

# Leonardo Gandolfi e os Trapalhões na igreja barroca

Filipe Manzoni<sup>1</sup>

95

1.

Se levarmos em conta as diversas alterações pelas quais “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” passou em suas diferentes versões<sup>2</sup>, um elemento que salta aos olhos, como, talvez, dos mais estáveis é precisamente a estrutura pungente de seu final, suas duas últimas frases, isto é, a famosa oposição entre a estetização da política praticada pelo fascismo e a resposta comunista através da politização da arte. De fato, a única significativa alteração nesse trecho está na tradução francesa de Pierre Klossowski, que “suaviza” os termos envolvidos, trocando o fascismo pelas “*doctrines totalitaires*” e o comunismo pelas “*forces constructives de l’humanité*”.

A “suavização” de Klossowski (ainda que pese o excesso de isenção sob uma leitura contemporânea) não é, porém, sintoma apenas do cenário de terror da ascensão do nazismo em 1936, mas também da própria dureza

---

<sup>1</sup> Filipe Manzoni é Doutor em Literatura pela UFSC e Professor de Literatura Brasileira na UFRJ.

<sup>2</sup> Referimo-nos aqui ao primeiro esboço de 1935; a sua publicação em francês, em tradução de Pierre Klossowski, em 1936; à versão ampliada, acrescida de notas que convencionalizou-se chamar de “segunda versão”, inédita até 1989; e, finalmente, a versão mais canônica do texto – hoje referida como “terceira versão” – publicada em 1955. Cf. “Room-for-play: Benjamin’s Gamble with Cinema” (HANSEN, Mirian 2004 p. 3-4) e “A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna” (SELIGMAN-SILVA, Márcio, 2017 p. 45- 49).

inescapável da estrutura do argumento benjaminiano (que por sua vez, é também uma resposta direta a esse cenário). Comunismo e fascismo equacionariam arte e política em uma estrutura quiasmática cujos caminhos apontariam, em última instância, para a catástrofe da guerra iminente ou para a revolução; sem meios-termos possíveis.

Essa estrutura dicotômica (em verdade, maniqueísta) parece extrapolar ainda sua figuração final, sendo adiantada em uma “retórica de oposições binárias”, para tomarmos a expressão de Miriam Bratu Hansen<sup>3</sup>, que constrói o argumento do ensaio, especialmente em sua versão mais canônica, através de uma estratégia de escalada de alternativas antagônicas. O percurso retórico do ensaio induziria, dessa maneira, uma valência opositiva na qual alguns dos principais conceitos se cristalizariam e se engessariam em polarizações excessivamente estáveis. Tomemos um trecho de Mirian Hansen:

Tendo estabelecido os termos *aura* e *massas* como dicotômicos, ele [Benjamin] agrupa outras categorias chave em torno dessa oposição: distancia versus proximidade, unicidade versus multiplicidade e repetibilidade; imagem versus cópia, valor de exibição versus de culto, recepção individual versus coletiva e simultânea, contemplação versus distração (HANSEN, 2012, p. 91) [tradução nossa<sup>4</sup>]

96

Essa “estrutura profunda” dicotômica e suas variações terminológicas são especialmente familiares dentro da crítica cultural do séc. XX. De fato, alguns dos principais estudos sobre a relação entre a arte e a massificação – tomemos o célebre capítulo sobre a “Indústria Cultural” da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer como um exemplo mais evidente – parecem já partir de uma hipostasia desse maniqueísmo,

<sup>3</sup> Mirian Hansen já chamava a atenção para tanto desde sua leitura do ensaio em 2008, “Room-for-play: Benjamin’s gamble with cinema” (HANSEN, 2004), mas a discussão aparece retomada e ampliada em *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno* (HANSEN, 2012). O argumento de Hansen é direto: o ensaio de Benjamin aposta em uma dicotomização na medida em que busca montar um cenário de crise e de “escolha entre vida ou morte” entre o fascismo e a revolução comunista (HANSEN, 2012 p. 83-95).

<sup>4</sup> “Having established the terms *aura* and *masses* as dichotomies, he [Benjamin] groups other key categories around that opposition: distance versus nearness, uniqueness versus multiplicity and repeatability; image versus copy, cult versus exhibition value, individual versus simultaneous collective reception, contemplation versus distraction”, no original em inglês.

não raro, inclusive, retomando alguns desses mesmos termos para chegar a um cenário apocalíptico de batalha perdida contra a produção industrial de simulacros alienantes (ou a consolidação de uma “sociedade de espetáculo”, para trazermos outro importante teórico para a discussão). Seria certamente forçado demais lermos uma vinculação direta entre Benjamin – que, de fato, é elemento de disputa dentro dessa discussão – e tais diagnósticos apocalípticos, mas nos interessa chamar a atenção para o quanto a estrutura retórica de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” como que permite, se não induz, uma polarização semelhante a que está na base de algumas das análises mais deterministas e negativas da relação entre a arte e suas formas massivas.

Para Mirian Hansen, e nisso constitui a singular beleza de sua leitura, o caminho para escapar dessa estrutura dicotômica passa pelo mapeamento, dentro da própria obra benjaminiana – em diferentes versões de ensaios, cartas, notas estendidas, etc. – de contextos que permitem devolver a complexidade a alguns dos conceitos-chave do ensaio, mais marcadamente, as noções de aura, de inervação e de inconsciente ótico. Interessa, para Mirian, tirar tais conceitos de sua figuração engessada e devolvê-los a uma “constelação saturada de tensões”, para tomarmos uma formulação bem ao gosto benjaminiano.

