

Re-existir e a insurgência de Natividade

68

Marina dos Santos Ferreira¹

A negra Natividade, estendida no leito do Asilo julga ser quase noite, incapaz de ver, através da janela, a luz da tarde e ela própria entre velhos, no jardim, apoiada a um bastão. O carro mortuário, com o seu corpo, cruza as ruas de São Paulo (escavadoras mecânicas, serras, bate-estacas), lento.

Osman Lins, *Avalovara*

Quando pensar a nação, ou a partir dela, parecia assunto encerrado num passado não tão remoto, o presente nos apresenta uma nova volta histórica em que ressurge, como um último e agonizante suspiro, a sua reivindicação oficial. Diante das urgências do presente, em que o fantasma da nação volta a nos assombrar ao legitimar discursos, ações de violência e banalização da vida, sob a carcaça protetora da soberania estatal, o que se pretende abordar, com a literatura de Osman Lins, é o paradoxo estabelecido a partir do gesto de irrupção de uma imagem: a morte de Natividade como presença afirmativa, e não como fim.

¹ Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, com a dissertação “Paisagem e Anacronismo em A Rainha dos Cárceres da Grécia”. Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Literatura também pela UFSC (bolsa CAPES).

Sabe-se que ao escritor de *Avalovara* foi cara a abordagem da relação espaço-tempo e, embora não se restrinja a esta, poderíamos ver na imagem da espiral e do quadrado sobrepostos na folha de rosto do romance, incluindo uma frase latina caracterizada pela possibilidade de leitura em qualquer direção, a expressão simbólica desta interdependência². O palíndromo “sator arepo tenet opera rotas” aponta ao mesmo tempo para o estático e para o movimento, para a fixidez e para o fluxo, para um “e” outro, sobrepostos e co-existentes, assumindo um posicionamento avesso a categorias permanentes, como a homogeneidade característica à territorialização e à cronologia³.

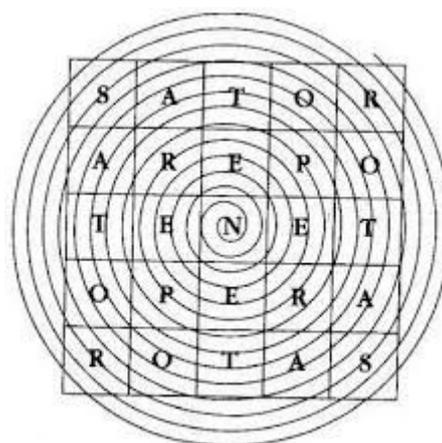


Imagem 1. In: *Avalovara*⁴

Na imbricada forma de *Avalovara*, as diferentes linhas temáticas orquestram o romance de modo que surgem e desaparecem fios narrativos, num movimento constante, numa repetição diferida;

2 O quadrado mágico certamente não está isolado na obra de Osman Lins em relação à interdependência entre espaço e tempo. Seu último romance, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, por exemplo, apresenta esta questão talvez até de maneira mais incisiva ao entrelaçar, no próprio romance, o Brasil Holandês do século XVII e o século XX. No entanto, a imagem apresentada em *Avalovara* parece condensar o projeto a que fazemos referência.

3 Cf. ANDRADE, Ana Luiza. *Crítica e Criação*. Curitiba: Appris, 2014 (especialmente pp. 186-194).

4 Esta é a imagem que representa a estrutura que se desdobra no texto. Cada letra do palíndromo corresponde a um fio narrativo; elas se intercalam e aparecem de acordo com o movimento da espiral, começando no R seguindo até a letra N, central. São eles: R-  e Abel: Encontros, Percursos, Revelações; S – A Espiral e o Quadrado; O – História de , Nascida e Nascida; A – Roos e as Cidades; T – Cecília entre os Leões; P – O Relógio de Julius Heckethorn; E -  e Abel: ante o Paraíso; N -  e Abel: o Paraíso. O palíndromo latino, por sua vez, remete ao movimento cosmológico do universo e quer dizer, de acordo com o próprio romance, “O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” ou ainda “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”. (LINS, 1973, p. 32)

eles emergem, se atravessam, se interrompem e logo desaparecem para surgir novamente, mantendo uma dinâmica em que o centro não é senão vazio; não é fim, mas eterno recomeço de modo que *Avalovara* nos propõe uma perspectiva em que um mundo está, necessariamente, sempre por vir.

É, sobretudo, como gesto de irrupção e como imagem que relampeja, a figura de Natividade que se pensa a seguir, personagem que surge em fragmentos ao longo de “R –  e Abel: Encontros, Percursos e Revelações”.  é uma mulher inominada, nascida duas vezes, esposa de Olavo Hayano, militar e detentor da força bruta, bem como amante de Abel, escritor que coloca em evidência a potência da ficção. Natividade, por sua vez, mulher negra e pobre, é apresentada a partir de sua morte. É o desfile do carro mortuário carregando seu corpo que introduz sua presença na narrativa. Ela sempre volta, a cada volta da espiral pelo quadrado, em fragmentos esparsos como uma memória que insiste em se reconstruir, numa afirmação da vida (ainda que esparsa, fragmentada, incompleta) apesar da morte. Empregada da família, ela cuidou de Hayano durante sua infância, e mesmo tendo lhe dedicado um carinho maternal, é evidente a construção da relação que remete aos resquícios de uma cultura pautada na hierarquia entre a casa grande e a senzala:

O rumor seco e breve das cabeças dos bilros, polidas pelo uso de anos, ressoa alegremente no silêncio. Natividade acha-o parecido com o dos corrupios ao vento e com o barulho de um fio d'água entre seixos. Põe-se a cantar em voz baixa. O menino em quem concentra toda a sua carga de amor – e que às vezes assusta-a com os seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros –, entreabre a porta, teso e sem elegância, duro, o uniforme cinza com vermelhos no quepe: “Mamãe está dormindo no sofá. Não cante.” Ela interrompe a canção e a porta se fecha sem ruído. Estalam menos rápidos os bilros. (LINS, 1973, p. 84)

A marginalidade, por sua vez, não se dá apenas na constatação de um lugar social vulnerável e sem privilégios, mas também em sua presença enquanto personagem às margens do que poderíamos chamar de personagens centrais, o que coloca em cena a própria ficção como produção da realidade num jogo de mútua implicação uma vez que sua presença se afirma interrupta, porém, recorrentemente, operando um deslocamento no foco da narrativa. Jogo, aliás, presente ao logo de todo

o romance e intensificado na letra N, à qual se dirige a espiral (e que permite a reversibilidade do palíndromo), onde a morte se apresenta como recomeço por meio de uma glossolálica alusão à própria criação da linguagem e do mundo na referência ao Paraíso. Hoje é fácil ver em Olavo Haiano⁵ uma alegoria do regime totalitário em vigor no Brasil na época da publicação do romance; apresentado como um iólipo, espécie rara cuja monstruosidade é apenas visível na escuridão, tem a aparência de um ser humano comum durante o dia e aos olhos comuns. Apenas \mathcal{O} é capaz de vê-lo, devido a seu duplo nascimento e é o seu olhar que o revela ao leitor:

Ela descreve o rosto secreto e verdadeiro desse indivíduo chamado Olavo Hayano, o rosto só visível na obscuridade. [...] Os orelhas de Hayano, peludas, moles e longas, descem até ao pescoço com verrugas. Parece, mesmo dormindo, dizer a si próprio: “*Toda a injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobraram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, não nos pertence.*” O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. “Uma parte do rosto?” “Sim, há um vazio”. (LINS, 1973, p. 352)

Assim, se \mathcal{O} é, em sua suspensão linguística e em seu duplo nascimento, aquela que conjuga o duplo olhar, infante e maduro, capaz de ver o verdadeiro rosto do iólipo e o ponto que coloca em contato os opostos extremos que são Haiano e Abel, Natividade, por sua vez, surge como terceiro elemento, dando a ver a soberania imposta pela família de militares, pregadores da Ordem, e, no entanto, insistindo numa re-existência errática que se impõe por meio da linguagem, da memória e da ficção. Nesse sentido, a posição social de Natividade, sua marginalidade, sua pobreza e seu servilismo, características tão bem conhecidas na sociedade brasileira, são retirados da esfera do anônimo e reinsertados na ficção numa espécie de recusa às determinações preestabelecidas: como imagem que se impõe, Natividade não se restringe à representação do marginal generalizado, pelo contrário, ainda que a partir de sua morte, é introduzida no romance como sujeito rememorado e desloca nosso olhar para a vida, ou seja, para sua condição biopolítica.

⁵ A grafia de seu nome muda ao longo do romance, sendo às vezes apresentada como Haiano, outras como Hayano.

Roberto Esposito formula e defende a teoria de que diferentemente de outras tradições filosóficas europeias, a filosofia italiana é essencialmente fruto de um descentramento e, portanto, de uma não-correspondência perfeita entre território e nação. Em *Pensamento Vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*, observa que:

[...] ao contrário de culturas filosóficas marcadas desde o início pela relação com uma instituição política já forte e consolidada, como a Inglaterra de Hobbes, mas também a França de Descartes; ao contrário também das tradições de pensamento dedicadas à construção de um saber do Estado, como a Alemanha de Hegel, a Itália pensa a política em sua dimensão pré-estatal e, às vezes, até mesmo de resistência ao Estado. (ESPOSITO, 2010: 2013, p. 31).

Para ele, essa origem desencontrada, impossível de se estabelecer enquanto unidade, é o que permite ao pensamento italiano hoje pensar a vida para além da política inerente às organizações nacionais. Desse modo, embora não se trate de motivo exclusivo ou exato, o que aliás pouco poderia ser em se tratando da história do pensamento (assim como do pensamento *na* história), esta alteridade em relação à nação parece ser um dos pilares mais potentes da *biopolítica* italiana frente às exigências do contemporâneo quando retornam os já velhos conhecidos discursos em torno das soberanias nacionais. Nesse sentido, o que se busca, a seguir, é pensar a vida precisamente em sua dimensão biopolítica, isto é, enquanto forma de (re)existência absolutamente atravessada, porém não determinada pela conjunção histórico-política de um aqui-e-agora, pautado num tempo (e território) vazio e homogêneo, conforme já alertava Walter Benjamin em suas teses sobre a história⁶.

