela máquina. O seu trabalho é refratário a qualquer forma de

5 Como vimos, Agamben lê a categoria de experiência como tradução da existência cotidiana cujo sujeito é o *senso comum*, e não como saber especializado em relação ao mundo do trabalho. Para a leitura de Agamben a localização histórica do declínio da experiência, isto é, a expropriação da experiência, tem outras razões e desdobramentos. Em sua leitura, isso ocorreu por volta do século XVII. "Em um certo sentido", ele diz, "a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna" (AGAMBEN, 2014, p. 25).

> experiência, com ele a aprendizagem prática perdeu todos os seus direitos. (BENJAMIN, 2015, s/p.).

Em segundo lugar, é importante ter em mente que o conceito de *aura* trabalhado por Benjamin atende ao mesmo mecanismo interno da reflexão de Marx sobre o *fetiche* da mercadoria. De saída, ambos os raciocínios utilizam uma analogia para explicar a sua matéria, refugiando-se, como diz Marx, "na região nebulosa do mundo religioso" (MARX, 2012, s/p.). Sabemos que Marx define o fetiche da mercadoria como uma relação fantasmagórica entre coisas que não é mais do que uma projeção das relações entre os homens no momento em que os produtos do seu trabalho se tornam mercadorias. Aqui, as coisas parecem dotadas de vida própria e passam a desempenhar um papel social que não têm quando consideramos apenas o seu valor de uso. Do mesmo modo, na opinião de Benjamin, são as relações sociais entre os homens que, projetadas nas coisas, assumem a forma duma aura que as humaniza, dando vida ao inanimado, como uma espécie de prosopopeia. Esse raciocínio aparece de forma quase imperceptível na definição que Benjamin dá ao conceito de aura em sua "Pequena história da fotografia" (1931) e na primeira versão do seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica:[6]

> Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1987, p. 170).[7]

Por mais sumária que seja esta definição, é possível perceber que a existência da aura depende duma atividade humana, nesse caso o ato da observação, que em outros momentos desse mesmo ensaio será tratado como *contemplação* ou *recolhimento*. Ao mesmo tempo, é como se as coisas respondessem: o galho projeta sua sombra sobre nós; o galho e a cadeia de montanhas nos correspondem por meio de sua aura. Trata-se de uma relação mútua para a qual Benjamin retorna pouco tempo depois nos ensaios "Sobre alguns motivos na obra de

6 Essa definição permanece substancialmente a mesma nas três versões subsequentes do ensaio.

7 A descrição feita por Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935-1936) é uma reprodução *ipsis litteris* daquela apresentada pelo filósofo em "Pequena história da fotografia" (1931): "Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem da sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho" (BENJAMIN, 1987, p. 101).

Baudelaire" (1939) e "Parque Central" (1938-1939). Nesses textos fica ainda mais evidente o caráter personificador ou prosopopeico do conceito de aura. Em "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire", ele escreve que: […] a experiência da aura assenta […] na *transposição de uma forma de reação corrente na sociedade humana para a relação do mundo inerte ou da natureza com o homem*. Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar. (BENJAMIN, 2015, s/p., grifos meus).

Em "Parque Central", a mesma definição aparece de forma sintética, como se fosse uma anotação feita às pressas: "Explicação dedutiva da aura como *projeção de uma experiência social (entre pessoas) na natureza*: o olhar é retribuído" (BENJAMIN, 2015, s/p., grifo meu). É nessas definições mais ou menos elaboradas que o mecanismo interno do raciocínio de Marx sobre o fetiche da mercadoria torna-se aparente e incontornável para qualquer apreciação do conceito de aura desenvolvido por Walter Benjamin. É verdade que em sua concepção filosófica o conceito pode ter uma abrangência maior do que a noção de fetiche da mercadoria, mas quando Benjamin a transpõe para a análise dos produtos do trabalho humano, como é o caso das obras de arte, a aproximação entre *aura* e *fetiche* torna-se a chave para a identificação da *experiência* com a categoria do *trabalho*. Essa identificação nos leva a uma observação importante.

O estudo de Benjamin sobre o conceito de aura pressupõe um avanço da técnica e por consequência um declínio da *experiência* (conhecimento especializado relativo ao mundo do trabalho e das condições produtivas); pressupõe, por conta desse mesmo progresso técnico, um declínio não só da experiência mas também da aura; por outro lado, o fetiche da mercadoria, em sua especificidade, não entrou em declínio com o fenômeno da industrialização do modelo capitalista, pode-se até mesmo dizer que quanto mais a técnica se desenvolve em níveis desiguais nas diferentes sociedades mais ele se consolida e se torna aparente. A causa dessa diferença, que talvez deva ser estudada melhor noutro momento, é que a passagem histórica do valor de ritual (culto) para o valor de exposição (artístico) implica a compreensão da obra de arte como mercadoria, o que é sugerido por Benjamin em seu estudo sobre Baudelaire; essa modificação no âmbito dos valores com que a sociedade percebe a produção das obras implica por sua vez a transformação da *aura* em *fetiche*. A "secularização" da *aura*, nos termos de Jeanne Marie Gagnebin, expõe a sacralização da

mercadoria. Na era do capitalismo avançado, os conceitos de *aura* e *fetiche* se fundem de modo que o traço mercadológico das produções artísticas possa ser apreciado criticamente de acordo com as condições produtivas da época. A separação da obra de arte em uma esfera autônoma em relação à sociedade e à vida cotidiana proposta pela corrente esteticista e depois pelo emblema da "*l'art pour l'art*" pode ser questionada como o próprio Benjamin o faz em seu ensaio de 1929 sobre o movimento surrealista, quando afirma que "essa fórmula raramente foi tomada em sentido literal, [ela] quase sempre foi um simples pavilhão de conveniência, sob o qual circula uma *mercadoria* que não podemos declarar, porque não tem nome" (BENJAMIN, 1987, p. 27, grifo meu).

2. O mito do espelho: Silviano Santiago e o desconforto do entre-lugar do discurso latino-americano

> *Não se compreende que um botocudo fure o beiço para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.*
>
> Machado de Assis

Na carta do "achamento" do Brasil escrita por Pero Vaz de Caminha no século XVI, as descrições culturais e tecnológicas das produções indígenas recebem um destaque maior do que a descrição das terras supostamente descobertas. A ausência de vestimentas, substituída às vezes por pinturas corporais, a confecção de adereços feitos com penas de aves, ossos ou madeira, o uso de arcos e flechas, todas são descrições que comunicam a dimensão da "barbárie" e do "atraso" em que viviam aqueles homens e mulheres desconhecidos. Do ponto de vista das tecnologias da linguagem, a situação não era diferente, "por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém (CAMINHA, s/d., p. 5)". Também Cristóvão Colombo, em suas cartas e relatos de finais do século XV, observa as condições materiais dos armamentos utilizados pelos povos originários, dizendo que "*no existe entre ellos* […] *hierro alguno; así es que no tienen armas, como les son desconocidas* […] *llevan, no obstante, por armas cañas secas al sol, en cuyo punto inferior ó más grueso fijan ó introducen un astil de madera seca y aguzado en punta*" (COLÓN, 1892, p. 198). Para o europeu, a caravela, a bússola, a luneta e as armas de fogo certamente foram tecnologias que não apenas permitiram mas também potencializaram a atividade da colonização. Contudo, na simbologia construída sobre os relatos das invasões territoriais dos séculos XV e XVI, o encontro do índio com o espelho de vidro recebeu um incomparável destaque. Talvez porque nenhum outro fato simbolizasse tão decisivamente o choque com a alteridade, o choque entre a ilusão e a realidade, entre o olhar do mesmo e o da diferença, o espanto e o fascínio que abalaram as relações das aparências corporais ou comportamentais, tão enfatizadas por Caminha em sua carta.

Obviamente, isso não ocorreu porque os povos originários não conheciam o reflexo, um fenômeno presente na superfície das águas e outras superfícies tersas. Anacrônico ou não, o mito do espelho construído nessas narrativas simboliza na verdade a artificialização do que

até então só podia ser encontrado na natureza. Simboliza o domínio da técnica, a suposta superioridade do europeu em relação aos povos conquistados, levando em conta os avanços científicos e as condições produtivas de cada um deles. Em sua carta, Caminha comenta que alguns homens encontrados pelos portugueses "tinham os beiços furados e nos buracos uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha" (CAMINHA, s/d., p. 4); mas aquilo que o escrivão português chamou de "espelhos" eram superfícies lisas de madeira, um material encontrado na natureza e biologicamente ativo, não espelhos de vidro, matéria inorgânica, obtida através de complexas operações alquímicas.

Segundo a mitologia colonizadora, os escambos teriam levado os povos originários a conhecer esse instrumento que expôs de forma indiscutível a sua barbaridade, o seu atraso e a sua ignorância. Essas narrativas, cristalizadas na expressão latino-americana "*cambiar espejitos por oro*", referem-se às práticas de alguns marinheiros espanhóis descritas por Cristóvão Colombo e classificadas por ele mesmo como injustas. Na ocasião, os espanhóis acreditavam tirar vantagem dos índios trocando pedaços de vidro e quinquilharias semelhantes por ouro, algodão e outros bens muito mais valiosos no mercado europeu (Cf. COLÓN, 1892, p. 199). Essas concepções de valor se diferenciam de mercado para mercado, de modo que a adesão do indígena a transações desta ordem, no contexto das invasões colonialistas, está muito mais ligada às práticas já estabelecidas de troca e comércio entre diferentes povos originários, bem como a produtos e itens específicos de cada território, do que a uma suposta ingenuidade perpetrada pela visão de mundo totalizante do europeu como uma característica essencial dos povos indígenas.

***

Fig. Representação do território do Brasil ("Terra Brasilis") no *Atlas Miller* (1519).

Fonte: M. Moleiro (moleiro.com)

Ilustração de indígenas no território brasileiro (1821), de Johann Moritz Rugendas .

Fonte: Agência Brasil (agenciabrasil.ebc.com.br)

***

No poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, "uma epopeia do tipo que se chamaria hoje colonialista, porque glorifica métodos e ideologias que censuramos até no passado" (CANDIDO, 1986, p. 7), há um episódio bastante ilustrativo da utilização desse mito do espelho construído a partir das narrativas do "descobrimento". Nele, após a realização de uma missa, a armada de Cabral retorna para Portugal, deixando para trás alguns desterrados com o objetivo de formar intérpretes para os encontros futuros. Os desterrados recebem diversos itens para serem usados como moeda de troca durante seu convívio com os bárbaros, um deles é o espelho:

> LXVII
> […]
> Correndo imenso risco [os desterrados] a língua aprendem,
> Recebendo alimentos comutados
> Pelas espécies, que ao Gentio vendem:[8]
> Talvez os têm co'a cítara encantados;
> Talvez com cascavéis todos suspendem;
> Mas o objeto que a vista mais lhe assombra
> É ver dentro do espelho a própria sombra.
>
> LXVIII
> Extático qualquer notando admira,
> Dentro ao terso cristal a horrível cara:[9]
> Pergunta-lhe quem é, como se ouvira;
> E crendo estar no inverso o que enxergara,
> De uma parte a outra parte o espelho vira;
> E não topando o vulto na luz clara,
> Tal há que o vidro quebra, por ver dentro
> Se a imagem acha, que observou no centro. (DURÃO, s/d., p. 124).

Na cena descrita pelo narrador do padre Durão, o objeto que assombra o "bárbaro" estabelece um desnível entre as condições produtivas de diferentes povos. Diante do espelho, o indígena experiencia não apenas o terror do desconhecido, mas também o mistério e o poder do povo que chega com suas máquinas imponentes. É particularmente irônico o fato de ser precisamente quando o "bárbaro" vê o seu próprio reflexo, "a própria sombra", que a figura

8 No poema de Durão, o narrador se refere aos povos originários como "bárbaros", "Gente Bruta", "Gentios" ou simplesmente "Gente".

9 A "horrível cara" é apenas uma das características negativas que o narrador de Durão atribui aos indígenas com a finalidade de ressaltar a beleza e o virtuosismo dos portugueses. O ápice do contraste talvez se encontre na antítese "bárbara Gente" x "tropa bela", construída neste mesmo episódio da partida da tropa de Cabral: "Corre a bárbara Gente amontoada /Ao embarque nas naus da tropa bela".

do colonizador se sobressai no poema. Além disso, ao mesmo tempo em que provoca terror e assombro no índio, o espelho proporciona ao leitor "civilizado" uma cena cômica: ela é a exposição da ignorância da "gente bruta"; o índio é facilmente iludido pelo "terso cristal", seu intelecto é rebaixado e o leitor "civilizado" sente-se confortável em sua pretensa posição de superioridade intelectual; confortável para rir, pois jamais teria feito o mesmo.

***

Assim como os desenvolvimentos tecnológicos formam as diferenças e as relações de poder entre uns e outros, a crença no progresso molda concepções e maneiras de lidar com a natureza. Molda as relações do homem com o meio ambiente e dos homens entre si. O olhar colonialista é, em grande parte, um olhar positivista. Sua função é organizar camadas sobrepostas nas quais os grupos tecnologicamente avançados pesam sobre os tecnologicamente atrasados. Essa sobreposição e essa crença é potencializada nas relações de troca e comércio, como mostram a cena fictícia narrada no poema de Santa Rita Durão e os relatos de Colombo sobre as trocas de "espelhinhos por ouro". É aí que as relações sociais despontam mais intensamente como relações de produção, tecendo hierarquias não somente entre as coisas, mas também entre os homens.

> Em todas as formas de sociedade se encontra uma produção determinada, superior a todas as demais, e cuja situação aponta sua posição e sua influência sobre as outras. É uma *iluminação* universal em que atuam todas as cores, e às quais modifica em sua particularidade.
> É um *éter especial*, que determina o peso específico de todas as coisas às quais põe em relevo. (MARX, 2008, p. 266, grifos meus).

Se esse fenômeno ocorre numa mesma sociedade, ele é ainda mais acentuado quando se trata das relações de troca e comércio entre diferentes culturas. No mito do espelho construído por Durão, o índio é embriagado por esse éter e se perde em si mesmo, procura o outro que acredita existir "no inverso" do objeto e não encontra nada, apenas a sua própria perplexidade; sente-se enganado ou diante de uma obra de feitiçaria. Na prática do comércio, o espelho é lançado ao plano do mistério ou da iluminação, assombrando a vista do indígena mais do que a cítara e as cascavéis, como diz o narrador do *Caramuru*. Não porque o objeto seja excepcional em si mesmo, mas porque o índio supostamente não pode compreendê-lo.

Nesta cena, imediatamente formam-se posições sociais. O objeto ganha relevo e o índio é redirecionado do lugar de estranho ao lugar de bárbaro, ou, como também ocorre na carta de Caminha, ao lugar de inocente; criança ingênua, ele não conhece o mundo, por isso precisa ser educado, iniciado numa cultura civilizada. Tudo que é novo o encanta, mas o encantamento citado no poema de Durão não é mais do que essa camada de valores associados pelos homens a uma produção.

Em *O capital*, Marx demonstra que não há nada de misterioso num objeto quando ele é considerado pelo seu valor de uso. Mesmo quando uma matéria-prima é transformada num objeto de uso, não há nada de extraordinário ou transcendente nessa transformação. É apenas quando se torna mercadoria que ela ganha valores sociais. "Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível" (MARX, 2012, s/p.) Guardadas as devidas proporções, o mesmo pode ser dito do vidro, a base material que compõe o mito do espelho, o "terso cristal", como o chamou Durão. No mito colonialista, o vidro desempenha o papel de novidade tecnológica, de progresso artificial, *se considerarmos, obviamente, a perspectiva do indígena tal como desenvolvida na construção desse mito*, pois não há nada mais banal do que o vidro para o europeu dos séculos XV e XVI, o que supostamente o distanciava ainda mais do índio na escala civilizatória. Considerando apenas o valor de uso, todas as características atribuídas ao espelho estão presentes nas formas materiais que o compõem. Porém, as produções – quando não são obras miraculosas ou criações sobre-humanas – são o resultado direto do trabalho. Na opinião de Marx, o trabalho ganha forma social quando os homens trabalham uns para os outros, isto é, uma relação social é estabelecida quando o produto do trabalho de um indivíduo passa para outro indivíduo. Para ele, essa relação social entre os produtores – responsável por determiná-los socialmente – assume uma forma de relação social entre os produtos do trabalho.

> O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. A impressão

> luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (Ibidem).

Quando fala do ato de ver como uma relação entre coisas físicas (o olho que interage com o objeto olhado), Marx também poderia dizer que a interação do índio com o espelho é apenas uma coisa física e que *a dimensão mística ou religiosa adquirida pelo vidro nos mitos do descobrimento* só foi possível pela relação de troca entre os colonizadores e os povos originários. "Como os produtores só travam contato social mediante a troca de seus produtos do trabalho, os caracteres especificamente sociais de seus trabalhos privados aparecem apenas no âmbito dessa troca" (Ibidem).

***

A base do mito do espelho e da elevação do vidro como símbolo de desenvolvimento técnico, ou símbolo do progresso, não é resultado da mera interação entre produtores em diferentes níveis tecnológicos, ela é também resultado das relações de troca estabelecidas entre esses produtores. Na construção desse mito, as condições de produção e do comércio capitalista europeu entram em cena do mesmo modo que as condições climáticas no poema "erro de português" (1925), de Oswald de Andrade:

> Quando o português chegou
> Debaixo duma bruta chuva
> Vestiu o índio
> Que pena!
> Fosse uma manhã de sol
> O índio tinha despido
> O português (ANDRADE, 1971, p. 177).

Isso nos leva para a abertura de "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971), em que Silviano Santiago lê uma passagem do conflito entre gregos e romanos lembrada por Montaigne em seus *Ensaios* (1580). Nessa passagem, Santiago segue um raciocínio segundo o qual as condições econômicas são fundamentais para a determinação hierárquica das relações entre diferentes povos e culturas, mas também leva em conta, como Oswald de Andrade, a influência de circunstâncias que podem, num dado momento, abrir um espaço político para a inversão dos valores fixados pelo jogo econômico. É em todo caso uma leitura própria do pensamento antropófago de Oswald de Andrade: "a transformação permanente do Tabu em totem" (Idem, 2017, s/p.). No poema de Oswald, o clima é a contingência em questão, no episódio analisado por Silviano Santiago, a contingência é a guerra:

> Na hora do combate, instante decisivo e revelador, no momento em que as duas forças contrárias e inimigas devem se perfilar uma diante da outra, arrancadas brutalmente da sua condição de desequilíbrio econômico, corporificadas sob a forma de presente e guerra, o rei Pirro descobre que os gregos subestimavam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos. O desequilíbrio instaurado pelos soldados gregos, anterior ao conflito armado e entre os superiores causa de orgulho e presunção, é antes de mais nada propiciado pela defasagem econômica que governa as relações entre as duas nações. No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade. (SANTIAGO, 2013, s/p.).

Esse momento de suspensão do desequilíbrio econômico é exatamente o oposto do resultado obtido pelo mecanismo que encontramos no mito do espelho. Este último, como vimos, expõe e reforça as diferenças e as desigualdades. Podemos até mesmo dizer que em episódios como o do encontro entre o índio e o espelho, narrado por Santa Rita Durão em *Caramuru*, este dispositivo não só expõe e reforça os estados de desequilíbrio entre sujeitos de origens distintas como também constrói a subjetividade desses agentes sociais a partir de suas próprias condições produtivas. Isto porque o momento do escambo, da compra e venda, da troca de "presentes", é justamente o momento em que a guerra ou o conflito direto querem ser evitados ou precisam ser evitados. É o momento em que a conquista e a subjugação do outro não são atingidas por meios bélicos, mas por meios pacíficos, quase sempre escamoteados por um sistema diplomático de troca de benefícios, vantagens e interesses recíprocos. No fim, o desenho que encontramos no mito do espelho é a conveniência da economia colonialista para

os descobridores, por se tratar de um meio menos arriscado para se alcançar determinadas conquistas. Obviamente a história também está repleta de episódios que comprovam o caráter decisivo das condições econômicas e tecnológicas na definição de "vencedores e vencidos", o que dum ponto de vista pragmático assegura a lógica da dominação. O inverso, aliás, é igualmente relevante, uma vez que "a guerra e a corrida armamentista têm sido, desde os primórdios do capitalismo, as condições do desenvolvimento econômico e da inovação tecnológica" (ALLIEZ; LAZZARATO, 2021, p. 17).

Por outro lado, o comércio sempre tornou possível penetrar na subjetividade do índio e conquistá-lo com um esforço muito menor do que o conflito armado, conquistá-lo não pelas armas, mas pelo artifício, e, em último caso, pelo discurso, considerado por Antoine Compagnon o "último refúgio da propriedade" (COMPANGON, 2007, p. 155).[10] O mito do espelho é o ponto arcaico da discussão posterior a respeito da relação entre um "modelo avançado" e a sua "cópia atrasada" nas artes de países do Novo e do Antigo Mundo: a subjetividade do artista latino-americano, e consequentemente as suas concepções estéticas, passam pelo contato especular com o modelo colonizador no qual ele vê o seu reflexo e contra o qual ele trava o seu embate criativo. O espelho trazido pelo colonizador reflete a imagem de um mundo novo nem sempre alinhado com as suas expectativas. As consequências desse dispositivo são visíveis nas principais discussões a respeito da "dependência cultural" de países em desenvolvimento, mas elas também implicam uma reflexão incontornável a respeito de outros esquemas de subordinação e acerca do papel do escritor no enfrentamento das desigualdades sociais.

***

Em seu ensaio "Nacional por subtração" (1986), Roberto Schwarz diz que "brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *postiço*, *inautêntico*, *imitado*, da vida cultural que levamos" (SCHWARZ, 2014, s/p.). Ele cita alguns exemplos que "comportam o sentimento entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países

10 A afirmação de Compagnon acompanha as palavras de Michel Foucault em *A ordem do discurso*: "[…] *le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer* [O discurso não é simplesmente o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo para que, aquilo por que lutamos, o poder do qual procuramos nos apropriar]". (FOUCAULT, 1971, p. 12).

que nos servem de modelo" (Ibidem). Uma reação a esse estado de coisas, tida por Schwarz como ilusória, é a rejeição antiimperialista do modelo metropolitano, que tem como resultado a busca por uma vida intelectual livre de influências estrangeiras. Esse movimento teria um "fundo nacional genuíno", baseado nas categorias de originalidade e autenticidade, também ilusórias. "O resíduo", diz ele, "nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país" (Ibidem). Também o chamado paradigma da formação, visando a constituição e consolidação de instituições amparadas num projeto de identidade nacional, buscaria o "próprio" e o "autêntico" do país em seu processo de modernização. Tal paradigma teve como grande representante nos estudos literários a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (Cf. NOBRE, 2012, s/p.) Segundo Schwarz, os movimentos de fundo nacionalistas teriam perdido espaço com a internacionalização do capital, mercantilização e presença da mídia a partir dos anos 1960. Para uma geração posterior, acostumada à comunicação de massas e à presença do imperialismo norte-americano, o nacionalismo ganharia ares arcaicos e provincianos (SCHWARZ, 2014, s/p.). Ele sofreria a crítica de um movimento de tendência "globalista" ou "universalista", para o qual a busca por autenticidade não teria nenhuma razão de existir.

> Assim como os nacionalistas atacavam o imperialismo e eram lacônicos quanto à opressão burguesa, os antinacionalistas de agora assinalam a dimensão autoritária e atrasada de seu adversário, com carradas de razão, o que no entanto faria crer que o reinado da comunicação de massa seja libertário ou aceitável do ponto de vista estético. Uma oposição crítica e moderna, conformista no fundo. Outra inversão imaginária de papéis: embora se estejam encarreirando no processo ideológico triunfante de nosso tempo, os "globalistas" raciocinam como acossados, ou como se fizessem parte da vanguarda heroica, estética ou libertária, de inícios do século. Alinham-se com o poder como quem faz uma revolução. Na mesma linha paradoxal, observe-se ainda que imposição ideológica externa e expropriação cultural do povo são realidades que não deixam de existir porque há mistificação na fórmula dos nacionalistas a respeito. Estes mal ou bem estiveram ligados a conflitos efetivos e lhes deram alguma espécie de visibilidade. Ao passo que os modernistas da mídia, mesmo tendo razão em suas críticas, fazem supor um mundo universalista que, este sim, não existe. Trata-se enfim de escolher entre o equívoco antigo e o novo, nos dois casos em nome do progresso. (Ibidem).

Dois pontos presentes nesta passagem serão decisivos para a análise de Schwarz e para as suas conclusões posteriores: a "imposição ideológica externa" (o modelo) e a "expropriação cultural do povo", que uma vez submetido a um regime de opressão burguesa não teria acesso às inovações tecnológicas e culturais (a cópia) dos países desenvolvidos,

ficando estas restritas ao domínio das elites. Esses pontos levam Schwarz a concluir com um argumento inatacável que a causa do mal-estar da cultura imitada e copiada não é tanto o fato de ela ser postiça ou imitativa, mas sim por ela expressar um desajuste interno resultante de um conflito de classes. Nesse esquema, pelo menos desde o século XIX, uma elite intelectual em sintonia com as ideias de progresso cultivadas no primeiro mundo passa a denunciar o descompasso entre a importação de costumes, leis, bens culturais etc., e o atraso efetivo no qual vive a maior parte da população. Para Schwarz, esse é o foco do problema na visão da elite intelectual ligada nas tendências dos países desenvolvidos: a alienação do povo aos bens culturais, aos avanços políticos e econômicos. Mas a questão está longe de ser simples. Também não basta tomar como verdadeira a ideia de que a solução seria a inclusão da classe trabalhadora no processo modernizador, isto é, ao progresso. O que ele chama em dado momento de "cultura reflexa", ao se apresentar como progresso, atinge então um paradoxo muito bem resumido por Marcos Nobre em seu artigo "Depois da 'formação'" (2012). Aqui, Marcos Nobre trata do ensaio "As ideias fora do lugar" (1973), de Roberto Schwarz, que já nessa época ensaiava a crítica feita em "Nacional por subtração":

> […] o "moderno" [diz Schwarz], ele mesmo, serve de legitimação ideológica para o "atraso", ao qual se imbrica necessariamente. Ou seja, o "moderno", tal como se apresenta no abstrato e etéreo modelo europeu importado, não é efetiva alavanca de progresso, não serve à modernização autêntica que o paradigma da formação tem em vista. Entretanto, essas "ideias fora do lugar" cumprem papel fundamental na lógica de dominação periférica, isto é, estão, de fato, em seu devido lugar. O "moderno" sanciona uma forma de dominação na qual sua promessa de realização é uma quimera, e, no limite, deboche. (NOBRE, 2012, s/p.).

O paradoxo: a "modernização", feita nos moldes de uma "cultura reflexa", serve à manutenção do "atraso". É de forma revigorada a volta do dispositivo operante no mito do espelho: o desenvolvimento tecnológico do europeu reflete o atraso dos povos originários, agora com uma roupagem menos colonialista. Mas, analisando detidamente e com extrema sobriedade o processo histórico de um contexto político-econômico-cultural interno, Roberto Schwarz transpõe o mesmo mecanismo para outros atores, uma elite burguesa, com acesso aos produtos do "progresso", assume o papel da metrópole e uma classe subordinada a um regime de exploração do trabalho, expropriada dos meios de produção e bens culturais, assume o papel periférico na lógica do capitalismo-desenvolvimentista. Um pequeno ajuste nas lentes

do microscópio permitem uma visualização por assim dizer mais específica do problema, uma visualização localizada.

***

Nessa mesma época, embora com lentes distintas, Silviano Santiago destaca "a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue" (SANTIAGO, 2013, s/p.) Mas a conexão do problema abordado por Silviano com o mito do espelho engendrado pelo colonialismo se torna mais visível quando formulamos a seguinte expressão: da mesma forma que o índio via no espelho e na manipulação do vidro a tensão entre as suas tecnologias e as do colonizador, o "escritor latino-americano" vê um espaço político entre as tecnologias do "modelo" (a obra de referência) e as do seu projeto ou realização artística (a "cópia"). A partir desta observação de ordem técnica ele pode operar um tensionamento das camadas hierárquicas, assimilar os dados que lhe são entregues ou romper com eles, rearranjar as regras do jogo ou subvertê-las. Na opinião de Silviano Santiago, é justamente a disposição da técnica que define o resultado das interações entre o modelo e o exercício criativo do "escritor latino-americano", e embora isto não esteja dito de maneira tão objetiva em seu ensaio é o que se nota quando ele propõe uma mudança do paradigma investigativo da crítica literária – baseado num esquema de "fontes e influências" – para uma metodologia na qual a observação da técnica passa a ser uma das funções prioritárias do trabalho crítico. Voltando um pouco à definição fetichista da mercadoria dada por Marx ("a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas"), pode-se dizer que onde a crítica de fundo investigativo denunciada por Silviano Santiago veria um *fantasma* do original, haveria um *trabalho* a ser descrito. Mas, a despeito dos paralelismos ensaiados aqui, o fundo teórico do texto de Silviano Santiago é menos a teoria crítica marxista do que a filosofia da diferença de Jacques Derrida e a antropologia de Claude Lévi-Strauss, o que é um fator preponderante na abordagem do problema.

Em seu ensaio "O artista como etnógrafo" (1992), Hal Foster apresenta uma importante tese sobre a transformação da crítica de arte e do engajamento da classe artística na segunda metade do século XX. Segundo a tese, o paradigma do autor como produtor, cujo

foco de análise era o proletariado, passa a ter menos relevância do que o paradigma do autor como etnógrafo, que enfatiza um tipo de sujeito caracterizado como o "outro cultural/ ou étnico". Em parte, a tese de Hal Foster explica por que "O entre lugar do discurso latino-americano" passa ao largo da discussão de classes e focaliza a sua leitura em um "outro cultural/étnico": o "escritor latino-americano". A base teórica de Santiago, fundamentada em boa medida na antropologia de Claude Lévi-Strauss, não deixa dúvidas a respeito da guinada etnográfica ou antropológica de sua análise.

