

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO VISUAL**

João Guilherme Dayrell de Magalhães Santos

**O sensível cinematográfico:  
des-montagens em “*eles eram muitos cavalos*”, de Luiz Ruffato**

Dissertação submetida ao Centro de Comunicação e Expressão Visual da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Literatura.  
Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

S237s Santos, João Guilherme Dayrell de Magalhães  
O sensível cinemático [dissertação] : des - montagens em eles  
eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato / João Guilherme Dayrell  
de Magalhães Santos ; orientadora, Rosana Cássia Kamita. -  
Florianópolis, SC, 2011. 11 p.  
202 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. -

1. Literatura. 2. Eles eram muitos cavalos - Crítica e  
interpretação. 3. Cinema. I. Kamita, Rosana Cássia. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título. -

CDU 82



A Mirian Dayrell e Adriano Sampaio,  
com amor.



## Agradecimentos

Antes de tudo: este trabalho é inteiramente dedicado à memória de Maria da Glória Dayrell e Castro, minha querida avó que, num intraduzível gesto de amor à vida e às pessoas, lutou até o último suspiro com a fineza e a grandeza de poucos. Fica aqui um breve registro, em sua memória, da infinitude do meu amor.

Com a mesma imensurável intensidade, agradeço a minha mãe e ao Adriano, meu padasto, que percorreram meio Brasil para ver este filho ser *gauche* na vida. Este anjo torto deixa nada mais que algumas palavras para dizer o indizível, e tenta retribuir – à maneira benjaminiana – tamanha devoção com o exaustivo trabalho que resulta nesta dissertação. O mesmo para meus irmãos e toda família.

Agradeço a professora Rosana Cássia Kamita a atenta leitura do texto que procede e, sobretudo, a liberdade conferida a este errante navegante para explorar, conforme a imposição do acaso inerente às pesquisas, águas novas e, por isso, ainda mais instigantes.

Aos professores Raúl Antelo e Ana Luiza Andrade, não só a extrema riqueza das disciplinas concedidas – nas quais pude vislumbrar, como quem desperta, mundos outros, astros nos quais poderia desastradamente tropeçar armando constelações (im) possíveis –, como a leitura da primeira versão deste texto na banca de qualificação.

Ainda pelas disciplinas, agradeço aos professores Jair Tadeu Fonseca e Tereza Virgínia – que aqui registro a ajuda como aquelas que só os amigos podem oferecer. Neste mesmo gesto de pura dádiva, lembro-me das professoras Tailze Melo Ferreira e Renata Alencar, sem as quais esta luta não teria se iniciado. Aos professores Felipe Soares e Karl Erik Schollhammer, a grande contribuição na banca final. Não menos importante, deixo meus sinceros agradecimentos aos professores André Brasil, Márcio Serelle e Maria Ester Maciel.

Ao Curso de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, ao corpo docente e a servidora técnico-administrativa, Elba Maria Ribeiro.

Por fim, deixo aqui minha profunda gratidão a todos os meus amigos de Belo Horizonte e Florianópolis. Um ano em meio em uma terra estranha serviu para mostrar que as singularidades apenas são possíveis devido à descontinuidade entre os sujeitos, e somente pela existência destas lacunas é que surgem os sentidos que nos permitem partilhar o sensível. Deixo, em especial, meu agradecimento ao Giorgio Gislón, que, apesar da minha resistência, tentou me (fazer) provar

empiricamente a assertiva benjaminiana de que o oposto ao burguês é jamais o proletário, e sim, o boêmio.





*(...) a humanidade prepara-se para sobreviver à civilização.*

*Walter Benjamin, 1931*



## Resumo

A pesquisa “O Sensível Cinemático: des-montagens em ‘*eles eram muitos cavalos*’, de Luiz Ruffato”, busca delimitar, na obra citada, o que resta da mediação pela máquina – que aqui chamamos de cinema – das imagens que compõem o sensível contemporâneo. Atenta-se, em primeira instância, ao contexto no qual se insere o referido texto: a cidade de São Paulo no ano de 2001, em que as subjetividades encontram-se solapadas pela multiplicação incessante dos dispositivos que capturam sem oferecer contrapartida, conferindo uma miséria que se coloca antes pelo excesso que pela falta; ou melhor, instaurando uma zona cinzenta entre excesso e exceção. A descrição da vida abjeta – que Júlia Kristeva já demarcava como a suspensão entre sujeito e objeto – se dando pela inclusão exclusiva de *zoé* na *pólis* no contexto do estado de exceção – daí, a figura do *homo sacer*, postulada por Giorgio Agamben – encontra, nos 70 fragmentos que compõem – não como uma amálgama, mas como um rizoma – o texto de Ruffato, a intercalação por enunciados recortados de jornal e outros simulacros. As imagens subtraídas pelo espetáculo possuem contrapartida de sua expropriação no relato cindido das personagens anônimas que possuem seus depoimentos interrompidos – daí de onde emergem os gestos, como frisava Benjamin – por enunciados apócrifos: trazendo uma diferença como repetição da imagem anestética do muçulmano nos campos de extermínio. A hipersensibilização (Susan Buck-Morss) conferida pela imagem cinética – que fazia-se necessária para a visualização da guerra, levando Paul Virilio a destacar que “a guerra é o cinema e o cinema é a guerra” – polariza o sensível na matéria conferindo uma impressão especular do ego intacto – sensação que permitia a visualização da metrópole a das multidões por meio da montagem – de um lado, e na absurda fantasmagoria da imagem, de outro. Esta assunção da fratura inviabiliza a remontagem do sensível, tal qual temos na construção, ainda que fragmentária, da subjetividade de João Miramar, por Oswald de Andrade: em “*eles eram muitos cavalos*”, a personagem passa a ser a própria a cidade, local da indecibilidade lixo e luxo, que *fala* as personagens e constitui, por excelência, um espaço sem povo. As citações – o título é retirado do poema “*Os Cavaleiros da Inconfidência*”, de Cecília Meireles – cortam e repetem a história, levando a montagem de tempos em um mesmo espaço e esmagando o autor. No seu trabalho de desagregar o texto e destacar o contexto (Antoine Compagnon), percebemos a passagem da sociedade pós-68 do

projeto ao programa (François Lyotard), do molde à modulação, mas que, pela própria indiscernibilidade entre *tanato* e *biopolítica*, fazem reverberar o tempo: Auschwitz em Carandiru, Candelária em São Paulo, disciplina e controle (Gilles Deleuze). A leitura da história por imagens expropriadas pela máquina requerem a falsificação – como temos nos idioletos saqueados colocados no corpo da obra –, que não mais aponta uma exceção que deveria ser contraposta à exceção real: mas, antes, faz a máquina inoperar. A página negra ao fim do texto instaura dispêndio infinito do significado – que torna imensurável o tempo, impossibilitando sua concepção como circular ou linear –, exibindo a montagem ela mesma: o sem-imagem, que confere movimento à flecha de Zenão.

Palavras-chave: eles eram muitos cavalos, sensível, cinema.

## Abstract

The research “O Sensível Cinemático: des-montagens em *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato”, intends to delimitate in the cited work what is left of the mediation done by the machine- that here we call cinema- of the images that compose the contemporary sensitive. We must first be aware of the context in which the referred text is inserted: the city of São Paulo in the year 2001, where subjectivities find themselves undermined by the incessant multiplication of devices that capture without offering counterpart, granting this misery that appears more by its excessiveness than by its absence; moreover, establishing a gray zone between excess and exception. The description of the abject life- that Júlia Kristeva already demarcated as the suspension between subject and object- happening with the exclusive inclusion of Zoé in the *polis* in the context of the state of exception – from this, the figure of the *homo sacer*, postulated by Giorgio Agamben- finds, in the 70 fragments it composes – not an amalgam, but a rhizome – in the texts of Ruffato, facing intercalation in enunciated pieces of newspaper and other simulacrum. The images subtracted by the spectacle have a counterpart of their expropriation in split narration of the characters that have their testimonials interrupted-thus the gestures emerge, as Benjamin would point out- by apocryphal enunciations: bringing a difference as repetition of the anesthetic image of the Muslim in the extermination camps. The hyper-sensibility (Susan Buck-Morss) given by the kinetic image – that was made necessary for war visualization, leading Paul Virilio to emphasize that “war is cinema and cinema is war” – polarizes the sensitive in the matter offering a speculative impression of the intact ego – sensation that allowed the totalizing visualization of the metropolis and the masses through the assembly – from one side, in the absurd phantasmagoria of the image, to another. This assumption of fracture becomes unfeasible the re-editing of the sensitive, as we see it in the making, in pieces, the subjectivity of João Miramar, by Oswald de Andrade: in “*eles eram muitos cavalos*” the character becomes the city itself, place of indecisiveness luxury and trash, that speaks to the characters and creates, by excellence, a space without people. The citations – the title is from the poem “*Os Cavaleiros da Inconfidência*”, by Cecília Meirelles – cut and repeat the story, moving the editing of time to one same space thus overwhelming the author. In his work of disaggregating the text and highlighting the context (Antoine Compagnon), we notice the excerpt of the post 68 society from the

project to the program (François Lyotard), from the pattern to modulation, but by its own indiscernibility between *thanatos* and *bio-politic* time reverberates: Auschwitz in Carandiru, Candelária in São Paulo, discipline and control (Gilles Deleuze). The interpretation of the story by expropriated images from the machine require a falsification – like we have in the stolen idiolects inserted in the work – that point out an exception that should be opposed to the real exception not as dialectics: but, before, making the machine inoperable. The black page at the end of the text establishes an infinite expenditure of meaning – that makes time impossible to measure, impossible to conceive as circular or linear – revealing the editing in itself: the lack of image, that bestows movement to Zeno's arrow.

Keywords: eles eram muitos cavalos, sensitive, cinema.