Pretende-se, desse modo, ler o contemporâneo sob a chave discursiva da imagem canônica e seus desdobramentos nos conflitos atuais em que os dispositivos de poder, muitas vezes apoiados numa certa tradição imagética (seja na seleção e propagação do cânone, seja na manipulação e veiculação de determinadas imagens em detrimento de outras), atuam tão livremente sobre corpos e territórios, sobre seres e laços, sobre instituições e comunidades em nome de uma ordem

⁶ Cf. “Sobre o conceito da história”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

mundial cujas bases estão na produção e acúmulo insaciável de lucros, em que a banalização da sobrevivência se contrapõe à valorização da vida de forma provavelmente sem precedentes, trazendo à tona a potente pergunta formulada por Déborah Danowski e Viveiros de Castro em seu ensaio *Há mundo por vir*⁷.

Sabemos que “neste” mundo a engrenagem do grande capital não para apesar das catástrofes anunciadas (que, aliás, pertencem à dinâmica interna que produz e alimenta seu princípio de funcionamento) e que não obstante os corpos e as condições a que são submetidos, a máquina continua seu constante bate-estacas. Como podemos, então, ler as imagens no contemporâneo de modo a restituir-lhes potência e produzir, em seu próprio interior, mecanismos de “re-existência”?⁸ Pois parece cada vez mais evidente que o desafio já não é a resistência como manutenção de uma existência que pouco se sustenta, senão a possibilidade de criação de novas formas de existir. Em que medida pensar a imagem pode ativar esse dispositivo de re-existência frente às voltas que a história tem nos apresentado?

7 Cf. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os meios e os fins*, publicado em 2014. Embora o livro de Danowski e Viveiros de Castro parta da questão ecológica, o giro de perspectiva é fundamental uma vez que a “humanidade” como centro de reflexão dá lugar à preocupação com a “vida”, o que amplia os horizontes do pensamento contemporâneo.

8 A noção de “re-existência”, parece ganhar força nos tempos que correm. No contexto político brasileiro, a situação que se adensou nos últimos anos levando aos resultados do último período eleitoral (2018) trouxe à superfície forças aparentemente adormecidas, porém latentes. É interessante notar a incidência do “re-existir” como uma preocupação daqueles que buscam pensar o presente, como é o caso de José Miguel Wisnik, em seu recente livro *Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração* (2018) em que relê a poesia drummondiana à luz dos efeitos da exploração mineral ao longo dos anos até o presente passando, inclusive, pelo crime ambiental que resultou na catástrofe de Mariana, sendo publicado pouco antes de outro crime, de proporções ainda mais devastadoras, que foi o rompimento das barragens em Brumadinho. Ou ainda, quando Eduardo Viveiros de Castro, num recente texto chamado “Brasil, país do futuro do pretérito”, aponta para a necessidade de um “estado de re-existência” frente à violência propagada e legitimada pela polarização político-ideológica em andamento. Wisnik, por sua vez, aponta para a força “de existência e reexistência” das palavras (p. 23), enquanto Viveiros fala em “estado de re-existência” de minorias (p. 14). Embora se ocupem, a priori, de objetos distintos, a saber, literatura e antropologia, os saberes se conjugam e ambos, em último caso, se propõem a elaborar e ativar novos dispositivos de leitura e atuação sobre o presente.

O enterro atravessa a cidade de São Paulo ao sol do meio-dia, furando com dificuldade os pontos de congestionamento. Vai para o túmulo o corpo negro e gasto de Natividade.

Osman Lins, *Avalovara*

74

De acordo com as informações fornecidas pela instituição, o Museu Nacional de Belas Artes, situado no Rio de Janeiro, “possui a maior e mais importante coleção de arte brasileira do século XIX”. As imagens ali reunidas, de caráter profundamente histórico – e bélico, vale dizer – recuperam uma narrativa tradicional e totalizante de um percurso que é, paradoxalmente, multifacetado. Trata-se da construção de um cânone nacional que recusa a marginalização, onde a barbárie é apresentada como degrau à civilização, o que nos remete à conhecida afirmação de Walter Benjamin em que aponta todo documento de cultura também como documento de barbárie. Não se trata de um julgamento quanto à coleção e sua importância cultural que, sabemos, é absolutamente válida e necessária, mas de reconhecer que a construção do cânone privilegia um discurso específico alinhado aos mecanismos de poder intrínsecos à condição que deságua no contemporâneo. Enquanto o Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, foi acometido por um incêndio que, no último ano, o levou a ruínas devido à falta de manutenção resultante do descaso do poder público (que se revela de muitas maneiras diferentes, como na precarização e sucateamento das instituições; no cada vez menor repasse de verbas para a área da cultura; na desvalorização, não apenas monetária, mas também ideológica dos profissionais da área, entre outros inúmeros fatores), o Museu Nacional de Belas Artes, por sua vez, oferece ao público a bela coleção que:

[...] se originou de três conjuntos de obras distintas: as pinturas realizadas por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa, que chegou ao Rio de Janeiro em 1816; os trabalhos pertencentes ou aqui produzidos pelos membros da Missão, entre os quais se destacam Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Charles Pradier e os irmãos Ferrez; e as peças da Coleção D. João VI, deixadas por este no Brasil, ao retornar a Portugal, em 1892⁹.

⁹ Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/museu/historico>>. Último acesso em: 08 de abril de 2019.