> Nesse novo paradigma o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou [não é mais o trabalhador]: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo […]. (FOSTER, 2017, s/p.).

Também é significativo o fato de que, ao mudarmos o foco de um sujeito definido em termos de relações econômicas, a afirmação de um discurso relativista a respeito das questões de fundo econômico torna-se um movimento óbvio e até mesmo coerente com o ponto de vista adotado por Silviano Santiago. Em "Nacional por subtração", a observação de Roberto Schwarz a esse respeito é bastante expressiva:

> Conforme sugere o lugar-comum, a cópia é secundária em relação ao original, depende dele, vale menos etc. Esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais do continente e está na base do mal-estar intelectual que é nosso assunto. Ora, demonstrar o infundado de hierarquias desse gênero é uma especialidade da filosofia europeia atual, por exemplo, de Foucault e Derrida. Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infraestrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? Segundo os filósofos em questão, trata-se de condicionamentos (mas são de mesma ordem?) preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais. Seria mais exato e neutro imaginar uma sequência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui). Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da

> almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais. Leiam-se, desse ponto de vista, "O entre-lugar do discurso latino-americano", de Silviano Santiago, e "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", de Haroldo de Campos.
> Resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a equacionar ou combater relações de subordinação efetiva. Será que as inovações do mundo avançado se tornam dispensáveis uma vez desvestidas do prestígio da originalidade? Tampouco basta privá-las de sua auréola para estar em condição de utilizá-las livremente e transformá-las de modo a que não sejam postiças. Contrariamente ao que aquela análise faz supor, a quebra do deslumbramento cultural do subdesenvolvido não afeta o fundamento da situação, que é prático. A reprodução de soluções de ponta responde a necessidades culturais, econômicas e políticas de que a noção de cópia, com sua conotação psicologizante, não dá ideia e as quais não especifica. Em decorrência[,] o exame desta noção, se ficar no mesmo plano, sofre de limitação igual, e a radicalidade de uma análise que passa ao largo das causas eficazes tem por sua vez alguma coisa de enganoso. Digamos que a fatalidade da imitação cultural se prende a um conjunto particular de constrangimentos históricos em relação ao qual a crítica de corte filosófico abstrato, como essa a que nos referimos, parece impotente. (SCHWARZ, 2014, s/p.).

A crítica de Schwarz demonstra uma situação kafkiana. O desenlace do nó certamente não é fácil. A negatividade da sua análise pesa principalmente sobre uma terrível contradição: a aderência do intelectual do terceiro mundo ao pensamento europeu, cuja conveniência para o europeu é visível, mas para o latino-americano nem tanto. É como se o monarca dissesse republicanamente que todos são iguais perante a lei, quando *ele* é a lei. Não se trata, claro, de uma crítica pouco difundida e que tem uma validade justa até os dias de hoje. Para Schwarz, era mais uma vez o problema das ideias "fora do lugar" exatamente onde deveriam estar, segundo o ponto de vista dos países interessados na manutenção de sua hegemonia. Contudo, com o passar dos anos, essas ideias relativamente desajustadas ao panorama brasileiro e latino-americano dos anos 1970 encontrariam sua correspondência materialista e portanto deixariam de ser tão abstratas ao menos no que diz respeito à "reviravolta estrutural" observada por Marcos Nobre no sistema econômico mundial e à tentativa dos Estados de se reajustarem a elas:

> A partir de meados da década de 90, os sucessivos governos [do Brasil] se empenharam na construção de estratégias defensivas em momentos de crise econômica e no aproveitamento de oportunidades de crescimento em momentos favoráveis do cenário internacional. A nova lógica da integração econômica já não segue o padrão inter-*nacional*: os Estados Nacionais são "atores" decisivos, certamente; mas o mero fato de passarem a ser designados como "atores" (entre outros, portanto) já mostra muito da mudança estrutural ocorrida, dificilmente pensável até a década de 80. Se a conversa de que "não há mais centro nem periferia" desempenha papel ideológico nada desprezível, também ela, como todo

> dispositivo ideológico, tem seu momento de verdade: a subordinação já não se organiza mais primordialmente em termos de nações, países ou Estados. (NOBRE, 2012, s/p.).

Trata-se de observar que a própria constituição de pensamentos como o de Silviano Santiago podem se reafirmar a depender da situação histórica em que são elaborados. Aliás, não me parece tão evidente que mesmo em sua época eles fossem tão abstratos e ineficazes, mas talvez seja possível que ainda hoje existam leituras de "O entre-lugar do discurso latino-americano" capazes de ignorar o seu pragmatismo (aquele pragmatismo necessário que o texto reivindica) e buscar um dispositivo de neutralidade que não é nem superação dialética nem negatividade crítica. Nesse sentido, o problema apontado por Roberto Schwarz nos coloca as seguintes perguntas: é possível imaginar que nos dias de hoje o conceito de *entre-lugar* seja interpretado como um lugar confortável ou um espaço para reflexões filosóficas que não estão interessadas em lidar diretamente com o problema real do desequilíbrio entre países emergentes e desenvolvidos? É possível além disso pensá-lo fora desse contexto, acreditando que ele teria resolvido o problema da "cultura reflexa", contornando a lacuna a respeito da expropriação cultural das classes trabalhadoras? O que é esse *entre* de que tantos falam ainda hoje? Ele é um ponto de chegada ou seria antes de tudo um ponto de partida?

***

Reler o ensaio de Silviano Santiago, agora com a distância temporal de meio século e numa chave distinta, pode nos mostrar que o *entre-lugar* não é exatamente o melhor lugar para o "escritor latino-americano" estar. Pode nos mostrar também que ele deveria ser um lugar *transitório*, com suas contradições óbvias, mas que merecia a devida atenção dos críticos da época. Se o "corte filosófico abstrato" deu a entender que a subordinação poderia ser desativada nesse chamado "entre" é simplesmente porque é daí que ela sofre tensionamentos, ataques, contestações necessárias; e talvez seja por esse caminho que ela possa até mesmo vir a sofrer algum abalo. O equívoco está em supor que ela desapareça ou deixe de existir porque alteramos ou ajustamos o campo de visão, como o copo que deixaria de existir porque colocamos uma folha de papel entre ele e os nossos olhos. Os processos de subordinação se modificam, eles mudam em suas formas primordiais e conservam outras

tantas, arrastando com elas velhos mecanismos – é o caso da sobrevivência do paradigma disciplinar no auge de uma sociedade do desempenho.[11] Por essa razão, as formas de combatê-las não podem se cristalizar como categorias filosóficas abrangentes, genéricas e aplicáveis às mais diversas situações, elas devem ser pensadas como métodos de ação em contextos vivos da atividade social. Na minha opinião, é em seu aspecto de ação metodológica que a análise de Silviano Santiago tem de ser contemplada. Ainda que o problema da luta de classes não esteja colocado em seu ensaio, a sua observação carrega alguns componentes políticos de primeira ordem, bastante perceptíveis: as condições materiais de produção do escritor, a maneira como ele manipula o aparato técnico disponível e por fim a consciência de que a produção do seu objeto implica nela mesma a sua subjetividade.

> Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível. O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura *sobre* outra escritura. (SANTIAGO, 2013, s/p.).

Ao definir a função da crítica como uma observação do *uso* que o escritor faz de uma *técnica*, Silviano Santiago não propõe simplesmente que a crítica deixe de operar em função dum comparatismo que procura as faltas ou a fidelidade das formas em relação ao modelo, extraindo daí um juízo (de valor) sobre a relevância ou irrelevância duma obra, ele propõe também que a análise dos *usos* deve ser complementada pelo *partido* que o escritor tira dessa manipulação do repertório artístico. Isto significa observar não apenas a forma, mas também o lugar ocupado pelo escritor em relação às condições de produção nas quais ele está inserido. Contudo, convém ressaltar que o lugar ocupado pelo "escritor latino-americano" não o isenta de um *uso* e um *partido* determinados, pelo contrário, o seu lugar é justamente uma orientação para um movimento determinado de defesa e contra-ataque. A situação também exige mudanças nos métodos de análise da obra de arte. O conceito de obra já não pode ser

11 "O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito do desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade" (HAN, 2019, p. 16).

compreendido como um sistema autônomo, mas como um *produto* inserido numa cadeia de relações políticas, econômicas e sociais.

Se pensarmos historicamente o que isso implica, veremos que não se trata duma proposição muito diferente daquela que Walter Benjamin expôs em sua conferência "O autor como produtor", pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934.[12] Na ocasião, Benjamin chama a atenção do seu público para a necessidade de artistas e críticos se afastarem das velhas categorias de análise e também de dicotomias infecundas, como era em sua opinião o tratamento do binômio "forma e conteúdo": "o tratamento dialético dessa questão", diz ele, "[…] não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos" (BENJAMIN, 1987, p. 122). O filósofo diz ainda que a crítica materialista se esforçou em buscar respostas à pergunta sobre qual seria a dialética duma obra com as relações de produção de uma época, se a obra é compatível com elas, e portanto reacionária, ou se tem por objetivo transformá-las, e portanto é revolucionária. Mas para Benjamin essa era uma pergunta difícil e ambiciosa que acaba levando a respostas muito vagas. Em lugar desta, ele propõe uma abordagem mais modesta, uma pergunta do tipo: "como ela [a obra] se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras" (Ibidem). Talvez seja exatamente essa a pergunta que Silviano Santiago preconiza à atividade crítica em "O entre-lugar do discurso latino-americano". Ela pode ser formulada assim: como descrever a técnica da obra e a sua tendência, a sua posição em relação ao modelo? Penso ainda em outra pergunta semelhante: como o "escritor latino-americano" se situa *dentro* das relações de produção de sua época? A resposta de Silviano poderia ser: num *entre-lugar* que mais do que o seu "templo" – palavra utilizada por Silviano – é a sua trincheira, sua "clandestinidade". Mais uma pergunta ainda: esse lugar permite em alguma hipótese que o "escritor latino-americano" seja compatível com as condições impostas pelo neocolonialismo?

Para Santiago, ao menos em "O entre-lugar do discurso latino-americano", a resposta é categoricamente negativa. Contudo, essa resposta não vem tanto de um lugar, ela vem principalmente do *uso que o escritor faz de uma técnica*, conceito designado por Benjamin em

12 Ano da ascensão de Hitler ao poder.

sua palestra como "aquele conceito que torna os produtores literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista" (Ibidem). Por isso também fica subentendida na elegância e na erudição das palavras de Silviano Santiago uma cobrança pelo posicionamento do "escritor latino-americano". O seu movimento não pode ser ingênuo nem conformista, não pode ser reacionário, diria Benjamin, mas progressista, revolucionário em relação às condições produtivas de sua época e de seu espaço. Dadas as condições, o seu movimento deve ser um gesto de *agressão* contra o modelo, um gesto de *transformação* em relação ao aparelho produtivo: "fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível", diz Santiago, levando em consideração talvez as mesmas observações realizadas por Walter Benjamin, em 1935-1936, sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, por meio das quais o filósofo relata os abalos sofridos pelas categorias de *aura* e *autenticidade* em face do desenvolvimento técnico da fotografia e do cinema (Cf. BENJAMIN, 1987, p. 165-196).[13] Essas categorias, compreendidas na expressão "modelo original", precisam ser modificadas pelo escritor. O conceito de *entre-lugar* não as torna menos influentes nos esquemas de composição, não as pulveriza, liberando da consciência o regime opressor e as situações efetivas de subordinação vigentes em primeiro ou segundo plano.

***

Assim como Roberto Schwarz, Walter Benjamin também estava preocupado com o impasse gerado por conta da expropriação cultural dos trabalhadores diante dos progressos técnicos, políticos e intelectuais. Essa também era a preocupação de Trotski, que coloca a questão em termos internacionais, mesmo discutindo a situação específica da União Soviética. Seu embate com o chamado realismo social foi registrado no artigo "A cultura e a arte proletárias" (1922-1923), escrito para o jornal *Pravda* e depois publicado em *Literatura e revolução*: "O proletariado era e continua a ser uma classe não-possuidora – diz Trotski –, o que lhe restringe extremamente a possibilidade de iniciar-se nos elementos da cultura burguesa, integrada para sempre no patrimônio da humanidade" (TROTSKI, 2007, s/p.). Na

13 Quando Walter Benjamin observa que o desenvolvimento técnico "emancipa" a obra de arte de sua aura, revelando o caráter histórico e extrínseco dessa categoria, ele não nos fala duma "morte da aura" ou dum "fim da aura"; o que a sua análise demonstra é um deslocamento dessa categoria para um plano secundário.

sua opinião, a solução desse problema não seria a implementação de uma cultura proletária ou arte do proletariado, mas a tomada do aparato cultural burguês pela classe trabalhadora. O problema não era tanto a cultura burguesa, como a cultura reflexa não o era para Schwarz, mas a elitização dessa cultura, a desapropriação sistemática desses bens ao trabalhador. Embora em contextos históricos radicalmente distintos, as observações de Trotski e Schwarz se equiparam na análise do posicionamento da classe trabalhadora na sociedade capitalista. O papel do intelectual progressista nesse cenário, levando em conta a sua localização burguesa na luta de classes, aparece como objeto de investigação contraditório e problemático. É um lugar ambíguo, semelhante ao que Silviano Santiago define como *entre-lugar*. Benjamin não deixa de dar a devida atenção a esse papel em sua conferência de 1934. "O lugar do intelectual na luta de classes – diz ele – só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo" (BENJAMIN, 1987, p. 127). Por isso ele não deve ser o lugar de "protetor" ou "mecenas ideológico", definido por Benjamin como um lugar "impossível" em termos progressistas. O intelectual, segundo ele, não pode ser aquele que se posiciona *ao lado* do proletariado, isto é, não pode ser uma *paródia* do proletariado, ele precisa criar condições de acesso, rupturas, passagens, espaços pelos quais o mundo do trabalho se expresse com a sua própria voz, o que só pode se realizar por meio de uma modificação nas técnicas literárias empregadas pelo autor:

> O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas. […] Limito-me aqui a aludir à diferença essencial que existe entre abastecer um aparelho produtivo e modificá-lo. […] abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. (BENJAMIN, 1987, p. 127-128).

Essa distinção entre inovações técnicas e inovações espirituais deve ser enfatizada, assim como a possibilidade de um progressismo aparente, restrito ao discurso, sem efetivo impacto no campo social. A análise das obras literárias em seu aspecto teórico, espiritual, tendencioso, nem sempre atende às necessidades objetivas da análise política e estética. Portanto, quando Silviano Santiago explica o método que deveria ser adotado pelo crítico, os conceitos de *técnica* e *partido* necessitam ser encarados como conceitos indissociáveis, como são para Walter Benjamin os conceitos de *qualidade literária* e *tendência política correta*. Nesse sentido, a análise da técnica literária ou do *uso* de uma técnica precisa ir além da

manutenção e da afirmação do conceito de *entre-lugar*, ou ainda, precisa ir além da exaustão desse conceito como algo estável e gerador de estabilidade. Nas entrelinhas do ensaio de Silviano Santiago, a modificação do aparelho produtivo, na medida do possível, aparece como uma tarefa inalienável ao "escritor latino-americano". O mesmo vale para o crítico, cuja atividade deve "descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo" (SANTIAGO, 2013, s/p.). O desconforto do entre-lugar pode ser confortável para o pensamento inerte, mas ele é insuportável para o pensamento materialista dialético. Esse lugar, frequentemente tido como um lugar indeterminado, precisa ter a sua determinação mais reafirmada do que nunca, caso contrário o problema da "cultura reflexa" e do papel do "escritor latino-americano" diante dela continuará sendo para muitos apenas uma questão ideológica, uma solução ineficaz, falsamente pacífica, encoberta por uma cortina filosófica. É contra esse tipo de pensamento que a opinião do militante indígena Ailton Krenak se insurge em "Guerras da conquista", primeiro episódio da série documental *Guerras do Brasil.doc*, dirigido por Luiz Bolognesi:

> Nós estamos em guerra [diz Ailton]. Eu não sei por que você está me olhando com essa cara tão simpática. Nós estamos em guerra. O seu mundo e o meu mundo estão em guerra. Os nossos mundos estão todos em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra em todos os lugares, o tempo todo. (GUERRAS, 2019).

3. Freio de emergência: as teses "Sobre o conceito da História" e a metáfora da locomotiva

Ouvi
o gemido das locomotivas,
que lufa das frinchas, do chão:
"Dai-nos, companheiro, carvão do
[Don!
Ao depósito, vamos,
serralehiros,
mecânicos!"
Vladímir Maiakóvski

Stop.
A vida parou
ou foi o automóvel?
Carlos Drummond de Andrade

Há um nevoeiro teológico e um aspecto oracular na forma com que Walter Benjamin apresenta as suas teses "Sobre o conceito da História" (1937-1940). Isto se reflete na profusão espantosa de alegorias encontradas ali: o grande mestre de xadrez que, escondido debaixo da mesa, move invisivelmente as peças do tabuleiro, se passando por um autômato; o anjo da história; o Messias; o Anticristo etc. Contudo, não posso deixar de pensar que talvez a sua energia revolucionária venha menos desta estupenda abertura à hermenêutica e de certa admiração que ela nos provoca do que da sua tendência política, que para mim soa ora como um desabafo, ora como um manifesto, e sempre como um sinal de alerta. Um permanente estado de atenção que em nada difere da angústia e da tensão percebidas em textos como "Experiência e pobreza" (1933) e "O autor como produtor" (1934). Angústia diante de um perigo iminente que, em "Sobre o conceito da História", se manifesta primeiro e de forma mais abrangente como a permanência de um estado opressivo e de exceção que se tornou a regra.

> Ao materialista histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça todo o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. *Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la*. Pois o Messias não vem apenas como

> redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atiçar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: *nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer*. (BENJAMIN, 2015, s/p., grifos meus).

O sentido de urgência que domina essa passagem demanda uma prontidão e determinação incessantes. No contexto das lutas de classes, há uma demarcação explícita entre dois inimigos: as classes dominantes e as subordinadas. E o que está em jogo é a *sobrevivência* dessas últimas. Diante de uma luta desigual, a redenção da "sociedade sem classes", do Messias, só é possível na medida em que se constitui também como uma luta contra o capital, o Anticristo, contra a classe dominante que ele engendrou e o seu modelo de sustentação, do qual faz parte a apropriação dos meios produtivos e dos bens culturais, em benefício dessa classe.

Sem dúvida, como mecanismo de alarme, a delimitação do inimigo pela teoria crítica é demasiadamente ampla. Contudo, no momento em que Benjamin elabora suas teses, esse inimigo tem uma fisionomia mais específica, uma forma cujo peso sentia-se com especial intensidade desde as eleições alemãs de 1932, quando o Partido Nazista se consolida como a maior bancada parlamentar da República de Weimer, resultando na indicação de Adolph Hitler para o cargo de chanceler, em 1933, e, logo em seguida, no golpe de estado que lhe deu poderes ditatoriais. Esta escalada fascista, como sabemos, foi rápida e avassaladora. Antes da declaração da Segunda Guerra Mundial, que Benjamin já previa em "Experiência e pobreza" (1933),[14] fatos como a expatriação de Thomas Mann, em dezembro de 1936, não deixavam dúvidas a respeito do estado de exceção empreendido pelos nazistas, intolerável até mesmo com os seus críticos mais conservadores.[15]

---

14 Em 1933, Benjamin escreve: "[…] a crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra" (BENJAMIN, 1987, p. 119). "No dia 17 de maio de 1933, Hitler surpreendeu a opinião pública alemã e europeia com o chamado discurso pela paz, no qual dava a entender que aceitava o Tratado de Versalhes, que encerrara a Primeira Guerra Mundial impondo duras condições à Alemanha. 'O nazismo não reconhece política de correção de fronteiras às custas de outros povos', declarou.// Na prática, porém, Hitler não dava a menor importância para acordos e via os compromissos multilaterais como um incômodo. Ele estava interessado apenas em armar – e não em desarmar – a Alemanha e na guerra.// Por isso, queria abandonar a Liga das Nações, fundada em 10 de janeiro de 1920, com a tarefa de garantir a paz mundial. Para o idealizador do organismo, o presidente norte-americano Woodrow Wilson, a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial significava a contenção do militarismo na Europa e a possibilidade de criar um fórum pacifista, com participação igualitária de pequenos e grandes países. […] As desistências alemã, em 1934, e italiana, em 1937, praticamente representaram o fim da Liga das Nações. O que veio depois foi o Eixo Roma–Berlim–Tóquio e a Segunda Guerra Mundial, de cujos destroços surgiu a sucessora da Liga: a Organização das Nações Unidas, fundada a 24 de outubro de 1945" (GERSTENBERG, Frank, 2017, s/p.).

Na ocasião, o Partido Nazista fazia questão de reforçar o seu repúdio às críticas de Mann. "O Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda do regime nazista anunciava em janeiro de 1937: 'Thomas Mann deve ser apagado da memória de todos os alemães, por não ser digno de carregar o nome de alemão'" (GESSAT, 2020, s/p.). Assim, declarava abertamente as práticas contra as quais Benjamin alertava quando insistia na necessidade de "apoderarmo-nos de uma recordação" (BENJAMIN, 2015, s/p.).

Poucos meses depois, em abril de 1937, a Alemanha bombardeia Guernica, demonstrando agora seu poderio militar contra uma cidade de 5 mil habitantes absolutamente indefesa. Aproximadamente 22 toneladas de explosivos foram lançadas sobre ela. "A política do nazista Hermann Göring era utilizar a Guerra Civil Espanhola como campo de testes para os pilotos e as máquinas de sua nova Luftwaffe (Força Aérea)" (GERICKE, s/d., s/p.). Apoiar Franco também era parte da estratégia de dominação fascista por parte das forças alemãs e italianas. O bombardeio de Guernica, além de um exercício mórbido de exibicionismo militar, foi uma prova do almejado desenvolvimento técnico dos armamentos alemães e do seu incrível potencial destrutivo.

Dificilmente um observador atento deixará de perceber as inúmeras ocasiões em que Walter Benjamin a chamou atenção para esse inimigo e para o perigo que ele representava. Em "O surrealismo. Ou o último instantâneo da inteligência europeia" (1929), sua fala aponta para a necessidade de organização do pessimismo em relação à escalada fascista como forma de recondução das energias revolucionárias, o que nem de longe significa tornar-se otimista, mas sim aderir a um "pessimismo integral" e a uma profunda desconfiança de toda e qualquer idealização conceitual projetada no futuro:

> […] pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre povos, entre indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I. G. Farben e no aperfeiçoamento *pacífico* da Força Aérea. (BENJAMIN, 1987, p. 34, grifo meu)

Nesta passagem, são particularmente irônicas e visionárias as referências à fábrica que produziria as pastilhas de cianureto utilizadas para o extermínio de judeus nos campos de

15 "No jornal *Völkischer Beobachter* (Observador Popular), os nazistas publicavam as chamadas listas de expatriados. Os nomes de Thomas Mann, sua mulher e seus filhos mais novos constavam da lista de número 7. Dos mais velhos – Erika e Klaus – a cidadania alemã já havia sido retirada" (GESSAT, 2020, s/p.).

concentração e também ao aperfeiçoamento "pacífico" da Força Aérea que destruiria Guernica. A precisão dessas referências só pode vir de uma atenção ilimitada ao presente e de uma análise incansável do lado destrutivo do desenvolvimento técnico. Algo que ficará ainda mais evidente em "Experiência e pobreza", quando Benjamin afirma que um "monstruoso desenvolvimento da técnica", indicado principalmente pelos avanços tecnológicos consolidados durante a Primeira Guerra Mundial, deu origem a "uma nova forma de miséria" (Cf. Ibidem, p. 115). Nesse trabalho, Benjamin não hesita em aproximar os conceitos de *cultura* e de *desenvolvimento técnico* em oposição a essa "nova forma de miséria" ou "barbárie" a que a "humanidade" é submetida numa fase avançada do modelo de desenvolvimento capitalista.

Podemos imaginar, por meio deste raciocínio, os motivos que o levaram a orientar a sua crítica do progresso, isto é, do andamento do processo histórico em um tempo homogêneo, contínuo e ininterrupto, no sentido de uma crítica à apropriação do desenvolvimento técnico pelo fascismo e sua utilização como máquina de produção da guerra, da alienação das massas por meio da propaganda, bem como da manutenção das relações de produção. Contudo, é no ensaio sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935-1936) que essas observações se incorporam mais vigorosamente ao materialismo histórico e que a apreciação estética do problema atinge o seu ponto mais elevado em termos de objetividade e aplicação. Na última seção desse ensaio, intitulada "Estética da guerra", Benjamin afirma que "o fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas não a dos seus direitos" (Ibidem, p. 194).[16] Nas filmagens de eventos públicos, como espetáculos esportivos e comícios, "a massa vê o seu próprio rosto" (Ibidem), isto é, se reconhece como sujeito político. Os aparelhos de reprodução técnica, na sua opinião, superam o olhar humano na

16 O método assemelha-se ao praticado por correntes populistas de direita. Com o neoliberalismo, essa prática será por assim dizer aperfeiçoada, uma vez que a impossibilidade da expressão dos direitos dos trabalhadores vem acompanhada pela supressão desses direitos em nome da flexibilização, autonomia e liberdade que, em todo caso, desembocam num processo eficaz de fragmentação da figura das massas trabalhadoras. Aqui, a própria "natureza" dessa massa torna-se incapaz de ser reproduzida. Ela toma a forma do *potencial* produtor ou empreendedor individual, ainda que os meios de produção não estejam disponíveis para ele e que as relações de produção se mantenham, em regra geral, sempre as mesmas. Trata-se de "'uma fragmentação da vida laboral' que é consequência de mudanças sociais muito profundas e faz com que seja cada vez mais difícil 'se sindicalizar e se organizar para gozar de níveis aceitáveis de segurança, estabilidade e proteção do emprego'" (CAÑIGUERAL *apud* ECHARRI, 2021, s/p.).

captura e apresentação das multidões, por conta da sua capacidade de manipulação da imagem. "Isso significa", ele conclui, "que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho" (Ibidem, p. 195).

Ao elaborar este raciocínio, Benjamin pode ter pensado na veiculação de propagandas em que multidões de adeptos reverenciam a bandeira com a suástica ou aclamam os discursos inflamados de um ditador; nas cenas em que fileiras e mais fileiras de soldados exibem sua disciplina e devoção ao poder instituído; e, mais especialmente, na manipulação política das imagens dos Jogos Olímpicos de Berlim, realizados em 1936, sob a organização dos nazistas.[17] Tal manipulação do aparelho de reprodução técnica, na opinião de Walter Benjamin, converge em uma estetização da política, extremamente eficaz naquilo a que se pretende: a manutenção das relações de produção, ao mesmo tempo em que permite a expressão das massas. Mas, para servir a essa finalidade, a aparelhagem técnica precisa da guerra.

> *Todos os esforços para estetizar a política convergem para um mesmo ponto. Esse ponto é a guerra*. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. […] somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. […] Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se oferece em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*. (Ibidem, p. 195-196).

Estas reflexões explicam em parte por que o fascismo e suas ramificações são, em boa medida, políticas beligerantes e tecnocráticas, cujos procedimentos convergem na incitação de exércitos e milícias, bem como na produção de guerras discursivas, guerras de informação ou guerras de fato, na forma de conflitos armados. Elas também acentuam a fisionomia do inimigo a que Benjamin se refere em "Sobre o conceito da História"; acentuam a necessidade

17 "As imagens daquele evento esportivo foram manipuladas para estabelecer um elo entre a Alemanha nazista e a Grécia antiga, simbolizando o mito racial de que a civilização alemã, superior às demais, era a herdeira justa da cultura 'ariana' da antiguidade clássica (OBS: os gregos não eram arianos; os arianos da antiguidade saíram há milênios da Europa e se estabeleceram primordialmente onde hoje ficam o Afeganistão e a Índia). Os esforços concentrados na propaganda política continuaram por um longo período após o final dos Jogos Olímpicos, sendo incrementados em 1938 com o lançamento internacional de 'Olympia: Ídolos do Estádio', um documentário polêmico, dirigido pela diretora cinematográfica alemã e simpatizante do Nazismo, Leni Riefenstahl" (AS OLIMPÍADAS, s/d.).

extrema de se buscar um conjunto de métodos que possibilitem a nossa própria sobrevivência diante desse inimigo e da destruição que ele provoca. Dar às massas a possibilidade de expressar os seus direitos e garantias, pelos mesmos mecanismos que impedem essa expressão; modificar as relações de produção e propriedade no sentido desses direitos, o que significa modificar o aparelho técnico disponível; politizar a arte, devolvendo-a à esfera do cotidiano, reconduzindo-a à práxis vital, analisando-a e produzindo-a em um contexto social vivo.[18] Estas são preocupações legítimas e inseparáveis da análise do conceito de história feita por Benjamin em suas teses. Elas expressam ao máximo o seu senso de urgência, se pensamos em um contexto específico e analisamos os dados que nos são apresentados como pano de fundo na elaboração desse pensamento.

***

18 Se "somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção", o caminho inverso está na abertura de um enorme terreno de possibilidades para a mobilização dos meios técnicos do presente em um sentido progressista. Em um plano ideal, tudo o que não é a guerra, poderíamos dizer, permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, modificando as atuais relações de produção. Em um plano concreto, o que atingimos com essa fórmula é apenas o limite entre o regime tecnocrático adotado pelos fascistas e a sua resposta política apropriada. Levando em conta a produção literária, podemos pensar em respostas que construam não só a necessária politização da arte, mas também um debate consistente a respeito das condições de produção, de existência e de sobrevivência num contexto histórico dominado por conflitos cada vez mais devastadores e por um modelo de desenvolvimento econômico e cultural cada vez mais nocivo.