## Sumário

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>6</b>
<b>Resumo/Abstract.....</b>	<b>10</b>
<b>Introdução ou Sobre o trabalho de Sísifo e a flecha de Zenão.....</b>	<b>15</b>
<b>1. A Literatura e o contemporâneo ou O entrechoque de temporalidades.....</b>	<b>29</b>
1.1. Modernidade: projeto e programa, amálgama e rizoma.....	40
1.2. Mitos temporários e outros nem tanto, ou O passado ou o que nos passa.....	62
1.3. Nas dobras temporais da cidade ou Entrechoques e montagens.....	90
<b>2. Entre Exceções e Excessos.....</b>	<b>110</b>
2.1. O abjeto saqueado, o outro porvir.....	116
2.2. A catástrofe ou A fraternidade da abjeção.....	130
2.3. O gesto ou O objeto no tempo: (des)continuidade e (an)estética..	151
<b>3. O mundo nos aparece como um filme ruim.....</b>	<b>163</b>
3.1. Montagem, mo(n)(s)t(r)agem, montaria.....	170
3.2. O sem-imagem ou A modo de conclusão.....	181
<b>Bibliografia.....</b>	<b>187</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>200</b>

## Introdução ou Sobre o trabalho de Sísifo e a flecha de Zenão

“- Diga, homem enigmático, de quem gosta mais?  
 De seu pai, de sua mãe, de sua irmã ou de seu  
 irmão?  
 - Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.  
 - Amigos?  
 - Você usa de palavras cujo sentido até aqui  
 desconheço.  
 - Pátria?  
 - Ignoro a que latitude se situa.  
 - Beleza?  
 - Deusa e imortal, de bom grado a amaria.  
 - O ouro?  
 - Odeio-o como você odeia a Deus.  
 - Mas que gosta então, estrangeiro  
 extraordinário?  
 - Das nuvens... as nuvens que passam... lá longe...  
 lá longe... as maravilhosas nuvens!”

Charles Baudelaire, “O Estrangeiro”

O presente trabalho nasce antes de um estranhamento que de um conforto. Entre os objetos que atravessam o nosso caminho, o eleito aqui para que se estabeleça a conversação a ser desenrolada nas páginas procedentes assumiu tal posto a propósito dos questionamentos que carrega consigo e dos problemas que traz aos estudos literários – anteriormente às soluções que poderia conceder aos mesmos. Enfatiza-se que, partindo deste local de enunciação<sup>1</sup>, pouco se pretende, após o debate, fixar moradia em terrenos seguros: assume-se antes o ruído, as metamorfoses da leitura, a conversa infinita. Tais pressupostos servem de terreno para que possamos delinear algumas considerações acerca da literatura brasileira contemporânea, realizar um panorama de algumas teorias que impulsionam determinados movimentos do pensamento moderno, ao passo em que criamos pontos de atrito e consonância entre estas duas esferas a partir de caminhos que serão exibidos mais adiante.

---

<sup>1</sup> FOUCAULT. Michael. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, Lisboa. 1972.



A necessidade e a impossibilidade do completo distanciamento seguem como aporia central de qualquer análise, principalmente daquelas que, como esta, se debruçam sobre textos e mantêm os olhos voltados para o terreno explicitamente movente da cultura. Há quem veja melancolia no ato inútil de tentar abraçar o fugidivo, de insistir em carregar o fluido pelas mãos e ter que voltar infinitas vezes à fonte – sabendo que será em vão – para que se possa estar, novamente, com as mãos cheias de água.

Vilém Flusser já havia enunciado que “a comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte”<sup>2</sup>. Olhando com desespero para estas palavras, os melancólicos não cessaram de construir verdades que alegavam não terem criado, mas serem inerentes ao mundo – os mitos. Se, como coloca Flusser, os homens são seres políticos não por sua sociabilidade, mas, ao contrário, por sua solidão<sup>3</sup>, busca-se a comunicação – termo este compreendido para designar qualquer manifestação que visa contato com outro e, por isso mesmo, inserida no campo da ética, como: religião, ciência, filosofia, artes etc. (FLUSSER, 2007).

Os que viram a sociabilidade como inerente à sua condição tentaram – num gesto não menos melancólico – descansar sobre o trabalho já pronto da comunicação: o fenômeno era algo “em si”<sup>4</sup>, tornando o sentido alguma coisa já dada, uno, que se inseria somente no campo discursivo, ignorando o dialógico<sup>5</sup>. Desta forma, congela-se o

---

<sup>2</sup> FLUSSER, Vilém. “O Que é Comunicação?” In: *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 97-98. Diz o autor: “Esquemáticamente pode-se dar a essa questão (como os homens decidem produzir informação e como elas devem ser preservadas?) a seguinte resposta: para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa é a forma de comunicação dialógica. Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação discursiva. Essa resposta esquemática deixa duas coisas imediatamente visíveis. (a) nenhuma das formas de comunicação pode existir sem a outra; (b) a diferença entre as duas forma é uma questão de “distância” da observação. (a) para que surja um diálogo, precisam estar disponíveis as informações que foram colhidas pelos participantes graças à recepção de discursos anteriores. E, para que um discurso aconteça, o emissor tem que dispor de informações que tenham sido produzidas no diálogo anterior. A questão sobre a precedência do diálogo e do discurso é conseqüentemente sem sentido. Cada diálogo pode ser considerado uma série de discursos orientados para a troca. E cada discurso pode ser considerado parte de um diálogo. (...) Mas embora diálogo e discurso estejam implicados um no outro, e embora a diferença entre ambos dependa da observação, trata-se de uma diferença

eterno devir que se faz pelo preenchimento dos espaços vazios, na superfície negra em que reside a polissemia; ignora-se a falta de sentido da vida, justamente o que permite que ela possa ter um, ou melhor, vários deles, sempre cambiáveis. Vem aí a calhar – o que será debatido posteriormente – uma concepção transcendental do mundo – e do tempo –, que relegaria para o futuro – para outro mundo, não aqui – o sentido maior, a eternidade, a salvação ou o inferno, tornando o tempo vazio e homogêneo.

Já no outro lado desta polaridade que aqui esboçamos, compreende-se que “só há um mundo. A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis”<sup>6</sup>. Isto nos faz eliminar a esperança da salvação – Godot que não chega nunca<sup>7</sup> – e virarmos os olhos para as ruínas do presente, para a catástrofe que está sempre aí; e ao contemplarmos nosso tormento, podemos, então, fazer com que todos os ídolos se calem<sup>8</sup>.

Ainda navegando na leitura de Albert Camus, diríamos que é neste silêncio dos deuses que surgirão inúmeras vozes: já na esteira de Benjamin<sup>9</sup>, diríamos que essas vozes são os resquícios da história, o passado. Resta-nos, portanto, debruçar-nos exaustivamente sobre essas vozes, esses estilhaços da história que o relato discursivo não cansou de ignorar em detrimento da defesa de seu absoluto *status* de verdade ou, ainda, em prol do diálogo. E esta ética, que permeia a construção deste trabalho, serve para que o mesmo nos sirva como um espelho que refletirá não “a imagem narcisista de um ego intacto, construído contra o

importante. Participar de um discurso é uma situação totalmente distinta de participar de diálogos. (...) A conhecida queixa de que “não se pode mais comunicar” é um bom exemplo. O que as pessoas pensam certamente não é que sofram de falta de comunicação. Nunca antes na história a comunicação foi tão boa e funcionou de forma tão extensiva e intensiva como hoje. O que as pessoas pensam é na dificuldade de produzir diálogos efetivos, isto é, de troca informações com o objetivo de adquirir novas informações. (...) Pode-se afirmar, na verdade, que a comunicação só pode alcançar seu objetivo, a saber, superar a solidão e dar significado à vida, quando há um equilíbrio entre discurso e diálogo”.

<sup>6</sup> Escrevemos aqui sob a leitura do texto de CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

<sup>7</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Diz o autor: “Da mesma maneira, quando o homem absurdo contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos.”

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. “N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. In: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron. Tradução do francês Cleonica Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

medo de um corpo-em-pedaços”<sup>10</sup>, mas para que possamos levar em consideração cada parte fraturada deste corpo e nos reconhecer “fora de si (...), sendo estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma.”<sup>11</sup>

Para tanto, faz-se ponto central desta dissertação o livro “*eles eram muitos cavalos*” (2001) – sim, escrito com letras minúsculas –, do escritor mineiro, natural de Cataguases, Luiz Ruffato. A obra, publicada no ano de 2001 pela editora Boitempo, de São Paulo, se insere no *hall* de uma recente produção literária sobre a qual há divergências por parte da crítica. A longa caminhada que culmina na construção desta dissertação não cansou de se deparar com opiniões diversas – por vezes negativas – acerca do especificado texto de Ruffato, o que, para muitos, poderia ser o fim, ou seja, o fator crucial para que “*eles eram muitos cavalos*” pudesse ser ignorado.

Este é, entretanto, justamente o ponto do qual partimos, a ver: uma zona de indecibilidade – seria vacilante dizer que o fato de ser recente não tenha enorme peso para que “*eles eram muitos cavalos*” ainda não possa ocupar um lugar mais claro, mesmo que cambiável, dentro da literatura brasileira –, que possa talvez ser oriunda dos procedimentos radicais adotados na especificada obra, mas que nos coloca questões acerca do cânone literário assim como força os limiares e nos leva a indagar o que seria chamado de arte, ou; quais questões estão envolvidas nestas possíveis delimitações.

Ora, responder a essas perguntas seria nada mais que dar ponto final ao diálogo e deixar o discurso imperar. Contudo, o mesmo aconteceria se a opção adotada perante a impossibilidade de qualquer certeza fosse o silêncio: ele produziria nada mais que a sacralização de qualquer objeto a partir do momento que o eleva à condição de indizível<sup>12</sup> e, portanto, ter-se-ia novamente a confirmação do mito. O que nos resta?

Por duas vezes – pelo menos foram duas as recorrências catalogadas por esta pesquisa – Giorgio Agamben afirma ter ficado surpreso com a afirmação de Guy Debord, que dizia: “Não sou um

---

<sup>10</sup> BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: O ‘Ensaio Sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.” In: *Travessia – revista de Literatura* – n.33. UFSC — n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996. p. 39.

<sup>11</sup> COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p. 23.