Como não poderia deixar de ser, a coleção do MNBA, hoje bicentenária, nasce essencialmente sob o filtro do olhar estrangeiro em tempos de grandes alterações quanto à percepção da nova abrangência planetária, pois não apenas a Europa já não era mais o núcleo duro ao qual se restringia a existência humana (as grandes descobertas eram recentes se considerarmos os dois séculos que separam a “descoberta do Novo Mundo” e a sua efetiva ocupação/colonização em larga escala; e mais recente ainda, a mudança da coroa portuguesa para terras brasileiras, o que altera em grande medida o *modus operandi* da sociedade europeia), como o eixo sobre o qual se davam essas percepções se alterou diante dos novos fatores de organização mundial. É fundamental considerar que alterações dessa ordem afetam diretamente a constituição cultural à qual o desenvolvimento histórico da humanidade está vinculado. Remo Bodei observa que as descobertas territoriais não mudam somente a política, a economia e a geografia, mas também a matemática, que até então considerada sólida e exata, é levada a alargar seus próprios limites incorporando o infinito e sua complexidade; também a filosofia expande seus limites preestabelecidos, uma vez que o pensamento sobre a existência humana tem suas fronteiras reconsideradas de modo que não se trata mais de uma humanidade acomodada ao porto seguro, mas pelo contrário, de uma mentalidade compartilhada em busca do desconhecido¹⁰.

Seria impossível considerar tais mudanças sem levar em conta que as imagens tomam lugar. A arte, para além da política, da economia, da geografia, da matemática e da filosofia (embora essa separação seja aqui empregada apenas para efeito de comunicação frente às categorias elencadas anteriormente), também responde aos giros históricos inerentes à cultura humana. Este é o contexto no qual foram produzidas as obras que compunham inicialmente a coleção acima mencionada, fruto de um espírito moderno abalado pelas novas referências e marcado pela ambição de descoberta e conquista do desconhecido. As imagens, portanto, principalmente as imagens historicamente reivindicadas pela tradição, nos auxiliam a ler os discursos implicados na instalação e manutenção de mecanismos de poder que se desdobram e determinam o contemporâneo.

10 Cf. BODEI, Remo. *Limite*. Bologna: Il Molino, 2016.

Mas voltemos momentaneamente ao Museu Nacional. Talvez um dos posicionamentos mais propagados e polêmicos a esse respeito tenha sido o de Eduardo Viveiros de Castro quando, logo após o incêndio ocorrido em setembro de 2018, expõe seu desejo de que aquilo permanecesse em ruínas. Para além da queima do prédio e do acervo, esse incêndio é simbólico na medida em que performa a extinção de um gesto de memória:

[...] boa parte da história de Portugal estava nesse museu também, visto que foi a residência de D. João VI, e também da história mundial – a coleção de etnologia não tinha significado apenas para o Brasil pelo fato de os povos aqui representados habitarem essa parte do planeta, esses povos têm significado para a história da humanidade. Além disso, havia peças muito valiosas que não eram apenas de povos indígenas no território brasileiro, peças africanas, egípcias, etruscas,

afirma Viveiros de Castro¹¹. A extinção do museu não é a extinção da história à qual o acervo se refere, mas a extinção da ficção como contracara da história oficial que, como sabemos a partir de Benjamin, é sempre amparada pela versão do vencedor. Talvez esse seja o sentido de sua colocação quanto ao desejo de manter aquilo que resta do Museu Nacional em ruínas: permitir, a partir dos restos, a constante reelaboração da memória e, portanto, do próprio presente.

O carro negro, com o ataúde de Natividade, para no cruzamento, perdido entre automóveis, ônibus e misturadoras de concreto.

Osman Lins, *Avalovara*

A situação política contemporânea tem sido assombrada pela emergência de regimes que tendem cada vez mais ao totalitarismo, embora muitas vezes dado por encerrado, ao menos nos moldes e proporções experienciados no século XX. As crises econômicas no mundo globalizado têm gerado, para além de eventos isolados, uma espécie de efeito em cadeia em que milhares de pessoas se tornam

11 Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>>. Último acesso em: 10 de abril de 2019.

imigrantes em busca de sobrevivência na mesma medida em que as nações têm discutido modos cada vez mais concretos de barrar essa peregrinação, usando como justificativa a razão mesma que gera a migração; em poucas palavras: manutenção das integridades nacionais (entenda-se econômica). Mais uma vez, as imagens tomam lugar. No Brasil, o jargão tão pobre quanto perigoso que levou à eleição do atual presidente dizia: “Brasil acima de tudo. Deus acima de todos”.

A lógica excludente que possibilita e alimenta esta definição não parece muito distante daquela que podemos ver na consagrada tela “A Primeira Missa” (1860), de Victor Meirelles, que, por sinal, pertence hoje ao acervo do MNBA já mencionado. A tela, de caráter fundacional, “retrata” o ponto de partida de uma história cuja gênese está na chegada do branco europeu trazendo aos trópicos a civilização e o acultramento pela via religiosa. O centro iluminado é ocupado pela figura do pregador, num ponto elevado, enquanto os “selvagens” representados pelos índios estão às margens, em cantos escuros, sugerindo a leitura simbólica de uma hierarquia evidente entre civilização e barbárie. Nesse sentido, o caráter figurativo da obra é fundamental para a História tradicional. Não é novidade que a ascensão à condição humana dos chamados “selvagens” só se daria uma vez civilizados, catequizados, em último caso, “integrados” ao centro iluminado. A imagem da Primeira Missa é pedagógica e se apresenta como modelo que determina inclusão e exclusão e é também o “retrato” de uma nação inexistente, retrato cada vez mais distante e cada vez mais equívoco daquilo que seria possível entender como “Brasil”.