Fig. Oficiais do partido nazista alemão durante a organização dos Jogos Olímpicos de Berlim (1936).

Fonte: United States Holocaust Memorial Museum (encyclopedia.ushmm.org)

Fig. Multidão saúda Adolph Hitler durante sua chegada no Estádio Olímpico (1936).

Fonte: United States Holocaust Memorial Museum (encyclopedia.ushmm.org)

Fig. Multidão realiza saudação nazista durante os Jogos Olímpicos de Berlim (1936).

Fonte: United States Holocaust Memorial Museum (encyclopedia.ushmm.org)

***

Uma crítica ao avanço da técnica e ao conceito de progresso que não venha acompanhada por um método efetivo de acesso das classes trabalhadoras a esses aparelhos corre o risco, na melhor das hipóteses, de afundar com o seu próprio peso num lamaçal de ingenuidades. Na pior delas, corre o risco de se tornar um "simples" gesto reacionário. Benjamin sabia muito bem disso ao declarar a necessidade de provocarmos um "verdadeiro estado de exceção" quando o estado de exceção em que vivemos se tornou a regra. Esta regra é a apropriação dos meios de produção, a manutenção das relações sociais, a tomada da cultura e do desenvolvimento técnico pelas classes dominantes. A verdadeira exceção, é desnecessário dizer, está na tomada desses elementos pelas classes subalternas e, em última análise, na sua própria sobrevivência.

> A tradição dos oprimidos ensina-nos que o "estado de exceção" em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante de nossos olhos, *como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará*. A hipótese de ele se afirmar reside em grande parte no fato de os seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso. O espanto por as coisas a que assistimos "ainda" poderem ser assim no século vinte não é um espanto filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável. (Idem, 2015, s/p.).

Essa passagem tem a sua importância ainda mais enfatizada se analisarmos a figura do "materialista histórico", protagonista conceitual dos ensaios "Eduard Fuchs, colecionador e historiador" (1937) e "Sobre o conceito da História". Para Benjamin, a figura do materialista histórico é mais do que uma atividade ou ocupação específica. Ela aponta para um *método de ação* operado por um sujeito histórico. Este sujeito pode ser um crítico como Eduard Fuchs; um historiador; um produtor; um político. Em qualquer desses casos, a sua atividade deve ter em vista as dificuldades e transformações do presente e jamais deixar de considerar que "o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida" (Ibidem). Daí provém a crítica que o filósofo dirige aos opositores do fascismo, ou mais especificamente aos teóricos e operadores da social-democracia. Na opinião de Benjamin, esses agentes da social-democracia acreditavam na mudança das relações sociais e de produção como uma "norma

histórica", isto é, um progresso inevitável, a que chegaríamos cedo ou tarde, por meio da continuidade dos avanços técnicos, científicos, culturais, que teriam implicações indiscutivelmente positivas nos campos da política e do trabalho.

É neste ponto que a análise de Benjamin se torna ainda mais localizada, comprometendo em boa medida a elasticidade ilimitada que lhe poderia ser conferida. Ela conclui que a apropriação da técnica e do discurso do progresso pelas classes dominantes favorecem a instrumentalização e implementação da guerra como *modus operandi* do capital para a manutenção das relações de produção. O fascismo, na opinião de Benjamin, soube operar esse mecanismo na mesma proporção em que os seus opositores foram historicamente incapazes de compreender que essa apropriação do lado destrutivo do progresso não só era possível mas também consideravelmente previsível. "A perspectiva da barbárie em gestação," ele diz, no ensaio sobre Eduard Fuchs, "de que um Engels e um Marx tiveram a intuição (respectivamente em *A situação das Classes Trabalhadoras na Inglaterra* e no prognóstico da evolução do capitalismo) e que hoje é conhecida de qualquer estadista mediano, estava vedada aos epígonos da virada do século" (Ibidem). Isto ocorreu por uma consciência equivocada do presente. "Quando Condorcet divulgou a doutrina do progresso, a burguesia estava prestes a tomar o poder; já o proletariado, um século depois, se encontrava numa situação muito diferente. Para ele [o proletariado], essa doutrina foi uma fonte de ilusões" (Ibidem).

***

Na "Introdução" de *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845), Engels cita "a invenção da máquina a vapor e das máquinas destinadas a processar o algodão" como exemplos de invenções tecnológicas que desencadearam a revolução industrial ocorrida na Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII, assim como a transformação social acarretada por ela. Contudo, a despeito do imensurável impacto nos meios de produção e na vida cotidiana, o filósofo afirma que o principal resultado dessa revolução foi o surgimento da classe proletária; e por entender a Inglaterra como o "terreno clássico" desses acontecimentos, ele escreve que "somente na Inglaterra o proletariado pode ser estudado em todos os seus aspectos e relações" (ENGELS, 2010, s/p.). Dadas as condições de vida do proletariado na Inglaterra do século XIX, as afirmações de Engels soam menos como uma hipérbole do que

como uma obviedade, tanto que, por volta de uma década depois, com a publicação de *Walden* (1854), o filósofo norte-americano Henry David Thoreau, considerado um dos precursores do pensamento ambientalista, toma como exemplo da degradação social paralela ao processo de civilização e industrialização "[…] a condição dos operários de todas as categorias na Inglaterra, que é o maior reservatório de trabalho forçado do mundo. […] A condição deles", argumenta Thoreau, "só comprova quanta miséria pode acompanhar a civilização" (THOREAU, 2017, p. 45).[19] Essa não é a primeira vez que Thoreau faz referência à condição dos trabalhadores da Inglaterra em *Walden*. Pouco antes, ao comentar as mudanças nas condições de produção de vestimentas em seu país, o filósofo diz não acreditar no sistema fabril como o melhor meio para o fornecimento de roupas aos "homens". A razão, segundo ele, estaria em um desajuste entre os interesses da indústria e os interesses dos trabalhadores e consumidores: "A condição dos operários está se tornando cada vez mais parecida com a da Inglaterra;" ele diz, "e isso não é de admirar, pois, pelo que vi ou ouvi falar, o objetivo principal não é que a humanidade possa andar vestida com qualidade e honestidade, e sim, indubitavelmente, para que as empresas possam enriquecer" (THOREAU, 2017, p. 38).

A crítica de Thoreau ao progresso toma o caso da indústria têxtil para se alinhar à compreensão de que esse progresso tanto está vinculado ao modelo capitalista de desenvolvimento quanto é viabilizado por ele. Nesse regime, segundo as análises de Engels e Thoreau, o elemento humano do trabalho é subordinado a um regime de enriquecimento dos empresários donos das indústrias, em detrimento dos usos e dos benefícios do que é produzido. Como observado por Engels (2010, s/p.) na introdução do seu estudo sobre a classe trabalhadora na Inglaterra, só na segunda metade do século XIX as transformações sociais provocadas pela revolução industrial puderam ser reconhecidas. Esta visão parece se voltar de maneira firme e interessada para as condições de sobrevivência dos trabalhadores quando já não é mais possível atentar apenas para o aspecto positivista e evolucionista de transformações tão intensas no meio social.

---

19 Thoreau se refere ainda a outro dado, ainda mais próximo da sua realidade, e portanto ainda mais evidente, a ser acrescentado na comprovação do vínculo entre o "progresso da técnica" e o "retrocesso da sociedade" desencadeados pelo processo de modernização do capitalismo (BENJAMIN, 2015, s/p.). Esse dado é o trabalho forçado e o comércio de escravizados africanos nos latifúndios dos Estados Unidos. Para Thoreau, a situação desumana desses trabalhadores seria tão nítida que o próprio gesto de citá-la poderia se tornar desnecessário: "Nem preciso mencionar os trabalhadores de nossos estados sulinos," ele diz, inserindo logo em seguida a condição dos escravizados em um contexto socioeconômico, "que produzem os bens de exportação deste país, e são eles mesmos um item de produção do Sul" (THOREAU, 2017, p. 45-46).

Em meados do século XIX, quando o rosto do proletariado se torna de fato reconhecível, as suas fotografias se mostram em grande parte como um vislumbre do horror. A percepção crescente desse horror ao longo do século XIX abala de forma sensível a influência do discurso científico evolucionista sobre a implementação e caracterização do desenvolvimento técnico e seus desdobramentos políticos. Esse discurso, consolidado por meio da tese do aperfeiçoamento ininterrupto da humanidade e com uma forte influência do pensamento darwinista, viu o surgimento do proletariado demonstrar que essa tal "humanidade" não era bem uma categoria unívoca e indivisível. É por isso que, para Walter Benjamin, a percepção paulatina das consequências destrutivas de certas aplicações da técnica não podia vir desacompanhada de uma crítica fundamental ao historicismo e às chamadas "ciências da natureza". Nesse caso, sua análise é extremamente precisa em identificar a construção positivista de um vínculo entre o desenvolvimento científico e o desenvolvimento técnico, e, ao mesmo tempo, ela amplia o problema da identificação artificial das ideias de progresso e técnica, elaborada pelo capitalismo. A construção desses vínculos, segundo as leituras de Walter Benjamin, afetou nocivamente as bases da interpretação política moldadas por uma parte relevante dos teóricos da social-democracia. Simplesmente porque a noção positivista da evolução humana, ao tomar o desenvolvimento técnico-científico como sua principal energia, ignora o fato de que essa evolução foi decisivamente determinada pelo capitalismo, o que a faz ignorar imediatamente o fato de a técnica ter sido reduzida a um meio cada vez mais preciso, sofisticado e eficiente de produção de mercadorias. O problema da redução da técnica e, ao mesmo tempo, da sua reelaboração social ao longo da revolução industrial e científica será decisivo para a projeção de um complexo debate no campo da cultura. Para Benjamin, até certo momento, esse debate não contemplava as nuances necessárias para a sua devida análise crítica.

> Era preciso um prognóstico que não foi feito, e isso marcou um processo que haveria de se revelar como um dos mais característicos do século passado [o século XIX]: a desastrosa recepção da técnica. *Esse desastre constituiu numa série de ensaios entusiásticos e sempre renovados que, sem exceção, tentaram passar por cima do fato de a técnica só servir a essa sociedade para a produção de mercadorias*. No começo encontramos os saint-simonistas, com a poesia industrial; segue-se o realismo de um Du Camp, que vê na locomotiva a salvação do futuro; e um Ludwig Pfau extrai as conclusões ao escrever: "De nada serve tornarmo-nos anjos, o caminho de ferro vale mais do que um belo par de asas!" (BENJAMIN, 2015, s/p., grifos meus).

Como máscara dos interesses da elite sobre a classe proletária, o discurso científico evolucionista também serviu a um tipo de atrofia epistemológica em relação à técnica. Assim, não só o lado destrutivo da técnica permaneceu oculto enquanto a revolução industrial era implementada, de acordo com Engels, "silenciosamente", como também as suas infinitas possibilidades de materialização eram postas à sombra ou, na melhor das hipóteses, vistas como defasadas e ineficientes em relação às exigências econômicas da sociedade capitalista "atual".

É exatamente esse o problema levantado pelo questionamento de Thoreau acerca da viabilidade do modelo fabril na produção de vestimentas. Se já em meados do século XIX era possível para um Engels, um Marx e um Thoreau notarem a subordinação do elemento humano do trabalho a uma lógica de acumulação do capital baseada em um regime de consumo desenfreado de mercadorias, exploração de recursos naturais e trabalho escravizado ou semiescravizado, no século XX, de acordo com Benjamin, era urgente a dedução e demonstração desse mesmo mecanismo em relação ao elemento técnico, considerando as suas implicações na cultura, nas práticas políticas e na constituição do pensamento estético. Não é por acaso que o filósofo cita a constatação de Ludwig Pfau segundo a qual "o caminho de ferro vale mais do que um belo par de asas".

Em termos ideológicos, a afirmação não é diferente da constatação de Marinetti segundo a qual um automóvel de corrida é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.[20] Ambas buscam substituir elementos até então tradicionalmente envolvidos por uma aura ou localizados na esfera do sagrado por objetos do desenvolvimento tecnológico incorporados ao cotidiano moderno. Essa substituição, contudo, seria apenas outra camada de opacidade entre a realização da técnica na sociedade capitalista e a sua concepção em dado momento histórico. Seguindo os raciocínios de Benjamin, não é difícil notar que a expressão de Ludwig Pfau contém os mesmos traços tecnocráticos fundamentalmente presentes, anos depois, no futurismo de Marinetti e na estetização da política implementada pelo fascismo europeu.

As consequências desse pensamento no campo do trabalho são perversas. Elas mostram que não são apenas conceitos que estão em jogo na crítica que Benjamin dirige aos

---

20 A afirmção foi feita no primeiro manifesto futurista publicado por Marinetti em 1909 no jornal francês *Le Figaro*.

teóricos da social-democracia. O fundamental, para Benjamin, está na organização prática das classes trabalhadoras e no seu posicionamento político diante das práticas implementadas por uma certa ideia de progresso. "Nada corrompeu mais as classes trabalhadoras do que a ideia de que elas estavam integradas na corrente dominante", Benjamin escreve, em "Sobre o conceito da História". "O desenvolvimento técnico foi visto por elas como o declive da corrente que julgavam acompanhar. Daqui até a ilusão de que o trabalho na fábrica, visto como fazendo parte desse progresso técnico, representava uma conquista política, foi apenas um passo" (Ibidem). Contudo, os impactos do progresso da técnica nas condições de trabalho não se traduziram na efetiva transformação dessas condições. A deterioração e a alienação da classe trabalhadora apenas se agravam na mesma proporção em que o trabalho passa a ser mais valorizado do que nunca pelo seu potencial de transformação da cultura e do meio ambiente, em nome do progresso e por meio de um aparato técnico cada vez mais poderoso e totalizante.

> É uma concepção que apenas leva em conta os progressos na dominação da natureza, mas não os retrocessos da sociedade. Revela já aqueles traços tecnocráticos que mais tarde iremos encontrar no fascismo. […] O trabalho, tal como agora é entendido, tem como finalidade a exploração da natureza, que é contraposta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado. […] A ideia corrompida do trabalho tem como complemento a natureza cuja exploração, como dizia Dietzgen, "é grátis". (Ibidem).

***

Fig. Operários durante protesto de rua, data e local desconhecidos, autoria desconhecida.

Fonte: General Studies India (padmad.org)

Fig. *Operários* (1933), de Tarcila do Amaral.

Fonte: Tarsila (tarsiladoamaral.com.br)

***

Exploração da natureza e exploração do trabalho sempre andaram em par no modelo capitalista. A transformação das condições de produção têm de abarcar essas duas dimensões do mesmo problema. Nesse ponto, a crítica do progresso elaborada por Walter Benjamin volta-se para uma questão emblemática que ultrapassa em muito as limitações das políticas que compreendem a dominação da relação entre a sociedade e a natureza (a técnica) como um aperfeiçoamento ilimitado dessa própria técnica e consequentemente da humanidade. A doutrina do progresso encampada pelo socialismo democrata aparece, nesse esquema, como o lobo em pele de cordeiro. A perfectibilidade infinita da humanidade e da técnica dá abrigo ao acúmulo ilimitado de riquezas materiais e simbólicas. Essa questão diz respeito às nossas condições de existência e às nossas possibilidades de sobrevivência no momento em que percebemos o alto custo cobrado pela natureza para cada degrau que avançamos na escada da nossa "evolução".

É certo que o pensamento de Benjamin só foi capaz de apontar os indícios dessa problemática futura. Sua preocupação com a sobrevivência ao fascismo tem contornos muito mais imediatos. Isto é compreensível. Contudo, ele não deixa de vislumbrar um dos espectros desse outro inimigo que, em termos epistemológicos e pragmáticos, é a raiz do problema e constitui o lado destrutivo do progresso. Ao apontar os traços tecnocráticos da doutrina social-democrata, posteriormente apropriados pelo fascismo, Benjamin dirige sua crítica à própria ideia de progresso, que, na sua opinião, "é inseparável da ideia da sua progressão em um tempo homogêneo e vazio." Por isso, ele complementa, "a crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso" (Ibidem). Perceber esses indícios significa compreender por que uma ideia de história pode ou não ser *sustentável* mediante um determinado estado de coisas. Significa perceber, como Benjamin em seu trabalho sobre Eduard Fuchs, "que essa evolução [da técnica] foi decisivamente determinada pelo capitalismo" (Ibidem). A contrapartida dessa evolução foi o retrocesso da sociedade e a exploração "gratuita" da natureza.

É nesse sentido que, em uma de suas anotações, Walter Benjamin faz uma importante observação sobre a famosa frase que Marx escreveu em *As lutas de classes em França de 1848 a 1850*: "Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez

as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio" (Ibidem). Em outra dessas anotações, ele se refere a três conceitos que, no seu entendimento, sustentam a obra de Marx: "a luta de classes do proletariado, *o andamento do processo histórico (o progresso)* e a sociedade sem classes" (Ibidem, grifo meu). Como não poderia deixar de fazer um crítico orientado pelo materialismo dialético, Benjamin parte do princípio de que o processo histórico tem um movimento, um ritmo. A compreensão desse andamento a partir das condições materiais de uma época e de um lugar se torna o elemento essencial para a determinação desse próprio andamento.

A metáfora da locomotiva utilizada por Marx, retomada e reajustada por Benjamin, compreende, num primeiro momento (o de Marx), o progresso em um contexto no qual a locomotiva se tornou um símbolo inconteste de velocidade, imponência, transformação e transposição de fronteiras. Da mesma forma que, no século XIX, a locomotiva contribuiu para os avanços tecnológicos da qual ela mesma é resultado, as revoluções, na visão de Marx, contribuem para a luta de classes, da qual elas mesmas emergem. Num segundo momento (o de Benjamin), com a Europa cingida pela Primeira Guerra e assombrada pela iminência da Segunda, com a ascensão do fascismo e o recrudescimento do imperialismo capitalista, torna-se impossível para um intelectual progressista não se dar conta de que a locomotiva em que o "gênero humano" viaja se dirige catastroficamente para um penhasco.

Com sua crítica do progresso e do conceito de história, Benjamin antecipa uma série de discussões contemporâneas sobre a interferência do "homem" na "natureza". Antecipa também as conclusões a que chegam Alliez e Lazzarato em *Guerras e capital*, que traduzem, de certa forma, a imagem de uma locomotiva [o Capital e o progresso] na qual o "gênero humano" viaja, desfazendo um certo equívoco de fundo etnocêntrico que atribui o problema da destruição a uma certa "raça humana" e não a um modelo de desenvolvimento, a um modo de vida e de compreensão do progresso:

> O capital é um modo de produção na exata medida em que é um modo de destruição. A infinita acumulação que desloca continuamente seus limites para criá-los novamente promove uma destruição ampliada e irrestrita. Os ganhos de produtividade progridem em paralelo com os de destruição. Manifestam-se numa guerra generalizada, a que os cientistas preferem chamar de *Antropoceno* em lugar de *Capitaloceno*, por mais que as evidências mostrem que a destruição dos meios nos quais e pelos quais vivemos começa não com o 'homem' e suas crescentes

> carências, mas com o Capital. A dita 'crise ecológica' não é resultado de uma humanidade cega para os efeitos negativos do desenvolvimento tecnológico, mas o 'fruto da vontade' de certos homens de exercer uma dominação absoluta sobre outros, a partir de uma estratégia geopolítica mundial de exploração ilimitada de todos os recursos humanos e não humanos" (ALLIEZ; LAZZARATO, 2021, p. 29-30).

Acionar o freio de emergência da locomotiva em que o "gênero humano" viaja corresponde a resolver o impasse formulado por Carlos Drummond de Andrade em seu poema "Cota zero", publicado em *Alguma poesia* (1930). A vida não para quando o automóvel para. A vida não para quando a locomotiva para. Quando há dúvida em casos como esses, estamos diante de circunstâncias em que a própria noção de vida já não pode ser dissociada do desenvolvimento técnico. Nessas circunstâncias, parar a locomotiva, parar o automóvel não é apenas uma metáfora para as revoluções que reconduzem o andamento da história. É também uma condição para a continuidade da vida. Essa reformulação da metáfora da locomotiva compartilha do mesmo sentimento empregado por Benjamin em "Experiência e pobreza", quando escreveu que "fomos desbaratando o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos de empenhá-lo por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do 'atual'" (Idem, 2012, s/p.). Esta consideração, que hoje poderíamos chamar de "ecológica", tem de fato um fundamento crítico ao modelo que constrói o avanço e o preenchimento do tempo com uma noção de cultura lastreada no acúmulo material e simbólico. Ela compartilha de uma percepção que vê na cultura, e não apenas no progresso, um lado destrutivo, uma barbárie a que precisamos sobreviver. É esse o sentimento de Benjamin, ainda em "Experiência e pobreza", quando diz que "em seus edifícios, quadros e narrativas, a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura" (Idem, 1987, p. 119). Não foi preciso muito tempo para que o filósofo demonstrasse nas suas teses "Sobre o conceito da História" e no seu trabalho sobre Eduard Fuchs que a necessidade dessa sobrevivência não seria apenas uma hipótese, mas uma imposição.

4. O paradigma técnico-científico da arte contemporânea em dois ensaios de Susan Sontag

Quero ser uma máquina.
Andy Warhol

Prefiro ser um ciborgue do que ser uma divindade.
Donna Haraway

Em seu ensaio "Uma cultura e a nova sensibilidade" (1965), Susan Sontag nos apresenta uma importante visão a respeito das consequências do paradigma técnico-científico no campo da arte. Para a filósofa, o núcleo do debate não repousa sobre a redução da técnica à produção de mercadorias, nem sobre a estetização da política promovida pelo fascismo, e nem mesmo sobre o regime de exclusão e subordinação do elemento humano ao conceito de progresso capitalista. O núcleo do problema, segundo a análise de Susan Sontag, encontra-se em uma "ruptura que, há cerca de dois séculos, com o advento da Revolução Industrial, teria sido produzido entre 'duas culturas', a artístico-literária e a científica" (SONTAG, 1987, p. 338).[21] Contudo, o mais importante na introdução de seu ensaio é o reconhecimento de um vínculo já estabelecido entre a "cultura científica" e a implementação de "técnicas específicas de domínio" (SONTAG, 1987, p. 338). A menção dessa característica como uma particularidade da "cultura científica" em relação à "cultura artístico-literária" deixa em primeiro plano a limitação do elemento técnico à esfera da ciência e a sua redução a um determinado conceito de progresso. Em "Uma cultura e a nova sensibilidade", as particularidades da "cultura científica" são tomadas como um paradigma que define a relevância ou a decadência da "cultura artístico-literária". Por isso Susan Sontag se esforça por aproximar ao máximo essas "duas culturas", ressaltando os seus argumentos em comum.

21 A experiência da "cultura científica" e da "cultura artístico-literária", no diagnóstico invocado por Sontag, e contra o qual ela se posiciona em seu ensaio, seria radicalmente distinta para os indivíduos que se dedicassem a uma ou à outra. "Pois a cultura artístico-literária é entendida como uma cultura geral. Ela se destina ao homem enquanto homem; é cultura ou, antes, ela promove cultura" (SONTAG, 1987, p. 338). Já a cultura científica tem, de acordo com os argumentos citados pela filósofa, características que a identificam com a lembrança, com formas complexas que exigem dedicação e esforço de apreensão. O objetivo da primeira é tido como um meio de "interiorização", "ingestão" ou "cultivo"; o objetivo da segunda, por outro lado, é "o acúmulo e a exteriorização em instrumentos complexos para a solução de problemas e técnicas específicas de domínio" (SONTAG, 1987, p. 338-339).

O seu primeiro movimento nessa direção é incentivar o abandono de uma postura inflexível e sempre defensiva diante dos impactos da Revolução Industrial na sociedade moderna:

> Muitos intelectuais e artistas têm uma antipatia histórica pelas mudanças que caracterizam a sociedade moderna – acima de tudo a industrialização e os efeitos desta que cada um já experimentou, como a proliferação de enormes cidades impessoais e o predomínio do estilo anônimo da vida urbana. Pouco importa se a industrialização, fruto da "ciência" moderna, é representada, segundo o modelo do século XIX ou do início do século XX, por barulhentos e fumegantes processos artificiais que corrompem a natureza e padronizam a cultura, ou segundo o modelo mais novo, pela tecnologia automatizada, limpa, que surge na segunda metade do século XX. O juízo é em grande parte o mesmo. Os intelectuais, sentindo que a própria condição da humanidade estava sendo ameaçada pela ciência e pela nova tecnologia, detestaram e deploraram a mudança. Mas *os intelectuais, quer pensemos em Emerson ou Thoreau e Ruskin no século XIX, quer nos intelectuais do século XX que falam da sociedade moderna como algo, de alguma nova maneira, incompreensível, "alienado", ficam inevitavelmente na defensiva. Eles sabem que a cultura científica, o advento da máquina, não podem ser detidos*. (SONTAG, 1987, p. 339, grifos meus).

Aqui, o texto de Sontag abre margem para uma digressão indispensável a respeito do método adotado em sua abordagem. Sabemos que um método quase sempre envolve um posicionamento e um trabalho crítico relacionado à situação histórica de um observador. Muitas vezes, a estruturação desse método ocorre de acordo com os dados observados em uma época ou espaço. Por essa razão, a neutralidade do observador é um sonho distante. O papel social que ele procura desempenhar o influencia tanto quanto os dados disponíveis em sua época influenciam as concepções que ele tem acerca desse papel. Um bom exemplo desse fato são as anotações feitas pelo escritor britânico Edward Morgan Forster em seu diário pessoal, em 1909:

> […] se eu viver bastante verei os céus tão empesteados quanto estão as ruas e estradas. Será uma nova civilização. *Nasci ao final de um tempo de paz* […] e a única coisa que posso sentir é desespero. *A ciência, em vez de libertar o homem, escraviza-o à máquina. As nacionalidades desaparecerão mas a fraternidade não sobreviverá*. […] *Deus, que futuro! Os campos cheirarão a petróleo e as naves aéreas balançarão as estrelas nos céus. Para fazer frente à nova condição, o homem terá uma alma nova e talvez maior. Mas uma alma como a minha será esmagada*. (FORSTER apud COELHO, 2018, p. 83-84, grifos meus).

Forster nasceu em janeiro de 1879; e sabemos que a sua afirmação segundo a qual o século XIX foi um "tempo de paz" é no mínimo controversa, principalmente se considerarmos os processos de independência das principais colônias europeias na América Latina, o

genocídio dos povos indígenas dos Estados Unidos da América, as revoluções de 1848 na Europa e a persistência do comércio e tráfico de escravos africanos no Atlântico. Contudo, por mais controversa que seja, não se trata de uma afirmação inocente ou sem qualquer fundamento.

Em *A condição humana* (1958), Hannah Arendt expõe as bases desse raciocínio quando diz que as "artes da violência" como a guerra, a pirataria e o governo absoluto foram as responsáveis pelas formas antigas de escravidão, colocando "os vencidos a serviço dos vencedores", e que uma degradação moral dessas técnicas durante a era moderna resultou em uma "menor, mas não menos importante, diminuição real do uso dos instrumentos de violência nos assuntos humanos em geral" (ARENDT, 2020, s/p.). Obviamente, a observação de Arendt não faz distinção entre diferentes tipos de violências ou grupos aos quais essas violências são direcionadas. Sua observação, no entanto, aponta para um dado social importante. Esse dado pode ser compreendido como a variação moral que orienta a aceitabilidade da violência em uma determinada época e que define também os critérios para aquilo que é considerado ou não violento dentro do quadro ideológico dominante. Não se trata, portanto, de um dado absoluto, apenas de um parâmetro para medir o que é possível, mas nem sempre aceitável, e o que é aceitável, mas nem sempre possível, em termos de destruição humana, seja do ponto de vista técnico ou moral. É nesse sentido, e apenas nele, que a afirmação de Forster pode não ser considerada um delírio. Também é nesse sentido que, cerca de meio século depois, Hannah Arendt possa concordar com ele ao dizer que "hoje, devido aos novos aperfeiçoamentos de instrumentos de guerra e de destruição, nos inclinamos a ignorar essa tendência muito importante da era moderna", a tendência, segundo Arendt, é uma pequena, mas real diminuição do uso dos instrumentos de violência nos assuntos humanos em geral. E ela conclui dizendo que: "na verdade, o século XIX foi um dos períodos mais pacíficos da história" (ARENDT, 2020, s/p.).[22]

O ensaio de Sontag parte de um raciocínio semelhante para compor o seu método. Ao propor o abandono da "antipatia histórica" que os intelectuais e artistas têm pelas "mudanças que caracterizam a sociedade moderna", a filósofa leva em consideração uma diminuição dos

22 Se é verdade que durante o século XIX muitos dos preceitos morais, dos instrumentos jurídicos e instrumentos de violência que sustentaram o comércio de escravos africanos no Atlântico, a colonização e o imperialismo, passaram a ser questionados, atacados e destituídos, também é verdade que as consequências dessa variação no quadro ideológico dominante levaram ainda muito tempo para se refletirem em efetiva diminuição da violência e da destruição destinada a determinados povos e ambientes sociais.

impactos negativos do processo de industrialização nas relações sociais, que são também as relações de produção, durante o século XX. Seu ensaio parte de um princípio que não compreende a industrialização conforme os modelos do século XIX ou início do século XX, representados, de acordo com ela, por "barulhentos e fumegantes processos artificiais que corrompem a natureza e padronizam a cultura" – algo de que Edward Forster se queixava em seu diário –, mas sim conforme um "modelo mais novo", representado "pela tecnologia automatizada, limpa, que surge na segunda metade do século XX" (SONTAG, 1987, p. 339).