<sup>12</sup> Giorgio Agamben produz tais reflexões em diversas obras que nos serão caras posteriormente, quais sejam: *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008 e *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

filósofo, sou um estrategista”<sup>13</sup>. Em *Metrópolis* (2003), o filósofo italiano ainda coloca:

Mas creio que aquilo que Guy queria dizer (o fato de ser um estrategista e não um filósofo) é que todo pensamento, por mais puro, por mais geral e por mais abstrato que seja, é sempre marcado por assinaturas históricas, temporais e, portanto, sempre preso, de alguma maneira, a uma estratégia e a uma urgência. (AGAMBEN, 2003, p. 1)

No artigo intitulado “O Cinema de Guy Debord”, Agamben (1995) atribui a declaração de Debord ao fato de que: “ele (Debord) via o seu tempo como uma guerra incessante e nela sua vida inteira estava engajada como em uma estratégia.” (AGAMBEN, 1995, p. 1). Ambos os sentidos da enunciação que parece ter intrigado o filósofo italiano nos servem para o presente momento: talvez seja o caso de encarmos Luiz Ruffato como um estrategista, e não somente um escritor. “*eles eram muitos cavalos*” é constituído por setenta fragmentos que alternam a descrição de vidas anônimas – algumas delas miseráveis –, momentos triviais do cotidiano e simulacros, como santinhos, listas de livros, cardápios de restaurantes, meteorologia: ou seja, textos encontrados no lixo, retirados de jornais, cuja profundidade discursiva é, aparentemente, desprezível.

Como exceção, o último fragmento da obra não possui numeração, além de ser precedido de duas páginas – 147 e 148 – completamente negras. O título é retirado de um poema de Cecília Meireles<sup>14</sup>, qual seja: “Eles eram muitos cavalos/mas ninguém mais

---

<sup>13</sup> Pois bem, Agamben cita tal diálogo nos seguintes artigos: *O Cinema de Guy Debord*. Tradução do francês Antonio Carlos Santos. Conferência em Gênève, Nov 1995, e *Metropolis*, tradução do italiano Vinícius Honesko, conferência apresentada em o “*nômade*” *Metropoli/Moltitudine*, realizado em 11 de novembro de 2006, na IUAV, em Veneza, com o tema “*Novos conflitos sociais na metrópole*”. O último texto foi encontrado no site <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/tribunalsemdireito.html>, acessado no dia 21/05/2010.

<sup>14</sup> WALTY, Ivete. *Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. In: *O Eixo e a Roda*. Revista de Literatura Brasileira. Literatura Brasileira do final do século XIX Volume 14. 2007. 214p. ISSN 0102-4809. P. 27-41; 56. Ivete Walty oferece seu ponto de vista quanto à apropriação que Luiz Ruffato faz do poema de Cecília Meireles que iremos discutir posteriormente, a ver: “No próprio poema em que canta os heróis da Inconfidência Mineira, Cecília Meireles, retomando um gênero medieval, por si só já híbrido, introduz um episódio que é lido por Ruffato como o canto àqueles que não foram e não são nomeados na história do Brasil e na história da literatura brasileira. É justamente esse processo de desnomeação que indica um caminho de leitura do livro de Ruffato, ele mesmo desnomeado enquanto gênero, na

sabe os seus nomes,/sua pelagem, sua origem...” (RUFFATO apud MEIRELES, 2008, p. 5). Logo ao início do texto, no primeiro fragmento, temos:

1.Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

2.O tempo

Hoje na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14°. Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente. (RUFFATO, 2001, p. 11)

A passagem nos leva a entender que todos os outros fragmentos colocados serão *flashes* de São Paulo no dia especificado. Como não se constata na obra relações de causalidade entre os episódios, que beiram quase uma não-relação, não é possível afirmar com absoluta certeza que todas as outras narrativas de caráter mais representativo se passam na cidade de São Paulo. Porém, em alguns destes mesmos fragmentos, há indícios – como nomes de bairros e avenidas – dando a entender a metrópole citada como o espaço no qual serão inseridas estas inúmeras temporalidades. Além disso, o texto é recheado de parágrafos não justificados, usos diversos do espaço em que as palavras se organizam e emprego de distintas fontes ortográficas nos demais fragmentos, o que nos atenta para uma atuação direta na materialidade do significante, assim como para a radicalidade das já citadas páginas negras.

O que se coloca como ponto crucial, a partir de então, é tentar, aqui, delinear as possíveis estratégias – o que seria muito mais apontar os mecanismos dos jogos que o texto pretende fazer funcionar que falar em intenções do autor – que podemos encontrar em “*eles eram muitos cavalos*”, assim como traçar um pequeno inventário de outras estratégias com as quais o citado livro de Ruffato estaria dialogando. Desta forma, abre-se o panorama para o enceto de um trabalho que visa não só marcar estes campos de atuação – a guerra incessante na qual o

---

medida em que mistura gêneros discursivos diversos: cartas, hagiologia, horóscopo, recados de secretária eletrônica, ofertas de emprego, anúncios de serviços sexuais, lista de livros, orações, simpatias populares, cardápios, relatos de fatos do cotidiano doméstico e urbano, pequenas notas jornalísticas, monólogos.”

trabalho de Ruffato parece estar inserido –, como alguns dos infinitos diálogos que o trabalho citado parece querer travar – assinaturas históricas e temporais, que o coloca em frente a tais estratégias e urgências.

Imergindo-nos nesses diálogos – que destacamos a análise do referido texto e o contexto social no qual ele está inserido – ao passo que deles mantemos distância para tentarmos ver com maior nitidez os contornos de suas faces, partiríamos para um empreendimento infinito que, justamente por sê-lo, nos dispõe como principal dificuldade achar os pontos onde deve se colocar fim. E aí se põe o terreno destituído de melancolia em que pretendemos realizar nossas colocações: como Camus, imaginamos Sísifo feliz.

Algumas relações entre literatura e a imagem – chegando a tocar no cinema – são como fios soltos que pretendemos esticar para tratar do nosso objeto. No entanto, dir-se-á que tais entrelaços devem operar aqui antes por afinidade que por analogia<sup>15</sup>. A montagem, assim como a presença da técnica mediando a relação das pessoas com as imagens, serão, talvez, as maiores das afinidades que enquadraremos entre “*eles eram muitos cavalos*” e o cinema. No primeiro capítulo, esboçaremos a relação do objeto com o tempo presente, discutindo como seria apreendida a temporalidade na contemporaneidade e como o objeto trabalha o tempo. No entanto, para firmar este debate, iremos realizar antes uma discussão teórica em maior escala para entender como o tempo vem sendo concebido pela cultura ocidental tal qual nos coloca Agamben, em “*Infância e História*” (1978).

Posteriormente, tentaremos diagnosticar o desenvolvimento da modernidade e as principais mudanças contextuais relativas ao âmbito da cultura pelas quais o mundo passou, principalmente no que concerne ao período pós-1968. Um dos braços deste debate será o largo

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Analogía e Afinidad*. Translated by Omar Rosas. Department of Philosophy. University of Twente The Netherlands. 2009, p. 2-3. Coloca Benjamin: “La analogía es un principio científico, racional. Cualquiera sea su valor, nunca se la considera como demasiada sobria. No se pode profundizar y descubrirla em lo análogo. [Su sujeto será probablemente una relación.] El sentimiento no debe dejar se guiar pela analogía puesto que es incapaz de determinala. Em el reino del sentimiento la analogia no es ningún principio; este falso semblante proviene simplemente de que no se pone suficientemente atención a la racionalidad de la analogía. El Timon de un navio es análogo a la popa – esto solo es material para el mal poeta, pero para el reflexiona ( el técnico) es um objeto. Padre e hijo son afines, esto es una relación que no puede contituirse em la ratio, incluso si Ella permite concebirla. La confusión de la analogia e y la afinidad es uma perversion total. Ella consiste em considerar la analogia como principio de uma afinidad o la afinidad como principio de uma analogia. De esta manera, em el sentido de la primera confusión, proceden los hombres que, cuando escuchan música, se representan algo, un paisaje, un acontecimiento, um poema.

crescimento do espaço urbano como uma das principais características da modernidade, o que faz pertinente uma discussão sobre a metrópole e a maneira como “*eles eram muitos cavalos*” lê esta área. Atenta-se, aí, para as questões do choque, que marca as experiências nos grandes centros urbanos, e da montagem, que perpassa toda a leitura da cidade, assim como o surgimento em grande escala da técnica. Tais experiências chocantes vêm, obviamente, anexadas às inúmeras vivências da catástrofe que experimentou o mundo, como: duas grandes guerras mundiais, guerras vinculadas à Guerra Fria e conflitos étnicos, campos de refugiados e guerras civis não declaradas – como percebemos no Brasil. Os campos de concentração nazista criados na Segunda Guerra seguem, por exemplo, como corte abrupto responsável por uma ampla problematização das representações dos limites entre humano e inumano.

No segundo capítulo, a questão da catástrofe será trazida e amplamente discutida já que “*eles eram muitos cavalos*” tem este tema perpassando toda a narrativa, como será mostrado neste texto. Atenta-se, aí, para o conceito de gesto desenvolvido por Benjamin<sup>16</sup> e posteriormente retomado por Giorgio Agamben<sup>17</sup>. Neste momento, considera-se a presença e o papel do abjeto<sup>18</sup> em “*eles eram muitos cavalos*”. O vínculo com o cinema será realizado ao longo de todas estas considerações, tendo em vista que esta arte se coloca como uma espécie de paradigma da modernidade, na medida em que nos diz de uma experiência sensível mediada pela técnica. Talvez por isso, Luiz Ruffato, na obra especificada, se aproprie de diversos procedimentos cinematográficos na construção de suas estratégias.

Na última parte deste trabalho, cinema e literatura se colocaram frente a frente, em relação mais direta. Atenta-se, aqui, para a leitura que Deleuze<sup>19</sup> promove dos movimentos cinematográficos pós-guerra, assim como para teorias de diversos outros autores. Também será considerado como o próprio fazer cinematográfico traz implicações a questões teóricas, já que responderíamos positivamente à questão colocada por Jacques Aumont, ao se indagar sobre a possibilidade de um filme ser um

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico?”. *Magia e técnica Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>17</sup> AGAMEBEN, Giorgio. “Notes on Gesture”. IN: *Means without End*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.

<sup>18</sup> KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L'horreur. Essai Sur L'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985 e *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

gesto teórico<sup>20</sup>. De tal forma, iremos encerrar a definição de montagem assim como os outros problemas desta dissertação: a experiência do contemporâneo que se encontra mediada pela máquina.