De nossa parte, o que nos interessa é montar um cenário de leitura no qual a rigidez dessa estrutura dicotômica pareça, no mínimo, estranha. Para tanto, nos voltaremos para a poesia de Leonardo Gandolfi, mais especificamente para seu bloco de poemas “Insert coin”, buscando observar o quanto seu motivo central – a perda de uma moeda comemorativa dos quinze anos dos trapalhões durante o turismo pelas igrejas barrocas brasileiras – parece se colocar em uma espécie de ambivalência tragicômica na qual o aurático, o massivo, o afeto e o an-estésico, o valor de eternidade e o efêmero parecem se construir não a partir de uma dicotomia, mas sim em uma complexa indecidibilidade<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Caberia ressaltar aqui (e voltaremos a isto mais a frente) o quanto essa espécie de ambivalência parece se projetar em diferentes camadas e figurações dentro de “insert coin”, até ser levada ao paroxismo na cena final. Não apenas estamos em um contexto que oscila entre Os Trapalhões – essa versão brasileira do *slapstick comedy*, a comédia pastelão –, e o barroco colonial, mas também vemos lado a lado um dos maiores cânones da poesia

Nosso percurso se colocará da seguinte maneira. Após uma apresentação geral do poema, nos deteremos no caráter paradoxal do objeto em específico, a moeda “Os Trapalhões – 15 anos de alegria”, quando tomada dentro de uma leitura mais duramente polarizada dos termos benjaminianos. Buscaremos associar assim, seguindo alguns rastros da leitura de Mirian Hansen, “Insert coin” a alguns conceitos e contextos mais ambíguos e até mesmo esquivos na teoria benjaminiana. Em seguida, nos voltaremos para uma exploração de diferentes camadas da relação com a moeda, colocando a categoria do “afeto” no centro da questão, para, finalmente, à guisa de conclusão, mudarmos de cenário conceitual, buscando re-armar nossa leitura desde um panorama duchampiano. Especificamente, nos interessará situar nosso percurso dentro de uma linhagem específica de leitura de Duchamp desde suas notas sobre o *infraleve*, em vez de um histórico de recepção de seus *readymade*.

## 2.

98

Primeiramente, façamos uma apresentação geral de “Insert coin”. Trata-se do bloco de poemas que abre o terceiro livro de poemas de Leonardo Gandolfi, *Escala Richter* (2015). Com um teor predominantemente narrativo, acompanhamos, ao longo de dezesseis fragmentos, duas principais linhas temporais em paralelo, ambas narradas a partir de uma voz anônima que se refere a si mesma pelo pronome indefinido “você”<sup>6</sup>. A primeira linha temporal, os percalços de uma viagem de férias em Minas Gerais, começa em uma cena de espera em um café em Ouro Preto e termina em uma foto, tirada em frente à Igreja São Francisco de Assis de Mariana, logo após a cena de perda da moeda que será o centro de nosso interesse. A “segunda linha temporal” é algo como um mosaico de

---

moderna e o maior expoente da canção popular cafona, bem como uma fotografia tipicamente turística no mesmo espaço de alusão à primeira fotografia do monstro do Lago Ness.

<sup>6</sup> Vale ressaltar que são evidentes as marcas que ligam esse “você” ao próprio Leonardo Gandolfi: o nascimento em 1981 (ano da cunhagem da moeda), o apreço por Manuel Bandeira (que aparece na epígrafe do seu livro anterior, *A morte de Tony Bennett*) e Roberto Carlos (que aparece em diversos momentos de sua obra), a citação à canção “*Stardust*” (que também aparece em outro poema do *A morte de Tony Bennett*), etc. Todos esses, elementos que apontam para uma ancoragem diretamente biográfica, assim como ocorre em diversos outros poemas de Gandolfi (embora isso não seja especialmente importante para nossa leitura, nesse momento).

lembranças entre a infância e adolescência, todas relacionadas, precisamente, ao presente recebido no aniversário de doze anos, uma moeda comemorativa dos quinze anos de atividade dos Trapalhões. O poema se constrói quase que intercalando essas duas linhas: na primeira, ele avança progressivamente até o cenário do clímax, a perda da moeda na igreja em Mariana; enquanto na segunda, vai montando a sua significação através de *flashes* que evidenciam a carga mnemônica afetiva atrelada ao objeto.

Mas montemos um primeiro cenário de leitura a partir da primeira aparição da moeda, no primeiro *flashback*, no segundo poema da série:

No ano em que você nasceu  
a comemoração de 15 anos dos Trapalhões.  
Seu pai trabalhava na Casa da Moeda  
e ganhou uma das 60 moedas cunhadas  
especialmente para a homenagem.  
Num lado o aviso da efeméride  
no outro à maneira de charge  
quatro efígies e uma data abaixo.  
Após 12 anos, o mesmo pai, testa  
em frisos, chama o garoto, feliz aniversário.  
Ele mostra a data na moeda e diz  
abre a mão, segura, é da sua idade.  
(GANDOLFI, 2015, p. 12)

99

A cena é bastante plástica (na verdade, quase todas as cenas de “insert coin” o são): a memória de receber, no aniversário de 12 anos uma das moedas comemorativas “Os Trapalhões – 15 Anos de Alegria”, cunhadas em 1981<sup>7</sup>. Trata-se de uma das muitas edições comemorativas da Casa da Moeda e que ainda hoje pode ser encontrada em leilões diversos (hoje, em agosto de 2020, encontramos onze unidades a venda no Mercado