Diante do avanço imparável da "máquina", toda crítica, toda antipatia, todo distanciamento não passam de um inevitável e ineficaz mecanismo de defesa. Mais do que isso, a opinião de Sontag aponta para o fato de que a ineficácia da postura defensiva desses intelectuais é, em alguns casos, uma tentativa superficial de proteção da função das artes, dos valores e características que a distinguem da cultura científica, e, em outros casos, um tipo de rendição ao domínio dessa cultura. A busca de Sontag por uma empatia com os aspectos gerais da "cultura científica" faz com que ela observe e ressalte na "cultura artístico-literária" de sua época os elementos que a possibilitem receber o prestígio dedicado à ciência moderna. Por esse motivo um dos objetivos do ensaio de Sontag é evitar que a "cultura artístico-literária" caia no impasse ou na obsolescência a que ela estaria destinada caso continuasse a ser observada desde uma perspectiva dicotômica e anacrônica. Ao optar pela "empatia" em lugar da "antipatia", o ensaio de Sontag desenha um papel paradigmático para a "cultura científica" em relação à "cultura artístico-literária". A sua proposta é uma reorientação do olhar sobre a arte, com o intuito de readequá-la aos parâmetros consolidados pelo desenvolvimento técnico-científico.

> A arte não progride no sentido da ciência e da tecnologia. Entretanto, as artes se desenvolvem e mudam. Por exemplo, no nosso tempo, a arte está se tornando gradativamente um campo para especialistas. A arte mais interessante e criativa de nosso tempo *não* está aberta aos que têm uma cultura geral; ela exige um esforço especial; fala uma linguagem especializada. […] A música de Milton Babbitt e Morton Feldman, a pintura de Mark Rothko e Frank Stella, a dança de Merce Cunningham e James Waring exigem uma educação da sensibilidade em que as dificuldades do aprendizado são pelo menos comparáveis às dificuldades inerentes ao domínio da física ou da engenharia. O paralelo entre o caráter abstruso da arte contemporânea e o da ciência moderna é demasiado óbvio para não ser percebido. (SONTAG, 1987, p. 340, grifo da autora).

Num período em que as expressões da arte contemporânea entram em franco combate com a "cultura geral" da crítica conservadora, Sontag escreve em defesa da primeira. As primeiras características a serem buscadas pela filósofa na arte contemporânea de sua época são as noções de progresso e de saber especializado, características tipicamente atribuídas à ciência e às técnicas de produção industriais. Na prática, suas observações lidam com a transformação do paradigma científico em uma nova concepção estética. Se o paralelo entre a arte contemporânea e a ciência moderna é demasiado óbvio, os limites e os interesses da concepção estética advinda deste paralelo, no entanto, parece menos óbvio do que um simples movimento ou desejo de atualização das bases críticas a respeito do trabalho artístico. Tal concepção cria imediatamente um sistema de valores no qual os trabalhos artísticos podem ser considerados mais ou menos *interessantes e criativos* de acordo com os parâmetros da ciência e da tecnologia. Esse sistema de valores cria, por sua vez, um sistema de exclusão da crítica e do público cuja "cultura geral" não é capaz de depreender o alcance estético e os efeitos do novo padrão artístico. As consequências dessa operação podem ser complexas e contraditórias, mas, de acordo com os argumentos de Sontag, a operação está atrelada às necessidades de uma época na qual a compreensão do trabalho artístico dizia respeito à sobrevivência da arte no mundo contemporâneo.

***

A tese de Sontag sobre a evolução da arte contemporânea passa por uma sólida compreensão de que as mudanças históricas vivenciadas pela sociedade pós-industrial dão lugar a "um novo tipo de sensibilidade" arraigada em "experiências que são novas na história da humanidade" (SONTAG, 1987, p. 341). Tais experiências são enumeradas em seu ensaio de maneira representativa e contundente: "extrema mobilidade social e física", consideradas em relação às formas de organização social e às possibilidades de deslocamento disponíveis no passado; "abarrotamento do cenário humano (pessoas e mercadorias materiais multiplicando-se a uma velocidade atordoante", o que levou Baudelaire, Edgar Alan Poe e, por intermédio deles, Walter Benjamin, a explorarem o tema das multidões e a sua repercussão na paisagem das grandes cidades; "disponibilidade de novas sensações como a velocidade (velocidade física, como uma viagem de avião; velocidade das imagens, como no

cinema)", essenciais para as vanguardas da primeira metade do século XX; "perspectiva pancultural das artes, possível pela reprodução em massa dos objetos de arte" (SONTAG, 1987, p. 341).

***

Assim como Walter Benjamin, Susan Sontag atesta uma mudança na função da obra de arte instituída sobretudo por conta do desenvolvimento técnico e do seu impacto nas condições de produção das sociedades pós-industriais. De uma atividade "mágico-religiosa", ela passa a desempenhar a função de "uma técnica para retratar e comentar a realidade secular" (SONTAG, 1987, p. 341). Diante desse fato, os artistas apostam na "exploração de novos materiais e métodos inferidos do mundo da 'não-arte' – por exemplo, da tecnologia industrial, dos processos e das imagens comerciais" (SONTAG, 1987, p. 341). Isto leva a filósofa a acreditar que a aproximação desses campos – o da cultura artístico-literária e o do cientificismo, tomado como o lugar do desenvolvimento técnico por excelência – é também um caminho para a superação de dicotomias tradicionais e pouco produtivas no que diz respeito à experimentação estética. Ela seria uma contestação das fronteiras convencionalmente aceitas em relação à atividade artística: "não apenas aquela entre as culturas 'científica' e a 'artístico-literária'", Sontag escreve, "ou aquela entre 'arte' e 'não-arte', mas também […] entre forma e conteúdo, entre o frívolo e o sério e (distinção favorita dos intelectuais) entre a cultura 'erudita' e 'não-erudita'" (SONTAG, 1987, p. 342).[23]

23 A tese de Susan Sontag segundo a qual a tecnologia explícita dessas novas formas de produção artística borra as fronteiras entre as culturas "artístico-literária" e "técnico-científica" não é um dado isolado no pensamento de intelectuais proeminentes na segunda metade do século XX. Em seus aspectos fundamentais, a tese de um paralelo ou de uma indistinção entre uma cultura "artístico-literária" e uma "cultura técnico-científica" vem acompanhada por um entendimento um tanto mais amplo que diz respeito ao abandono de oposições gerais e comuns entre as categorias de natureza e artifício, bem como entre as categorias de humano e inumano, orgânico e inorgânico, humanismo e maquinismo ou automatismo. Tal entendimento será de extrema importância para os trabalhos da filósofa estadunidense Donna Haraway, que em seu ensaio "The promise of monsters" (1992) defende a ideia de natureza como uma "figure, construction, artifact, movement, displacement." A partir disso, ela conclui: "Nature cannot pre-exist its construction. This construction is based on a particular kind of move, a trópos or 'turn.' […] Nature is a topic of public discourse on which much turns, even the earth [figura, construção, artefato, movimento, deslocamento. A natureza não pode pré-existir à sua construção. Esta construção é baseada em um tipo particular de movimento, um tropo ou um 'giro'. […] A natureza é um tópico do discurso público sobre ao redor do qual muita coisa gira, até mesmo a terra]." (HARAWAY, p. 296). Todas as traduções de citações no idioma original são feitas por mim.

Sem dúvida, as transformações sociais e produtivas fazem com que certas formas literárias deixem de exercer o protagonismo exercido em épocas passadas. O crítico atento a essas mudanças não pode trabalhar com categorias fixas ou modelos preestabelecidos. Contudo, Sontag não se atém a esta observação também realizada por Benjamin em sua palestra "O autor como produtor" (1934). Ao mesmo tempo em que pretende expandir os horizontes de atuação, produção e exploração dos trabalhos e dos meios artísticos, excluindo fronteiras e barreiras de acesso às experiências sensíveis proporcionadas por eles, a busca pelos valores do paradigma técnico-científico faz com que Sontag eleja no lugar da obra literária, e sobretudo do romance, artes "típicas" de sua época, "aquelas que possuem um conteúdo muito menor e um tipo de julgamento moral muito mais frio – como a música, o cinema, a dança, a pintura, a escultura. A prática dessas artes – todas elas inspiradas abundantemente, naturalmente e sem constrangimento, na ciência e na tecnologia – é o fulcro da nova sensibilidade" (SONTAG, 1987, p. 344).[24] Na opinião de Sontag, o afastamento de

24 Em seu livro *Futuros menores*, Luz Horne observa que a empatia ou o alinhamento da produção artística contemporânea em relação aos ideias de progresso e desenvolvimento tradicionalmente atribuídos à "cultura técnico-científica" podem não estar desvinculados de um projeto político e filosófico a que ela chama de "futuro monumental". Esse alinhamento passa por uma atrofia da expressão subjetiva ou afetiva em função do trabalho com materiais "frios e industriais". A sua leitura do caso brasileiro é significativa a esse respeito e vale ser destacada: "A lo largo de los años cincuenta […] la compreensión de la historia cultural y artistística brasileña como una marcha cultural, autónoma y evolutiva se impuso de modo hegemónico y se afianzó a través de ciertas instancias que contribuyeran a la consagración, la autonomización y la internacionalización del arte y de la arquitetura brasileñas: las Bienales de Arte de São Paulo que se inician en 1951; la creación de los museos de arte moderno (principalmente el MASP y el MAN-SP) y el auge del concretismo, la abstración geométrica y uno tipo de arte altamente industrializado. Una de las líneas más importantes e influyentes del pensamiento artístico de este momento […] proponía un corte absoluto con todo lo viejo y con cualquier forma de arte del pasado: naturalista, figurativista, y incluso con el arte abstracto informalista, es decir, que no correspondiera a una forma racional. Según ponstulaban, dado que el arte se movía a través de etapas que iban siendo superadas y no había superposición entre ellas, un tipo de arte "del pasado" no se adecuaba con la etapa industrializada del Brasil del momento y quefaba, por lo tanto, obsoleto. A la fase artística del Brasil del momento le correspondía un arte racional com principios claros y universales em el que no había lugar para la expresión subjetiva ni afectiva. Los materiales debían ser también fríos y industriales (acrílico, esmalte, aglomerado); un arte que sería 'cuasi-design' [Ao longo dos anos 50 […] a compreensão da história cultural e artística brasileira como marcha cultural, autônoma e evolutiva foi imposta e consolidada hegemonicamente através de certas instâncias que contribuíram para a consagração, autonomização e internacionalização da arte e arquitetura brasileiras: as Bienais de Arte de São Paulo que começaram em 1951; a criação de museus de arte moderna (principalmente o MASP e o MAN-SP) e a ascensão do concretismo, da abstração geométrica e de um tipo de arte altamente industrializada. Uma das linhas mais importantes e influentes do pensamento artístico neste momento […] propunha uma ruptura absoluta com tudo que é antigo e com qualquer forma de arte do passado: naturalista, figurativista e até mesmo com a arte abstrata informalista, ou seja, que não correspondia a uma forma racional. Segundo Ponstul, uma vez que a arte passava por etapas que estavam sendo superadas e não havia sobreposição entre elas, um tipo de arte "do passado" não se enquadrava no estágio industrializado do Brasil da época e era, portanto, obsoleta. A fase artística do Brasil na época correspondia a uma arte racional com princípios claros e universais nos quais não havia espaço para a expressão subjetiva ou afetiva. Os materiais também deveriam ser frios e industriais (acrílico, esmalte, compensado); uma arte que deveria ser 'quase-design']" (HORNE, p. 48-49).

uma ordem ética, voltada para o julgamento moral, é o que permite a essas produções uma aproximação cada vez maior da exploração dos sentidos gerados pelas novas experiências humanas em uma época pós-industrial. Desse raciocínio, a filósofa conclui que:

> […] as obras mais interessantes da arte contemporânea (pelo menos a partir da poesia simbolista francesa) são aventuras da sensação, novas "misturas sensoriais". Esta arte é, em princípio, experimental – não por um desprezo elitista por aquilo que é acessível à maioria, mas precisamente no sentido de que a ciência é experimental. Tal arte é também notadamente apolítica e não didática, ou, antes, infradidática. (SONTAG, 1987, p. 346).

Uma arte que é alheia à didática e que exige ao mesmo tempo uma educação estética rigorosa e sofisticada pode ser resumida a uma contradição interna no que diz respeito à sua própria realização na práxis vital. Do ponto de vista sociopolítico, essa contradição gera um impasse tão importante quanto o problema das "duas culturas" que Sontag tenta solucionar em seu ensaio, ressaltando os valores técnico-científicos da produção artístico-literária contemporânea. Por outro lado, no contexto de uma disputa estética entre as artes de vanguarda e o conservadorismo estético de sua época, a contradição elaborada por Sontag, mais do que compreensível, é um intrigante e representativo problema teórico tomado como emblema de uma "nova crítica". Esse problema aponta diretamente para uma das principais consequências dialéticas da tese apresentada por Sontag em seu ensaio sobre a modificação intensa da "cultura artístico-literária" pelo paradigma técnico-científico ao longo do século XX. Tal consequência se apresenta sob a forma de um impulso que nos leva a pensar, acima de tudo, em uma possibilidade imediatamente inversa, isto é, nos leva a pensar de que forma o paradigma técnico-científico pode ser modificado pela "cultura artístico-literária" e não apenas repetido, mantido da maneira como é imposto, com seus aparatos de exclusão e opressão:

> "Alguém disse que minha vida me dominou", Warhol relatou ao crítico Gene Swenson numa famosa entrevista de 1963. "Gostei da ideia." Nesse ponto Warhol confessou que almoçava a mesma coisa todos os dias havia vinte anos (o que, além de sopa Campbell? No contexto, portanto, as duas declarações podem ser lidas como uma adesão preventiva à compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série. Se você não pode derrotá-los, sugere Warhol, junte-se a eles. Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo. (FOSTER, 2017, s/p.).

Observações como esta realizada por Hal Foster em "O retorno do real" (1992) nos colocam diante da seguinte pergunta: *em que momentos a saída de uma postura antipática em relação aos procedimentos e aos meios de produção do modelo técnico-científico e do capitalismo pós-industrial significa uma forma de empatia com o poder dominante e em que momentos ela pode significar uma maneira de subversão e modificação do aparelho produtivo disponível*? A resposta para indagações como esta talvez passe pela tentativa de compreender o caráter "apolítico" e "infradidático" que Susan Sontag atribui à produção artística contemporânea. Essas características, no entanto, são um desdobramento das reflexões elaboradas pela filósofa um ano antes, em seu ensaio intitulado "Contra a interpretação" (1964), cuja leitura mostra-se essencial para a fundamentação do debate.

***

Talvez o ensaio "Contra a interpretação" possa ser lido como um dos mais contundentes manifestos da teoria literária produzida no século XX. Em seu escopo, Susan Sontag se engaja em um acalorado debate sobre as bases de atuação do crítico de arte e, ao mesmo tempo, propõe um olhar renovado e, em sua perspectiva, mais apropriado a respeito da produção artística contemporânea. Assim como em "Uma cultura e a nova sensibilidade", o esquema argumentativo de "Contra a interpretação" é estruturado com base na oposição entre duas formas de ler: uma considerada obsoleta, prejudicial, conservadora e opressiva, outra considerada eficaz, apropriada e produtiva no sentido do cumprimento de um dever intelectual. Em "Contra a interpretação", essas leituras formam a oposição entre uma crítica de caráter interpretativo e outra de caráter *descritivo*. Nesse esquema, a "interpretação" é considerada uma crítica focada na interpretação social ou psicológica de um conteúdo, que, segundo Sontag, permanece atada a uma antiga concepção da arte como *mimesis*, imitação ou representação da realidade, "mesmo após os artistas contemporâneos e modernos terem abandonado a arte representativa em favor de uma expressão subjetiva" (SONTAG, 1987, p. 12). É por isso que, para a filósofa, uma boa parcela da arte de seu tempo pode ser considerada uma fuga da interpretação, seja pela via da paródia, da arte abstrata, decorativa ou da não-arte. A arte abstrata e a pop arte são os seus exemplos mais significativos, porque a primeira, em sua opinião, não tem nenhum conteúdo a ser interpretado e a segunda tem um

conteúdo tão espalhafatoso, tão evidente, que torna a interpretação impossível (Ibidem, p. 19). A arte contemporânea vanguardista na concepção da filósofa, ao responder de forma evasiva à crítica interpretativa, atrofia o seu conteúdo para destacar os seus aspectos formais, suas técnicas e suas condições de produção:

> […] o vanguardismo programático – que na maior parte tem significado experiências com a forma em detrimento do conteúdo – não é a única defesa contra a praga da interpretação na arte. Pelo menos, espero que não. Pois isto significa obrigar a arte a estar perpetuamente em fuga. (Também perpetua a própria distinção entre forma e conteúdo que é, em última análise, uma ilusão.) Teoricamente, é possível evitar os intérpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser… exatamente o que é. (Ibidem, p. 20).

Sontag destaca o princípio da limpidez ou da transparência aplicado às produções contemporâneas como uma maneira de autoimposição e afirmação de seus aspectos materiais. As suas observações podem ser comparadas às de Peter Bürger em *Teoria da vanguarda* (1974), trabalho no qual o teórico alemão afirma que as composições artísticas de vanguarda distanciam-se da concepção de obra de arte orgânica, aquela que "procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido [procura a produção da aparência de natureza]." Na sua opinião, "o contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato" (BÜRGER, 2012, p. 132-133).

Para Sontag, a realização de obras de arte nas quais a forma ou a técnica é levada ao primeiro plano exige da crítica a formação de um repertório para a sua análise. Contudo, a descrição dessas obras deve partir, de acordo com a filósofa, da própria realização da obra, como ocorre no cinema, que "ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas – a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme (Ibidem, p. 21). Essa observação é reforçada em uma nota de rodapé, de modo que a sua importância se torna crucial para a tese de Sontag em "Contra a interpretação" e posteriormente em "Uma cultura e a nova sensibilidade", dois ensaios nos quais a filósofa trata essencialmente do ajuste óptico da crítica e da criação de ferramentas de trabalho para a correspondência de um novo paradigma. Nesse aspecto, o papel de destaque que Sontag confere ao cinema em seu ensaio tem razões semelhantes às teses elaboradas por Walter Benjamin nos anos 1930 sobre o cinema e a

fotografia, uma vez que esse paradigma diz respeito a uma época na qual os meios artísticos, técnicas de produção e reprodução "conquistam um lugar próprio entre os procedimentos artísticos" (BENJAMIN, 1987, p. 167).

> Uma das dificuldades [para a criação de um vocabulário crítico descritivo] é o fato de nossa ideia de forma ser espacial (as metáforas gregas da forma derivem todas do conceito de espaço). É por isso que temos um vocabulário mais disponível de formas para as artes espaciais do que para as temporais. A exceção entre as artes temporais, é claro, é o teatro; isto porque o teatro é uma forma narrativa (ou seja, temporal) que se estende visual e pictoricamente, num palco… O que não temos ainda é uma poética do romance, uma noção clara das formas de narração. Talvez a crítica cinematográfica venha a ser a oportunidade para uma inovação nesse caso, pois o cinema é em primeiro lugar uma forma visual embora também uma subdivisão da literatura. (SONTAG, 1987, p. 21).

O comentário de Sontag talvez possa ser considerado a partir da hipótese de que a filósofa ainda não conhecesse, a essa altura, as pesquisas realizadas por críticos do chamado formalismo russo. Trabalhos como o ensaio *Como foi feito o capote de Gogol* (1919), de Bóris Eikembhaun; o livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), de Vladimir Propp; a *A arte como procedimento* (1917) e *Teoria da prosa* (1925), escritos por Victor Chklóvski; todos eles extremamente comprometidos com a criação de um vocabulário descritivo para as formas poéticas e sobretudo comprometidos com o desenvolvimento de uma ciência especializada na análise do "fato literário". Confirmando-se ou não essa hipótese, as considerações de Sontag traçam um caminho semelhante. Daí os seus elogios a trabalhos tidos como formalistas ou estruturalistas, dentre eles o livro *Sobre Racine*, de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1963.

A elaboração dos ensaios de Sontag partem também de um esforço por integrar a crítica norte-americana em um circuito crítico contemporâneo cuja tendência se aproximava cada vez mais dos estudos linguísticos e da produção de uma disciplina científica da literatura e da arte, engajada na construção de um vocabulário técnico especializado, condizente com as propostas artísticas atuais, mas que servissem também para a análise do repertório já disponível na cultura artístico-literária.

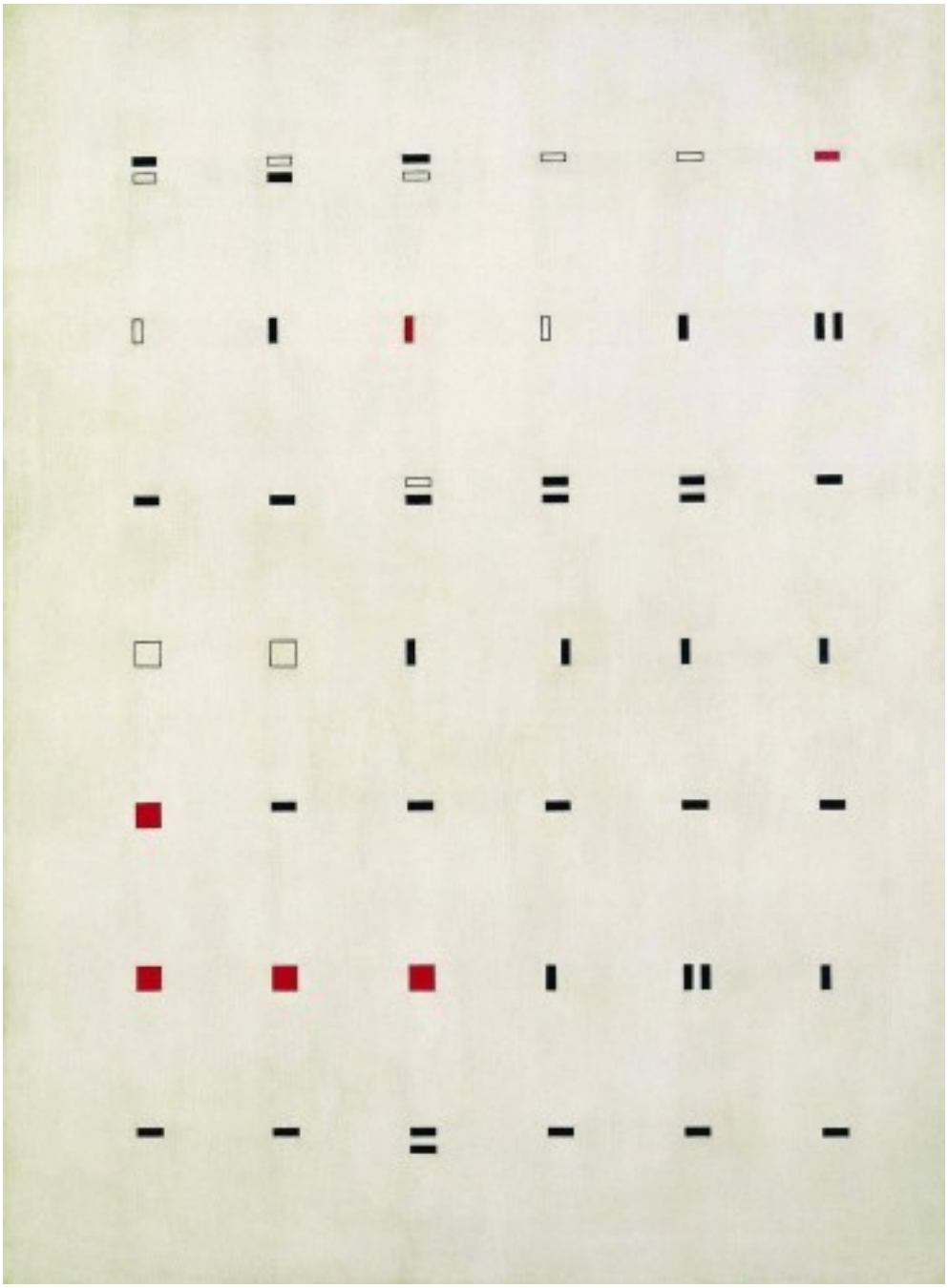
Sontag acentua a importância do princípio da *transparência* na produção e observação das obras de arte por considerá-lo o principal valor para o reconhecimento dessa produção: "a *transparência* é o valor mais alto e mais liberador da arte", ela escreve, "– e da crítica –, hoje.

Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são o que são" (Ibidem, p. 22). Em "Uma cultura e a nova sensibilidade", a ênfase nesse princípio faz com que a filósofa ressalte o caráter estético/experimental da arte contemporânea e desloque para um plano secundário a sua análise ético-política.

A ênfase na técnica e no princípio da transparência (exposição do *modus operandi*) é próprio de uma arte que, na opinião de Susan Sontag, além de representar e experenciar a nova sensibilidade de um universo pós-industrial, busca também produzir experiências sensíveis condizentes com esse universo, ou, em outras palavras, de uma arte que busca tornar essas experiências possíveis em uma sociedade cada vez mais apática e automatizada. Acredito que o seu aspecto "apolítico", nesse sentido, é tão somente uma concessão que permite a incorporação da "cultura técnico-científica" pela "cultura artístico-literária". É uma maneira de "entrar totalmente no jogo" e também uma estratégia de sobrevivência da arte contemporânea em uma sociedade na qual a sua realização se tornou impossível a não ser sob o signo da mercadoria. Aqui, a politização da arte, reivindicada por Walter Benjamin nos anos 1930, em trabalhos como "O autor como produtor" (1934) e "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" (1935-1936), é revestida por uma camada extra de complexidade e ambivalência, mas em sintonia com os esforços progressistas direcionados à apropriação dos meios e técnicas de produção consolidadas pelo modelo capitalista de desenvolvimento.

***

Fig. *Composição serial* (1948), de Lidy Prati.



Fonte: Fundación Malba (malba.org.ar).

Fig. *Latas de sopa Campbell* (1962), de Andy Warhol.

Fonte: Museum of Modern Art - MoMa (moma.org)

***

Levando em conta um tipo específico da produção artística contemporânea, o deslizamento da função didática para um plano secundário poderia, em um primeiro momento, ser considerado um enfraquecimento da consciência histórica depositada na realização desses trabalhos; esta consciência, no entanto, abriga-se precisamente na incorporação do paradigma técnico-científico e não na sua recusa; abriga-se no choque provocado pelas transformações de repertório, materiais e meios artísticos até então radicalmente inusitados e improváveis. Em outros termos, a "infradidádica" a que Sontag se refere em "Uma cultura e a nova sensibilidade" talvez deva ser observada menos como uma *consciência histórica* – tão aludida pelo materialismo dialético de Walter Benjamin – do que como um *inconsciente histórico* que a todo momento procura escapar por meio das produções contemporâneas, tornando-as inquietas e inquietantes para uma sociedade orientada pelo lucro e por uma ideia insustentável de progresso. Embora Susan Sontag não tenha desenvolvido a noção de "infradidática" em "Uma cultura e a nova sensibilidade", pode-se dizer que o seu raciocínio não é muito diferente daquele que baseia a leitura do surrealismo feita por Hal Foster em "O retorno do Real":

> Georges Bataille observou certa vez que seu tipo de surrealismo tinha a ver mais com o *sub* do que com o *sur*, mais com o baixo materialista do que com o alto idealista (que ele associava a André Breton). O meu tipo de surrealismo também tem a ver com o *sub* mais do que com o *sur*, mas no sentido do real que está embaixo, que esse surrealismo procura escoar, deixar irromper, como que por acaso […]. (FOSTER, 2017, s/p.).

No tipo de arte contemporânea elegida por Susan Sontag como a "mais interessante e criativa" de sua época, o sentido político e o posicionamento crítico do artista irrompe, "quase por acaso". O procedimento da repetição e da reprodução tecnográfica, largamente utilizado por Andy Warhol, comunica em si mesmo a saturação da produção industrial e o seu impacto na vida cotidiana. Trata-se de um procedimento que opera uma modificação e ressiginificação do processo de produção em série por meio de um princípio ético-estético. A famosa frase de Warhol, "quero ser uma máquina", citada por Hal Foster em seu ensaio, não diz respeito a uma emulação do paradigma técnico-científico consolidado na era pós-industrial pelo modelo de desenvolvimento capitalista; e, apesar da sua radicalidade, ela também não pode ser

tomada de forma literal. Para mim, o seu significado soa principalmente como uma provocação, como uma lembrança ou como uma constatação do profundo domínio do paradigma técnico-científico sobre a nossa existência física e psíquica.