Como último aspecto desta introdução, gostaríamos de apontar uma perspectiva teórica que será usada ao longo desta dissertação. Trata-se da tese de doutorado de Eugênio D'ors<sup>21</sup>, que, por sua vez, se propôs a investigar as reverberações e possíveis resoluções que a filosofia e a ciência construíram acerca das Aporias de Zenão de Eléia. Como se sabe, o pensador Zenão havia criado diversas aporias para dizer que o movimento nada mais era do que uma ilusão. Em um dos seus famosos paradoxos, o pensador europeu, por meio de um instigante raciocínio, afirmava que a flecha disparada de um arco jamais chegaria ao seu alvo. Isto se dava pois, para que a seta pudesse atingir o destino desejado, era necessário que a mesma percorresse a metade do caminho; para tal, era igualmente fato que ela deveria ir até a metade da metade e assim sucessivamente. O fato é que a flecha teria de passar por infinitas subdivisões espaciais, o que tornaria infinita e impossível a sua caminhada até o alvo.

Eugênio D'ors faz o traçado da perambulação da teoria de Zenão entre os pensadores, ao longo dos séculos até a modernidade – no entanto, para resolver a aporia, ele se volta para o campo da física. Ainda assim, é perceptível – algumas vezes tais nomes são citados no texto de D'ors – que o pensador catalão já possuía conhecimento de uma gama de filósofos mais ou menos contemporâneos de seu citado trabalho, que estavam problematizando a questão do tempo; entre eles, Henri Bergson, que é mencionado no texto de D'ors.

Já em vias de concluir seu debate, D'ors coloca:

Considerado así el tiempo objetivamente em función del espacio, puede ser definido como el conjunto de acontecimientos que se suceden em un mismo punto, por ejemplo em una porción de matéria, ligada a um sistema de referencia. El espacio entonces es definido como *el conjunto de los acontecimientos simultâneos*. Esta definición del espacio es la consecuencia del hecho de que

---

<sup>20</sup> AUMONT, Jaques. *Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?* Tradução Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu. IN: Educação & Realidade – ISSN 0100-3143 Vol. 33, No 1, p. 21-34, 2008.

<sup>21</sup> D'ORS, Eugenio – *Las aporias de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ed. R. Parellada. Madrid: Encuentro, 2009.



um cuerpo em movimento está definido por el conjunto de posiciones simultáneas de las diversas porciones de materia que lo componen, de sus puntos materiales, por el conjunto de acontecimientos que constituyen la presencia de estos diversos punto materiales. El acontecimiento, em virtud de lo dicho, se definirá como una *coincidência del espacio y del tiempo*. Um conjunto de acontecimientos ligados por relación de sucesión (por ejemplo, por una ley causal) será, para Minkowski, una línea de universo. Y La noción de universo, em si misma, será una noción sintética, em que vendrán a fundirse, inseparables ya, las dos antiguas nociones de espacio y tiempo. (...)

Observemos, em primer lugar, que, según la teoría de la Relatividad, um acontecimiento, es decir, una línea de universo o una parte de una línea de universo, se define como una *coincidência*. Em um lugar del espacio pueden ocurrir infinitos acontecimientos, em un instante de tiempo pueden ocurre infinitos acontecimientos. Pero em um lugar único del espacio, cenido a um momento único del tiempo, puede ocurrir um acontecimiento único e nada más. Y um acontecimiento es así algo indivisible, pues, para que um acontecimiento pudiera partirse em fracciones, éstas tendrían que ser homogêneas com el y, por lo tanto, ser también acontecimientos, cada uno de los cuales tendría um lugar em el espacio y um instante em el tiempo; lo cual nos daría dos instantes em el tiempo, dos lugares em el espacio para el acontecimiento único dado, lo cual es contrario al planteamiento de la hipótesis. (D'ORS, 2009, p. 112-115).

Trata-se, então, de infinitas coincidências entre espaço e tempo que permitiriam o movimento da flecha. Para tanto, não é possível pensar – como tinha feito Zenão – em espaço destituído de tempo. Marca-se, aqui, uma concepção de espaço como um local no qual habitam diversas temporalidades. Pensando o tempo como *Tiempo-local* ou *Espacio-temporal*, D'órs diz ser o mesmo um “finito de

composicion”, sendo, portanto, um “discontínuo”<sup>22</sup>. Como exemplo de continuidade, o pensador lista três situações: a primeira, de um homem que caminha passando por postes. D’ors afirma, de antemão, que os postes, na realidade, são descontínuos, sendo uma “soma de elementos descontínuos separados por intervalos”<sup>23</sup>. Mas se o sujeito acelerar sua velocidade de caminhar, segundo o autor, perceberá uma continuidade na passagem, que seria, de certa maneira, um avançar tal responsável pela imputação de uniformidade à passagem dos postes por aquele que atravessa a rua. O segundo exemplo é de um jogo intitulado Zootropo, que D’ors afirma ter funcionamento semelhantes ao da película cinematográfica – terceiro exemplo. Coloca o autor:

Pues bien: cuando un físico convierte un sistema e observaciones em una curva, cuando traduce uns sistema de relaciones entre elementos experimentales em una función continua, no hace otra cosa que lo hacen el corredor ante la empalizada, el espectador del zootropo, el proyectador de la película cinematográfica. Pero, así como la aparente continuidad de lo que vemos éstos, se reduce, em el reposo, a extensiones dadas, así, em la continuidad del físico, por lejos que queramos llevar el análisis de lo infinitamente pequeño, la diferencias se reducirán siempre a una extensión dada, tal que nuestra percepción no nos permite ir más lejos, aun si se sobrepasan los limites ordinários com la ayuda de un microscópio o de un ultramicroscópio. Aun suponiendo la invención de instrumentos de análisis más poderosos, lo único que podemos hacer retardar el limite de la observación de la discontinuidad, pero siempre la posibilidad de apreciar las diferencias estará limitada por las condiciones de la experiencia sensible. Siempre nos encontraremos detenidos ante una extensión finita, y no solo no podremos llegar al continuo propriamente dicho, pero, ni siquiera, a lo infinitamente divisible. Los infinitamente

---

<sup>22</sup> D’ORS, Eugenio – *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ed. R. Parellada. Madrid: Encuentro, 2009, p. 118.

<sup>23</sup> D’ORS, Eugenio – *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ed. R. Parellada. Madrid: Encuentro, 2009, p. 118. “Representa una suma de elementos discontinuos separados por intervalos”.

pequeños del físico no son los infinitamente pequeños matemáticos; son únicamente extensiones muy pequeñas, inferiores a las más pequeñas diferencias dadas, de hecho, em la percepción. (D'ORS, 2009, p. 119)

Para D'ors, a continuidade seria, agora, uma espécie de ilusão, máscara de uma descontinuidade inerente ao tempo e ao espaço. Mas é justamente o encontro descontínuo entre as duas instâncias que permitiria, por sua vez, o movimento da flecha. Assim, o cinema estaria neste campo de ilusões em que tempo e espaço se organizariam de forma linear em uma sequência contínua formada em nossa percepção; em nossa sensibilidade. Este sensível apontado por D'ors, como coloca Bergson<sup>24</sup>, não reside na matéria, mas, sim, em nosso corpo, sob a forma de imagens, fazendo com que a própria matéria, portanto, seja nada mais do que um conjunto de imagens. Afirma o autor: “chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1999, p. 17). Continua o filósofo:

O realista parte, com efeito, do universo, ou seja, de um conjunto de imagens governadas em suas relações mútuas por leis imutáveis, onde os efeitos permanecem proporcionais às suas causas, e cuja característica é não haver centro, todas as imagens desenvolvendo-se em um mesmo plano que se prolonga indefinidamente. Mas ele é obrigado a constatar que além desse sistema existem percepções, isto é, sistemas em que estas mesmas imagens estão relacionadas a uma única entre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central.(...) Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas

---

<sup>24</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fuente, 1999.

indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória imagens antigas. (BERGSON, 1999, p.17- 20)

As colocações de Bergson implicam automaticamente que as representações não passam de virtualidades, já que são, por si só, imagens que acabam por se associar às imagens que já possuímos na memória. Assim, a percepção é limitada, como coloca o autor, pois ela está necessariamente inserida em um lugar de enunciação – nosso corpo e nossa vivência. Mas o principal aspecto da teoria bergsoniana com a qual estamos lidando é ressaltar que o mundo é sentido por meio das nossas percepções, as quais, por sua vez, estão embebidas de memória. Mas se o que é vivido o é por meio de imagens que nos chegam, a relação entre o presente atuante e o passado inoperante já não é tão distante ou separada quanto parece. E, obviamente, este caráter de completa inoperância do tempo passado pode, a partir daí, ser transformado e problematizado a partir da lógica a ser exposta. Permita-nos citar novamente o autor:

A atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua atividade, nos movimentos que a prolongam, e não na sua maior intensidade: o passado não é senão a idéia, o presente é o ídeomotor. Mas eis aí o que insiste em não ver, porque se lhe atribui sempre uma finalidade puramente especulativa, porque se quer que ela vise a não se sabe qual conhecimento desinteressado: como se, isolando-a da ação, cortando assim seus vínculos com o real, ela não se tornasse ao mesmo tempo inexplicável e inútil! A partir daí toda diferença é abolida entre a percepção e a lembrança, já que o passado é por essência o que não atua mais, e que ao se desconhecer esse caráter do passado se é incapaz de distingui-lo do presente, ou seja, do atuante. Portanto só poderá subsistir entre a percepção e a memória uma simples diferença de grau, e tanto numa como noutra o sujeito não sairá de si mesmo. (...) O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar entre si pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneos para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de

nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente indivisível. (BERGSON, 1999, p. 72-73)

Desta forma, há, aqui, uma descontinuidade na apreensão do tempo, a qual não necessita de microscópios para ser vista, já que a consciência partiria de uma espécie de montagem do tempo. Este, por sua vez, sempre se fratura pelo fato de estarmos a todo momento em contato com novos objetos que automaticamente se tornam imagens a serem misturadas ao nosso contexto – imagens da memória. Seria, portanto, a escrita histórica como progressão linear uma espécie de Zootropo? E ainda, sabendo que a razão logocêntrica, que encontra seu ápice no positivismo – o que será debatido logo em seguida, no primeiro capítulo – e segue como paradigma da modernidade, seria, como talvez pudéssemos dizer aqui, uma espécie de tentativa de transformar a sensibilidade bergsoniana e a sua relação com a memória em continuidade a modo do cinema – Deleuze lamentava o fato de Bergson não ter entrado em contato com os movimentos cinematográficos do pós-guerra; poderíamos estender o lamento a Eugênio D’ors, que escreveu o texto tão caro a nós aqui neste momento (2011) em junho de 1913, na cidade de Madrid – como o via Eugênio D’ors, fica a pergunta: se a continuidade mascara a descontinuidade, mas se só a última promove um encontro entre espaço e tempo capaz de fazer mover a flecha de Zenão, como pode se fazer para que essa flecha se mova? Traremos essa aporia como uma espécie de metáfora que permeará nosso debate, servindo, por fim, para polarizar produções artísticas e problematizar nosso objeto em questão, qual seja: “*eles eram muitos cavalos*”, de Luiz Ruffato.