Imagem 2. Victor Meirelles, *Primeira Missa No Brasil*, 1860.

É evidente na tela de Victor Meirelles o que séculos mais tarde Giorgio Agamben formula em seu *Estado de exceção* ao apontar para uma zona de indiferença inerente à própria estrutura do poder na modernidade uma vez que a cisão que permite ou não o acesso à justiça e à condição de sujeito é interna ao sistema estabelecido. Sob esta perspectiva, o que as imagens colocam em jogo na história tradicional é uma espécie de legitimidade do sujeito: oferecem um modelo, estabelecem os limites e lançam o desafio para que aquele que está fora (nas margens escuras) busque a integração (ao centro iluminado). Diante dos discursos autoritários que têm retornado, poderíamos pensar o que vemos na tela de Victor Meirelles como uma espécie de protoforma da marginalização contemporânea que se configura nesta lacuna interna ao sistema apontada por Agamben:

[...] o estado de exceção apresenta-se como a abertura de uma lacuna fictícia no ordenamento, com o objetivo de salvaguardar a existência da norma e sua aplicabilidade à situação normal. A lacuna não é interna à lei, mas diz respeito à sua relação com a realidade, à possibilidade mesma de sua aplicação. É como se o direito contivesse uma fratura essencial entre o estabelecimento da norma e sua aplicação e que, em caso extremo, só pudesse ser preenchida pelo estado de exceção, ou seja, criando-se uma área onde essa aplicação é suspensa, mas onde a lei,

enquanto tal, permanece em vigor. (AGAMBEN, 2004, p. 48-9)

79

Ora, se os limites historicamente impostos, foram desafiados e modificados pela humanidade numa espécie de movimento crescente e incessante, isto é, tornando-se cada vez mais abrangentes, principalmente no que diz respeito a questões geográficas (que obviamente se desdobram em outras políticas, econômicas e sociais), a imagem evocada pela conjunção da nação e da religião que remonta aos tempos de estabelecimento colonial é um retrocesso sem precedentes. Nesse sentido é fundamental observar que, apesar das semelhanças com outros períodos de totalitarismos vivenciados pela sociedade, a vida (mesmo o fato de o termo abarcar, cada vez mais, outras formas que não a da *pessoa* ou mesmo do *humano*, incluindo o debate ecológico, por exemplo, que diz respeito à própria possibilidade de manutenção da existência terrena) contemporânea está sujeita a uma implicação política de outra dimensão. Se o século XX conheceu um avanço industrial extraordinário colocando o problema do indivíduo no centro do palco, o século XXI conta com um inimaginável desenvolvimento tecnológico que condiciona o sujeito de uma vez por todas à inescapável condição biopolítica.

A carcaça negra de Natividade, sempre mais pesada, trespassa devagar esse mundo vário e indiferente, alheia ao traçado das ruas e avenidas, seguida pelo *Chrysler* e pelos poucos soldados distraídos, rumo ao jazigo perpétuo da família junto à qual envelhece servindo, rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco, seu velho corpo encantando os lugares onde irrompe. Indispensáveis, à mestra rendeira – para que nasçam dos seus dedos, na almofada, as malhas e desenhos rituais das rendas –, espírito inventivo, gosto, conhecimento dos pontos e juízo seguro sobre o valor dos efeitos.

Osman Lins, *Avalovara*

Na medida em que nos reconhecemos como agentes políticos e históricos, a “História” se nos apresenta como uma dívida irreparável, não pelas suas falhas, mas pelo contrário, pela sua completude. É preciso trabalhar nas brechas da história de modo a potencializar

aquilo que não cabe no “retrato”. Em *O presente do passado* (2018), Susan Buck-Morss se refere a essas camadas históricas, evidenciando a impossibilidade de uma apreensão totalizante de modo que são as imagens, tais como lidas no presente, que nos permitem rearmar a experiência:

A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados. Ninguém possui esses pedaços. Pensar que alguém os possui seria permitir que categorias da propriedade privada invadissem um terreno comum compartilhado em que as leis de patrimônio excludente não se aplicam. A história da comunidade exige um modo de recepção comunista. (BUCK-MORSS, 2018, p. 5)

80

E mais adiante, conclui que:

Os fragmentos históricos são o resto de uma explosão. Liberados pela explosão da matéria oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidades. Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente. (BUCK-MORSS, 2018, p. 28)

Há alguns dias (escrevo no início de março de 2019), os jornais anunciaram que o Ministério da Educação solicitou às escolas que os alunos fossem filmados cantando o hino nacional, em carta que retoma o slogan da atual presidência¹². Para além do caráter de “adereço” diante da ausência de medidas eficazes no que diz respeito à educação, vale perguntarmos, o que é esse gesto de reiteração de símbolos nacionais se não a reivindicação de uma imagem? Aliás, a reivindicação de uma imagem totalitária e autoritária? Na falta de uma imagem plástica e bem definida alude-se a uma generalizada de nação através de símbolos historicamente estabelecidos, como o hino e a bandeira nacionais. Diferentemente da potência representativa que a tela de Victor Meirelles teve naquele momento em que se buscou estabelecer