---

<sup>7</sup> O ano de 1981 poderia, sem grande chance de erro, ser apontado como o auge (e o início da decadência) dos Trapalhões. Tendo estreado em 1966 na TV Excelsior, migrado em 1974, já com sua formação clássica Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, para a TV Tupi e então, finalmente, para a TV Globo em 1977 (onde ocuparia um horário nobre, imediatamente anterior ao Fantástico), em 1981 o grupo emplacou, além do seu programa líder de audiência, três filmes longa-metragem que, somados, alcançaram mais de 10 milhões de espectadores. Tenhamos em mente que mesmo hoje, em 2020, os Trapalhões detêm treze das trinta maiores bilheterias da história do cinema nacional (sendo as treze resultantes de filmes gravados entre o final dos 70 e 80) e teremos ideia da dimensão do sucesso do grupo. Finalmente, a partir do início dos anos 90 (quando a moeda é recebida, isto é, 12 anos depois de sua cunhagem em 1981) temos alguns dos marcos da decadência do grupo: com a entrada da década de 90 temos o último filme do quarteto completo (Zacarias morreria em março de 1990 e Mussum, julho de 94), várias mudanças de formato e a diminuição progressiva do apelo popular.

Livre por valores que oscilam entre os 50 e 150 reais). Mais do que por ser um “artigo raro”, portanto (já nos voltaremos a esse ponto), o vínculo criado com a moeda se dá a partir de dois elementos principais: o primeiro, o peso uma linhagem familiar. Tomemos a formulação de Maurício Chamarelli sobre esse ponto “a moeda é passada de pai para filho quase como um voto. Trata-se de uma herança, uma inscrição familiar” (CHAMARELLI, 2017, p. 68-69). Deixemos esse ponto em suspenso e nos voltemos para um segundo elemento, mais voltado à materialidade e às especificidades da moeda: o fato de que o “é da sua idade” inscreve-a em um registro do *durável*, isto é, de uma perduração histórica.

Trata-se de algo que é da própria noção de uma “efeméride”, especialmente se levarmos em conta a etimologia do termo. “Efeméride” está ligada ao radical grego “*hemera*”, indicando a duração do efêmero, isto é, que só dura um dia (em especial na observação na medicina hipocrática de “febres efêmeras”). Ao passar, porém, para o latim “*ephemeris*” (e seu acusativo, *ephemeridem*) o termo passou a designar não mais o adjetivo de caracterização de uma curta duração, mas sim o registro *duradouro* de um evento, bem como sua celebração cíclica.

A constituição de uma efeméride, em especial de uma “edição comemorativa”, poderia ser situada, nesse sentido, como uma inscrição de um fato que é da ordem do cotidiano, do mundano, em um registro durável, como um marco ao menos pretensamente histórico. Cabe observar que esse mecanismo ainda opera em outros níveis de “insert coin”: há uma insistência em marcar, repetidas vezes, “para fins de calendário” a data de perda da moeda, 19 de abril, listando uma série de acontecimentos “históricos” ocorridos nessa mesma data – “19 de abril, tanta coisa pode acontecer / e deixar de acontecer. Exemplo, 19 de abril / nasceram Roberto Carlos e Manuel Bandeira / 19 de abril morreram Octavio Paz e Charles Darwin” (GANDOLFI, 2015, p. 14) – como que a destacar o poema dentro de um *continuum* cronológico indiferenciado.

E aqui começamos a chegar no ponto que nos interessa especialmente, então marquemos mais uma vez: é da constituição de uma efeméride a inscrição de uma diferença em um contínuo histórico. É essa inscrição que define uma edição comemorativa enquanto tal. E é aqui que a

questão se torna interessante, ao tentarmos remontar esse cenário a partir dos termos mais canônicos de Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Primeiramente, retomemos em linhas gerais o argumento do ensaio benjaminiano. Segundo Benjamin, o crescimento exponencial de meios de reprodução técnica (em especial a fotografia e o cinema) teria afetado um dos núcleos fundamentais da experiência da arte: sua aura, isto é, o próprio modo de inscrição da história na materialidade única e autêntica de uma obra, o seu “estar aí”. A partir do ponto que a experiência da arte não é mais necessariamente a de uma unicidade material irrepetível (que estaria associada à construção de um valor de eternidade), ou ainda, a partir do ponto que a materialidade da arte *pode* ser reproduzida, tecnicamente, *ad infinitum*, a própria relação com o estético mudaria de forma<sup>8</sup>, se colocando não mais sob o signo de uma distância aurática, mas de uma proximidade; não mais numa recepção individual de uma história diacrônica, mas sim em uma que é coletiva, ou massiva e simultânea. Caberia, aqui, frisar o quanto essa mudança de paradigma é colocada como uma guinada entre dois polos mutuamente excludentes: “*a totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade*” (BENJAMIN, 2017, p. 56)

101

O que nos leva de volta à edição comemorativa. Trata-se de uma das estratégias de marketing mais familiares: a valorização de um produto pela redução de sua disponibilidade a partir da limitação de seu número de cópias, não raro acompanhadas de numeração e de um certificado de autenticidade. É evidente o ponto que queremos chegar: uma edição limitada, mas mais ainda uma edição comemorativa, é um objeto tecnicamente reprodutível mas deliberadamente “não tão reproduzidos assim”, para que, dessa maneira, acumule um valor que não é outro do que o aurático: a inscrição de um valor histórico. Numa edição comemorativa como a moeda “Os Trapalhões – 15 Anos de Alegria” a reprodutibilidade

---

<sup>8</sup> Para não sermos injustos com a emergência histórica a qual Benjamin respondia com seu ensaio, caberia ressaltar que essa mudança da forma de relação com a obra, o decaimento da aura direcionaria a duas posições: a glorificação artística do próprio decaimento da aura, ou a cooptação da experiência dessa nova experiência de uma proximidade para a espetacularização e estetização da guerra, tal como praticada pelo Nazismo.

técnica não *oblitera* o aurático, mas o induz propositalmente através de sua datação histórica.