## 1. A literatura e o contemporâneo ou O entrechoque de realidades

*“(...) a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também é antes de mais nada ‘mudar o tempo’”.*

*Giorgio Agamben*

Iniciaremos este capítulo com algumas contextualizações acerca da apreensão do tempo pela sociedade, ao longo da história até chegarmos à contemporaneidade. É preciso ressaltar, de antemão, que o objeto sobre o qual se debruça esta pesquisa estará, durante o início desta análise, permeando nossas colocações, mas só será trazido efetivamente ao fim deste debate. Consideramos importante colocarmos tais esclarecimentos, tendo em vista que grande parte da discussão que gira em torno da situação na qual estamos inseridos visa, de certa maneira, diagnosticar a apreensão do tempo: isto, pois obviamente se faz a pergunta sobre que tempo é este no qual encontramos-nos introduzidos – e como, por fim, ele é concebido e sentido.

A indagação se estende igualmente sobre o que se trata como contexto pós-moderno – este termo é, sem sombra de dúvida, um dos empregos mais problemáticos que diagnosticamos e que nos ocupará por alguns momentos. Mas, se, daí, somos levados necessariamente ao questionamento “o que é o tempo”, já nos vemos introduzidos em uma pendência que encontra diversos trabalhos de larga extensão na filosofia. Iremos, sim, dar conta desta indagação, mas por meio de uma opção bibliográfica, pois, para respondê-la por meio de um debate profundo, seria necessária quicá uma tese de doutorado, que ainda sim, propõe um tema que não é o escolhido por nós.

Se se trata de discorrer sobre o tempo, trata-se igualmente de conferenciar acerca da história, pois, como coloca Agamben<sup>25</sup>, “toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona” – e imaginamos que a recíproca deva ser verificável. O autor nos faz, ainda, uma importante colocação, dizendo: “Dado que a mente humana tem a experiência do

---

<sup>25</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História”. IN: *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 111

tempo mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais”<sup>26</sup>. Estaria aí colocada a apreensão do tempo calcada numa sensibilidade constituída pela formação de imagens. Mas o que nos parece de maior importância é que, de acordo com o filósofo italiano, teríamos duas concepções de tempo – e de história, destarte – constatáveis, sobretudo, na cultura ocidental. A primeira era própria da antiguidade greco-romana, cujo imaginário preponderante concebia a temporalidade como “circular e contínua”<sup>27</sup>. Calçado, entre outros, em “*Timeu*” de Platão, Agamben articula que os gregos consideravam tanto o movimento quanto o devir como “graus inferiores da realidade”, o que restituía – devido a tal grau de rebaixamento – à identidade o *status* de “permanência e perpetuidade, ou seja, como recorrência”<sup>28</sup>. Continua o autor:

O movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, é a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alta da hierarquia, é absoluta imobilidade. (Puech) (AGAMBEN, 2008, p. 112)

A partir desta noção, considera-se o tempo como portador de uma direção indiscernível, destituída de início ou fim, e cujo eixo reside justamente em si mesmo. É importante frisar, como o faz Agamben, que este eixo existe. Eram os gregos atentos ao fim da vida e das coisas, assim como a seu meio e início, mas, para os mesmos, estar próximo ao fim designava estar igualmente perto de um enceto contíguo. Isto tornaria, de certa maneira, indistinguível se somos nós anteriores ou posteriores aos próprios gregos, na medida em que estaríamos girando em um círculo no qual não se constata onde algo começa ou acaba – o que concerne à história um caráter de infinitude.

Já embebido pela Física de Aristóteles, Agamben ressalta que a distinção entre algo que aconteceu e o que acontece se dá a partir de uma quantificação do tempo calcada no instante, o que resolveria, de certa forma, o caráter obscuro do local temporal em que estaríamos

---

<sup>26</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História”. IN: *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 112

<sup>27</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>28</sup> Ibidem, loc. cit.

presentes. Seria o instante o que permitiria esboçar uma continuidade, tendo em vista que o primeiro nada mais é do que repartição do tempo, ou “um puro limite que conjugue, e simultaneamente, divide passado e futuro”<sup>29</sup>. No entanto, o instante seria uma espécie de um ponto de fuga – caracterizado por certa dicotomia –, na medida em que divide o tempo ao infinito, ao passo que une o porvir e o passado e garante a continuidade. É o instante, pois, o ponto simultâneo de convergência entre fim e início, mas que a concepção histórica a ser abordada não cessa de quantificá-lo e, na medida em que o faz, tenta recuperá-lo de sua fuga, retirando-lhe seu caráter de ser sempre outro.

O segundo modo de apreensão da temporalidade colocada por Agamben estaria intimamente vinculado à cultura cristã – as considerações de Agamben neste momento partem de (re) leituras de Santo Agostinho. Tem-se, aí, uma concepção do tempo como linha reta compreendida entre dois pontos únicos, irrepartíveis: a narrativa da Gênese e, como coloca Agamben, a perspectiva escatológica do Apocalipse. Aqui, opera-se com a finitude do tempo, já que se sabe onde o mesmo começa e onde ele irá se extinguir. A linha que é compreendida entre estes dois momentos é única, tornando os instantes que nela se inserem como igualmente únicos; ou seja, jamais se repetirão, são irreversíveis. Diz Agamben:

Além disso, em contraste com o tempo sem direção do mundo clássico, este tempo tem uma direção e um sentido: ele se estende irreversivelmente da criação ao fim e tem um ponto de referência central na reencarnação de Cristo, que caracteriza o seu desenvolvimento como um progredir da queda inicial à redenção final. Por isso tanto santo Agostinho pode opor aos *falsos circuli* dos filósofos gregos a *via recta* do Cristo, à eterna repetição do paganismo, na qual nada é novo, a *novitas* cristã, em que tudo acontece sempre uma vez só. A história da humanidade mostra-se assim como uma *história da saúde*, ou seja, da realização progressiva da redenção, cujo fenômeno se encontra em Deus. E, nesta conjuntura, todo evento é único e insubstituível. (AGAMBEN, 2008, p. 115).

---

<sup>29</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História”. IN: *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 113



Introduz-se aí a experiência da historicidade que permeará, obviamente, grande parte dos estudos históricos realizados no ocidente. As implicações são as mais diversas e não menos óbvias, como: entendimento dos fatos históricos como linha reta na qual os mesmos se desenrolam, necessária relação de causa e efeito entre os acontecimentos e, por fim, imobilidade da tripartição temporal, qual seja; passado, presente e futuro. Ignora-se aqui a relação antes realizada com o movimento cíclico dos astros, transformando o tempo em algo humano e interior, o que não retira da concepção cristã da temporalidade uma característica que era própria dos gregos: a quantificação do instante<sup>30</sup>. Esta quantificação se destina à necessidade de garantir a mensurabilidade do tempo que encontraria seu contraponto na eternidade, regime próprio da divindade. Isso nos elucida na medida em que, como coloca Agamben, o instante, como ponto de fuga, só existe como tal precisamente a partir da constatação de que ele é uma interseção do tempo com a roda da eternidade. A partir das considerações de Guilherme de Auvergne, coloca Agamben:

(...) a eternidade é totalmente imóvel e totalmente simultânea, toda vez que a roda do tempo toca a roda da eternidade, tal contato ocorre apenas pontualmente em sua rotação, razão pela qual o tempo não é simultâneo. (AGAMBEN, 2008, p. 117)

A concepção do tempo oriunda do cristianismo é a que perdura durante a modernidade, se diferindo apenas pela abolição da ideia de um fim: passa a se ignorar o apocalipse, considerando-se apenas o antes e o depois. A economia, como será debatido posteriormente, tem, obviamente, papel fundamental em toda a apreensão do tempo:

---

<sup>30</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História”. IN: *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 116. Aliás, foi justamente o fato de ter mantido a concepção aristotélica do instante pontual o que impediu a Agostinho elucidar o problema do tempo, como coloca Agamben. A ver: “Como são estes dois tempos, então, o passado e o futuro, uma vez que o passado não é mais e o futuro não é ainda? Quanto ao presente deve, portanto, juntar-se ao passado, como podemos dizer que ele é, visto que não pode ser senão cessando de ser?...Se concebermos um ponto de tempo tal que não possa ser dividido em partículas menores, somente este pode ser denominado presente: mas este ponto voa tão rapidamente do futuro ao passado que não possui duração alguma. Pois se fosse extenso, dividir-se-ia em passado e futuro, mas o presente não tem extensão.

mas, ainda com Agamben, poderíamos dizer que a concepção cíclica greco-romana estaria para o trabalho nas lavouras – o tempo calcado na órbita das secas, das chuvas, da colheita etc. –, assim como a moderna oriunda do cristianismo, para a mecânica moderna. Há, aí, a priorização do progresso como sucessão de instantes. Diríamos que a concepção cristã reside na moderna com devidas diferenças. Na primeira, negar-se-ia o instante em detrimento de um fim certo – seja de salvação ou de desgraça –, na segunda se extinguiria este fim, todavia não a partir da valoração do momento, mas do processo constituído de instantes contínuos que culminaria não se sabe onde. Desenvolvimento econômico? Revolução (marxismo)? Agamben realiza ainda análises específicas da concepção hegeliana do tempo, entre outras. Mas o autor nos coloca o ponto culminante:

Quer seja pensado como círculo, quer como linha, o caráter que domina toda concepção ocidental do tempo é a pontualidade. Representa-se o tempo vivido mediante um conceito metafísico-geométrico (o ponto-instante inextenso) e então se procede como se este próprio conceito fosse o tempo real da experiência. (AGAMBEN, 2008, p. 122)

Para uma possível contraposição desta concepção de tempo, Agamben retoma uma religião ocidental que não triunfou, a Gnose. Tanto nela quanto nos trabalhos de Walter Benjamin realizados a partir de escritos da tradição hebraica, habitaria uma linha partida, em que o desenvolvimento é, de certa forma, substituído pela simultaneidade. A ressurreição, a chegada do profeta ou mesmo o juízo final não estariam destinados a irromper ao fim da história, num lugar outro que não aqui, mas são situações que já teriam acontecido desde sempre. Desta forma, o passado não é tido como irreversível, mas é incessantemente presentificado, num ato que lhe confere o estatuto de possibilidade de vir a ser novamente e que nos coloca de frente a um eterno exercício de correção dos erros e abertura dos arquivos.