***

A análise sócio-política realizada por Donna Haraway em "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" (1991) está baseada em uma figura mitológica – o ciborgue, um composto de máquina e organismo – construída a partir de um dado da realidade literária, ou, mais precisamente, da ficção científica, o protagonismo do "mito do ciborgue" na cultura do final do século XX, condiz, segundo Haraway, com o desaparecimento das fronteiras "convencionais" que antes delimitavam conceitualmente o que se entendia como natural/fabricado, orgânico/artefato ou humano/máquina:

> A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. […] the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion. // Contemporary science fiction is full of cyborgs – creatures simultaneously animal and machine, who populate worlds ambiguously natural and crafted. (HARAWAY, 1991, p. 149).[25]

A ideia de ambiguidade contida no "mito do ciborgue" tem um grande impacto político para a imaginação de um mundo utópico sem gêneros sexuais, o que é o principal objetivo do "manifesto" de Haraway; porém, como elaboração epistemológica, a sua ideia abrange uma série de categorias e realidades. Em uma análise social ampla, a imagem do ciborgue pode ser associada a diferentes grupos marginalizados – mulheres, migrantes, refugiados, homossexuais, novos proletários etc –, submetidos a regimes de opressão e desfavorecimento nada incomuns no sistema de desenvolvimento capitalista. Para além de expressar a ambiguidade ou o desaparecimento de fronteiras epistemológicas convencionais, o "mito do ciborgue" possui uma ideia de fundo. Pode-se dizer que esta ideia está em uma das pontas de um fio de pensamento materialista que atravessa o século XX, na outra ponta

25 "Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social, bem como uma criatura de ficção. […] a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica. // A ficção científica contemporânea está cheia de ciborgues – criaturas simultaneamente animal e máquina, que povoam mundos ambiguamente naturais e criados."

podemos localizar o pensamento de Walter Benjamin e a sua crítica do progresso técnico-científico. Ao definir o ciborgue como uma "criatura de ficção", Donna Haraway faz um movimento crítico semelhante ao realizado pelo filósofo alemão em "Experiência e pobreza" (1936), ensaio no qual lemos que o escritor Paul Scheerbart "se interessa pela questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em *criaturas* inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas *criaturas* também falam uma língua inteiramente nova" (BENJAMIN, 1987, p. 117, grifos meus).

Para Benjamin, as *criaturas* fictícias de Scheerbart podem ser vistas como uma metáfora para a condição do sujeito contemporâneo diante do desenvolvimento técnico-científico. São personagens que, apesar de perderem os seus traços humanos, são apresentados de maneira a torná-las dignas de serem "vistas e amadas". O procedimento de Donna Haraway em relação ao ciborgue não é diferente, o que acentua o fato de que o mito do ciborgue só pode existir em um mundo transformado pelas revoluções técnico-científicas ocorridas no mundo ocidental desde o século XVIII; trata-se de um mito que não pode ser pensado sem se levar em conta as condições produtivas altamente tecnologizadas e as progressivas transformações científicas da contemporaneidade – o que envolve condições de trabalho e inserção social, analfabetismo, acesso à saúde e a bens materiais.

> By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. *The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation*. In the traditions of 'Western' science and politics – the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other – the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination. (Ibidem, p. 150, grifo meu).[26]

26 "No final do século XX, nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquinas e organismos; em resumo, somos cyborgs. O ciborgue é nossa ontologia; ele nos dá nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material, os dois centros unidos estruturando qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política 'ocidentais' – a tradição do capitalismo racista e dominante masculino; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como recurso para as produções da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro – a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. O que está em jogo na guerra de fronteiras têm sido os territórios de produção, reprodução e imaginação."

A literatura de ficção científica do século XX está repleta de ciborgues; também está repleta de cenários distópicos ou pós-apocalipticos, de tecnofascismos e estados de vigilância; está repleta de colapsos ambientais, escassez alimentar, conflitos interraciais etc. Da mesma forma que a "queda na cotação da experiência" é entendida por Walter Benjamin como consequência dos avanços técnico-científicos ocorridos sobretudo no decorrer da Primeira Guerra Mundial, surgindo a partir daí um tipo "novo e positivo" de barbárie que nos permitiria, se necessário, "sobreviver à cultura" (Cf. Ibidem), o mito do ciborgue surge com a consolidação de um paradigma técnico-científico, sendo ele, de acordo com Donna Haraway, a base para a superação de antigos e novos mecanismos de dominação e degradação social.

***

No texto de Donna Haraway, o "mito do ciborgue" é apresentado sob a forma da construção de um imaginário capaz de se opor às noções tradicionais de progresso e desenvolvimento. Extraída da realidade social e das condições materiais de existência, a sua imagem se torna um modo de ler ou de compreender o mundo em seus mais diversos aspectos. Para Haraway, o mito do ciborgue afirma a consolidação de um paradigma pós-industrial lastreado no progresso técnico-científico e ao mesmo tempo apresenta as condições, as práticas e os caminhos possíveis para a sua superação. Em "Experiência e pobreza", a ideia benjaminiana de um conceito novo e positivo de barbárie obedece ao mesmo raciocínio preconizado pelo método do materialismo histórico dialético. O que os pensamentos de Walter Benjamin e Donna Haraway trazem de mais singular – e o que precisamos observar mais de perto em nossas leituras – é o fato de ambos se apoiarem em um elemento do mundo da arte, e portanto de um elemento estético – as "criaturas" dos universos de ficção científica do século XX –, para ler de forma crítica a consolidação de um paradigma técnico-científico e para imaginar possíveis transformações da realidade social atingidas por esse paradigma. Esse movimento significa, segundo Donna Haraway, uma responsabilidade e um posicionamento engajado em relação às ações da ciência e da tecnologia. O que se espera dele é um processo de reconstrução dos limites da vida cotidiana e uma saída do labirinto dos dualismos. O gesto de incorporação do paradigma técnico-científico realizado por uma parcela expressiva da arte contemporânea ao longo do século XX pode ser entendida nesse sentido. Na análise de Susan

Sontag, a saída do dualismo entre “duas culturas” era urgente e necessária; e, embora esse processo seja complexo e contraditório em muitos aspectos, a sua constatação é o primeiro passo para a elaboração de uma crítica capaz de observar as possíveis transformações do paradigma técnico-científico realizados pelas produções artísticas ou pela implementação de princípios ético-estéticos nas práticas cotidianas em um tempo no qual já não é possível distinguir até que ponto somos humanos e até que ponto somos máquinas.

Parte 2 – Episódios de vanguarda

5. A dialética do automóvel

Passageiros

No episódio que encerra a primeira parte de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, Emma Bovary e seu amante Léon protagonizam a famosa cena da carruagem, na qual passeiam pela cidade e seus arredores enquanto transam no interior do veículo. A construção da cena é magnífica. Todo o seu teor sexual é informado por meio de elipses ou de pequenos índices bastante sugestivos. Flaubert não descreveu a cena, mas indicou-a. Obrigado pelos amantes a continuar em movimento, sem um destino definido, o cocheiro "não entendia que furor de locomoção impelia aqueles indivíduos a não querer parar. Ele tentava por vezes, e logo ouvia atrás de si exclamações de cólera" (FLAUBERT, 2011, s/p.). Ele seguia "sem dar atenção aos solavancos" (Ibidem). A carruagem passa por diversos lugares, todos narrados e nomeados pelo autor; em alguns deles, enquanto passava, "os burgueses abriam olhos esbugalhados diante dessa coisa extraordinária na província, um trole com capotas estendidas, e que aparecia assim continuamente, mais fechado do que um túmulo e balançando como um navio" (Ibidem).

A cena surpreendeu a época por seu caráter aventureiro e subversivo. Era um ato moralmente condenável, realizado em público, embora ocultado pelas cortininhas e capotas da carruagem. Mas, para além do fator moral, a cena construída por Flaubert operou um dispositivo extremamente interessante do ponto de vista da percepção do meio de transporte: a sua capacidade de deslocar para um espaço alternativo aqueles que são transportados. O espaço no interior da carruagem não é o espaço da rua; o lugar em que a cena aconteceu não era exatamente o espaço onde a carruagem estava, mas um lugar criado, itinerante. Os lugares pelos quais a carruagem passou foram cuidadosamente nomeados: ruas, bairros, localidades como o porto, o cais, as praças. Todas com seus respectivos nomes. Mas a cena de sexo não foi narrada, precisamente porque ela não aconteceu em um lugar específico, mas em um "não-lugar", o que Marc Augé (2016, p. 69-70) definiu como um espaço que não pode ser identitário, relacional ou histórico. Ele é o oposto do "lugar", mas nunca pode ser consumido, do mesmo modo que o "lugar" nunca pode ser apagado.

> Os não-lugares são, todavia, a medida da época; medida quantificável e que poderíamos tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, das auto-estradas e os habitáculos móveis ditos "meios de transporte" (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, das redes de cabos ou sem fios que mobilizam o espaço extra-terrestre em benefício de uma comunicação tão estranha que muitas vezes mais não faz do que pôr o indivíduo em contacto com uma outra imagem de si próprio. (Ibidem, p. 70).

No romance de Flaubert, a cena moralmente criminosa tem o seu espaço privilegiado em um "não-lugar", um "meio de transporte"; mas ainda assim é possível reconhecê-la e identificar os espaços em que ela ocorreu, restituindo os seus rastros, no entrecruzamento do que poderíamos pensar como duas realidades: a realidade externa do espaço percorrido e a realidade em que Ema e Léon eram anônimos. Por isso não podiam parar, pois corriam o risco de ser reconhecidos a qualquer momento ou vislumbrados mesmo que de relance; além disso, se parassem, a camuflagem do movimento do veículo nas ruas e estradas cessaria, deixando exposto os solavancos provocados pelos amantes, e mais uma vez eles poderiam ser descobertos ou teriam de interromper o prazer proporcionado pelo anonimato. As identidades de Emma e Léon foram substituídas pelo rótulo genérico de viajantes, ou "passageiros dos não-lugares", na denominação de Augé. Flaubert destacou o caráter errante e nada objetivo da carruagem em que os dois se escondiam, dizendo que o condutor do veículo, "sem ideia preconcebida nem direção, ao acaso, ficou vagando" (FLAUBERT, 2011, s/p.) Enquanto eram vagabundos ou viajantes, estavam seguros dos olhos esbugalhados dos burgueses e até mesmo de uma identificação distante da singularização pessoal:

> O passageiro dos não-lugares só reencontra a sua identidade no posto de controlo alfandegário, na portagem ou na caixa registadora. Entretanto, obedece ao mesmo código que os outros, regista as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança. (AUGÉ, 2016, p. 70).

Flaubert percebeu, ainda no século XIX, como os meios de transporte criam uma confusão entre espaços e "não-lugares", um emaranhamento que permitiu a inserção de uma cena de sexo em público, sem que os personagens abrissem mão de uma certa privacidade. O invólucro moral do escândalo incitado pela cena faz parte desse jogo erótico da ocultação e do desvelamento. O melhor cenário para uma cena dessa natureza é o "não-lugar" do meio de

transporte, que além de tudo imprimiu velocidade à cena, tornando-a mais dinâmica, arriscada, aventureira do que jamais poderia ser num quarto comum, no interior da casa. É extremamente significativo que Flaubert tenha escolhido um "não-lugar" para a construção de uma cena que não tinha espaço nos padrões de costumes de sua época. Numa sociedade de burgueses e pequenos-burgueses, um progresso (desvio) moral só poderia ser realizado de forma clandestina. É mais significativo ainda que este "não-lugar" tenha sido um meio de transporte.

***

Também foi a dinâmica do meio de transporte e a sua potência transformadora da vida cotidiana que levou Baudelaire a construir a sua alegoria do declínio da aura e da passagem do valor de culto da obra de arte para um plano secundário na modernidade. O fenômeno foi analisado por Walter Benjamin em seus diversos trabalhos sobre o poeta que Rimbaud chamou de "[…] le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu" (RIMBAUD, 1951, p. 257).[27] Walter Benjamin localizou o momento em que Baudelaire tornou mais evidente a sua concepção de que o poeta lírico "com auréola" tinha-se tornado um personagem antiquado. Esse momento foi o poema "Perda da auréola", parte integrante do livro *Spleen de Paris* (1869), publicado após a morte de Baudelaire. "O texto ["Perda da auréola"] só tarde se tornou conhecido. Na altura da primeira ordenação de seu acervo literário foi excluído por ser 'impróprio para publicação'" (BENJAMIN, 2015, s/p.). Na narrativa de Baudelaire, um poeta foi encontrado por um amigo que o denominou como "bebedor de quintessências" e "comedor de ambrosias". O local do encontro foi descrito pelo amigo como um "lugar indevido [*mauvais*]" (BAUDELAIRE, 1917, p. 152), por isso o amigo surpreendeu-se com a presença do poeta neste ambiente, surpreendeu-se com o fato de encontrá-lo deslocado, num espaço que não condizia com a sua personalidade e suposta posição social. O poeta respondeu aos questionamentos do amigo, colocando em cena o protagonismo dos meios de transporte e sua dinâmica transformadora na vida das grandes cidades; colocando em cena a sua velocidade apavorante.

27 "[…] o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus."

> Mon cher, vous connaissez ma *terreur* des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. *J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os.* Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. *Je puis maintenant me promener incognito*, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! (Ibidem, grifos meus).[28]

O episódio escrito por Baudelaire mostra com precisão as condições produtivas do poeta de sua época. Havia uma escolha a fazer: manter suas insígnias ou ter os ossos esmagados, atropelados pelo tempo moderno, representados no poema pela figura dos cavalos e viaturas que cruzam o *boulevard* ininterruptamente, em alta velocidade. Era uma escolha entre uma vida mais pobre e a morte. Mas Baudelaire também mostrou-nos o outro lado da moeda, por meio de um estudo dialético da questão. Ao mesmo tempo em que perdia sua auréola, seu status social diferenciado, seu caráter venerável, o poeta ganhou a possibilidade de "andar incógnito" em meio às multidões e lugares nos quais a sua presença anteriormente não seria bem vista ou mesmo desejável. Para Baudelaire, a vida arriscada que os passageiros e transeuntes levavam nas metrópoles emancipou o poeta de suas limitações territoriais, identitárias e comportamentais. O amigo tentou convencê-lo a anunciar a perda da auréola em um jornal, para tentar recuperá-la. Mas o poeta rejeitou categoricamente a sugestão, dizendo que estava bem naquele lugar ou "não-lugar". Marx e Engels observaram essa transformação do ponto de vista econômico e registraram-na no *Manifesto do Partido Comunista* (1848): "A burguesia despiu de sua auréola todas as atividades veneráveis – escreveram –, até agora consideradas dignas de pudor piedoso. Transformou o médico, o jurista, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em trabalhadores assalariados" (ENGELS; MARX, 2008, p. 14).

No século XIX, o pano de fundo dessa transformação econômica, política e social foi a consolidação das metrópoles como centros do desenvolvimento capitalista apoiado no modelo industrial. Nessa época, a exploração ambiental atingiu patamares jamais vistos. Émile Zola, no seu livro *Germinal* (1885), narrou a exploração dos trabalhadores de uma mina de carvão

28 "Meu caro, você conhece o *meu pavor por cavalos e viaturas*. Agorinha, eu vinha atravessando o *boulevard* com muita pressa, e quando saltei na lama, no meio desse caos movimentado em que a morte vem a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça no lado do macadame. Eu não tive coragem de pegá-la de volta. *Achei menos desagradável perder as minhas insígnias do que arrebentar os meus ossos*. E depois, eu me disse, há males que vêm pro bem. *Agora eu posso andar incógnito*, fazer coisas baixas, e me entregar à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a você, como vê!"

na mesma medida em que narrou a exploração predatória da terra pelo capital. Tanto os homens quanto o meio ambiente eram explorados e a natureza era degradada em favor da iluminação, dos aquecedores, dos navios e locomotivas a vapor. Esses acontecimentos influenciaram muitíssimo a própria relação entre os cidadãos e as paisagens. "Em Baudelaire a grande cidade foi transformada numa espécie de nova paisagem, que substitui a natural" (CANDIDO, 2004, p. 230).

Num futuro próximo, os cavalos e viaturas que apavoraram e emanciparam o poeta na época de Baudelaire, tornando-o "incógnito", assim como a carruagem que protegeu a identidade de Emma e Léon em sua aventura erótica, seriam substituídos por automóveis ainda mais rápidos e ainda mais perigosos; porém não menos fascinantes para alguns dos poetas que construíram a estética e o pensamento poético até meados do século XX. A visão que, no século XVIII, voltou-se sobretudo para o deslocamento, para a itinerância e para o exílio, e que no século XIX debruçou-se sobre a análise dos meios de transporte, no século XX concentrou boa parte de seus esforços na figura do automóvel.

Condutores

No seu primeiro manifesto futurista, publicado no jornal francês *Le figaro*, em 1909, Marinetti louvou o automóvel e a sua velocidade como o grande símbolo de beleza de sua época, escrevendo a seguinte passagem: "Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course […] est plus belle que la Victoire de Samothrace." (MARINETTI, 1909, s/p.).[29] O manifesto marcou um ponto crucial na genealogia dos movimentos históricos de vanguarda no século XX e o início de uma cultura do automóvel no campo da arte. Os seus efeitos puderam ser observados por Antonio Candido no modernismo brasileiro, quando tratou da *poesia itinerante* de Mário de Andrade, apoiando-se sobretudo no poema "Louvação da tarde", escrito em 1925 e publicado pela primeira vez em 1930. No ensaio "O poeta itinerante", Candido considerou o poema de Mário o instante em que o modernismo brasileiro realizou um entroncamento na tradição, arrefecendo o seu ímpeto vanguardista de guerra. O vínculo com a tradição teria sido feito por

29 Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida […] é mais bonito que a Vitória de Samotrácia"

meio da adesão de Mário de Andrade a um tipo de poema meditativo formulado durante o deslocamento por uma paisagem, à maneira romântica.

> ["Louvação da tarde"] É um admirável monólogo em tom de conversa fiada, onde o tempo narrativo equivale ao tempo narrado, desdobrando-se enquanto o emissor do discurso vai indo de automóvel por uma estrada ao pôr-do-sol. O deslocamento no espaço e a contemplação da paisagem se associam para estimular a mente, que se põe a pensar e a devanear, repassando o próprio modo de ser, os projetos, as aspirações. (CANDIDO, 2004, p. 227).

O vínculo entre a reflexão e um lugar – presente sobretudo na poesia dos pré-românticos ingleses – foi destacado por Antonio Candido em seu ensaio. No entanto, a diferença entre essa vertente poética meditativa e o poema de Mário estaria no fato de que a relação entre o emissor do discurso e a natureza não é estática em "Louvação da tarde". Para Candido, o poema "pertence a outra chave, a da relação dinâmica, na qual o emissor do discurso se movimenta, configurando o que poderíamos chamar *poesia itinerante*. Trata-se da função poética da marcha, o corpo em movimento servindo para espertar a mente" (Ibidem, p. 228). Isto ligaria Mário de Andrade aos poetas ambulantes, que caminhavam enquanto penetravam a natureza em seu percurso, estreitando a proximidade entre ela e o poeta, "que se valia dela para abordar os temas mais variados, inclusive a concepção de poesia" (Ibidem, p. 229). Mas, se existe um fator em "Louvação da tarde" que o relaciona à tradição da *poesia itinerante* praticada durante o romantismo, há também dois fatores que o distanciam: o tempo histórico e as condições de produção nas quais a poesia de Mário de Andrade estava inserida. A época de Mário não era tanto a época em que o deslocamento tinha como meio privilegiado a caminhada, o passeio ou os animais de montaria, mas, sim, a época que privilegiou o automóvel como o meio de transporte que traduzia melhor o espírito moderno. Na opinião de Antonio Candido, o fato de que em "Louvação da tarde" o poeta fez o seu deslocamento de carro é o que colocou sua meditação em destaque na sua relação com o repertório da *poesia itinerante* produzida nos séculos XVIII e XIX. A consequência disso foi uma meditação de outra ordem: "uma meditação itinerante entrosada na era da mecanização" (Ibidem).

> Meditação da mais completa modernidade, seja dito, a começar pelo fato de não ir o poeta a pé, como o viajante de Wordsworth, o *flâneur* de Baudelaire, o notâmbulo alucinado de Augusto dos Anjos ou os personagens tresmalhados de Eliot. Nem a cavalo (apesar de estar no campo), como

> Julian e Maddalo no poema onde Shelley figurou a si próprio e a Byron sob estes nomes. Em "Louvação da tarde" o poeta vai de automóvel. (Ibidem, p. 232).

Todos os estudiosos da literatura precisam agradecer a Antonio Candido por essa observação; pois ela assinalou a passagem completa do poeta – "na era da mecanização" – de um papel de passageiro dos meios de transporte, ou de admirador da modernidade do automóvel, para um papel de condutor, o que também o fez evocar "o curto poema em versos livres [de 1928] no qual Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) narra uma excursão noturna 'ao volante do Chevrolet' durante a qual expõe as emoções do momento" (Ibidem). Mas Antonio Candido foi além. Em seguida, ele faz uma ponderação tão fundamental quanto aquela. Para ele, "Louvação da tarde" trouxe um olhar distinto a respeito do automóvel, que não tem ali a roupagem de uma máquina veloz e "rugidora", conforme apresentada por Marinetti em seu manifesto de 1909, o que configurou uma identidade vanguardista do veículo. Candido notou no poema de Mário uma versão "dócil", "lenta" e "meiga" do automóvel. Não apenas uma diferença em relação ao modo como o automóvel era celebrado, mas também uma mudança radical de perspectiva.

> Há pois uma inversão do clichê futurista, a fim de que a máquina típica das vanguardas no começo deste século possa ser incorporada ao ritmo eterno da natureza. É uma segunda invenção, que descarta a filosofia da velocidade e insere os seus emblemas no contexto contemplativo da tradição, usada para sugerir a constância das obsessões poéticas. (Ibidem, p. 234).

Incorporando o automóvel ao "ritmo eterno da natureza", Mário de Andrade e também Fernando Pessoa tentaram romper com o antagonismo entre o ambiente urbano e o ambiente natural. A meditação itinerante de Mário foi realizada no campo e a de Pessoa na estrada de Cintra, em campo aberto, distantes do cenário convulsivo da metrópole, onde a direção perigosa e as interrupções do trânsito dificilmente permitem a entrega contemplativa do condutor. No entanto, mesmo descartando a filosofia da velocidade, e talvez justamente por isso, esses poemas realizaram o que o futurismo italiano não pôde concretizar. Marinetti, como qualquer artista de vanguarda, tinha consciência da crise pela qual a arte passava em sua época. As vanguardas históricas tiveram um papel fundamental nessa crise, buscando a ruptura com modelos e paradigmas do passado ao mesmo tempo em que buscavam

experiências capazes de conduzir a arte para o cotidiano, para a práxis vital (BÜRGER, 2012). Algo semelhante ao que Baudelaire buscou em sua época com a ideia das correspondências entre sentidos e estímulos do mundo exterior ao poeta: "uma experiência que procura um lugar ao abrigo de qualquer crise. Só é possível no âmbito do culto. Se sair para fora dele, apresenta-se sob a forma de 'o belo'. No belo, o valor de culto aparece como valor de arte" (BENJAMIN, 2015, s/p.).

Os celebradores do automóvel e da velocidade ressaltaram a sua beleza e o elevaram ao posto de arauto de uma nova era, mas fizeram-no de forma pouco dialética e, pode-se dizer, deixaram de lado o caráter materialista de sua abordagem, deslocando o automóvel das condições de produção da época – e consequentemente das relações sociais – para um lugar sagrado, onde só era possível enxergar uma das suas faces: o aspecto de novidade, a sensação de superioridade, o fascínio despertado pela máquina e pelo desenvolvimento, a paixão de um amor cortês que encontrava um novo objeto de desejo.

Percepções pouco dialéticas, como essa, talvez tenham levado Marinetti ao fascismo. Por outro lado, Mário de Andrade e Fernando Pessoa liberaram o automóvel do culto para apresentá-lo sob a forma do "belo", inserindo-o no repertório poético da modernidade não como objeto transportado para a esfera do sagrado, ou como um elemento extraordinário, mas, sim, "naturalizado", incorporado ao homem e tornado parte integrante da sua forma de existir na cidade e mesmo fora dela. Essa foi a última etapa para o rompimento da separação entre a máquina e a natureza. Foi também o golpe de misericórdia no pensamento que entendia a beleza como exclusividade do mundo natural.

A partir desse momento a "beleza" pôde ter o seu caráter de construção histórica reconhecido. E pôde surgir um pensamento paradoxal sobre a oposição entre o ambiente natural e o ambiente urbano, como o desenvolvido por James Hillman em sua conferência intitulada "Beleza natural sem natureza" (1982), na qual o psicólogo norte-americano afirma que: "o natural não é necessariamente o belo e o belo não é necessariamente o natural" (HILLMAN, 1993, p. 123).

Um carro não faz parte da natureza (*physis*), mas vimos que tipo de processo histórico o tornou natural. Na opinião de Hillman é com essa naturalidade que devemos encarar a beleza das cidades, por mais que elas se afastem da noção comum de natureza, porque, afinal de contas, não há uma natureza estática, ou uma forma única de compreendê-la. E ainda: "a

imaginação está continuamente criando e recriando a natureza numa nova forma; a natureza é arquetipicamente psicológica" (Ibidem).

Assim, as cidades não precisariam imitar espaços naturais ou inserir vestígios de uma natureza intocada pelo homem em seus ambientes, pois: "qualquer pedra […] pode ser um objeto que fala, ou seja, um totem ou um fetiche, dependendo de onde for colocada, como é cuidada, e de que seja ritualisticamente encarada" (Ibidem, p. 124). Esta visão levou James Hillman a considerar uma estátua localizada na cidade de Dallas mais bonita do que as árvores que ocupavam a mesma praça, pois eram árvores deslocadas do seu lugar, subdesenvolvidas, mal planejadas para aquele espaço.

***

Caso Mário de Andrade e Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) tivessem sistematizado ou organizado o que notaram apenas de passagem, teriam feito a crítica não apenas possível, mas também necessária, à chamada "naturalização" do automóvel, ao advento de uma "beleza natural sem natureza". Fernando Pessoa, embora tenha inserido o automóvel no "ritmo eterno da natureza", como notou Antonio Candido, não deixou de perceber o caráter ambivalente do automóvel em sua relação com o ser humano:

> […]
>
> À esquerda o casebre – sim, o casebre – à beira da estrada.
> À direita o campo aberto, com a lua ao longe.
> O automóvel, que parecia há pouco dar-me liberdade,
> É agora uma coisa onde estou fechado,
> Que só posso conduzir se nele estiver fechado,
> Que só domino se me incluir nele, se ele me incluir a mim.
>
> […] (PESSOA, 1944, p. 37).

Só essa compreensão da interdependência entre o homem e a máquina pôde abrir caminho para a sua percepção como um objeto tão indispensável quanto qualquer objeto "natural". Só essa percepção poderia revelar a dialética do automóvel, que ao mesmo tempo em que nos dá uma certa liberdade, prende-nos em seu interior e denuncia o nosso deslocamento cada vez maior para ambientes fechados, entregando-nos à sensação

claustrofóbica da cidade, dos grandes edifícios e seus apartamentos, elevadores e cabines de porteiro. Metemo-nos no claustro dos aviões, dos condomínios cercados e fechamo-nos mesmo quando estamos em espaços abertos como o céu, o campo e o oceano. Inventamos formas de enxergar beleza nesse modo de vida e de certa forma conseguimos, mas o preço a pagar não foi apenas a liberdade dos espaços abertos em troca da liberdade dos espaços fechados. O que tornou o automóvel um objeto natural também tornou a natureza – entendida aqui como o meio ambiente e seus ecossistemas – um objeto cada vez mais estranho, distante e, em certa medida, desnecessário: esquecido, a não ser pelo olhar de viés predatório do capital.

Justiça selvagem

A instalação artística *A vingança é uma espécie de justiça selvagem* (2013-2016), de Lucas Bambozzi, apresenta uma questão de primeira necessidade não só para o artista contemporâneo, mas também para boa parte dos habitantes das cidades. Essa questão é a rejeição da natureza (a *physis*), em favor do que é construído pelo homem (a *tékhne* e a *pólis*). Na opinião de James Hillman, a rejeição dessa natureza faz-nos deixar de lado características e atividades fundamentais do ser humano, como o ato elementar de caminhar, de deslocar-se de um lugar a outro com os próprios pés. Um indício de que esse gesto caiu em desuso, segundo ele, seria o fato de os médicos terem de recomendar caminhadas para as pessoas manterem-se saudáveis: "Se é necessária uma prescrição médica para que nos lembremos de caminhar – ele diz –, então estamos vivendo num estranho mundo novo, onde alguma coisa básica foi esquecida" (HILLMAN, 1993, p. 41). É dessa natureza rejeitada que trata a instalação de Lucas Bambozzi:

> No verão em São Paulo, em dias de muita chuva acontece de algumas árvores caírem. Isso causa um certo tumulto no trânsito. Os motoristas, que acreditam que a cidade foi feita para os carros e não para as árvores, blasfemam contra o absurdo de uma árvore impedir o trânsito. Sem lugar em meio a tanto concreto, sem espaço para fixarem suas raízes, estressadas pela cidade tão absurda, vemos algumas dessas árvores tomando os carros como reféns. (BAMBOZZI, 2016, s/p.).

A instalação consistiu no arranjo de uma cena ou de um momento dramático. Primeiro é preciso destacar o cenário escolhido pelo artista para a realização desta cena, ou o palco em

que ela acontece. Trata-se de um lugar remoto, no qual não parece existir qualquer vislumbre de civilização. Na descrição do trabalho, Bambozzi localizou a ação na Fazenda Serrinha, a 70 km de São Paulo. O que se vê no plano de fundo é uma paisagem exuberante, formada por vales sinuosos e um rio que serpenteia entre campos verdes. Uma névoa conferia um tom misterioso à composição do enquadramento da câmera que registrou a ação.

A paisagem estende-se até o horizonte. No primeiro plano vemos uma árvore no lado esquerdo do enquadramento. A disposição desses elementos lembra a matriz clássica da pintura de paisagens. Mas é aqui que as coisas mudam e ocorre o centro da ação. Na instalação, um grupo de pessoas utiliza um mecanismo mais ou menos rústico, arranjado com cordas e roldanas, para içar um carro branco, do modelo Fusca, e pendurá-lo na árvore. A imagem que na minha descrição parecia até o momento a composição de um quadro de paisagem romântica, com fundamentos clássicos levemente modificados, agora poderia ser percebida como uma espécie de montagem dadaísta. Se preferirmos, poderíamos pensar na composição como uma espécie de colagem que sobrepõe a imagem de um carro à imagem de uma paisagem, de modo que o automóvel aparecesse deslocado do contexto ao qual ele pertence ou ao qual estamos habituados a encontrá-lo.