Mais do que curioso, porém, é francamente irônico que o objeto em questão seja uma moeda, na medida em que, em seu percurso pelas modalidades da reprodutibilidade técnica, Benjamin propõe, de forma quase tangencial, em seu oitavo fragmento<sup>9</sup>, a cunhagem de moedas como uma espécie de “proto-forma” arcaica da reprodutibilidade técnica, e, logo, dos objetos *menos* auráticos possíveis. Tomemos o fragmento em questão:

os gregos conheciam apenas dois métodos de reprodução técnica de obras de arte: a fundição e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que podiam ser criadas massivamente por eles. Todas as outras eram únicas e tecnicamente não reprodutíveis. *Por isso*, elas precisavam ser feitas para a eternidade. *Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte.* (BENJAMIN, 2017, p. 68)

102

No caso específico da cunhagem grega de moedas, portanto, a fórmula “reprodutibilidade técnica vs. aura” está invertida: não é a reprodutibilidade técnica que representa o fim da aura, mas é a impossibilidade da reprodutibilidade que demanda a construção de uma aura em primeiro lugar. Em outras palavras: se na modernidade, por passar a ser tecnicamente reprodutível, o estatuto da arte sofre uma drástica mudança, no contexto grego é por *não ser* tecnicamente reprodutível que a arte precisa ser aurática, isto é, precisa construir um valor específico fundado na sua irrepitibilidade e autenticidade.

Agora voltemos à moeda “Os Trapalhões – 15 Anos de Alegria”<sup>10</sup>. Seu valor é aurático – “segura, é da sua idade” – mas não se encaixa numa

<sup>9</sup> Nos referimos aqui a numeração da “segunda versão”, esse trecho específico encontra-se, na “terceira versão”, no início do bloco intitulado “Valor de eternidade”.

<sup>10</sup> Outro elemento curioso que faz a moeda dos Trapalhões tensionar ainda mais o contexto é o fato de ela apresentar, de um lado, a datação, e do outro as quatro caricaturas dos Trapalhões. Além da cunhagem, a outra modalidade precursora da reprodutibilidade técnica analisada por Benjamin (antes da fotografia e do cinema) é a litografia. Durante os anos que o filósofo está levantando material para a escrita do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, ele se detém, portanto, em uma série de pesquisas sobre a técnica litográfica, reunidos no Konvolut I de seu trabalho das *Passagens*. O que é curioso é que, segundo as pesquisas de Benjamin (2018 p. 1254) a litografia apenas perseverou sobre a gravura pontilhada na concorrência pela afirmação como método massivo de produção de imagens, graças, precisamente à caricatura.



lógica da aura vs. reprodutibilidade técnica. Ela parece negociar com os dois polos dessa dicotomia, nos obrigando a buscar em outros contextos e constelações conceituais benjaminianas um modelo que dê conta dessa ambiguidade, por exemplo, como no caso do colecionador. A este interessaria “não só o objeto mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior” (BENJAMIN, 2018, p. 352-353). E não é sem ironia que encontramos, no Konvolut K, dedicado às anotações sobre o colecionador, uma espécie de embaraço entre a construção de valor própria da coleção e o meio de produção massivo. Benjamin nos diz: “no fundo, é um fato bastante estranho que objetos de coleção sejam fabricados como tais de maneira industrial” (*Ibidem*, p. 350).

É evidente que esse embaraço, ou esse “fato bastante curioso” tem sua razão de ser. Não é por acaso que todas as aparições da “aura” (ou do rastro, já nos voltaremos a esse ponto) que se conjugam com a reprodutibilidade técnica, e por extensão à produção industrial capitalista, são imediatamente rechaçadas como simulacros alienantes do aurático, associados ao fetichismo da mercadoria, e absolutamente inaceitáveis, portanto, dentro do alinhamento marxista da teoria de Benjamin. Não é de nosso interesse, de maneira alguma, tentar dar conta desse intrincado (e polêmico) núcleo conceitual. O que nos interessa, antes, é nos manter numa ampliação desse “fato bastante estranho”, de maneira a buscar ler, em “insert coin”, um tipo de relação que parece se ligar precisamente a esses contextos nos quais a oposição aura vs. reprodutibilidade técnica se torna especialmente nebulosa.

Dito diretamente: a construção da moeda no poema de Gandolfi parece aproveitar, da noção aura, uma espécie de continuidade mnemônica, mas sob um signo extremamente pessoal. Buscamos, assim, não as figurações do aurático na “grande teoria” a respeito da reprodutibilidade técnica, mas sim uma aura que aparece relacionada a objetos específicos, uma aura que se confunde se associa, ainda, ao conceito (ainda mais esquivo<sup>11</sup>) de rastro<sup>12</sup>. O exemplo mais significativo, certamente, pode ser

---

<sup>11</sup> Mirian Bratu Hansen sublinha a especial dificuldade de lidar com o conceito benjaminiano de rastro (*Spur*): “*Trace* is one of those concepts in Benjamin that have

encontrado em outro célebre texto, escrito quatro anos antes do ensaio sobre a obra de arte, “Pequena história da fotografia”.