Assim, não se trata mais de um sujeito que se coloca na história, que constrói o relato, mas a consideração de cada momento da história como algo que deva ser estimado, tornando o passado “a pequena porta

pela qual pode entrar o messias”<sup>31</sup>. Assim, o sujeito agora experimenta sua própria finitude, existindo como “temporalização originária”. Para fazer irromper este tempo enquanto linearidade transcendental – pois visaria sua resolução no fim, em outro mundo que não aqui –, Agamben irá sugerir o prazer, pois ele – como momento incomensurável – nos permite experimentar o tempo enquanto “a cada instante um quê de inteiro e completo”. Citemos Agamben:

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. Assim como ao tempo vazio, contínuo e infinito do historicismo vulgar deve-se opor o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer, ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica. Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer. É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma cairologia do tempo), seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração. (AGAMBEN, 199. p. 128)

Trata-se então, para Agamben, de mudar o tempo, pensando-o como sobre-vivências, calcado na imanência de uma história refletida a partir da finitude da vida como motivo para que ela seja concebida como algo a ser realizado agora, e o passado como potência, fazendo com que ele, por sua vez, seja inteiramente trazido, considerado, e possivelmente

---

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e História”. IN: *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.116.

corrigido. Mas, tendo em vista uma ampla produção bibliográfica recente em torno de uma mudança contextual pela qual passou a sociedade entre os anos cinquenta e sessenta, diríamos – o que será reconsiderado – que Agamben dá fim à sua análise no que é compreendido como modernidade. Diversos teóricos vão tentar nos alertar para a emergência de novas estruturas que configurariam o que muitos entendem como contexto pós-moderno, pós-modernidade, entre outros.

Antoine Compagnon faz um minucioso trabalho, que segue como uma espécie de diagnóstico, ao modo de Agamben, da apreensão do tempo pela modernidade seguindo até ao momento “presente”. Conforme a análise do autor, o modo de conceber a temporalidade irá, obviamente, variar de acordo com diversos artistas, filósofos etc. Na primeira análise, e talvez umas das mais interessantes, o autor polariza a concepção de modernidade<sup>32</sup> como “novo”, que permeava tanto os trabalhos de Charles Baudelaire quanto os do poeta Rimbaud. Encontramos dois pólos, quais sejam:

À primeira vista, parece que o novo, segundo Baudelaire, e o novo, segundo Rimbaud, têm pouco em comum. O novo de Baudelaire é desesperado – justamente o sentido do spleen, em francês-, ele é arrancado da catástrofe, do desastre do amanhã. “o mundo vai acabar”. (...) Rimbaud, em contrapartida, fixa como missão para o poeta fazer-se *multiplicador do progresso!* É verdade que, apesar dessa promessa inicial, ele chega

---

<sup>32</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 17. Coloca o autor: “Se o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se o modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo- do que é moderno, aparece em Huysmans, no ‘Salão de 1879’, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de modo, “agora mesmo, recentemente, agora. *Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O modernos se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado. Toda a história da palavra e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história. Pouco importa que essa aceleração seja uma realidade ou uma ilusão, que se passem, realmente ou não, mais coisas num instante dos Tempos modernos do que num instante da Antiguidade, pois é a percepção do tempo que conta. O eterno retorno do mesmo pode também acelerar seu ritmo, como no caso da moda, que nunca se encontra muito longe do moderno.”

rapidamente ao “silêncio”, alcançando, num piscar de olhos, as fronteiras da arte. (COMPAGNON, 1997, p. 17)

Mas Baudelaire detecta que este novo obviamente se esvai, tornando-se algo ultrapassado, o que nos remonta uma relação inseparável – extremamente característica da modernidade – entre progresso e decadência. O tempo, como afecção, se acelera desde a Renascença, justamente por se priorizar o novo como algo a ser valorizado. Compagnon (1997) também destaca o papel da religião como responsável na articulação feita pelos homens entre tempo e história e que se adapta perfeitamente à lógica de funcionamento do mercado<sup>33</sup>. E não só a posição em uma linha temporal que denota um determinado status relativo ao conhecimento científico, quanto à própria necessidade de afirmação da arte moderna, que tais artistas não cessam de desqualificar a tradição em prol da novidade que estão a fazer. A arte atrela-se ao tempo da história e do progresso, o que gera uma curiosa relação, já colocada, de negação do passado. Assim, a modernidade só pode se tornar antiguidade de si mesma, na medida em que o que hoje é realizado é o novo classicismo para o que será feito amanhã, até um ponto em que não haja algo mais a se opor.

Se há, em Baudelaire, a “retórica da ruptura e o mito do começo absoluto”, não é verificável, todavia, a consciência de um papel histórico a se desempenhar, calcado em uma projeção utópica futura. Esta função, permeada pela confiança no tempo e na história, carrega, entretanto, a lei de seu próprio desaparecimento e ficou relegada às vanguardas.<sup>34</sup> Como o que era novo se tornava instantaneamente velho,

---

<sup>33</sup>COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996, p. 20. Diz Compagnon: “(...) o que prova que nossa concepção moderna de um tempo sucessivo, irreversível e infinito tem por modelo o progresso científico ocidental, desde a Renascença, como a abolição da autoridade e o trunfo da razão.”

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 38. “A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical de dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de ser avançado em relação ao seu tempo. Se o paradoxo da modernidade vem em relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depende de sua consciência da história. Dois dados contraditórios constituem, na realidade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo. Por causa dessa antinomia, a afirmação vanguardista só serviu, muitas vezes, para legitimar uma vontade de destruição, sendo o futurismo teórico um pretexto para a polêmica e a subversão. Inversamente, a reivindicação niilista mascarou muitos dogmatismos. A vanguarda, substituindo o patos do futuro pela aceitação do presente, torna ativo, sem dúvida, um dos paradoxos latentes da modernidade: ela faz de sua pretensão à auto-suficiência e de sua auto-afirmação uma autodestruição e uma autonegação necessárias.”

tornando inseparável a idéia de modernidade à de decadência, passavam as vanguardas a trazerem para si uma trajetória maior, que culminaria na chegada à essência da arte. Instala-se aí uma busca com os olhos voltados para o futuro, à medida em que se tenta, incessantemente, ditar o que será o novo presente; procedimento este que não faz nada mais que postergar a decadência originária da busca vazia chamada projeto de modernidade.

Já o contemporâneo vem, como querem alguns, como a posteridade ou o repúdio do moderno: pós-moderno. Não se sabe muito bem a designação do termo tendo em vista que cada autor o usará a sua maneira específica. Mas é claro que ele se coloca não de modo menos confortável em virtude das aporias que carrega e serão delineadas aqui. Compagnon coloca:

(...) enquanto a tradição moderna, desde a metade do século XIX e, sobretudo, desde que as vanguardas históricas do início do século XX reagiram contra a exclusão da arte em relação à vida moderna, contra a religião da arte, qualificada como burguesa, porque sacraliza o gênio e venera a originalidade na produção de um objeto único, autônomo e eterno, essa mesma tradição, longe de alcançar a cultura de massa e a arte popular, se isolou, sem dúvida cada vez mais, no universo do que se chama em inglês o *connaissanceurship*, ou seja, o meio elitista e confinado dos museus e das universidades, da crítica e galerias. A tradição moderna não aboliu, pois, a distinção corrente em inglês entre o que se chama de *high* e *low art*, a arte de elite e a arte de massa, a grande arte e a arte menor, o formalismo e o kitsch; paradoxalmente, ela reforçou essa oposição até o aparecimento de formas como a arte pop, nos anos 60, encenando a morte da arte, quer dizer, aproveitando o domínio do mercado para fazer completa identificação entre as obras de arte e os bens de consumo. Então, com efeito, a distinção entre arte de elite e arte de massa se aboliu, mas a que preço! (COMPAGNON, 1995, p. 82)

A partir de então, é possível traçar alguns pontos para a identificação de uma possível mudança de contexto, como: certa

profanação da arte – que terá reverberações como a relativização do lugar ocupado pelo autor –, o mercado como campo que irá abraçar vorazmente todos os regimes da cultura e, conseqüentemente, da produção artística e o surgimento da arte pop, entre outras. À antiga dicotomia pela qual operava parte da arte moderna, por meio da junção entre popular e erudito, são adicionadas as produções características dos media, que passam a ser constantes nas sociedades contemporâneas. Artistas como Marcel Duchamp, entretanto – destacamos tal fato por acontecer logo ao início do século XX –, já questionavam a obra de arte como lugar autônomo, alertando para a produção que estava condenada ao domínio da técnica e que, por sua vez, colocaria, quem sabe, fim às ideologias.