O efeito de choque provocado por esse deslocamento ressalta o antagonismo entre as duas imagens. O carro aparece como um fragmento de outra realidade inserido numa realidade que não pode acomodá-lo. Rapidamente é possível elaborar perguntas sobre a possibilidade de existência ou sobre a operatividade daquele objeto no contexto em que ele foi apresentado. É possível questionar não apenas o seu lugar, mas também a sua utilidade. O foco da atenção rapidamente deixa-se permanecer sobre esse objeto e no estranhamento que ele nos provoca; mas só até o ponto em que percebemos que ele é apenas mais um personagem da cena que começa a constituir-se como uma tragédia. Outro personagem pode ser reconhecido, tão importante quanto o herói aprisionado; este personagem é o antagonista; uma figura coletiva, representada pelas pessoas que realizam a instalação. Obstinados e instigados por um senso de comunidade e cooperação, eles falam alto, dão instruções uns aos outros, registram cada movimento.

A operação é arriscada, mas tirar do chão um automóvel, um carro, um veículo de transporte essencialmente terrestre, é afastá-lo ainda mais do seu espaço familiar e dissolver

ainda mais a sua utilidade. Uma operação como esta, de tão radical, pode ser comparada à morte. Os agentes da tragédia transformam-se nas figuras do assassinado e do assassino.

Obviamente um carro não possui uma vida biológica, tal como a conhecemos; mas este é apenas o princípio da metáfora antropológica. A imagem do carro pendurado na árvore por uma corda, num lugar inóspito, remete-nos não só à sua morte metafórica, mas a um tipo específico de morte: a execução por enforcamento. Um tipo de morte violenta, geralmente provocada pelo ódio destruidor ou como punição para um crime impagável.

Na instalação de Bambozzi, podemos comparar o desenho do carro – que foi chamado de *Beetle* – ao corpo de um animal abatido ou surpreendido por uma armadilha. Essa seria a vingança, a justiça selvagem da natureza sobre o avanço tecnológico que tende a afastá-la cada vez mais dos centros metropolitanos, abrindo espaço para a passagem cômoda dos carros; uma passagem livre de surpresas ou acidentes.[30]

30 A ideia de uma revolta da *physis* presente no trabalho de Bambozzi é apenas um indício de um pensamento que atende às urgências da crise ambiental e do regime destrutivo de exploração da natureza que constitui o modelo capitalista de desenvolvimento econômico. Durante o ano de 2020, muitos pensadores debateram a pandemia de COVID-19, causada pelo vírus Sars-Cov-2, refletindo sobre suas causas e consequências para a humanidade. Os efeitos da pandemia obrigaram a maioria das cadeias de produção a pararem suas atividades, atendendo à urgência de isolamento social para conter a disseminação da doença. Ailton Krenak comentou o fenômeno: "Faz algum tempo que nós da aldeia Krenak já estávamos de luto pelo nosso rio Doce. Não imaginava que o mundo nos traria esse outro luto. Está todo mundo parado. Quando engenheiros me disseram que iriam usar a tecnologia para recuperar o rio Doce, perguntaram minha opinião. Eu respondi: 'A minha sugestão é muito difícil de colocar em prática. Pois teríamos de parar todas as atividades humanas que incidem sobre o corpo do rio, a cem quilômetros nas margens direita e esquerda, até que ele volte a ter vida'. Então um deles me disse: 'Mas isso é impossível'. O mundo não pode parar. E o mundo parou". (KRENAK, 2020, s/p.).

Fig. Captura de tela do filme *A vingança é uma espécie de justiça selvagem* , de Lucas Bambozzi.

Fonte: Lucas Bambozzi (lucasbambozzi.net)

6. César Vallejo e a Semana de Arte Moderna de São Paulo

Portadores da nova luz

Quando tratamos de fatos literários na história recente, talvez nenhuma data seja tão significativa para o observador brasileiro quanto o ano de 1922, quando ocorre, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, evento responsável pela abertura de um importante e decisivo paradigma artístico no país – a introdução das tendências vanguardistas vigentes na Europa nas primeiras décadas do século XX.

No Brasil, o período é marcado sobretudo por uma querela retórica encenada na imprensa, em revistas literárias, exposições e outros eventos públicos. De um lado, os adeptos das vanguardas eram acusados de serem "futuristas" por uma parcela mais conservadora da crítica e da classe artística. Os entusiastas das "novas" estéticas, por sua vez, acusavam seus detratores de "passadistas". Para além das discussões em torno da propriedade destas nomenclaturas ou da elasticidade com que eram empregadas, chama atenção o fato de elas destacarem incisivamente um aspecto temporal, um corte preciso entre passado e futuro, entre velho e novo, ou, ainda, entre um universo ultrapassado e um universo de novidades e experimentos à espera de seus desbravadores.

Na época, ideias assim poderiam levar à comparação entre o espírito dos organizadores e participantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo e os bandeirantes do período colonial – indivíduos que exploravam os "interiores desconhecidos" do Brasil em busca de minérios valiosos. É o caso de Mário de Andrade, que, "bandeirantemente", recusava o rótulo de "futurista" para se distanciar das associações fáceis e previsíveis ao vanguardismo italiano, bem como aos rumos politicamente questionáveis que ele tomava (GONÇALVES, 2012, p. 20).

Apesar das referências à história do Brasil e das tentativas de criação de um estilo genuinamente brasileiro em diversas áreas, a começar pela linguagem, o fato de que os radares do grupo de São Paulo estavam voltados para a Europa era incontornável. A presença de um bom número de artistas europeus na programação da Semana era expressiva. Oswald de Andrade, um dos principais expoentes do *modernismo* brasileiro - nomenclatura pela qual ficaram conhecidas no país as tendências de vanguarda – já havia passado pela Alemanha,

Bélgica, Espanha, França, Inglaterra e Itália. Anita Malfatti havia morado e estudado pintura em Berlim – com mestres europeus. Heitor-Villa Lobos, um ano após sua participação na Semana, também embarcaria para o velho continente. Além disso, a *intelligentsia* paulistana via na Semana de Arte Moderna mais do que um acontecimento cultural para a cidade de São Paulo. Ela era tomada como uma comprovação de protagonismo entre as capitais brasileiras. Para essa parcela da sociedade paulistana, o evento colocava a cidade ao lado daquilo que havia de mais moderno na arte mundial – nesse caso na arte europeia. Oswald de Andrade não deixou de dar a sua colaboração para essa grandiosa empreitada de exaltação do progresso estético paulistano:

> Num dos artigos da série para o *Jornal do Comércio*, por exemplo, Oswald insistia na tecla da vocação transformadora da cidade: "Como Roma primitiva, criada nos cadinhos aventureiros, com o sangue despótico de todos os sem-pátria", a capital do café, "cosmopolita e vibrante", prestava-se, em sua opinião, "como poucas cidades da América", a acompanhar a renovação que se anunciava nas letras, nas artes e na música. A Pauliceia – exultava o poeta – merecia "a glória de abrigar os portadores da nova luz" do século XX, que exigia "uma maneira nova de expressão estética". (GONÇALVES, 2012, p. 32).

Ainda que compreensível dentro de um quadro ideológico ufanista, o reivindicado pioneirismo estético dos paulistanos na América – tão difundido nas opiniões de Oswald e dos demais "rapazes modernistas", como os chamava Mário de Andrade (apud GONÇALVES, 2012, p. 20) – não considerava concretamente as movimentações artísticas e políticas de países vizinhos que apontavam para essa mesma direção. Desde meados dos anos 1910 os países latino-americanos passavam por transformações consideráveis no que diz respeito à sua produção poética. No Chile, por exemplo, Vicente Huidobro já havia publicado boa parte de sua extensa bibliografia. Entre os seis trabalhos publicados em seu país natal, estão o livro de crônicas *Pasando y pasando* (1914) e o longo poema *Adán* (1916), que já expressavam de forma contundente as tendências vanguardistas a serem radicalizadas pelo poeta a partir de 1917 com seu *Horizon carré* (1917), escrito em francês e publicado em Paris, onde o poeta fixaria residência após uma breve estadia em Buenos Aires. *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, considerado o livro síntese das manifestações ensaiadas na Semana de

Arte Moderna, ficaria pronto apenas no final daquele ano de realização das exposições e palestras organizadas pelo grupo de São Paulo, provavelmente no mês de novembro.[31]

O argumento do pioneirismo e do protagonismo paulistano pode considerar que até 1922 tudo o que fora produzido na América não passava de uma espécie de transição do passado para o futuro, ao passo que a Semana de Arte Moderna e a publicação de *Pauliceia desvairada* seriam uma demonstração definitiva e incontestável das mudanças anunciadas com o passar dos anos. Contudo, críticos como Sérgio Milliet (1898-1966), um dos contemporâneos da Semana, observaram o caráter "de transição" das produções expostas no Teatro Municipal e o distanciamento entre a radicalidade presente no discurso dos organizadores do evento e a sua manifestação concreta nos trabalhos apresentados.

Com base nas observações de Milliet, Marcus Augusto Gonçalves pontua o aspecto contraditório dos agentes da Semana, acentuando um descolamento entre uma prática e seu discurso. O mais interessante destas observações é o fato de elas lançarem um ponto de interrogação sobre a precisão ou a definição do corte temporal entre uma arte do passado e uma arte do futuro tal como fora propagandeado pelos movimentos históricos de vanguarda em boa parte de suas manifestações.

> Era flagrante a defasagem entre o que se mostrava e o que se dizia no inflamado discurso "futurista" dos principais propagandistas e teóricos do grupo. Quase tudo que se levava ao Municipal naquela celebração de arte moderna eram experimentações que, ora mais, ora menos, se apoiavam em estilos do final do século XIX, como o *art nouveau*, o simbolismo ou o impressionismo. (GONÇALVES, 2012, p. 41).

Se, para alguns, a Semana de Arte Moderna de São Paulo marcava, no Brasil, uma época de transição ou uma passagem definitiva entre o passado e o futuro, entre a América e a Europa, no Peru, os ventos também eram de mudança; mas, nesse país, outro acontecimento literário seria tomado pelos críticos – que levaram um bom tempo para isso – como um marco histórico na transformação das práticas poéticas rumo às vanguardas na América Latina. Esse fato seria a publicação de *Trilce* por César Vallejo, em outubro de 1922. Considerando este fato, é fácil afirmar que São Paulo não era a única cidade da América destinada a abrigar "os

31 Durante a elaboração deste ensaio, recorri ao professor Eduardo Coelho, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a fim de saber a data exata da publicação de *Pauliceia desvairada*. Consultando Eduardo Jardim, biógrafo de Mário de Andrade, o professor Eduardo Coelho foi informado que, em novembro de 1922, Mário de Andrade enviou um exemplar do livro para o poeta Manuel Bandeira, seu amigo próximo. Esse gesto pode ser um indício de que novembro de 1922 tenha sido o mês em que o livro ficou pronto.

portadores da nova luz" profetizados por Oswald de Andrade, diferentemente do que ele fez parecer em seu discurso no *Jornal do Comércio*.

De São Paulo a Lima

As pretensões de Vallejo com a publicação de *Trilce* não eram exatamente as mesmas dos organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo. As circunstâncias em que o acontecimento se deu também foram bastante distintas. Em mais de um aspecto, apenas a coincidência de datas e a proposta de uma nova sensibilidade poética poderia ligar os dois ocorridos. Diferentemente da realização da Semana, a publicação de *Trilce* veio silenciosa, sem grandes alardes ou prenúncios da imprensa e da *intelligentsia* local. Se a comparamos ao lançamento de *Pauliceia desvairada*, por exemplo, temos, de saída, dois poetas em momentos bem distintos de seus trabalhos.

À época, Mário de Andrade podia ser considerado um personagem influente no meio literário paulistano e financeiramente assentado, como era a maioria dos organizadores do evento. "Quase todos pertenciam a famílias ricas ou influentes […]. Eram pessoas vinculadas aos extratos mais afortunados e cultos da grande cidade emergente do Brasil naquele momento" (GONÇALVES, 2012, p. 31). Some-se a isso a acessibilidade aos canais de publicação e aos veículos de imprensa e o que se tem é uma atmosfera minimamente favorável para um autor interessado na propagação de seus ideais.

César Vallejo, por outro lado, no período que antecede e perpassa a publicação de *Trilce*, enfrentava sérias dificuldades financeiras e acabara de sair de uma prisão na cidade de Trujillo – o poeta passaria 112 dias detido sem julgamento, acusado de planejar e participar de um episódio de tumulto e depredação direcionado à casa de um comerciante local. Ainda assim, Vallejo se deslocou para Lima e custeou a edição e publicação de seu livro, confeccionado-o nos Talleres de la Penitenciaría de Lima. "A primeira tiragem é reduzida a 200 exemplares, que Vallejo recolhia pouco a pouco da gráfica, conforme fazia os pagamentos referentes aos exemplares" (PIETRO, 2016, p. 24).

Em São Paulo, os "rapazes modernistas" estavam, por assim dizer, em seu habitat natural. Eram bem integrados naquela parte endinheirada da sociedade cuja riqueza material abria caminho para uma busca pelo enriquecimento do espírito. "'Éramos os playboys

intelectuais de 1922', resumiria Guilherme de Almeida [1890-1969], em 62, ao *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*" (apud GONÇALVES, 2012, p. 31).

Vallejo jamais poderia dizer o mesmo. Ao longo da vida, seus estudos universitários foram constantemente interrompidos pela necessidade de dedicação a trabalhos esporádicos como forma de sobrevivência. Em Lima, "apesar de alguns bons contatos, ele não consegue ser aceito nos meios literários e acadêmicos, que eram extremamente fechados e preconceituosos na capital peruana. Vallejo era considerado por muitos como um *cholo de província*" (PIETRO, 2016, p. 33).

Para Vallejo, confrontar-se com a sua realidade e a de seu país era o mesmo que constatar a oposição entre o inaceitável, o absurdo, e o grande esforço necessário para continuar seu percurso, apesar de suas condições materiais e de produção. Tal constatação tem força de registro e desabafo no poema "XIV", de *Trilce*:

> XIV
>
> […]
> Absurdo.
> Demencia.
> Pero he venido de Trujillo a Lima.
> Pero gano un sueldo de cinco soles.[32] (VALLEJO, 1968, p. 132).

As condições materiais e de produção em que Vallejo se encontrava contribuíram para que a repercussão de *Trilce*, em seu lançamento, fosse pequena ou quase nula; contudo, o acontecimento dividiu opiniões e, à exceção de alguns poucos entusiastas, o sentimento diante do livro foi de incompreensão. Cerca de um mês após o início da circulação do livro, Luis Alberto Sánchez, personagem destacado no espaço literário peruano e futuro vice-presidente da República do Peru, resumiu tal sentimento em um comentário publicado na revista *Mundial*. Na ocasião, Sánchez descreve Vallejo como "[…] un poeta con cuyo libro lucho en vano, pues cada línea me desorienta más, cada página aumenta mi asombro." Diante deste assombro, Sánchez faz uma pergunta capital: "¿Por qué ha escrito Trilce, Vallejo?"[33] (SÁNCHEZ, 1922, s/p.).

---

32 "[…] Absurdo./ Demência./ Mas vim de Trujillo a Lima./ Mas ganho um salário de cinco *soles*."

33 "[…] um poeta com cujo livro luto em vão, pois cada linha me desorienta mais, cada página aumenta meu assombro. Por que você escreveu *Trilce*, Vallejo?"

A mesma desorientação se manifesta nas palavras do poeta simbolista José María Eguren, com quem Vallejo nutriu uma relação paradoxal, baseada em uma admiração mútua e numa completa oposição de princípios. Tal oposição se expressava, por exemplo, no fato de Eguren não compreender a linguagem coloquial empregada em uma boa quantidade dos poemas de Vallejo, contrapondo-se ao que julgava ser uma produção absolutamente "vulgar" e "antipoética":

> Vallejo es un hombre de gran sensibilidad […], pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice "poto de chicha" o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. ¡"Poto de chicha"!, ¡"poto de chicha"! Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como "poto de chicha", por ahí van las otras. *La verdad es que no entiendo a Vallejo*. (EGUREN apud PIETRO, p. 43, grifo meu).[34]

Declarações como estas mostram que *Trilce*, na época de sua publicação, teve uma repercussão tímida, mas contundente. Desorientação e desconcerto; incompreensão diante das motivações ou dos procedimentos utilizados pelo poeta. Efeitos dessa ordem seriam imediatamente abraçados e valorizados por *modernistas* de São Paulo como Mário de Andrade, caso tivessem tido a oportunidade de compartilhar com Vallejo algumas palavras e pensamentos a respeito do futuro da poesia latino-americana. Embora esse diálogo não tenha ocorrido, é possível imaginá-lo ou torná-lo visível, já que, apesar das distâncias e da ignorância mútua, em alguns planos – que podemos considerar práticos, políticos, estéticos e até mesmo espirituais – ele de fato existiu.

Beco sem saída

Assim como Mário e Oswald, Vallejo também estava interessado em uma transformação poética que passava necessariamente por uma reformulação da linguagem literária. Os comentários de Eguren e os poemas de *Trilce* não deixam dúvidas sobre a introdução do chamado elemento vulgar na linguagem poética. Mas Vallejo foi mais radical nesse aspecto. Sua gramática, por vezes, é tensionada até o ponto em que a estrutura sintática

34 Vallejo é um homem de grande sensibilidade […], mas não traduz essa sensibilidade de maneira poética. Quando leio versos seus nos quais diz "pote de *chicha*" ou algo nesse estilo, me desconcerto. Isso não é poesia. É difícil imaginar algo menos poético. "Pote de *chicha*!, "pote de *chicha*"! Soa vulgar e inclusive é antipoético. Pode ser que nem sempre diga coisas como "pote de *chicha*", mas as outras coisas não são muito diferentes. A verdade é que não entendo Vallejo."

e vocabular entra em colapso, desdobrando-se em formas irreconhecíveis, notavelmente responsáveis pelo sentimento de assombro e desconcerto provocado em seus leitores mais letrados. A palavra *trilce*, que dá nome ao livro, mais do que um exemplo, é uma porta de entrada para uma paisagem onde a linguagem tem a capacidade de ser – para o leitor peruano – a mais familiar e, ao mesmo tempo, a mais perturbadoramente incompreensível. Se nos perguntamos o que essa curiosa palavra significa, descobrimos que há tantos mitos de origem para ela quanto os há para a palavra *dada*. Todos interessantíssimos, mas inconclusos, como um crime que não deixa rastros. É por isso que o poeta e crítico peruano Americo Ferrari (1968, p. 14) descreve *Trilce* como "[…] una vía de investigación pero también un callejón sin salida".[35] Sua análise observa de maneira muito perspicaz os experimentos linguísticos de Vallejo e como eles transmitem uma atmosfera de tensão, de ruptura e sobretudo de imersão em um universo contrário à lógica formal e às explicações fáceis.

> El poeta ya no describe nada, sino que se limita a inscribir sensaciones febriles, recuerdos alucinados, impulsos psíquicos elementales, sueños, dentro de formas poéticas libres de toda sujeción, de toda intención de halagar el "buen gusto" del lector. No son de ninguna manera consideraciones técnicas las que determinan este trabajo de destrucción y reconstrucción de la escritura poética. Este lenguaje tan a menudo dislocado, erizado de anacolutos y disonancias constituye lógicamente la expresión del universo interior del poeta, de su visión del mundo en la época en que escribe Trilce: este mundo es el mundo de lo absurdo.[36] (FERRARI, 1968, p. 15).

A observação de Ferrari obviamente ancora-se na teoria romântica de Friedrich Schiller, elaborada em seu tratado *Sobre a poesia ingênua e sentimental* (1795). Ela acentua a projeção do sujeito lírico no mundo exterior por meio das técnicas de produção e da reflexão poética. Contudo, ao que pese em sua análise uma espécie de lugar-comum da poesia moderna, anotados também por Hugo Friedrich em seu clássico *Estrutura da lírica moderna* (1956), ficam registradas características incontornáveis do trabalho de Vallejo que estão para além de *Trilce*, mas que encontram neste livro uma preponderância singular e bastante concentrada. A atmosfera na qual os poemas de *Trilce* se movimentam é, de fato, um produto

35 "[…] uma rota de investigação, mas também um beco sem saída."

36 "O poeta já não descreve nada, limitando-se a inscrever sensações febris, recordações alucinadas, impulsos psíquicos elementares, sonhos, dentro de formas poéticas livres de toda sujeição, de toda intenção de afagar o 'bom gosto' do leitor. Não são de nenhuma maneira considerações técnicas este trabalho de construção e reconstrução da escritura poética. Esta linguagem, tão amiúde deslocada, eriçada por anacolutos e dissonâncias, constitui logicamente a expressão do universo interior do poeta, de sua visão do mundo na época em que escreve *Trilce*: este é o mundo do absurdo."

da negatividade com que Vallejo analisa as dinâmicas sociais e cotidianas. Em diversos aspectos, ela é o oposto da atmosfera festiva, alegre e positiva com que os *modernistas* de São Paulo arquitetaram suas manifestações em torno da Semana de Arte Moderna. "Mário gostava de citar a 'mocidade alegre' e Oswald, alguns anos depois, em 1928, sentenciaria no 'Manifesto Antropófago': 'A alegria é a prova dos nove' (GONÇALVES, 2012, p. 21). Esses princípios aparecem de forma acentuada na poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Mais tarde, eles serviriam de motivação para a ludicidade e o desbunde de estéticas como a Tropicália e a "poesia marginal" dos anos 1970 – muito influentes ainda na poesia brasileira contemporânea. Em *Trilce*, tudo se dá em um tom diferente. A afirmação de uma nova ordem poética está em suas práticas e procedimentos, mas não em seu discurso. Ela não é anunciada nem enunciada; ela é executava. Não encontramos nos poemas de Vallejo proposições ou formulações de programas estético-políticos, prática efusivamente instituída na poética de Oswald e de outros *modernistas* brasileiros.

Mais do que afirmações e certezas, os poemas de *Trilce* levantam perguntas, contraposições; expõem de forma recorrente um erotismo nervoso e um lirismo existencialista. Há pouco espaço para o lúdico e para a alegria neste livro cujas páginas estão repletas de cenas de medo, solidão, pobreza, desejo e clausura. Também existe humor em *Trilce*, assim como nos romances, contos e parábolas de Franz Kafka (1883-1924). Contudo, *Trilce* é um filme de suspense. A poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, *Pauliceia desvairada* e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, são filmes de aventura. As diferenças no modo de encarar o presente social e de experimentar a sensibilidade poética definem o percurso desses trabalhos. Pode-se dizer que são diferenças circunstanciais, baseadas em interpretações diversas dos cenários locais; mas, ainda assim, elas não deixam de participar da compreensão do exercício literário levada adiante por esses poetas.

Canção de liberdade

Entre aproximações e distanciamentos, tanto Vallejo quanto os *modernistas* brasileiros experimentaram o princípio da *liberdade* criativa reivindicado pelas vanguardas. Na tentativa de se desvencilhar das amarras dos estilos literários, a noção de liberdade tornou-se para eles uma espécie de ponto de partida para a fuga dos antigos sistemas de criação, suas regras,

restrições e pressupostos estéticos. No final do "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade resume a esse princípio fundamental todas as concepções *modernistas* nas quais se baseiam a sua nova poética. Primeiro, ele o faz atacando a institucionalização das escolas literárias: "E não quero escolas. Em arte: escola =/ imbecilidade de muitos para vaidade dum só" (ANDRADE, 1987, p. 77); depois, enunciando a própria noção de liberdade: "Poderia ter citado Gorch Fock: "Evitava o/ Prefácio Interessantíssimo: 'Toda canção de/ liberdade vem do cárcere'" (Ibidem). É precisamente este o ponto lembrado por José Carlos Mariátegui em seu ensaio "Proceso de la literatura" (1928), em uma seção dedicada a Vallejo, quando transcreve as palavras do poeta em uma carta ao seu amigo Antenor Ortego, após a publicação de *Trilce*:

> El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás.[37] (VALLEJO apud MARIÁTEGUI, 2007, p. 266).

Seguindo o raciocínio de Mário de Andrade, pode-se dizer que estas palavras de Vallejo também evitariam o "Prefácio interessantíssimo" de *Pauliceia desvairada*. No sentido inverso, a citação de Gorch Fock caberia perfeitamente na carta de Vallejo enviada a Ortego. Contudo, Vallejo não poderia querer apenas a liberdade de sua estética, de suas ideias, de sua escrita. Sua obrigação de ser livre, ele diz, não era apenas por ser artista, mas por ser *homem e artista* – por ser, antes de tudo, humano. Com a publicação de *Trilce*, pouco tempo depois de deixar a prisão, César Vallejo pleiteava não só a sua liberdade estética, mas também a sua liberdade política e corpórea. No poema "XVIII" do livro, a experiência do poeta na prisão está intimamente ligada a uma experiência do corpo; no poema "LVIII", ela se mescla às memórias familiares, de modo que já não é possível distinguir com certeza os tempos de cárcere dos tempos de liberdade nem a vida adulta pode ser separada da infância.

> LVIII
>
> En la celda, en lo sólido, también
> se acurrucan los rincones.

37 "O livro nasceu no maior vazio. Sou responsável por ele. Assumo toda a responsabilidade por sua estética. Hoje, e talvez mais do que nunca, sinto girar sobre mim uma até agora desconhecida obrigação sacratíssima, de ser homem e artista: a de ser livre! Se não hei de ser livre hoje, não o serei jamais!"

> […]
>
> El compañero de prisión comía el trigo
> de las lomas, con mi propia cuchara,
> cuando, a la mesa de mis padres, niño,
> me quedaba dormido masticando.
>
> […][38] (VALLEJO, 1968, p. 180).

Estas sobreposições são procedimentos frequentes nos poemas de Vallejo. Do ponto de vista técnico, elas dão a medida da sua tentativa de expressar uma sensação de simultaneidade. Por outro lado, elas colocam em cena a confusão, o desgaste mental de um sujeito que caminha para um lado e para outro ao mesmo tempo, em busca de uma passagem, uma fuga. O tema do aprisionamento, em Vallejo, leva em conta paredes físicas, mas também paredes simbólicas. O aprisionamento do tempo tem um protagonismo incontornável em seus escritos, sobretudo em seus poemas póstumos. Na opinião de Ferrari (1968, p. 16), "[…] en los poemas de Trilce la cárcel adquiere valor de símbolo; la celda, los muros, son la expresión concreta del callejón sin salida que, sobre todo en esa época, representa la existencia para Vallejo."[39]

A "canção de liberdade" entoada pelos *modernistas* brasileiros – sua reivindicação por uma estética livre da rigidez do passado, sua busca por experimentações e redescobrimentos – pode ser vista em toda a sua dimensão política e humana nos poemas de *Trilce*. Por meio de pesquisas e levantamentos quase etnográficos, os brasileiros também quiseram se libertar de um passado escrito pela colonização. Na pintura, na música, na poesia e na prosa, a temática indigenista retornava, agora em roupagem distinta, menos europeizada e contrária àquela que lhe fora dada pelo romantismo de José de Alencar. Em seu turno, César Vallejo também teve um importante papel nessa empreitada libertadora. A afirmação de sua descendência mestiça, sua opção pela escrita em um espanhol peruano, a adesão à simbologia e ao folclore local reforçam o seu ativismo anticolonialista e politizam a sua prática poética. Bella Josef (1971, p. 225) destaca este movimento quando diz que, em Vallejo, "o mestiço retoma o velho tronco

---

38 "Na cela, no sólido, também/ se aconchegam os rincões.// […]// O companheiro de prisão comia o trigo/ das colinas, com minha própria colher,/ quando, na mesa de meus pais, menino,/ eu pegava no sono mastigando."// […]."

39 "[…] nos poemas de *Trilce* o cárcere adquire valor de símbolo; a cela, os muros, são a expressão concreta do beco sem saída que, sobretudo nessa época, representa a existência para Vallejo."

secular, a raiz de seus ancestrais, o mestiço clama contra o infortúnio de seus irmãos reduzidos à condição servil pelo conquistador."

Em seus princípios ético-estético-políticos, o diálogo entre César Vallejo e os organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo é imprescindível para uma observação preocupada com a reorientação do processo histórico da poesia latino-americana nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de um diálogo cuja importância nos remete a um senso de comunidade ou coletividade que desfaz as fronteiras políticas e questiona certos fundamentos etnocêntricos. Em linhas gerais, pode-se dizer que Vallejo, mesmo à distância e à sua maneira, contribuiu para a Semana de Arte Moderna de 1922 e o que ela projetou para as gerações futuras: a liberdade poética e a responsabilidade diante das leituras feitas sobre um momento e um espaço históricos. Responsabilidade de inscrever nas leituras da América Latina um canto de liberdade que seja um contracanto, uma leitura ao revés. Responsabilidade de construir saídas para um aprisionamento que não cessa de se impor a cada época e lugar na forma de um quadro ideológico dominante. Responsabilidade de ser livre *hoje*, convertendo o *direito* de liberdade também em um *dever* de liberdade.