12 Poucos dias depois os jornais anunciaram que o MEC recuou na decisão de pedir às escolas que filmassem os alunos cantando o hino nacional, assim como tantas outras medidas anunciadas nesses primeiros meses de governo e depois retiradas. Tal recuo, no entanto, é irrelevante para a discussão aqui proposta que visa pensar o papel da imagem e os modos como lidamos com ela, principalmente frente à ameaça totalitária – e empobrecedora em inúmeros aspectos – que tem se espalhado pelo globo no momento presente, uma vez que a estratégia não deixa de fazer uso justamente dessas imagens.

parâmetros identitários das jovens nações (o que não implica numa falta de arbitrariedade, mas corrobora o discurso vigente e autoritário tradicional dessa fase de “formação” institucional), a evocação da pátria no contexto contemporâneo nada mais é do que a repetição de um lugar comum diante de uma almejada homogeneidade totalizante. Não são menores os efeitos desse discurso cujas consequências são mais ou menos imediatas nas vidas atravessadas pela política em sua concepção mais ampla.

Além disso, se a tela aqui evocada para pensarmos essas relações, *A Primeira Missa no Brasil*, em seu caráter pedagógico, reflete uma determinada organização nacional reservando às margens o marginal, é preciso reconhecer a potência dos corpos na contemporaneidade. Não se trata de uma subjetivação do discurso, mas de reconhecer que a condição biopolítica do sujeito contemporâneo acarreta outros modos de existência, de relação, de pertencimento. Se a globalização e o desenvolvimento tecnológico aceleraram e aprofundaram muitos dos aspectos catastróficos tais quais os conhecemos, a contra-força resultante das novas condições não deve ser ignorada. Nesse sentido, o modo de recepção e leitura do passado – cuja transmissão se dá em grande medida pelas imagens – se torna peça fundamental na maneira como atuamos sobre o presente.

As imagens, por sua vez, se multiplicam e se diferem, e faltam. A imagem falta precisamente onde se tenta fixá-la; não à toa num momento como o presente em que proliferam discussões em torno de identidade (podemos pensar, apenas a título de exemplo, a sigla GLS que há poucos anos se referia às questões de gênero, nomeando Gays, Lésbicas e Simpatizantes, e que já sofreu tantas alterações ganhando outras letras como em LGBTQ+, referindo-se a Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transsexuais, Queer e outras identidades que não se sintam contempladas; isso sem entrar em questões étnicas, religiosas, sociais, entre outras, em que o fator identitário também tem sido merecidamente elaborado e reivindicado), a tentativa de reivindicação de uma imagem nacional é tão vazia de significantes, escondida sob a capa generalizante de um Brasil (seja ele qual for) acima de tudo.

Em *A imagem queima*, Georges Didi-Huberman pensa essa “falta” da imagem, numa bela passagem que merece ser citada:

[...] é no momento no qual podemos, enfim, vê-la, que ela oferece belezas, formas, cores, que se põe a bater asas: somente a vemos de forma tremida. Então ela voa de vez, ou seja, ela parte. [...] Queremos segui-la para olhá-la [...]. Nesse momento, das duas uma. Se formos caçadores natos ou fetichistas, ou se estivermos angustiados por perdê-la, desejaremos, o mais rápido possível, agarrá-la. Corremos, apontamos, lançamos a rede: a prendemos [...], alfinetamos a falena, delicadamente, sobre uma tábua de cortiça. A cobrimos com um vidro. Vemos perfeitamente, doravante, a reticulação das formas, a organização das simetrias, o contraste das cores: nova emoção. Mas percebemos [...] que a essa imagem falta, no entanto, o essencial: *sua vida* [grifo meu], seus movimentos, seus batimentos, seus percursos imprevisíveis e até mesmo o ar que outorgava um meio a tudo isso [...].

Se não formos caçadores natos e não pensarmos ainda em nos tornarmos peritos ou possuir o que quer que seja, desejaremos, mais modestamente, *seguir* a imagem com o olhar. [...] Mas o dia finda. A imagem fica cada vez mais difícil de se discernir. Desaparece. Emoção. Esperamos. Nada. Voltamos para casa. Acendemos uma vela na mesa e, de repente, a imagem reaparece. Emoção. Ficamos quase felizes. Mas logo entendemos que a imagem não nos queria, não nos seguia, não dá voltas a nosso redor, certamente nos ignora por completo. O que ela deseja é a flama. Vai e vem até ela, aproxima-se, afasta-se, aproxima-se um pouco mais. Logo, de pronto, ela se inflama. Emoção profunda. Há sobre a mesa um minúsculo floco de cinza. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31-33)

São as cinzas, os vestígios materiais daquilo que já não é, que nos autorizam pensar a vida intrínseca à imagem. É a potencialização da memória que nos permite tentar apreender aquilo que inevitavelmente nos escapa. Assim como o bater de asas da borboleta, a vida pulsa justamente ali onde essa mesma vida finda. E se as voltas da história nos confrontam, no contemporâneo, com a condição biopolítica, pensar a “vida” passa a ser uma exigência que nos toca e nos atravessa enquanto sujeitos e corpos políticos. A despolitização do debate em torno das imagens permite a propagação de um imaginário coletivo acrítico embora não consiga conter o descontentamento relacionado mais diretamente à vida cotidiana. Essa tensão interna aos regimes de poder cria um vazio que mobiliza a necessidade de preenchimento, gerando um movimento em que a imagem opera como recurso facilmente manejável (ainda que destituída de significado, como é o caso do slogan presidencial).