Voltando-se para os primórdios da técnica fotográfica (antes de 1880), Benjamin flagra aí uma fotografia ainda ambivalente. Não um caso prototípico da reprodutibilidade técnica que implicaria uma independência do “valor de eternidade”, mas, ao contrário, uma efetiva *demand*a de valor de eternidade: “tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar” (BENJAMIN, 2012, p. 103). Logo em seguida, Benjamin se volta para um objeto específico, ou mais ainda, para a inscrição da memória no uso de um objeto específico:

as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. Observe-se o casaco de Schelling: ele pode, com toda certeza, passar à imortalidade juntamente com o filósofo; as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário fazem jus às rugas de seu semblante (BENJAMIN, 2012, p. 103)

104

Finalmente, retomando mais a frente esses primórdios da fotografia e o exemplo do casaco, o filósofo arremata: o fotógrafo via, em cada cliente “uma aura que se aninhava até as dobras da sobrecasaca” (*Ibidem*, p. 106). É evidente – conforme já foi ressaltado também por Mirian Hansen – o quanto a aura não passa aqui por um estatuto único ou irrepetível do casaco, mas sim por uma relação de indexical entre o casaco e quem o usava. Assim como acontece com a relação com a moeda de “insert coin”, que parece absorver as marcas de uma rede complexa de afetos e memórias, a qual cabe mapearmos em seguida.

O que nos interessa sublinhar é que desde sua apresentação enquanto uma edição comemorativa/efeméride até a sua construção de um valor

---

antithetical meanings depending on the constellation in which they are deployed; it is rejected as the fetishizing signature of the bourgeois interior in his advocacy of the new ‘culture of glass’ in “Experience and Poverty” [...], but valorized as a mark of an epic culture – and its implied renewal in modern literature and film – that links art with material production and tactical, habitual perception” (HANSEN, 2007 p. 340).

<sup>12</sup> A relação direta entre aura e rastro aparece, no trabalho das *Passagens*, não no espaço dedicado ao rastro (que se volta mais para a descrição do interior burguês *kitsch*) mas sim nas notas sobre Baudelaire. Ali lemos rastro e aura espelhados: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2018, p. 747).

afetivo como “moeda da sorte”, a moeda dos Trapalhões parece se inscrever firmemente nesse embaraço ou nesse “fato bastante curioso”, para o qual Benjamin sinaliza em diferentes ocasiões mas nunca chega a enunciar. Em outras palavras, o tipo de afeto atrelado à moeda dos Trapalhões parece falar diretamente desde uma zona cinza e nebulosa que o esquema “aura vs. reprodutibilidade” busca reduzir ao preto e branco. É precisamente nessa zona cinza que parecem se situar, ainda, toa uma série de camadas de vínculos afetivos que buscaremos, agora, nos voltarmos de maneira mais cuidadosa. Para tanto, retomaremos o bloco de poemas, dando um salto pelos percalços do turismo em Mariana e indo diretamente para o segundo *flash* de rememoração em que figuram pai, filho e a moeda.

### 3.

O pai chama, mostra a data  
para dizer que é também por conta dela  
e não só dos Trapalhões que a moeda te pertence  
mas a menor distância entre dois pontos  
nem sempre é uma reta e você perde a moeda  
como a dizer que sim, é só por conta dos Trapalhões  
e não da data que a moeda te pertence.  
A menor distancia entre dois pontos  
nem sempre é uma reta, pior, a maior distância  
entre dois pontos pode ser justo uma reta  
melhor dizendo, anos depois, o mesmo pai  
um pouco mais gordo um pouco mais sozinho  
devolve a moeda a quem perdera, devolve  
como se a única coisa que restasse a pais e filhos  
fosse não perdê-la. Você olha a data e os rostos  
cunhados de Didi Dedé Mussum e Zacarias.  
Se isso fosse mesmo sério, alguém perguntaria  
cara ou coroa? mas não e você ainda está ali  
olhando a data e os rostos cunhados de Didi Dedé  
Mussum e Zacarias, quase nada vem à sua cabeça  
nem mesmo a data, só os rostos cunhados de Didi  
Dedé Mussum e Zacarias. É da sua idade, tinha dito.  
Mais cuidado dessa vez, ele te diz agora e sorri.  
(GANDOLFI, 2015, p. 17)

Temos quase uma continuação do poema ao qual nos voltamos anteriormente, isto é, trata-se de um poema que começa no ponto onde o outro se fechou: o pai entregando a moeda e mostrando a data. Dessa vez, porém, o poema não se detém, a partir daí, em uma descrição de uma cena específica; neste o que encontramos é uma espécie de circunlóquio,

investindo em retomadas e explicações para narrar uma perda da moeda. A moeda será restituída – ela aparece sempre referida apenas pelo pronome definido, mas, a rigor, ainda mais se tratando de um objeto feito em série e ainda hoje disponível, poderia perfeitamente ser outra moeda, mas o poema não é muito assertivo com relação a isso – marcando uma espécie de duplo da cena inicial, com a mudança do “é da sua idade” para “mais cuidado dessa vez”.