7. Da *zamacueca* à *cueca sola*: sujeitos políticos na cultura popular latino-americana

Dança grotesca

O primeiro registro da palavra *zamacueca* no Dicionário da Língua Castelhana da Real Academia Espanhola foi feito em 1899. Ali, a *zamacueca* se refereia a uma "[…] danza grotesca que se usa en Chile, en Perú y otras partes de América, comúnmente entre indios, zambos y chuchumecos. // Música y canto con que se baila" (GARRIDO, 1979, p. 16).[40] Em 1976, o musicólogo chileno Pablo Garrido publica, pela Editorial Nascimento, de Santiago de Chile, um livro chamado *Biografía de la cueca*, no qual, logo de saída, insurge-se contra esse primeiro registro da *zamacueca*. Segundo Garrido, a consideração da *zamacueca* como uma dança grotesca revelava um desconhecimento da função de um bem cultural e uma categórica negação de vínculo por parte de Espanha em relação à sua antiga colônia (Ibidem, p. 19-22). "Al detractar en tal forma la danza popular," escreve Garrido, "la Academia de la Lengua alejaba – quizás impensadamente – cualquier entroncamiento con las danzas, músicas y poesías peninsulares" (Ibidem, p. 21).[41] Como se vê, a intenção do musicólogo é comprovar e celebrar o prestígio da *cueca* como um bem comum e uma dança nacional, o que passa por um esforço de negação dos atributos destacados pelos colonizadores. "La zamacueca no es una danza grotesca", ele escreve, "y se en sus insondables orígenes tuvo expresiones corporales extravagantes, a fines del siglo pasado no restaba el menor asomo de ello; por el contrario, es un baile gallardo y garboso donde campea la gracia" (Ibidem, p. 20).[42]

Com "expressões corporais extravagantes", talvez Garrido quisesse se referir aos movimentos pélvicos característicos das danças de matriz africana, mas esse dado não será negado apenas por ser "grotesco" ou inapropriado com relação aos "bons costumes" de um povo civilizado, ele será negado por se tratar de um traço étnico cujo apagamento, dede um determinado ponto de vista, poderia ser considerado positivo, uma vez que, sem ele, a *zamacueca* deixaria de ser "extravagante" e "grosseria" para se tornar "gallharda" e

40 "[…] dança grotesca praticada no Chile, no Peru e em outras parte de América, comunmente entre índios, cafuzos e *chuchumecos*. Música e canto com os quais se dança."
41 "Ao detratar de tal forma a dança popular, a Academia da Língua afastava – talvez levianamente – qualquer entroncamento com as danças, músicas e poesías peninsulares."
42 "A zamacueca não é uma dança grotesca, e se em suas insondáveis origens teve expressões corporais extravagantes, no final do século passado não restava o menor vestígio disso; pelo contrário, é um baile galhardo e garboso onde campea a graça."

"graciosa". A partir daí, Garrido empreende uma série de argumentos que caminham no sentido de uma verdadeira limpeza étnica. Se, no final do século XIX, o dicionário dizia que a *zamacueca* era comum entre índios, *zambos* e *chuchumecos*, é preciso mostrar que ele estava errado.

Segundo Garrido, os índios chilenos não dançavam *zamacueca*, porque ela ainda não existia tal como a conhecemos, e, quando ela começou a se esboçar como um costume em América, os índios chilenos já não eram índios, eram "[…] mestizos seculares, con sangre peninsular […]" (Ibidem, p. 20).[43] Se na Bolívia ou no Peru os índios dançam *zamacueca*, isso não a torna uma dança de índios, porque eles têm "[…] otras danzas ancestrales que amam mayormente y que sienten mejor" (Ibidem, p. 20).[44] Quanto ao *zambo*, se ele dança *zamacueca*, é porque a Espanha trouxe para as Américas outro fator étnico: "el negro africano, el que al mezclarse con la hembra aborigen dio el zambo, o sea el hijo del negro e india, o al contrario" (Ibidem, p. 20-21).[45] Para arrematar, Garrido diz que, se a descrição da Real Academina Espanhola correspondesse às características reais da *zamacueca*, ninguém imaginaria que ela pudesse ser uma "dança nacional", cultivada por diversos povos latino-americanos (Ibidem, p. 21).

Essas proposições iniciais de Pablo Garrido a respeito da *zamacueca*, posteriormente conhecida como *cueca*, têm um fundamento histórico e um fundamento político. O fundamento político pode ser considerado identificando um esforço em ressaltar a *cueca* como um símbolo nacional, uma tradição especificamente chilena. Como símbolo nacional, ela deveria ser valorizada em face de qualquer depreciação, sobretudo daquelas vindas do colonizador. O fundamento histórico diz respeito ao fato de que a *zamacueca* passou, como muitos outros costumes latino-americanos, por um processo de apagamento de suas origens africanas, indígenas e mestiças, justamente para serem aceitas e assimiladas como expressões de uma nacionalidade essencial para o conceito de soberania de uma nação e de um povo autêntico e homogêneo. Em outras palavras, a invenção da tradição da *cueca* como processo de criação de símbolos nacionais foi também um processo de domesticação e pacificação das

43 "[…] mestiços seculares, com sangue peninsular […]".
44 "[…] outras danças ancestrais de que gostam mais e que sentem melhor".
45 "[…] o negro africano, que, ao mesclar-se com a fêmea aborígena deu o zambo, ou seja, o filho do negro com a índia, ou o contrário".

tensões étnicas e culturais que estão na base de sua formação como um costume latino-americano.[46]

As definições posteriores da *zamacueca* e da *cueca* encontradas no Dicionário da Língua Castelhana da Real Academia Espanhola acompanharam esse processo histórico de limpeza étnica. Em seu livro, Garrido se refere também à definição presente na 15ª edição do dicionário, vigente em 1925, e mantida até a 19ª edição, vigente em 1970: "Zamacueca. f. Baile popular originario del Perú, y que se usa también en Chile y otras partes de América Meridional. // 2. Música y canto de este baile" (Ibidem, p. 22).[47] Aqui, o índio, o *zambo* e o *chuchumeco* desapareceram, assim como a qualificação de "dança grotesca", substituída por "baile popular". Esta mudança na definição do dicionário da Real Academia Espanhola estaria mais de acordo com as proposições de Garrido, mas é precisamente ela que comprova o processo histórico de eliminação dos componentes étnicos e o processo de invenção de uma tradição para propósitos sociopolíticos. Por fim, o que sobra desta definição é o traço regionalista de uma dança e canto tradicionais, populares, mas sem agentes, pronta para a repetição ritualística e para o consumo de todos os indivíduos e classes sociais.

A definição se torna ainda mais técnica na presente edição, a 23ª, impressa em 2014 e ainda vigente: "Cueca: 1. f. Baile de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina, Chile y Bolivia, en el que los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos" (RAE, 2019, s/p.).[48] É interessante notar, nesta última definição, a ausência do adjetivo "popular", que demonstra o prestígio adquirido pela *cueca* mesmo entre os membros de uma elite social, tal como descrito e defendido por Garrido em sua *Biografia de la cueca*, onde lemos que a dança está presente até mesmo nos salões de festas dos mais altos governantes do Chile.

Existe ainda outro fator de ordem política a ser considerado nesse processo de institucionalização e limpeza étnica da *zamacueca*. Um fator tão relevante quanto o apagamento dos agentes culturais formadores de um costume. Quem olha atentamente para a

46 Os termos "tradição inventada" e "costume" são considerados aqui segundo as proposições de Eric Hobsbawm. Cf. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

47 "Zamacueca: f. 1. Baile popular originário do Peru, e que é praticado também no Chile e em outras partes da América Meridional.// 2. Música e canto deste baile."

48 "Cueca: 1. f. Dança da América do Sul, desde a Colômbia até a Argentina, Chile e Bolívia, na qual os bailarinos, que levam um lenço na mão direita, traçam figuras circulares, com voltas e meia-voltas, interrompidas por diversos floreios."

primeira definição da *zamacueca* reconhece um verdadeiro documento histórico da utilização da língua como um instrumento de poder. Nesse caso, o dicionário e a língua são postos a serviço de um poder colonizador que qualifica como "grotesca" a expressão do costume de povos sobre os quais, do ponto de vista do colonizador, deve-se exercer um domínio ético e sociocultural. Para além disso, é possível notar nessa definição o exercício reativo do poder. Diante da potência de uma manifestação cultural indígena, africana e mestiça, Espanha se viu obrigada a incluir no dicionário da sua língua oficial uma definição para ela, mas não sem reagir à possível ameaça que era a resistência do índio, do africano e do mestiço por meio de seus costumes, crenças e divertimentos. Para Espanha, essa resistência era "grotesca".

***

Ainda no século XIX, outra forma de poder era exercido sobre os costumes latino-americanos: o trabalho intensivo de pintores viajantes europeus como André August Bonnaffé e até mesmo de nativos como o peruano Pancho Fierro. Nessa altura, havia um forte interesse pela documentação etnográfica por parte desses artistas; contudo, pode-se dizer que o seu interesse maior era a exploração de um capital cultural latino-americano por meio da representação iconográfica dos tipos e costumes particulares dessa região (RIVIALE, 2011). A *zamacueca* foi um tema recorrente em aquarelas e litografias que rodavam o mundo, contribuindo para a construção de um imaginário exótico e pitoresco acerca do continente sul-americano.

Fig. *La zamacueca* (1857), de August Bonnaffé.

Fonte: (BONNAFFÉ, 1857, s/p.).

Numa dessas representações, um casal de negros peruanos dança com seus trajes costumeiros. O homem com seu sombreiro de palha fina, sua jaqueta e seu lenço. A mulher com sua blusa, sua saia larga, comprida, e também com o seu lenço. Trata-se de uma dança de sedução e fuga. O homem corteja a mulher que resiste às investidas do parceiro de forma lúdica e ambivalente, uma vez que a fuga não é um abandono, mas uma condição para a continuidade do jogo. A repetição dos trajes, dos adereços e dos movimentos nas mais diversas representações ajudam a reforçar as características essenciais ao costume e a transformá-lo em tradição. Nessas pinturas, a *zamacueca* é uma fórmula e um item de exportação. Os negros americanos que a dançam – em sua maioria escravizados e descendentes de escravizados – são apenas um suporte para esta forma. Eles não têm história, não têm personalidade. Não interessa que significado eles dão às suas festas e danças. Interessa apenas o traço exótico, que será exportado para Europa e reproduzido em estampas, alimentando a imaginação do Ocidente. O "exótico" dos álbuns dos pintores viajantes e o "grotesco" do dicionário da Real Academia Espanhola são os dois extremos da máquina discursiva europeia a serviço da submissão de outros continentes. O primeiro agindo no

sentindo da despersonalização dos indivíduos, o segundo reagindo contra a potência de suas expressões socioculturais.

Redemoinhos

Em 1937, Nicanor Parra publica o seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*, fortemente influenciado por um trabalho de pesquisa dos costumes e tradições camponesas do centro-sul chilenos. O poema "Remolino interior" é o monólogo de um típico caipira caricaturado que canta os seus costumes. No entanto, diferentemente das ilustrações *costumbristas* do século XIX, o poema de Nicanor Parra não se resume à representação pitoresca de uma expressão cultural. O personagem de "Remolino interior" se mostra um indivíduo complexo e contraditório ao se definir, ao mesmo tempo, um tipo amigável e rústico, delicado e indelicado, como sugerem os dois últimos octossílabos da primeira copla do poema:

> Me gusta que no me entiendan
> y que tampoco me entiendan,
> camisa de seda tengo
> pero también tengo espuelas.
>
> […]. (PARRA, 1937, p. 15).

O caráter e o comportamento paradoxais desse personagem se imprimem em seu próprio modo de vestir. A delicadeza da seda contrasta com a rispidez das esporas de montaria. Aqui, a figura típica do camponês trabalhador e festivo, em paz com sua condição existencial, começa a se complexificar. Aqueles que tentam extrair um contorno exótico de seu modo de vida e de seus hábitos culturais encontram um temperamento arredio, um *remolino* que envolve e confunde, tornando-o incompreensível e inapreensível. Mais do que os seus costumes, o personagem ressalta a sua personalidade, afirmando uma postura e uma forma-de-vida.

> REMOLINO INTERIOR
>
> Me gusta que no me entiendan
> y que tampoco me entiendan,
> camisa de seda tengo,

pero también tengo espuelas.

Si digo que yo te quiero
no es cierto lo que dijera,
y acaso no te saludo
no es cierto que te aborrezca.

Cuando recorro la plaza
me gusta que no me entiendan,
pastillas de menta compro
para corretear la pena.

Voy a sentarme a la plaza
de pena, de pena, pena,
y acaso a la plaza llego
la plaza, plaza me alegra.

Si digo que por las piedras
circula una voz de seda,
quiero decir que en el río
me bebo la luna llena.

Y como quiero que nadie
sepa lo que me interesa
me pongo a amansar potrancas
celestes sobre la arena.

Y como Chile es mi fundo
me gusta seguir la cueca,
con una chaqueta corta
y un pañuelito de menta.

Al viento lo voy siguiendo
con un chicote de abejas,
el viento, viento se esconde
detrás, detrás de las puertas.

Si vendo a mi negra vendo
todo lo que a mí me queda,
pero la vendo y la vendo
para que nadie me entienda.

Y acaso quiero que nadie
me pida mi yegua yegua,
le digo que si es de noche
se asusta de las estrellas.

Y acaso es de día claro
se asusta de las espuelas,
yo quiero que nadie entonces
me entienda ni que me entienda.

Cuando me subo a los árboles
es luna mi calavera,
me gusta, me gusta, gusta,

me gusta que no me entiendan.

Pero hablando en serio serio
que nadie me niega niega
que cuando subo a caballo
me pongo mis dos espuelas. (PARRA, 1937, p. 15-17).

As repetições excessivas de determinadas palavras, o enlace das coplas e das rimas assonantes dão uma envolvente circularidade ao poema, tanto no plano sintático quanto no plano sonoro. O redemoinho interior do personagem ganha forma no poema, assim como o traçado circular dos dançarinos da *cueca*, suas voltas e meia-voltas, dão forma a um estado de espírito agitado e inquieto recuperado no poema de Nicanor Parra e documentado pelo folclorista chileno Ramón Laval em seu livro *Contribuición al floklore de Carahue (Chile*), de 1916. Segundo uma das fontes do pesquisador, na segunda metade do século XIX, durante a celebração da Cruz, festejo que acontecia no mês de maio, foliões batiam de porta em porta pedindo esmolas, carregando uma cruz de madeira e um lampião com uma vela acesa. O que se conseguia por meio das esmolas servia para armar uma *remolienda*: "jarana en que se bebe con exceso y se baila cueca al son de arpa y guitarra" (LAVAL, 1916, p. 21).[49]

Aqui é preciso considerar a imagem evocada por Nicanor Parra na construção de seu personagem e pelos brincantes da *cueca* no século XIX: um *redemoinho* pode ser um movimento giratório, uma pessoa inquieta, um amontoamento de gente, um distúrbio ou uma alteração no curso normal das coisas, o que significa que a *cueca* foi compreendida, desde a sua formação, como uma manifestação movida por uma energia caótica e por uma força disruptiva, precisamente aquela contra a qual Espanha reagia em sua primeira definição da *zamacueca* no dicionário da Real Academina da Língua, precisamente aquela que não se podia entrever nas pinturas *costumbristas* europeias e precisamente aquela que seria ainda mais apagada pelo olhar de corte nacionalista e pelas políticas culturais da ditadura de Augusto Pinochet, entre os anos de 1973 e 1989.

Dança solitária

Durante a ditadura chilena, havia "una nube de inconsistencia, una censura permanente como arma de defensa del poder dominante, junto a un proceso traumático que sembraba la

49 "[…] baderna em que se bebe excessivamente e se dança cueca ao son de harpa e violão."

incertidumbre colectiva" (VILLARROEL; JARA, 2014, p. 153).[50] De um lado, os protocolos do regime militar ditavam e promoviam representações estético-políticas cujo objetivo era a construção de símbolos nacionais que expressassem "[…] una cierta 'chilenidad' […]" (Ibidem, p. 153).[51] De outro lado, artistas como Violeta e Nicanor Parra e ativistas políticos criavam um movimento de difusão do folclore e dos costumes populares como um instrumento de resistência. Esses dois movimentos antagônicos caracterizam o que a historiadora chilena Karen Esther Donoso Fritz denominou "la batalla del folklore" (Ibidem, p. 153).

Uns dos principais atores desse empreendimento político e cultural foi o Conjunto Folclórico da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). As integrantes desse conjunto, mães, filhas e irmãs de presos desaparecidos, se apropriaram da *cueca*, a "dança nacional", para manifestar sua posição contrária à violência do regime militar. Para isso, foi preciso restituir o elemento disruptivo da *cueca*. Se a dança havia sido institucionalizada como uma dança romântica que representa o galanteio do homem e as evasivas presunçosas da mulher, uma questão ficava no ar: onde estavam os homens com os quais essas mulheres deviam dançar a *cueca*, onde estavam as mulheres com que os homens deviam festejar?

Em 8 de março de 1978, durante uma comemoração do Dia Internacional da Mulher realizada no Teatro Caupolicán de Santiago, diversas organizações de mulheres se reuniram, dentre elas, o Conjunto Folclórico da AFDD; "este acto constituyó la primera celebración masiva bajo la dictadura del general Pinochet" (Ibidem, p. 139).[52] Perante um teatro lotado, as integrantes do conjunto apresentaram duas canções: "Que pena siente el alma", de Violeta Parra, e "La cueca sola", de Gala Torres:

LA CUECA SOLA

(Brindes)

Yo brindo por la verdad, la justicia y la razón
porque no exista opresión, ni tanta desigualdad.
Con coraje y dignidad, de este mal hay que salir,
vamos a reconstruir y con cimientos bien firmes

50 "[…] uma nuvem de inconsistência, uma censura permanente como arma de defesa do poder dominante, juntamente com um processo traumático que semeava a incerteza coletiva".
51"[…] uma certa *chilenidade*".
52 "este ato constituiu a primeira celebração massiva sob a ditatura do general Pinochet".

para que jamás en chile esto se vuelva a vivir.

(Cuarteta)

(Mi vida) En un tiempo fui dichosa,
(mi vida) apacibles eram mis días,
(mi vida) más llegó la desventura;
(mi vida) terminó lo que más quería.

(Seguidillas)

Me pregunto constante
¿ Dónde te tienen?
Y nadie me responde
y tú no vienes.

Y tu no vienes, mi alma,
larga es la ausencia,
y por toda la tierra
pido clemencia.

(Remate)

Sin ti, prenda querida,
triste es la vida. (TORRES, 1978).

A *cueca sola* segue a estrutura rígida da *cueca* tradicional: um brinde para iniciar a dança e ressaltar o seu caráter festivo; um *quarteto* de redondilhas maiores; uma ou mais *seguidillas,* estrofe formada por duas redondilhas maiores e duas menores, dispostas em alternância, e um *arremate* formado por um dístico, sendo o primeiro verso uma redondilha maior e o segundo, uma redondilha menor. Contudo, nessa ocasião, havia dois fatores importantes que diferenciavam o ritual tradicional da *cueca* e a apresentação do Conjunto Folclórico da Agrupação de Familiares de Presos Desaparecidos. O primeiro diz respeito à letra da canção: uma denúncia direta da violência empregada pelo regime militar contra os seus opositores. O segundo diz respeito à materialização da ausência dos familiares desaparecidos, que constitui o tema da canção: em lugar de dançar a *cueca* em pares formados por um homem e uma mulher, como manda o costume, as integrantes do Conjunto Folclórico dançaram a *cueca* sozinhas.

Neste 8 de março de 1978, uma nova tradição foi inaugurada no Chile. Uma tradição de mulheres que, ao alterar um elemento característico de um costume, redirecionaram o seu valor simbólico em favor de uma luta política. Este fato teve desdobramentos significativos do ponto de vista social. Um deles foi o reposicionamento das mulheres chilenas em sua relação

com determinados “bens comuns”, dentre eles a *cueca*, o espaço público, a participação e o exercício da cidadania. Um novo agente entrava em cena na história da *zamacueca* para retomar a sua energia política e disruptiva: a mulher. Um agente não menos estereotipado e excluído do que o negro e o índio, mas que deixa o lar e o trabalho doméstico para dançar cueca nos teatros e nas praças, acompanhadas pela ausência de seus familiares.

8. Uma orientação para o engajamento segundo Nicanor Parra e Félix Guattari

Em janeiro de 1987, pouco menos de um ano após o acidente nuclear de Chernobyl, o poeta chileno Nicanor Parra concede uma entrevista à jornalista Ángeles Caso para o programa de TV espanhol *La tarde* – transmitido pelo canal rtve.es. O episódio ocorre por ocasião da exposição "Chile vive", realizada no Círculo de Belas Artes. A primeira pergunta feita por Ángeles Caso questiona Nicanor Parra a respeito de como vive o povo chileno "na atual situação conflitiva em que se encontra" e como vão suas manifestações criativas: a música, a pintura e a literatura (PARRA, 1987, s/p., tradução minha). O espectador da época certamente reconheceria na expressão "situação conflitiva" um eufemismo para o regime ditatorial chileno, implementado em 1973 e considerado um dos mais duradouros e violentos regimes do continente latino-americano.[53] A certa altura da entrevista, Ángeles Caso pergunta se Nicanor Parra acredita que a poesia "comprometida" é um estímulo para a ação e para a mudança. O poeta lhe responde com um curioso jogo de palavras: "À palavra 'comprometida' acrescentamos um 'e' no começo", ele diz, desenhando no ar a letra "e" para ilustrar o seu raciocínio. "A poesia *e*comprometida, isso sim" (Ibidem). Ángeles pergunta o que isso quer dizer e Parra responde: "A ideia de ecologia, isto é, a poesia comprometida com a sobrevivência […], com a noção de autorregulação do espírito e da sociedade, porque vimos que o choque das ideologias tradicionais levaram o planeta à situação desastrosa em que se encontra" (Ibidem).

Explicando um pouco mais a ideia, Nicanor Parra diz que com "ideologias tradicionais" refere-se ao liberalismo, ou, em um sentido mais amplo, ao capitalismo; e também ao socialismo real, que, na prática, mostraram-se "irmãos gêmeos", pois o que estão fazendo é: "[…] reduzir o planeta a artefatos, dando-lhe a forma de automóveis, refrigeradores, telefones etc etc. E os entendidos argumentam que no ano de 2050 praticamente não haverá matérias-primas. Quer dizer, estaríamos transformando o planeta em sucata [*chatarra*]. Quando digo que condenamos o complexo industrial militar, estou pensando precisamente neste tipo de desastre" (Ibidem).

53 Até 2011, dispositivos investigativos como a Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação e a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura contabilizavam aproximadamente 28 mil vítimas da ditadura no Chile, entre torturados, desaparecidos e mortos, mas as investigações continuaram e a estimativa é que o número de casos chegue a 40 mil (EXAME, 2001). Em um contexto como esse, o título "Chile vive" dado à exposição não pode passar desapercebido.

***

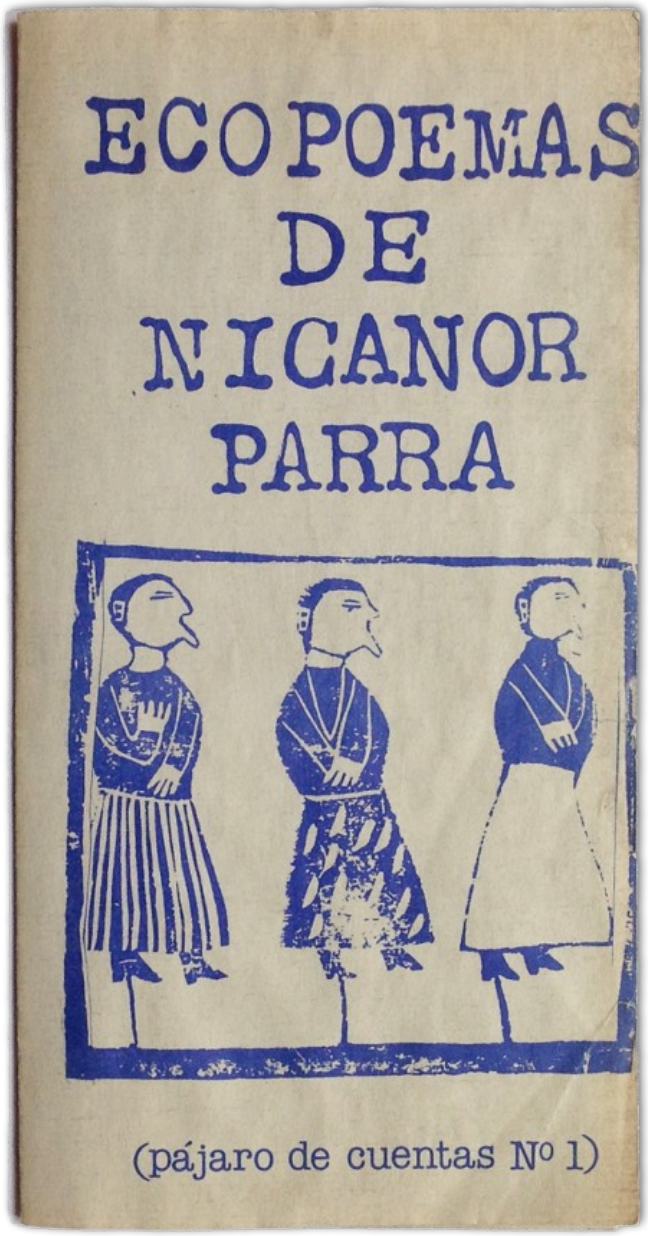
Em 1982, isto é, alguns anos antes da entrevista concedida à Ángeles Caso, Parra tinha publicado uma plaquete intitulada *Ecopoemas*. Produzida na oficina da Gráfica Marginal, em Valparaíso, sob o selo da coleção *pájaro de cuentas*, a publicação traz aqueles aspectos materiais que caracterizaram não apenas a poesia de vanguarda, com a precariedade e a circunstancialidade marcantes em suas produções, mas também a chamada poesia marginal brasileira da década de 1970. A impressão barata, feita em mimeógrafo, econômica também no uso do papel, é feita em uma única folha no formato A4, dobrada de modo a formar um tríptico. É um pauperismo material cuja simplicidade e despojamento gráfico saltam às vistas pela assimetria dos tipos utilizados no título, nas falhas de impressão da tinta sobre o papel. Por outro lado, a gravura de três mulheres com traços indígenas, apresentada logo abaixo do título, relaciona de forma imediata a publicação ao universo ameríndio, a um antigo e consolidado sistema de tradições, costumes, aparências e imaginários. É uma montagem que nos remete à instabilidade e à contraposição de dois mundos e dois tempos entretecidos pela técnica da imagem.

No interior, os poemas se apresentam de forma caótica e fragmentária. Letras cursivas, rasuras, transbordamento de margens. São escrituras por assim dizer desastradas, lúdicas e também um tanto infantis, mas elas reproduzem, na medida do possível, a formatação gráfica predileta da impressão mecânica ou pelo menos alguns dos seus princípios de legibilidade e aproveitamento dos espaços da página. Os ecopoemas, no entanto, implodem esses princípios introduzindo neles o caráter indomável do manuscrito e a pessoalidade da caligrafia no lugar da impessoalidade e da integridade do texto mecanografado.

A ilustração interior intensifica ainda mais o estado caótico e perturbador: caveiras de bicicleta, de diferentes idades, avançam com uma aparência tresloucada. Elas usam barbas longas e lisas, coroas, chapéus de pena e bigode. Instauram um terror imagético de ordem absolutamente distinta à plenitude, ao garbo e à solenidade das três mulheres indígenas apresentadas anteriormente. As imagens, vistas em sequência, criam um antes e um depois, uma sequência de ação, como um filme que narra a história da colonização na América Latina.

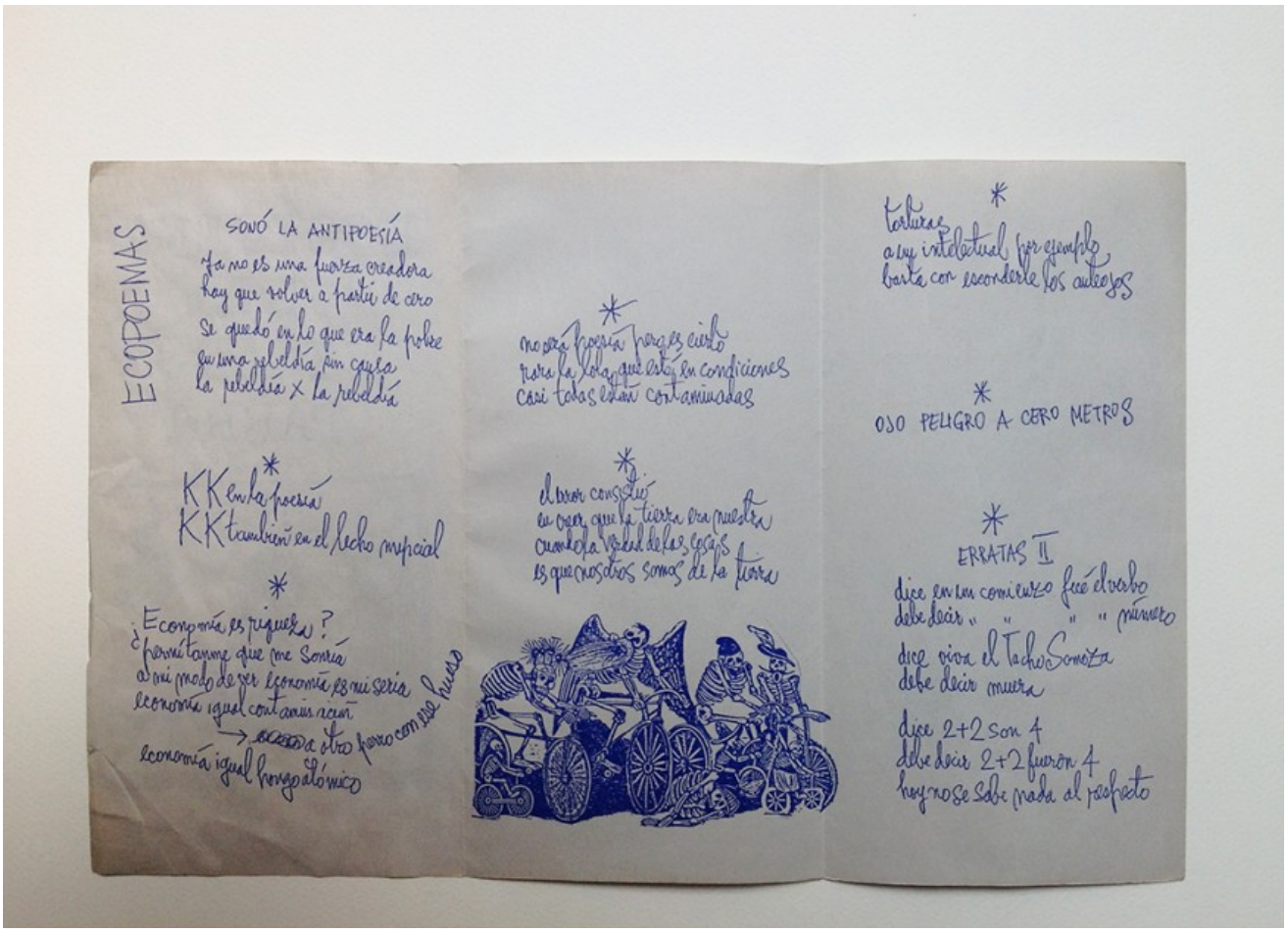
***

Fig. Primeira capa do livreto *Ecopoemas* (1982), de Nicanor Parra.