Daí a polêmica gerada pela fala de Viveiros de Castro diante do incêndio no Museu Nacional. A sociedade não aceita os restos e, como o caçador faz com a falena ao tentar espetá-la sobre a cortiça, segue na ânsia pela fixação de uma imagem em que falta justamente a vida. É nesse sentido que esses três elementos, em princípio apartados – *A Primeira Missa*, de Victor Meirelles; o incêndio do Museu Nacional; a manipulação de símbolos da nação – nos auxiliam a pensar a imagem autoritária que, se por um lado é instrumento de manutenção do poder, por outro aponta precisamente para este vazio que nos exige uma leitura que inverta a perspectiva reconhecendo as imagens também e, sobretudo, em suas ausências.

A carne desmemoriada da negra avança sobre as unhas, finas e brilhantes na sua juventude, apesar das tarefas brutas, retrai-se descobrindo a implantação dos oito dentes que restam e desponta na esclerótica, incorporando-se às sombras que nos seus olhos escurecem o mundo.

Osman Lins, *Avalovara*

Um carro atravessa a cidade de São Paulo carregando o corpo de uma negra. Como e quanto uma imagem como essa é capaz de nos afetar? O que há de particular na condução de um corpo, um corpo negro, um corpo velho de mulher negra a seu local de enterro? Entre um evento e outro, inserida num longo parágrafo, a referência ao corpo negro no carro fúnebre emerge como se viesse de uma esfera subterrânea do romance, rompendo o texto abruptamente: é a primeira menção ao enterro de Natividade que atravessa a cidade de São Paulo, em *Avalovara*. E da mesma forma como surge, limita-se ao ponto final de modo que nós, leitores, retomamos a narrativa tal como vinha sendo construída. É assim que se dá a presença da negra Natividade ao longo das 413 páginas de *Avalovara*: menções passageiras, que irrompem inesperadamente no curso da narrativa e logo desaparecem. Como já observamos, embora “secundária” e “marginal”, a imagem da personagem relampeja de modo que é impossível ignorar, ao final do romance, que o livro, assim como a cidade, é atravessado pelo cortejo fúnebre da negra Natividade.

A complexa estrutura formal de *Avalovara*, com eixos temáticos que se atravessam e se cruzam à medida que uma espiral estende suas dimensões sobre um quadrado composto por quadrados menores em que o palíndromo latino “*sator arepo tenet opera rotas*” acusa a reversibilidade do movimento narrativo, certamente é um dos pontos da “dificuldade” comumente atribuídos ao livro. Essa mesma estrutura textual regrada pelo movimento da espiral sobre o quadrado imprime ao romance um movimento em que oscilam aparição e desaparecimento, numa espécie de contínuo dar a ver daquilo que se interrompe de modo que o cruzamento e a emergência de vestígios (linguísticos, textuais, imagéticos) operam a partir de rastros, ou melhor, de sulcos no percurso travado pelo texto.

Mas não é a forma (já tão explorada pela crítica de Osman Lins) que gostaria de ressaltar, senão aquilo que ela nos permite elaborar a partir do movimento que cria. Se pensamos na imagem da mariposa elaborada por Didi-Huberman, na medida em que as cinzas potencializam a memória, a inversão de perspectiva é sutil, porém crucial: não se trata mais do olhar sobre a morte, mas da recapitulação da emergência da vida. E como o bater de asas da mariposa é um constante sumir e aparecer dessa imagem que exala vida, assim também se dá a presença de Natividade em *Avalovara*. Submetida à rígida estrutura da narrativa, a personagem nos é apresentada em fragmentos textuais, deixando rastros que atravessam o romance num constante vai e vem, sem se deixar apreender.

O aspecto caótico dessas veredas que se cruzam em linhas narrativas, bem como da linguagem por vezes glossolálica e ininteligível oferecem uma mimese da vida em que o sujeito é o eixo sobre o qual e através do qual os acontecimentos se dão, em que vida e morte estão em constante movimento e tensão. Lembremos que o ano de publicação de *Avalovara* é 1973, período do regime militar que, sabemos, entre tantas formas de atuação, teve a execução e o medo como instrumentos de manutenção do poder. O medo da morte sempre por vir, sempre à espreita, o medo do fim como se, de alguma maneira ele pudesse ser evitado. É a vida perdendo seu valor diante da ameaça da morte. Num período em que grande parte da produção cultural se voltava ao engajamento político e social, numa espécie de resposta imediata aos horrores dos tempos, *Avalovara* não se apresenta como

obra “engajada” e nesse sentido opera uma suspensão no universo cultural dos anos 1970 (embora não isoladamente; apenas para citar um exemplo, no mesmo ano de sua publicação, sai *Água Viva*, de Clarice Lispector, figurando também como uma exceção à literatura de cunho propriamente militante¹³). Como se ocupar da vida, quando a morte está à espreita?