Quando se trata o termo pós-moderno como ruptura em relação à modernidade, ele estaria condenado ao fracasso, na medida em que tal corte com o que foi – a tradição – é tarefa característica e instituída pela própria modernidade. O caráter paradoxal de tal operação evidencia nada mais do que certa melancolia que não se cansa de tentar, novamente, instituir um novo projeto para ser seguido, que agora só se diferencia pela nebulosidade do que seria exatamente a salvação. Antes, como no caso das vanguardas do início do século XX, ela poderia ser a essência da arte. Isto, no campo da arte, já que a economia de mercado continua a operar a todo vapor, seguindo como eixo pelo qual o tempo escoia. A modernidade – tendo em vista sua lógica de funcionamento –, então, encontra-se, sem sombra de dúvidas, inserida no mundo onde agora nos vemos. Se Compagnon, citando Lyotard, diz que Auschwitz seria o fim do ideal moderno, o que acarretaria também no fim das meta-narrativas totalizantes – marxismo, progresso econômico, psicanálise etc. –, teríamos que verificar se estamos realmente distantes tanto dos campos de concentração nazistas e dos relatos totalizantes. Encarando o pós-moderno como ruptura, ou como período histórico, estaríamos novamente no tempo linear e homogêneo, o que retoma alguns aspectos da fala de Lyotard.

Para finalizar, faz-se a pergunta: o que é o tempo?<sup>35</sup> Como já colocado, por uma opção que não prevê neste trabalho o debate que a justificaria, diríamos que o tempo é uma dimensão que opera pelo princípio da heterogeneidade e da conexão, destituída de unidade que lhe sirva de pivô, sem sujeito ou objeto. É um emaranhado, uma rede

---

<sup>35</sup> Esta questão, assim como sua resposta, foi inspirada na palestra ministrada pelo professor Peter Par Pelbart no programa de TV Café Filosófico. Tal episódio do programa foi acessado pela internet no dia 15/04/2010.

onde se pode entrar e sair por qualquer ponto, tornando-se indiscernível começo ou fim, estando-a imersa em um eterno devir. É um sistema destituído de centro, descontínuo – tal qual havia detectado parcialmente D’ors e Bergson –, constituído por ligações intercambiáveis e plurais, que obliteram hierarquias e finalidades. Ou seja, o tempo é rizoma<sup>36</sup>. E se cada instante do passado pode ser uma porta pela qual pode entrar o profeta, diríamos que a possibilidade da entrada do messias desprende a história de suas amarras, tornando-a uma rede pela qual se deve navegar nos mais variados sentidos. Cada ponto dessa rede pode ser conectado infinitamente, pois, em cada um deles, pode residir a chegada do messias. Articularíamos que a visão da história – ou de como ela deveria ser encarada – colocada por Agamben adquire consonância com o protótipo rizomático de Deleuze. Obviamente, entretanto, cada concepção vem de lugares extremamente distintos. Realizamos até agora uma brevíssima introdução ao nosso tema, iremos ao debate.

---

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles. Introdução: Rizoma. IN *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia V. 1*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34 5ª reimpressão. 2007. P. 15. Coloca o autor: É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n -1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos são rizomas. (...) O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.



## 1.1. Modernidade: projeto e programa, amálgama e rizoma

A sociedade dominada pelos meios de comunicação de massa em que nos encontramos trabalha a partir de uma infinita produção de imagens, que não respeita cronologias temporais. É bastante comum nos movimentos culturais, por exemplo, a reapropriação de produções antigas a partir dos revivals, de forma anacrônica. A lógica de funcionamento dos media leva Gumbrecht a colocar que a apreensão da temporalidade mudou radicalmente – e este seria o ponto no qual teria parado Agamben, mas ainda há de se pensar sobre a pertinência de todas as colocações. Para o autor, o presente pode ser lido por meio de três conceitos básicos, quais sejam: destemporalização, desreferencialização e destotalização. Sobre a perda da noção temporal, explica o teórico:

O primeiro conceito (destemporalização) tematiza o colapso do que podemos denominar “temporalidade moderna”. Temporalidade dominante desde os séculos XV/XVI, até muito recentemente. Neste paradigma, o tempo confunde-se com uma matéria que flui de um passado, sempre e necessariamente distinto do presente, a um futuro, entendido como aberto e para o qual podemos selecionar opções. Isto é, o futuro emerge enquanto previsível resultado do presente. Deste modo, a clássica assimetria entre passado, presente e futuro se constituía. A situação contemporânea evoca um futuro bloqueado. Em lugar da percepção moderna de um futuro cujas opções permanecem em aberto, passamos a temer este futuro: não mais vemos como resultado do presente, antes o presente parece torna-se onipresente. Ao mesmo tempo, as possibilidades técnicas de reprodução de ambientes e condições do passado se aperfeiçoaram a tal ponto que, constantemente, o presente parece invadido por passados artificiais. Deste modo, as condições de destemporalização insinuam não um tempo que progride, mas um presente que cada vez mais domina o cenário contemporâneo. (GUMBRECHT, 1998, p. 138)

Ter-se-ia uma presentificação incessante do passado a partir dos ambientes criados na perspectiva dos simulacros, tal qual debate Jean Baudrillard<sup>37</sup>, responsável por um presente que assume uma proporção maior – é possível se mensurar o tempo? – e, como coloca o autor, se torna onipresente. O futuro passa a ser temido e evitado, embora a força do acaso ainda nos coloque de frente com imprevistos – o que, por sua vez, pode não se tratar da experiência propriamente dita, conceito este que possui amplo debate (desenvolvido posteriormente), mas da catástrofe, sem sombra de dúvidas.

O conceito de destotalização segue a partir de uma leitura de Gumbrecht às colocações de Lyotard, que afirma terem as meta-narrativas totalizantes se fragmentado, dando lugar aos jogos de linguagem<sup>38</sup>. Estariam os sujeitos imersos em diferentes situações – a posição social, econômica, etnia, nacionalidade – para as quais agiriam conforme interesses próprios, e não mais em uma filosofia ou mito que abrangeria uma ação conjunta de toda humanidade, tal qual pedia o marxismo ou a psicanálise. A desreferencialização trata-se justamente da perda da fricção direta do corpo com a matéria, criada pelos ambientes produzidos já colocados, o que nos coloca frente a um mundo flutuante que nos faz lê-lo por meio de representações. A principal característica destas representações reside no fato de elas não exigirem o contato com o referente ao qual apontam, mas assumirem para si o estatuto de objeto – tal como fazem a literatura e o cinema?<sup>39</sup>

De qualquer maneira, a contemporaneidade se caracterizaria por uma superposição de mundos a partir da emergência dos simulacros. O espaço urbano, característica fundamental da modernidade e que hoje segue com o desenvolvimento desenfreado das megalópoles, se caracteriza justamente pela quantidade de mundos possíveis que nele

---

<sup>37</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Relógio D'água, 1991.

<sup>38</sup> LYOTARD, Jean-François *O Pós-moderno*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1986, p. 17. Coloca o autor sobre os jogos de linguagem: “Três observações precisam ser feitas a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não possuem legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes a inventem). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um ‘lance’ ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um ‘lance’ feito no jogo.”

<sup>39</sup> Godard já havia colocado que o cinema não deveria representar a realidade, mas a realidade do cinema.

habitam<sup>40</sup>. Mas, para Gumbrecht, estes espaços estariam fadados ao ocaso na medida em que as pessoas estariam optando por experimentar o mundo por meio das telas de computadores e televisão. E todos estes procedimentos acarretariam na constituição de um momento histórico peculiar. Diz o autor:

(...) mas os espaços e meios do passado podem ser reproduzidos materialmente em uma perfeição técnica até pouco desconhecida, de forma que o presente se preencha com uma diversidade de passados. Ambos os movimentos, o adiamento do futuro ameaçador para um futuro distante e o preenchimento do presente com múltiplos passados, convergem na impressão de que no tempo social pós-moderno o presente está se tornando mais amplo (tão amplo que não é mais transformado em passado por nenhum futuro que se transponha para o presente). Justamente por isso, temos motivos para acreditar que o tempo pós-moderno não seria mais uma época ulterior em uma seqüência de épocas (...), mas que ela realmente encerrou a construção histórico-filosófica das épocas que se substituem umas às outras. (GUMBRECHT, 1998, p. 286)

É necessário ressaltar que a construção de épocas históricas que se sucedem umas às outras é característica de um modelo determinado de pensamento, que poderia, aqui, ser atrelado à concepção histórico-temporal ligada ao pensamento cristão, a partir da leitura de Agamben. A questão da presentificação nos é extremamente problemática, pois se se trata a literatura de alto valor ser conferida como tal, não por representar uma determinada história, mas por ser dotada de um trabalho

---

<sup>40</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma. Modernização dos Sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 283. Coloca Gumbrecht: “A pluralidade de mundos, já que nos parque de diversão ainda custa apenas o preço da entrada em um pequeno passeio de domingo, está à disposição, para ampla maioria dos espectadores de televisão que usam o controle remoto, completamente sem movimento físico. (...) além disso, em transmissões ao vivo e em entrevistas, a diversidade de fusos horários e zonas lingüísticas. Uma pressão no botão de canais do controle remoto da televisão supera a diferença entre alcance real e alcance potencial, pois todos os programas que estão anunciados no caderno de programação encontram-se, num determinado momento, ao alcance potencial. Nesse mesmos instante, estão fora do alcance potencial todos os temas imagináveis que não estão dispostos como partes da programação – mas, quando se deixa de lado tal delimitação temporária, praticamente não existe uma zona “fora do alcance potencial”.

da materialidade do signo – o que a faria ser, de certa forma, autoreferencial – não seria a mesma um simulacro?<sup>41</sup> E, destarte, não estariam as bibliotecas fadadas a este trabalho – o de presentificação incessante de tempos passados – que hoje se propõe a TV?