Dois pontos nos interessam particularmente nesse poema. Primeiramente, o veredito dado pelo pai de um descuido com a moeda parece se associar, paralelamente à data inscrita na moeda, a um segundo traço de identificação com a moeda, literalmente sua outra face: uma identificação com os Trapalhões, com uma propensão às trapalhadas, ao descuido típico da comédia pastelão. A relação com a moeda – o “porque ela te pertence” – oscila, portanto, a partir daí, entre as marcas das inscrições em suas duas faces, cara e coroa: de um lado, a datação da efeméride, marcando sua inscrição temporal como um objeto durável que tem “a sua idade” e que compartilha de seu mesmo *tempo*; do outro, as caricaturas dos Trapalhões, indicando uma espécie de predisposição às trapalhadas e ao desajuste cômico.

Essa oscilação, esse “cara ou coroa”, ainda assume uma significação especialmente dramática na medida em que se junta a um segundo ponto: o adensamento da carga afetiva que liga a moeda à relação entre pai e filho – “como se a única coisa que restasse a pais e filhos / fosse não perdê-la”. A passagem do tempo, marcada por um pai “um pouco mais gordo um pouco mais sozinho”, mas que, ao repetir o mesmo gesto de entregar a moeda, como que reiterando a importância da moeda, ainda antecipa o último poema antes da perda definitiva da moeda, no qual, após uma lembrança nebulosa sobre uma canção assobiada pelo pai e um novo circunlóquio – “e você acha curioso dizer isso agora/ você acha muito curioso dizer isso agora / ainda mais pensando no que já vem pensando / Para falar a verdade, mais do que curioso / você acha até engraçado dizer isso justo agora / ainda mais pensando no que já vem pensando” (GANDOLFI, 2015, p. 25) – interrompido subitamente pelo pensamento súbito de que “isso aqui é um poema / para o seu pai, sobre o seu pai mas sem o seu pai” (*Ibidem*).

Maurício Chamarelli, no mesmo ensaio que já citamos sobre Leonardo Gandolfi, chama a atenção para o quanto em “insert coin” (mas também em outros poemas de *Escala Richter*), o foco em um objeto se coloca como uma forma de “querer resguardar uma vida que aparece, desviando-a do peso dessa história, desse passado” (CHAMARELLI, 2017, p. 64). Diríamos, de nossa parte, que, a forma como essa memória é desviada/trazida à tona (sintomaticamente ela parece mais presente precisamente nos poemas que tecem longos circunlóquios) é semelhante a que líamos no exemplo de Benjamin lendo o casaco de Schelling: trata-se de um vínculo de continuidade quase que indexical, uma tessitura complexa de afetos que se inscrevem nos rastros, independentemente de se tratar de um objeto tecnicamente reproduzível.

A moeda será perdida no penúltimo poema do bloco, após um esbarrão de uma criança correndo, já quase indo embora da Igreja de São Francisco de Assis de Mariana, em uma queda digna de uma comédia pastelão narrada com o suspense e antecipação próprio de uma cena de melodrama:

107

É para Athayde respirar melhor  
teria dito ao passar por mim  
a filha adolescente do casal de meia-idade  
mas não tenho certeza, havia algum barulho  
de modo que ela também poderia ter dito  
é nas zonas escuras dos ciclos que decorrem as  
metamorfoses  
Parado na saída, enquanto meu espírito revisor se decide  
entre uma frase e outra, nem percebo seus irmãos mais  
novos  
os atletas vindo do fundo da igreja correm na minha  
direção.  
Ao escapar do primeiro, não escapo do segundo.  
Cara no chão, a moeda com as efígies de Didi Dedé  
Mussum e Zacarias e a data de 1981 corre  
lentamente pela madeira carcomida, camp 94  
igreja de São Francisco de Assis Mariana, corre  
e gira em círculos progressivamente menores  
Didi Dedé Mussum Zacarias, camp 94  
madeira carcomida, a moeda gira  
progressivamente em círculos  
menores em cujo centro  
último e vertical está  
a fresta por onde  
Athayde ainda  
respira  
(GANDOLFI, 2015, p. 27)

Essa cena final, em uma espécie de oscilação entre o pastelão e o melodrama, parece ser uma espécie de caricatura do que Chamarelli situou como um afastamento de duas “tonalidades frequentes na modernidade: de um lado, a heroica, de outro a trágica” (CHAMARELLI, 2017, p. 65). O *pathos* do herói trágico, essa conjugação entre peso da linhagem, do destino grandioso, e a inabilidade de corresponder a ela (se seguirmos as lições de Jean-Pierre Vernant) se cancelam, em Gandolfi em uma dupla caricatura “que bloqueia qualquer adesão excessiva, patética” (*Idem*): de um lado, a caricatura do drama através do melodrama: o símbolo da herança e da linhagem caindo por uma fenda em uma campa, no túmulo de um célebre defunto; do outro lado, o elemento de uma destinação, encontra-se rasurado por uma destinação cômica, uma propensão as trapalhadas. Se o pertencimento da moeda oscila entre o peso de sua inscrição histórica e o destino trapalhão, é precisamente por uma conjunção desses dois fatores que ela será perdida.