Há um ano do assassinato de Marielle Franco (com uma investigação que não se conclui), enquanto escrevo o presente texto, outra notícia toma conta dos noticiários: o exército brasileiro dispara oitenta tiros contra um carro, no Rio de Janeiro, matando Evaldo Rosa, homem negro, que dirigia para um chá de bebê, acompanhado de sua família. A escalada da violência legitimada pelo Estado é vertiginosa permitindo e até mesmo banalizando a matança em território nacional (principalmente das minorias numa espécie de propagação de costumes vindos desde, pelo menos, a chegada dos europeus ao então chamado Novo Mundo):

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto fico desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 2015, p. 334)

A passagem acima pertence a “Mineirinho”, de Clarice Lispector, em resposta a seu brutal assassinato em 1962. A enumeração dos tiros e o agravamento dos efeitos a cada bala disparada levam a discussão ao plano do coletivo, não é somente Mineirinho quem morre ali. Que dizer dos oitenta tiros contra Evaldo e sua família? Diante do quadro que se (já) esboça(va), a imagem de Natividade, pulsando ininterruptamente, aponta para a necessidade de elaboração de formas de re-existência. Pois é do interior de um mecanismo que não para de atuar, que “natividade” emerge, pulsa e re-existe:

13 O que não significa que sejam obras destituídas de caráter político. Pelo contrário, carregam uma potência política inegável em vários aspectos, sobretudo ao trazer para o centro da cena a vida pela força da linguagem e da criação.

Os pais do oficial marcham de braços dados entre os renques de ciprestes. “Ótima empregada.” “Sempre dócil.” “Merece o túmulo da família”. A mãe, obesa, anda a passos de cágado para não cair, move com dificuldade a cabeça e os olhos míopes são dois ânus. Vãos rasteiros e breves dos pardais entre os túmulos. Os seis soldados, suas sombras e a sombra do caixão. “Obediente”. [...] Os filhos assistem à passagem do enterro e só o olhar da puta é de ódio. [...] A mulher do oficial, sempre retraída, sustendo ainda um ramo de malmequeres, [...] alguém deve abster-se de chorar pela negra e desvalida, sepultada com honras de parenta no jazigo da família: “Nunca sentou-se à mesa com eles”, sim, alguém deve recusar o jogo magnânimo, circunstancial e vão, ser o corpo de Natividade, assumir a sua raiva ou irar-se no seu lugar, não ver quitação na condescendência, não incorrer no engano de medir um modo de ser pelos momentos em que é interrompido e substituído, como agora, por outro, ritual e passageiro. “A vida é pesada no dia a dia e esta hora não quita coisa alguma. Nada. Nada. Nada.” Um fogo queima os braços de Natividade, queima ombros e peitos e as mãos resistem, soltas, a carne avança nas unhas. “Vou ser recebida!”. (LINS, 1973, p. 383-4)

É o seu enterro, a última flama. E, no entanto, a negra, empregada, obediente, enterrada, tem por nome *natividade*. Nomenclatura simbólica, diante daquela que nos é apresentada através da morte: “Viva e morta” (p. 49), insiste em emergir, irrompe o fluxo que se impõe, atravessa a passo lento e constante a metrópole, a cidade, a narrativa. A insurgência de sua imagem opera um gesto afirmativo ao promover o deslocamento do eixo “central” e força ativada pela pulsação da imagem de Natividade ganha nova potência no cenário contemporâneo. Pois enquanto as semelhanças com o período ditatorial durante o qual, inclusive, se publicou *Avalovara*, são evidentes, o retorno é diferido; não mais se relega a violência e o desprezo pela vida aos escuros arcaibouços, numa tentativa de manutenção do semblante apaziguador; pelo contrário, a espetacularização do que há pouco tempo parecia impensável, se transforma no discurso corrente, diário, banal. As imagens, mais uma vez, tomam lugar. Lugar diferido que nos interpela e convoca à diferença. É nesse sentido que o movimento da espiral, que permite esse relampejar de Natividade, pode dialogar com o (nosso) presente: não na substituição da imagem que se pretende totalitária, mantendo a hierarquia entre centro e margem, mas no gesto que impede o preenchimento desse centro. Natividade pulsa. A inútil tarefa de trazer à luz aqueles que estão nas margens escuras – como

vimos com a tela de Victor Meirelles – já não se aplica, o que se nos impõe é o desafio de re-existir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

BODEI, Remo. *Limite*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2016.

BUCK-MORSS. *Presente do passado*. Trad. Ana luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

ESPÓSITO, Roberto. *Pensamento Vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*.

DANOWSKI, Debora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Brasil, país do futuro do pretérito”. Disponível em: <https://www.academia.edu/38756036/Brasil_pa%C3%ADs_do_futuro_do_pret%C3%A9rito?email_work_card=thumbnail-desktop>. Acessado em: 10 de abril de 2019.

_____. Entrevista disponível em: Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>>. Acessado em: 10 de abril de 2019.

WISNIK, Miguel. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RESUMO:

Enquanto as imagens podem ser utilizadas como dispositivos totalitários em nome de uma determinada tradição, a insurgência de fragmentos para além da construção imagética canônica pode potencializar formas de re-existência. O presente texto busca pensar a constante irrupção da imagem de Natividade, personagem de *Avalovara*, como gesto de re-existência frente à (re)emergência de discursos de hegemonia nacional.

Palavras- chave: Imagem; Nação; Natividade; Re-existência.

ABSTRACT:

While the images can be used as totalitarian devices of a specific tradition, the insurgence of fragments beyond the canonic construction can enhance forms of (re)existing. The presente texts seeks to think the constant irruption of the image of Natividade, character of *Avalovara*, as a gesture of re-existing in face of the returning discourses around national hegemony.

Keywords: Image; Nation; Natividade; Re-existing.