Fonte: El Astillero (libreriaelastillero.com)

Fig. Miolo do livreto *Ecopoemas* (1982), de Nicanor Parra.



Fonte: El Astillero (libreriaelastillero.com)

***

O conjunto da publicação é um conglomerado intersemiótico. Palavras, imagens e materiais interdependentes se relacionam na produção dos ecopoemas. Nesse conglomerado não há protagonistas formais, mas uma coletividade nem sempre pacífica que fundamenta o prognóstico feito pelo escritor chileno Roberto Bolaño ao comentar o trabalho de Nicanor Parra no prólogo para o catálogo da exposição *Artefactos visuales*, realizada em Madrid, no ano de 2001: "La poesía de las primeras décadas del siglo XXI será una poesía híbrida, como ya lo está siendo la narrativa. Posiblemente nos encaminamos, con una lentitud espantosa, hacia nuevos temblores formales (BOLAÑO, 2004, p. 93)."[54] O prognóstico de Bolaño no início de um novo século se apoia em produções realizadas por Parra pelo menos desde 1972, com a publicação dos seus *Artefactos*, que já traziam muitos dos traços formais experimentados nos *Ecopoemas*. A especificidade dos ecopoemas, portanto, não repousa tanto no seu caráter híbrido, no seu experimentalismo formal. Também nos artefatos a presença da imagem e uma certa reivindicação por um tipo de produção artística circunstancial e vulgar apareciam com acentuado destaque.

***

Nos anos 1980, o elemento decisivo dos ecopoemas está no estabelecimento de uma pauta política especificamente declarada a ponto de modificar a própria denominação desses produtos com a inserção de um prefixo. A operação delimita um campo de atuação e de produção de sentido. Ao mesmo tempo, expande o significado do que conhecemos apenas por poema. Derivação e rótulo, expansão e restrição, a denominação elegida por Nicanor Parra para os textos contidos nos *Ecopoemas* é também uma reinvenção da sua própria produção, ou mais uma reinvenção. *Antipoemas* na década de 1950; *artefactos* nos anos 1970, e agora *ecopoemas*, os textos de Parra remam conforme a maré, respondendo às necessidades de cada momento e se redefinindo por conta de estímulos externos. Em um dos ecopoemas publicados em 1982, o poeta faz uma autocrítica de seus trabalhos anteriores – não sem uma certa dose de ironia – e descreve o seu método:

54 "A poesia das primeiras décadas do século XXI será uma poesia híbrida, como já está sendo a narrativa. Possívelmente nos encaminhamos, com uma lentidão espantosa, para novos tremores formais."

SONÓ LA ANTIPOESÍA

ya no es una fuerza creadora
hay que volver a partir de cero
se quedó en lo que era la pobre
en una rebeldía sin causa
la rebeldía x la rebeldía. (PARRA, 1982, s/p.).

Voltar a partir do zero, agora com novas demandas políticas e um novo propósito para a sua "rebeldia": a causa ecológica, observada e sistematizada na breve análise de Juan Gabriel Araya, intitulada "Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecopoesis": "Parra, perturbado por la alarmante situación de degradación ambiental de nuestro planeta, se aproxima poética, académica y militantemente a la 'ecología profunda' (deep ecology), sistema de pensamiento de carácter radical que a partir del problema ecológico busca realizar una crítica de los fundamentos del mundo occidental"[55] (ARAYA GRANDÓN, 2008, p. 14).

Essa aproximação faz com que o poeta crie, um ano depois, uma sessão chamada "Ecopoemas" para a sua antologia *Poesía política* (1983), reunindo trinta e sete poemas, dentre eles os já publicados no livreto do ano anterior. Num dos ecopoemas presentes em *Poesía política*, é possível encontrar uma formulação prévia da resposta que Nicanor daria à jornalista Ángeles Caso quatro anos após a publicação da antologia.

dice compañero léase ecompañero
´´ compromiso ´´ ecompromiso
´´ constitución
hay que luchar x una econstitución (PARRA, 1983, s/p.).

Existe aí uma síntese da ressignificação da coletividade, da ação e da institucionalidade que permeia a resposta de Nicanor Parra a Ángeles Caso. Do ponto de vista técnico, o poema apresenta de maneira ainda mais evidente uma opção pela economia verbal, pela completa ausência de lirismo e por uma objetividade ligeira e contundente. Não basta que o vocabulário utilizado em sua produção se reduza, por assim dizer, a meia dúzia de palavras, é preciso que algumas delas sejam dispensadas e substituídas por sinais gráficos que encurtam a escrita, preservando o significado. É uma estratégia pragmática. Ela despreza a elaboração

55 "Parra, perturbado pela alarmante situação de degradação ambiental do nosso planeta, se aproxima poética, acadêmica e militantemente da 'ecologia profunda' (deep ecology), sistema de pensamento de caráter radical que a partir do problema ecológico busca realizar uma crítica dos fundamentos do mundo ocidental."

preciosista dos versos, abre mão do significante, corta caminho para chegar mais rapidamente ao objetivo almejado. O poema adquire não só um aspecto panfletário, mas também um caráter de anotação, de registro momentâneo, feito para ser gravado na memória e reelaborado, reescrito ou descartado conforme as circunstâncias. Do ponto de vista moral, há uma clara orientação para o engajamento, para a "luta", nas palavras de Nicanor Parra. A rebeldia do que o poeta antes chamava antipoesia encontra nos ecopoemas finalidades sociais específicas. Dentre elas, uma das mais importantes será a denúncia, o alerta de um perigo eminente, fixado em um ecopoema de 1982:

OJO PELIGRO A CERO METROS (PARRA, 1982, s/p.).

Paródia de um aviso de sinalização de trânsito, a frase em letras capitais anuncia um estado crítico para o qual não há saída ou desvio possível, apenas a parada e o recomeço. O perigo que a frase anuncia como se fosse ainda chegar já está presente. Não se trata tanto de uma previsão, mas de um alerta reiterado das mais variadas maneiras nos ecopoemas de Nicanor Parra e também no ensaio *As três ecologias*, de Félix Guatarri, publicado em 1989, quatro anos antes de sua morte. O livro marca simbolicamente o encerramento da década de 1980 com um diagnóstico muito semelhante ao elaborado por Nicanor Parra naquela entrevista de 1987:

> O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a implantação da vida em sua superfície. Paralelamente a tais perturbações, os modos de vida humanos individuais e coletivos evoluem no sentido de uma progressiva deterioração. (GUATARRI, 1990, p. 7).

As expressões "autorregulação do espírito e da sociedade", nas palavras de Parra, e "modos de vida humanos individuais e coletivos", nas palavras de Guattari, carregam praticamente o mesmo sentido e tornam interessante a sintonia entre as percepções do filósofo francês e do poeta chileno em um período de tempo tão próximo. É interessante também o fato de que, num momento decisivo da história política moderna, dois personagens já reconhecidos em seus respectivos campos de atuação voltam-se para um debate que julgam

indispensável para a construção de singularidades e coletividades, bem como para a manutenção da vida.

"O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico" (Ibidem, p. 8), escreve Guattari, em *As três ecologias*. A formulação ressalta, mais uma vez, o papel marcante do desenvolvimento técnico-científico como motivação para uma mudança de rumos nas políticas e comportamentos vigentes.

***

Sabemos que a partir da segunda metade do século XX a crise global de sobrevivência, de consciência e de sustentabilidade financeira faz com que o próprio núcleo do modelo capitalista busque alternativas "limpas" ou "verdes" para a manutenção dos sistemas de produção pós-industrial. Nesse período, também a própria ciência constrói em seu interior um discurso autoconsciente das práticas agressivas com as quais a sua implementação foi estreitamente identificada desde o século XVIII. Os sinais do colapso, ao menos no que diz respeito ao plano ético, já não podem ser escamoteados pelos ideais de um progresso humano infinito e ininterrupto. Antes uma marca caricata de intelectuais e políticos "antipáticos" às transformações sociais promovidas pela Revolução Industrial, o prognóstico acerca da escassez de matérias-primas e da degradação das condições de produção e existência em um futuro próximo passa agora a ser sustentado também pela própria classe científica, os "entendidos", na expressão de Nicanor Parra.

Do mesmo modo, previsões em torno do fenômeno do aquecimento global, da progressiva transformação de regiões habitáveis em territórios inóspitos, corroboram, em escala global, a realidade de comunidades indígenas e grupos étnicos completamente extintos ou reduzidos a uma fração populacional praticamente sem recursos para o trabalho e para a manutenção de práticas comunitárias em seus territórios originários.

No chamado Terceiro Mundo, essa realidade tem uma dimensão ainda mais dramática pela forma violenta com que o slogan do progresso técnico-científico e do "milagre econômico" corrói as bases de autogestão das populações campesinas ou dos proletários urbanos, seja para a expansão da produção industrial ou para a manutenção de um regime de

trabalho semiescravizado. Nas palavras de Félix Guattari, a única resposta eficaz para problemas dessa ordem seria uma autêntica revolução política:

> Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em uma escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Esta revolução deverá concernir, portanto, não só as relações de forças visíveis em grande escala mas também os domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. Uma finalidade do trabalho social regulada de maneira unívoca por uma economia de lucro e por relações de poder só pode, no momento, levar a dramáticos impasses – o que fica manifesto no absurdo das tutelas econômicas que pesam sobre o Terceiro Mundo e conduzem algumas de suas regiões a uma pauperização absoluta e irreversível. (Ibidem, p. 9).

Nesses países, a implementação de um capitalismo fortemente influenciado pelo liberalismo econômico, em voga na Europa e nos EUA, sobretudo na segunda metade do século XX, apenas expõe com inigualável intensidade as contradições internas de governos que adotam, ao mesmo tempo, práticas indiscutivelmente ditatoriais e discursos mobilizados por ideologias como a liberdade econômica e a não-interferência do Estado nas atividades de mercado. O princípio liberal de incentivo ao consumo com o objetivo de impulsionar o crescimento econômico – reforço renovado do princípio capitalista de alienação da mercadoria – paradoxalmente acentua as diferenças populacionais na mesma medida em que pressupõe a "inclusão social" de grupos marginalizados por meio do acesso aos bens materiais disponíveis no mercado.

Em 1973 um golpe de estado inicia a ditadura no Chile. Augusto Pinochet assume o poder em 1974. Dois anos depois, em 1976, Milton Friedman é nomeado ganhador do Prêmio Nobel de Economia. A proximidade temporal desses acontecimentos, a sua relação simbólica e as consequências práticas na realidade latino-americana podem definir um tipo de incorporação macabra do espírito de uma época. Uma das consequências desse espírito é a transformação do Chile em um verdadeiro laboratório do liberalismo econômico no chamado terceiro mundo. Importado por um "complexo industrial militar" e imposto como política de Estado, o liberalismo econômico promove um processo de homogenização e descaracterização dos povos originários; esse processo, em termos objetivos, é mais do que conveniente para um tipo de poder tecnocrático cuja implementação da técnica está reduzida à produção de mercadorias e regulada por uma economia do lucro. É nesse sentido que, em um

dos “Ecopoemas” (1983) de Nicanor Parra, o que ele define posteriormente em sua entrevista de 1987 como um tipo de política do “desastre” atinge sobretudo, e com revigorado cinismo colonialista, as parcelas mais desfavorecidas e marginalizadas da sociedade.

> Qué le dijo Milton Friedman
> a los pobrecitos alacalufes?
> – A comprar a comprar
> quel mundo se vacabar! (PARRA, 1983, s/p.).

Transformada pelo poeta em chiste ou jogo de adivinhação, o choque entre as teorias liberais de Milton Friedman e a cultura ameríndia toma um rumo catastrófico. Aqui, o “fim do mundo”, provável consequência de um modelo de desenvolvimento lastreado no consumo e na redução da técnica à produção de mercadorias, aparece como motivação ou justificativa desse próprio modelo destrutivo. Em *As três ecologias*, Félix Guattari escreve que “só uma articulação ético-política – a que chamo *ecosofia* – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é o que poderia esclarecer convenientemente tais questões” (GUATARRI, 1990, p. 8).

Essa articulação é desenvolvida ao longo de seu ensaio como um tipo de contraposição ao modo tecnocrático com o qual as formações políticas encaram as questões impostas pelas transformações determinadas pelo paradigma técnico-científico. Ao reivindicar uma referência “ecosófica” para as formações políticas, o filósofo aposta no princípio ou gesto da reinvenção “em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc” (Ibidem, p. 15). Tratando especificamente do registro da subjetividade humana, Guattari elabora uma das teses mais importantes de seu ensaio: a modificação do paradigma técnico-científico por ações e práticas de orientação estética. “A ecosofia mental”, escreve o filósofo, “será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os “mistérios” da vida e da morte. […] Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais “psi”, sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade.” (Ibidem, p. 16).

Um ideal caduco de cientificidade pode ser considerado aquele cuja construção está associada ao positivismo e aos ideais de progresso engendrados por ele. Para Guattari, a modificação desses pressupostos é mais do que necessária do ponto de vista “ecosófico”.

Contudo, essa transformação não deve ser apenas de ordem técnica, ela deve passar por uma reconstrução da imagem e dos princípios dos paradigmas a serem implementados em um projeto de renovação das forças políticas. Por isso o filósofo diz parecer ser "urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas" (Ibidem, p. 18). Para o filósofo, este é um imperativo ético que orienta toda ação do pensamento e toda prática cotidiana para o engajamento.

***

A ecosofia e a ecopoesia de Nicanor Parra, mais do que expressões de expressões individuais de intelectuais comprometidos com os problemas de sua época, são um importante registro da abordagem e da forma material com que essas expressões ocorrem. A primeira versão dos ecopoemas são literalmente um panfleto. *As três ecologias* é um texto brevíssimo, que pode ser lido em uma viagem de ônibus ou metro de um ponto a outro da cidade ou no engarrafamento. Não há grandes citações, referências, notas de rodapé. Trata-se, de fato, de um registro também circunstancial, como se a ecosofia, assim como os ecopoemas, não pudesse perder de vista a emergência do presente e as suas exigências por intervenções do pensamento e de ações ético-estéticas. O que essas ações nos ensinam sobre o exercício da crítica e da produção artística é justamente o modo como elas nos provocam a implementar em nossos movimentos os princípios aos quais elas se dedicam em seu permanente estado de atenção e revolta contra a destruição daquilo que quer, contra todo o caos e contra toda a maquinaria do poder, sobreviver.

Epílogo

Em seu filme *Sonhos* (1990), Akira Kurosawa abre uma nova década com uma dupla reflexão sobre as tradições de seu país e as catástrofes que assolaram o século XX. O imaginário da Segunda Guerra Mundial e os impactos da crise climática em escala global norteiam as oito narrativas que, repletas de um teor poético e metafórico, compõem um repertório objetivamente dedicado a questionar o espectador a respeito das interações entre o homem e a natureza.

Na primeira narrativa do filme, uma criança é condenada por sua própria mãe ao exílio após ter ido até o bosque ver o cortejo de casamento das "raposas", o que lhe era proibido. Era um dia chuvoso e a floresta estava repleta de névoa. As "raposas" desfilavam pelo bosque em seu cortejo secreto. Para a criança, adentrar no bosque para ver de perto o ritual de casamento das "raposas" era como cruzar uma linha que a separava do desconhecido, da configuração amedrontadora dos mitos, lendas e encantamentos. Cruzar esta linha significava também seguir os sons que transbordavam das árvores e chegava até sua casa sem que se pudesse dar-lhes uma forma ou um corpo. A fusão entre o ritual das "raposas" e o bosque era o limite entre dois mundos: o mundo dos seres mitológicos e da natureza inacessível e o mundo dos homens, protegido por um muro e um portão de madeira. Romper o limite entre eles, para a mãe do menino, era tanto um desrespeito para com as "raposas" quanto uma desonra para sua família.

Quando retorna à sua casa, o menino encontra sua mãe no portão. "Você foi e viu", ela diz, "algo que não deveria ter feito". Ela diz também não poder deixar que a criança entre em casa, que uma "raposa" furiosa esteve ali procurando pelo menino e que havia lhe deixado uma adaga. A criança a recebe. "Isso significa que você deve se matar", sua mãe diz, de uma maneira impassível. Em seguida ela o obriga a retornar ao bosque a fim de pedir perdão pelo seu crime.

Antes de fechar o portão, a mãe faz um alerta. Ela diz que as "raposas" não costumam perdoar ninguém e que o menino deve estar preparado para a morte; diz que só pode deixá-lo entrar se as "raposas" o perdoarem. O menino deixa sua casa e segue pela paisagem, sabendo que as "raposas" vivem debaixo do arco-íris e que é por ali que ele deve começar a sua jornada de redenção. No céu, um enorme arco-íris o espera, como um portal que espera ser

atravessado. A jornada do menino é simbolicamente o início de sua vida e de sua morte, o início de uma relação com a natureza e com o desconhecido, com os mistérios e com as leis das tradições.

As narrativas subsequentes são, em mais de um sentido, outras formas de dizer ou discutir os dilemas contidos na história do menino e das "raposas". Em todas elas, Akira Kurosawa explora uma tensão quase palpável de tão densa. Ela envolve os personagens em uma busca tão árdua quanto necessária por uma reconciliação possível com a natureza, com os fantasmas da destruição das guerras, com os seres mágicos e com a exploração do inconsciente.

Sonhos é um nítido desdobramento de reflexões recorrentes na carreira do diretor japonês. Antes, tais reflexões eram realizadas por meio de aventuras, tragédias ou grandes épicos. Nas décadas de 1950 a 1980, num Japão que ainda se recuperava da Segunda Guerra Mundial, Akira Kurosawa se voltou insistentemente para as guerras do Japão feudal, talvez para contornar e dizer de forma alegórica aquela catástrofe presente. Em filmes como *Trono de Sangue* (1957), *Kagemusha* (1980) e *Ran* (1985), a guerra se impõe como dever e renúncia, como redenção e catástrofe de um povo. A história política desse povo não conhece outro movimento além da guerra. O seu passado é um imenso combate que se arrasta com o peso do sacrifício de hordas e hordas de guerreiros anônimos. A crítica de Kurosawa mostra que armaduras, espadas, lanças e todo aquele conhecimento bélico se tornam absolutamente inúteis diante da dimensão gigantesca das lutas que se formam dentro e fora do campo de batalha. Toda aquela profusão de adereços que ornam as cabeças, ombros, braços, bustos e tornozelos dos guerreiros é exposta em detalhes ao espectador, até o ponto em que ele percebe o quanto esses recursos são insuficientes para proteger os homens da sua autodestruição.

Em *Sonhos*, as longas narrativas dramáticas do diretor se transformam em pequenas histórias independentes. Encadeadas ou entrelaçadas, essas histórias (um tanto mais modestas em termos de produção cinematográfica) não deixam de provocar o espectador e de fazê-lo refletir sobre o passado das ações humanas a fim de que ele imagine um futuro menos trágico e doloroso para as próximas gerações.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência. *In*. **Infância e história. Destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 19-78.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. Introdução. Aos nossos inimigos. *In*: **Guerras e Capital**. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu, 2021. p. 11-33.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo Horizonte/Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. erro de português. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas, v. 7, poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 177.

ARAYA GRANDON, Juan Gabriel. Nicanor Parra: De la Antipoiesis a la Ecopoiesis. **Estud. filol**., Valdivia, n. 43, p. 09-18, set. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100001&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 21 jul. 2022.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020. [E-book]

AS OLIMPÍADAS nazistas – Belim, 1936 (artigo resumido). Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nazi-olympics-berlin-1936-abridged-article. Acesso em 15 out. 2021.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014. [E-book]

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. *In*: AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Lisboa: Letra Livre, 2016. p. 67-98.

BAMBOZZI, Bruno. **A vingança é uma espécie de justiça selvagem**. Disponível em: https://vimeo.com/184574911. Acesso em: 11 dez. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *L***e spleen de Paris, ou Les cinquante petits poèmes en prose de Charles Baudelaire**. Paris: Émile-Paul, 1917.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [E-book]

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [E-book]

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. *In*:

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p 21-35.

BENJAMIN, Walter. Para o planetário. *In*: Rua de mão única. Infância berlinense: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [E-book]

BENJAMIN, Walter. Parque Central. *In*: BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. [E-book]

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. [E-book]

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. [E-book]

BOLAÑO, Roberto. Ochos segundos con Nicanor Parra. *In*: BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 91-93.

BONNAFFÉ, A. A. **Recuerdos de Lima: album, tipos, trajes y costumbres**. Lima: A. A. Bonnaffé, 1957.

BRUM, Eliane. **O vírus somos nós (ou uma parte de nós)**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-03-25/o-virus-somos-nos-ou-uma-parte-de-nos.html. Acesso em: 11 dez. 2020.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 2 fev. 2021.

CANDIDO, Antonio. Movimento e parada. *In*: CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1986. p. 7-19.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 225-244.

CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 225-244.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 2002.

COELHO, Teixeira. Paisagem com risco existencial. *In*: FORSTER, E. M. **A máquina parou**. Org. e Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural: 2018. [E-book]

COLÓN, Cristóbal. **Relaciones y cartas de Cristóbal Colón**. Madrid: Viuda de Hernando, 1892.

COMPAGNON, Antoine. Uma economia da escritura. *In*: COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 153-155.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru:** poema épico. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/caramuru.pdf. Acesso em: 2 fev. 2021.

ECHARRI, Miguel. **Emprego líquido contra emprego sólido, a grande mudança nas condições de trabalho já chegou**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/economia/2021-05-13/emprego-liquido-contra-emprego-solido-a-grande-mudanca-nas-condicoes-de-trabalho-ja-chegou.html. Acesso em: 15 out. 2021.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010. [E-book]

EXAME. **Mundo**. Disponível em: https://exame.com/mundo/chile-deve-elevar-para-mais-de-40-mil-numero-de-vitimas-da-ditadura/. Acesso em 28 jan. 2021.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes de província**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. [E-book]

FOSTER, HAL. O artista como etnógrafo. *In*: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017. [Ebook]

FOSTER, HAL. O retorno do real. *In*: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017. [Ebook]

FOUCAULT, Michel. **L'ordre du discours**. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. [S.l.]: Gallimard, 1971.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v. 1**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense: 1987. p. 7-19.

GARRIDO, Pablo. **Biografía de la cueca**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976.

GERSTENBERG, Frank. **1933: Alemanha nazista saía da Liga das Nações**. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/1933-alemanha-nazista-sa%C3%Ada-da-liga-das-na %C3%A7%C3%B5es/a-654125. Acesso em: 13 out. 2021.

GESSAT, Rachel. **1936: Thomas Mann é expatriado**. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/1936-thomas-mann-%C3%A9-expatriado/a-340994. Acesso em: 13 out. 2021.

GONGALVES, Augusto Marques. **A semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GUERICKE, Gerda. **1937: Bombardeio de Guernica**. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/1937-bombardeio-de-guernica/a-800994. Acesso em: 10 out. 2021.

GUERRAS da conquista. (Temporada 1, ep. 1). Guerras do Brasil [seriado]. Direção: Luiz Bolognesi. Ilustrações: Mauricio Negro. Roteiro: Felipe Milanez e Luiz Bolognesi. Produção: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Brasil: Buriti Filmes, 2018. 1 vídeo. 26 min., son., cor. Disponível em: https://tamandua.tv.br/filme/default.aspx?name=as_guerras_da_conquista. Acesso em: 15 abr. 2021.

HAN, Byung-Chul. Além da sociedade disciplinar. *In*: HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2019. p. 15-19 [E-book]

HARAWAY, Donna J. A cyborg manifesto: science, technology, and socialism-feminism in the late twentieth century. *In*: **Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature**. New York: Routledge, p.149-81, 1991.

HARAWAY, Donna. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. *In*: GROSSBERG, Lawrence et al (org.). **Cultural Studies**. New York/London: Routledge, 1992. p. 297-336. Disponível em: https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Haraway_Promises_of_Monsters.pdf. Acesso em: 3 ago. 2022.

HILLMAN, James. Beleza natural sem natureza. *In*: HILLMAN, James. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 122-127.

HILLMAN, James. Caminhar. *In*: HILLMAN, James. **Cidade e alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. p. 51-57.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

HORNE, Luz. **Futuros menores**. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2022.

JOSEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Petrópolis: Vozes, 1971.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. [E-book]

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. [E-book].

LAVAL, Ramón. **Contribuición al floklore de Carahue (Chile)**. Madrid: Lebrería General de Victoriano Suárez, 1916.

lúdica (Spielraum) em Benjamin e Flusser. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 26, p. 52-85, jul.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MARIÁTEGUI, Jose Carlos. **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARINETTI, F. T. **Le futurisme**. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR. Acesso em 24 mar. 2021.

MARX, Karl. Introdução à *Contribuição à crítica da economia política*. *In*: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Trad. Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 237-272.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. *In*: JINKINGS, Ivana; SADER, Emir (org.). **As armas da crítica**: antologia do pensamento de esquerda. Trad. Paula Almeida *et al*. São Paulo: Boitempo, 2012. [E-book]

MÁXIMA. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/m%C3%A1xima. Acesso em: 16 abr. 2021.

MENGUE, Priscila. **Apartamentos "pele de vidro" ganham espaço e adaptam estética corporativa**. Disponível em: https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,apartamentos-pele-de-vidro-ganham-espaco-e-adaptam-estetica-corporativa,70003542266. Acesso em: 27 mar. 2021.

MENGUE, Priscila. **Impacto ambiental do uso extenso do vidro em fachadas preocupa especialistas**. Disponível em: https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,impacto-ambiental-do-uso-extenso-do-vidro-em-fachadas-preocupa-especialistas,70003542233. Acesso em: 27 mar. 2021.

NOBRE, Marcos. **Depois da "formação"**. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/. Acesso em: 6 de abr. 2021.

PARÁBOLA. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/PAR%C3%81BOLA. Acesso em: 16 abr. 2021.

PARRA, Nicanor. **Ecopoemas**. Disponível em: http://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/indexpoemas.html. Acesso em: 26 abr. 2022.

PARRA, Nicanor. **Ecopoemas**. Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982.

PARRA, Nicanor. Entrevista concedida a Ángeles Caso. **rtve.es**. 19 jan. 1987. Disponível em: https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde/cervantes-nicanor-parra-011114ipipe093-1/2844147/. Acesso em: 25 jan. 2021.

PARRA, Nicanor. Remolino interior. *In*: **Cancionero sin nombre**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1937.

PESSOA, Fernando. Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,. *In*: PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993. p. 37.

PRIETO, Ana Cláudia Rocker Trierweiler. **Tradução comentada de Trilce, de César Vallejo**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/194084?show=full. Acesso em: 10 nov. 2021.

PROVÉRBIO. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/PROV%C3%89RBIO. Acesso em 16 abr. 2021.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**, 23.ª ed., [versão 23.3 online]. https://dle.rae.es/cueca?m=form [3 de dezembro de 2019].

RIMBAUD, Arthur. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

RIVIALE, Pascal. *Entre lo pintoresco, el costumbrismo y la etnografía: relaciones e influencias recíprocas en las artes gráficas peruanas y francesas en el siglo XIX*. *In*: ***HISTOIRE(S) de l'Amérique latine***, 2011, vol. 6.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Mundial: revista semanal ilustrada*, v. 3, n. 129, [s/p.], 1922.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. [E-book]

SARLO, Beatriz. "A retórica testemunhal". *In*: SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 45-68.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In*: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. [E-book]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: arte como um novo campo de ação. *In*: **Artefilosofia**, v. 14, n. 26, p. 52-85, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1909. Acesso em: 1 dez. 2022.

SONTAG, Susan. Uma cultura e a nova sensibilidade. *In*: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 338-350.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018.

THOREAU, Henry. David. Economia. *In*: THOREAU, H. D. **Walden**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 17-86.

TORRES, Gala. La cueca sola. *In*: **Conjunto Folclórico de la AFDD.** ***Canto esperanza***. Santiago, 1999.

TROTSKI, Leon. A cultura e a arte proletárias. *In*: TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. [E-book]

VALLEJO, César. **Obra poética completa**. [S. l.], [S. e.], 1968. Disponível em: https://www.lectulandia.co/book/obra-poetica-completa/. Acesso em: 10 nov. 2021.

VILLARROEL, Johan Manuel Ponce e JARA, Michelle Sara Mura. Reconstrución histórica de la cueca sola. Desde el imaginario político y social en Chile (1978 - 1990). Santiago: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 2014.