108

\*\*\*

Façamos agora um pequeno parêntese antes de nos voltarmos a uma tentativa de conclusão. Viemos abordando até aqui exclusivamente a imagem da moeda dos Trapalhões – 15 Anos de Alegria que ocupa o centro da cena em “insert coin”, mas esse tipo de relação, ou essa modalidade de afeto aurático dentro do tecnicamente reproduzível poderia ser observada em diversos momentos da poesia de Leonardo Gandolfi. É recorrente uma valorização de um afeto individual/compartilhado por elementos mais diversos da cultura de massa (que vão desde músicas de Roberto Carlos e Odair José a biscoitos recheados ou fragmentos de *O pequeno príncipe*), como que a marcar uma relação com o massivo que passa longe da reafirmação apenas enquanto alienação e estandardização. Parece haver, por assim dizer, um apreço especial por esses afetos do cotidiano, por elementos de extrema relevância afetiva, situados dentro de uma banalidade geral característica.

A moeda dos trapalhões parece (e essa poderia ser a nossa hipótese central) como que sintetizar a forma, ou a estrutura desses afetos, na medida

em que cria valor aurático desde o mais tecnicamente reproduzível possível. Mas de maneira alguma buscamos restringir essa modalidade de afeto a “insert coin” dentro da obra de Leonardo Gandolfi. O que nos interessa, em verdade, é situar essa modalidade de afeto em uma deriva dos discursos mais duros da crítica cultural com relação a arte de massa, e cremos que a obra de Gandolfi é especialmente interessante para isso. Mas agora, fechemos nosso parêntese para tentarmos esquematizar uma conclusão a partir de uma ligeira mudança de cenário teórico-crítico.

#### 4.

Em 2004, Marjorie Perloff organiza uma edição de ensaios (escritos entre 1999 e 2003), reunidos sob o título de *Differentials*. A escolha pelo nome do volume, conforme é explicado em sua introdução, propõe uma política de leitura que se coloque como uma deriva tanto do “*close reading*” quanto do “*contemporary reading*” – associado a uma leitura distanciada, que assumiria uma opacidade inalcançável do texto poético e interditaria todo e qualquer “sentido”. Contra esses dois extremos, Perloff propõe uma leitura “diferencial”, situada uma espécie de retomada deleuziana da obra de Duchamp.

Perloff retoma, de Duchamp, a noção de “*Infraleve*”, um qualificador mais do que uma qualidade substantivável – motivo pelo qual o termo não poderia ser definido, apenas exemplificado – que aparece em suas Notas. Tomemos alguns exemplos mais clássicos: “El calor de un asiento (que se acaba / de dejar) es infra leve” (DUCHAMP, 2009, p. 21), “cuando el humo de tabaco huele también a / la boca que lo exhala, los 2 olores / se casan por infra leve” (*Ibidem*, p. 23), “la diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [sacados del / mismo molde] / es un infra leve / cuando la máxima / (?) precisión es / obtenida” (*Ibidem*, p. 25). Perloff lê aí uma radicalização do diferencial (e por isso, aproximável a Deleuze): uma operação de produção de diferenças no limite da própria impossibilidade de uma identidade a si (o que ainda a leva a Wittgenstein, em diferentes momentos de seus ensaios).

Quase uma década depois, em 2013 – quando a recepção de Marjorie Perloff já estava muito mais marcada por suas investigações sobre

a poesia conceitual e o *Unoriginal genius* (que seria traduzido e publicado no Brasil, aliás, no mesmo ano de 2013) –, em um ciclo de conferências que contava inclusive com a participação da própria Marjorie, Daniel Link retomou a proposta da introdução de *Differentials*. Após uma tradução da “repetição” nos termos de uma “reprodutibilidade digital” que o leva a uma espécie de “Benjamin da cultura digital”, Link propõe também uma leitura que busque escapar do “*close reading*” tanto quanto do “*distant reading*”. Nos diz Link que “o que está em jogo na leitura não se mede em termos de distância porque não há separação possível entre o que está escrito e o que se vive (e, portanto, o que se lê). Do que se trata é de uma afetação ao Tempo e aos tempos uma leitura nem próxima nem afastada” (LINK, 2016, p. 26), precisamente, na qual “aparecerá o infraleve, o que na poesia e na arte ainda vive” (*Idem*).

110

O que era, em Perloff, da ordem de um posicionamento acadêmico e de uma política de leitura (aliás, declaradamente), como que radicaliza-se em Daniel Link, se colocando como uma inscrição do signo da vida (ou de uma sobrevivência) como próprio do diferimento por infraleve. O que nos interessa arriscar aqui, enquanto hipótese final, é que esse percurso Perloff-Link nos afasta de um cenário muito característico de leituras de Duchamp que costuma colocar no centro da cena uma espécie de realimentação de um ciclo “estético-an-estético” (para retomarmos ainda o importante termo de Susan Buck-Morss) cujo motor é uma espécie de “indiferença” fundamental que estaria na base dos *readymades*. Tomemos a célebre citação a respeito do próprio Duchamp: “Um ponto que eu gostaria muito de esclarecer é que a escolha desses ‘*readymades*’ nunca foi determinada por uma fruição estética. A escolha era baseada numa reação de indiferença visual ao mesmo tempo que em uma total ausência de bom ou mal gosto... De fato, uma total anestesia.” (DUCHAMP, 1975, p. 141 tradução nossa<sup>13</sup>).

O cenário de leitura do qual buscávamos, em nossa leitura de Leonardo Gandolfi, escapar, poderia ser situado, talvez analogamente, a essa leitura de Duchamp em um ciclo de estesia-an-estesia no qual a repetição e a reprodutibilidade técnica dificilmente se inscreveriam sob qualquer signo de

---

<sup>13</sup> “A point that I want very much to establish is that the choice of these ‘readymades’ was never dictated by esthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same a total absence of good or bad taste... In fact a complete anesthesia.” No original, em inglês



vida (de fato, se levarmos a questão a outro artista paradigmático do séc. XX, Andy Warhol, trata-se justamente do oposto). Por outro lado, e é nessa alternativa que gostaríamos de colocar nossa leitura, ao priorizar a “gratuidade do pequeno peso” infraleve, priorizamos uma diferença tão mais presente quanto mais precisa é a reprodução de dois objetos feitos em mesmo molde, e, portanto – assim como na proposta de Link – a reprodutibilidade técnica ainda possibilita um afeto que se inscreve sob o signo da vida (ou da sobrevivência<sup>14</sup>).

Quase ao final de leitura de “insert coin”, Maurício Chamarelli chama a atenção para o título do poema, na medida em que este remete tanto ao episódio central da perda da moeda, com toda a carga afetiva a ela atrelada, mas também designa “a frase que pisca na tela dos jogos eletrônicos de fliperama; uma injunção ininterrupta de começo e recomeço [...] uma contraparte gozadora da ladainha vanguardista do *game over*” (CHAMARELLI, 2017, p. 72). “Insert coin” investe, nesse sentido, desde seu título em uma ambivalência que permite ler mesmo o seu desfecho sob o signo da possibilidade de um recomeço.

111

No lugar de uma batalha perdida contra os simulacros alienantes e an-estésicos do aurático, ou ainda, no lugar do *game over* como único destino de um atravessamento pela reprodutibilidade técnica, encontramos, portanto, a reabertura diferencial de uma possibilidade pelo viés do afeto. E é especialmente importante nos mantermos aqui na categoria do possível. Em primeiro lugar, para não nos direcionarmos a uma politicamente desastrosa (e não no sentido cômico) e simplista redenção da indústria cultural pela adesão acrítica a um fetichismo da mercadoria tomado como afeto legítimo. Em segundo lugar porque, seguindo a sugestão de Maurício Chamarelli, é a *possibilidade* aberta do recomeço (e não o recomeço) que lemos como alternativa na designação da perda do objeto de afeto na expressão “insert coin”. Finalmente, é uma insistência no possível que lemos na primeira nota sobre os infraleves de Duchamp:

---

<sup>14</sup> Caberia aqui ressaltar Mirian Bratu Hansen uma última vez, na medida em que é justamente na oposição a uma repetição freudiana, ligada ao an-estético e à pulsão de morte, que a teórica situa o conceito benjaminiano de inervação: “Whether Benjamin borrowed the term from Freud or from the neurophysiological and psychological discourse of the period, innervation comes to function as an antidote – and a counterconcept – to technologically multiplied shock and its anaesthetizing economy”(HANSEN, 2012 p. 137).

Lo posible es / un infra leve – / La posibilidad de que  
varios / tubos de colores / lleguen a ser un Seurat es / “la  
explicación” concreta / de lo posible como infra / leve

Al implicar lo posible / el llegar a ser – el paso de  
/ lo uno al otro tiene lugar / en lo infra / leve  
(DUCHAMP, 2009, p. 21)

**REFERÊNCIAS**

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. p. 23-49.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Organizado por Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CHAMARELLI, Mauricio. “A escala das coisas: dois poemas de Leonardo Gandolfi”, *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, 18, p. 61-76, 2017.

DUCHAMP, Marcel. *The essential writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975.

\_\_\_\_\_. *Notas*. Trad. de Dolores Díaz Vaillagou. Madri: Tecnos, 2009.

GANDOLFI, Leonardo. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

HANSEN. Mirian Bratu. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W Adorno*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

\_\_\_\_\_. “Room-for-play: Benjamin’s Gamble with cinema” *OCTOBER*, 109, p. 3-45, (Summer) 2004.

\_\_\_\_\_. “Benjamins Aura”, *Critical Inquiry*, n. 34, p. 336-375, (Winter) 2008.

113

LINK, Daniel. “A poesia na época de sua reprodutibilidade digital”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Poesia contemporânea: voz imagem, materialidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 13-50.

PERLOFF, Marjorie. *Differentials: poetry poetics, pedagogy*. Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2004.

SELIGMAN-SILVA, M. “A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna”. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. De Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. p. 23-49.

**Resumo:** Nosso trabalho se propõe a um mapeamento de algumas tensões que surgem quando buscamos situar “insert coin”, bloco de poemas de Leonardo Gandolfi, dentro de uma extrapolação de uma dicotomia montada entre “aura” e “reprodutibilidade técnica”. Nos interessa observar o quanto, em diferentes camadas, Gandolfi parece nos forçar a uma espécie de ambivalência entre os termos propostos por Benjamin, que proporemos ler na chave do afeto.

**Palavras-chave:** Aura; Reprodutibilidade técnica; “insert coin”.

**Abstract:** This research aims to outline some some of the effects of reading Leonardo Gandolfi’s poem “insert coin” in a scenario based upon Benjamin’s famous terms of a dichotomy between aura and technological reproducibility. It will analyze a specific ambivalence in Gandolfi’s poem which seems to escape from Benjamin’s terms and inscribe itself in a key of affection.

**Keywords:** Aura; Technological reproducibility ; “insert coin”.

Recebido em: 30/08/2020

Accito em: 17/09/2020