O importante é frisar o quanto o livro “*eles eram muitos cavalos*”, nos coloca frente a este debate. A narrativa é destituída de centro, e vamos percorrendo, pelos fragmentos da obra, inúmeras passagens da vida na cidade de São Paulo. Temos:

### 33. Vida antes da morte

O velho mora de-favor no apartamento 205 junto com a mais-velha, a neta adolescente, o caçula, agregado, rondando pelos trinta anos, pouco mais ou menos. Há outros filhos: vêm quando se ausenta a saúde, beijafloram o cubículo cevando de ódio, sapecam uma discussão ligeira, enroscam-se, bafejam-se, somem, não se dão, parece. Nas sombras emboloradas dos cantos do prédio arrasta as meias Kendall esgarçadas, despistando sua branqueza de costelas à mostra. A filha, trabalhadeira, sua para vingar o mês: engabela os credores adjuntando ao seu salário-mínimo que o pai recebe da Previdência. Então, o velho, que se sabe um estorvo, alivia-se por ainda poder servir para pelo menos alguma coisa. (RUFFATO, 2001, p. 68)

O fragmento, a partir de uma descrição excessiva – o que é muito comum nas passagens mais “descritivas” do especificado texto de Ruffato – relata a vida de um velho – anônimo –, que habita de favor neste apartamento provavelmente localizado na cidade de São Paulo. O texto nos remete a uma vida destituída de valor, inominável, sobre a qual pouco se sabe, nos informando apenas que a personagem está próxima à morte. Esta personagem vive em uma situação de exceção – termo talvez não tão apropriado para se abordar o Brasil, onde a exceção

---

<sup>41</sup> É interessante dizer que André Parente possui um livro de crítica cinematográfica onde encontra-se textos a respeito das grandes obras do cinema, como as do diretor Andrei Tarkovsky e Robert Bresson. Tal obra foi intitulada de “Ensaio sobre o Cinema do Simulacro”. A ver: PARENTE, André. *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro. Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1957.

é quase a regra –, à revelia dentro de um “cubículo cevando ódio”. Após a passagem descrita, vamos direto para um fragmento similar a anúncios de auto-ajuda – caracterizados por procedimentos a serem realizados para que se consiga algo de modo sobrenatural – passíveis de serem encontrados em qualquer revista ou jornal, ou até mesmo em folhetos distribuídos nas ruas. Trata-se de um texto – representação – que foi colocado no local de enunciação<sup>42</sup> de outro texto – a obra “*eles eram muitos cavalos*” – o que destitui a passagem de referente: simulacro.

O procedimento não só nos põe defronte a uma representação que já não aponta para nenhum objeto, como também imputa ao fragmento anterior a suspensão da capacidade de representação, desautorizando o autor de qualquer autonomia perante o relato. Afinal, quem escreve estes anúncios? Eles são retirados de jornais e colocados sem qualquer interferência no corpo do texto – copiados e colados? Tal procedimento permite com que “*eles eram muitos cavalos*” gire em torno de uma zona de indiscernibilidade causada pela desarticulação da figura do autor<sup>43</sup> como detentor de qualquer autoridade sobre o texto. Neste processo, a escrita se mostra enquanto tal, fazendo funcionar um jogo em que ao passo que se encontra relatos sobre uma realidade social, estes enunciados sejam colocados ao lado dos simulacros – o que também os transforma em simulacros. Temos:

### 3. hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadeira de um mosteiro em Bolonha. No natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Forense, 2007, p.116. Ao analisar os conceitos de *enunciado* e *local de enunciação*, o autor afirma: “(...) a materialidade do enunciado não é definida pelo espaço ocupado ou pela data da formulação, mas por um status de coisa ou de objeto, jamais definitivo, mas modificável, relativo e sempre suscetível de ser novamente posto em questão (...) O regime de materialidade a que obedecem necessariamente os enunciados é, pois, mais da ordem da instituição do que da localização espaço-temporal: define ante possibilidades de reescrito e de transcrição (mas também limiares e limites) do que individualidades limitadas e perceptíveis”.

<sup>43</sup> Entendemos aqui o autor como função da linguagem. Assim sendo, cabe – como iniciamos aqui – investigar como esta figura lida com a linguagem em que esta imersa. Tal caracterização se encontra no ensaio FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

única preocupação cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463.

#### 4. A caminho

O neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum-tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda e à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem por toda parte (...) (RUFFATO, 2001, p. 11)

Fica explícita a pouca ou nenhuma relação entre os fragmentos colocados, o que exigirá que o leitor realize uma montagem que não é calcada num processo de causa e efeito estipulado pelo autor, mas em forma de rede; cada passagem pode ser ligada a qualquer outra. No fragmento 4, é importante atentar para o excesso da linguagem – que nos remete a uma acumulação –, misturando um trabalho da sonoridade da palavra – “neon vaga veloz sobre o asfalto irregular, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra” – em inúmeros significantes que são atrelados uns aos outros, não somente pela sua correspondência de sentido – referente –, mas, sobretudo, pela materialidade do signo. O processo nos alerta para outra montagem do sentido, na medida em que na junção destes significantes residirá uma lacuna do sentido a ser preenchida pelo leitor; trabalho esse a ser sempre variável de acordo com aquele que lê, o contexto no qual este está inserido etc. Na junção de duas palavras antes pelo significativo que pelo significado, o signo se mostra enquanto materialidade, exibindo seu corpo de enunciação.

Poderíamos dizer que eles eram muitos cavalos faz uso da linguagem dos meios de comunicação de massa, justamente por estar colocado neste contexto, em que esses enunciados predominam. Além de, como se vê, trazer uma narrativa fragmentada, sendo uma espécie de analogia deste mundo igualmente fragmentado no qual estamos

inseridos. O estilo telegráfico, tal qual Haroldo de Campos<sup>44</sup> vislumbra em “*Memória Sentimentais de João Miramar*”, de Oswald de Andrade<sup>45</sup>, é extrapolado, remetendo à velocidade da internet, das câmeras de vigilância ou das ‘máquinas de visão’, como fuzis cronofotográficos<sup>46</sup>. O fragmentário de Oswald traz também o cinema, “uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a montagem de fragmentos”. Haroldo diz que este fragmentário evoca uma:

(...) sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeira décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana” (CAMPOS, 2008, p. 54)

A experiência do fragmentário que o cinema convoca – e o cinema como fruto da modernidade –, em consonância com a própria experiência da modernidade, que traz a cidade e suas infinitas realidades coexistentes, os barulhos dos carros e os choques das experiências extremas, em Oswald se coadunam, num grande “ideograma” de São Paulo. O próprio João Miramar, que trabalha na Itacolomi Film, produtora de cinema, é como o todo para o qual convergem as tais múltiplas experiências, ainda que elas se encontrem dilaceradas. Vemos em uma breve passagem do livro – que possui fragmentos enumerados como “*eles eram muitos cavalos*”:

---

<sup>44</sup> Eis a edição do texto de Haroldo de Campos que tivemos acesso: CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na Mira*. IN: Oswald de Andrade. Obras Completas: *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

<sup>45</sup> O mesmo para o livro de Oswald: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

<sup>46</sup> Paul Virílio em *Guerra e Cinema* nos mostra como as técnicas cinemáticas decorrem dos instrumentos de guerra, nos atentando para uma relação profícua das armas como instrumento de percepção que produzem imagens de diversas formas – como a do fuzil cronofotográfico, que fotografava objetos e movimento no espaço – que posteriormente são levadas ao cinema. A ver: *Guerra e Cinema. Logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

22. Avessos aos favores da cidade íamos perna aqui perna ali eu e Dalbert de sorte excepcional. Ruas quartos a chave bars desertos vibrações revoltas adultérios ênfases.

A estacada foi num casarão azul em vol-plané sobre o Val-del-Lírios inculto do Anhangabaú.

A coroa do Teatro Municipal punha patetismos pretos no vermelho das auroras noturnas. (ANDRADE, 1973, p. 82)

O dicionário Aurélio, dentre outras definições, postula o termo amálgama como “mistura de elementos que, embora diversos, contribuem para formar um todo”<sup>47</sup>. No fragmento supracitado, é reconhecível um sujeito: a cidade, a qual, embora tome o discurso, fazendo-o ser atravessado por suas “vibrações”, ainda se situa hierarquicamente inferior à posição de João. Queremos salientar: os fragmentos são parte de um todo maior, como, no caso exemplificado, as sensações de João Miramar e seu amigo, ao caminhar por São Paulo. Em “*eles eram muitos cavalos*”, o que vaga é o neon, – talvez se referindo a um carro, que não sabemos quem o conduz, somente que o invisível condutor possui “um anel comprado na Portobello Road” – que “vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra,” (RUFFATO, 2001, p. 11). Ou seja, não há unidade nenhuma a ser remontada. O sujeito e sua suposta subjetividade foram solapados. Se há algum condutor do veículo citado, ele é somente falado pelos dispositivos, de tal forma que esta experiência é trazida à literatura, pois em Oswald é possível notar a relação entre os fragmentos – Miramar é criança, cresce, casa, viaja à Europa etc. –, já em “*eles eram muitos cavalos*”, não. De tal forma, passaríamos da amálgama ao rizoma.

No atual contexto, para o qual eles “*eram muitos cavalos*” mantém os olhos mirados, o fim da subjetividade se dá em função do que, para Baudrillard, seria a espécie de clonagem sob a qual vive a cultura, em que todos atuam sob o signo do monopensamento<sup>48</sup>. Os

---

<sup>47</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 97.

<sup>48</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001, p. 31. Temos: “É a cultura que nos clona, e a clonagem mental antecipa qualquer clonagem biológica, ela é a matriz de traços adquiridos que, hoje, nos colocam culturalmente sob o signo do monopensamento – e são todas as diferenças inatas que são anuladas, inexoravelmente, pelas



simulacros, tais quais os que emergem dos media, seguem neste ímpeto totalitário de instituir uma unidade discursiva, fazendo ecoar a voz do poder. Contudo, se há totalitarismo, não há multiplicidade. Se há monopensamento, a fragmentação discursiva da contemporaneidade opera a partir de uma variedade que circula sob um determinado eixo<sup>49</sup>. Então, nota-se que a questão do estatuto da produção cultural contemporânea culmina – palavra que nos trai –, de certa maneira, seu percurso sob o campo da ética, já que, como vemos no fragmento “*Vida antes da morte*”, é ímpeto de “*eles eram muitos cavalos*” trazer as vozes emudecidas por, talvez, essa “monocultura” que visualiza Baudrillard. Como o velho, que “nas sombras emboloradas dos cantos do prédio arrasta as meias Kendall esgarçadas, despistando sua branqueza de costelas à mostra” (RUFFATO, 2001, p. 68). Mesmo com a miséria, há os produtos industrializados, que o livro acentua citando suas logomarcas: a pobreza então – desta monocultura – é criada pelo excesso, que, no caso da obra trabalhada, ofusca uma representação “realista” das tais vozes emudecidas.

Todavia, se este excessivo de produção dos media não deixa de se remeter a um centro, como exposto, seria ele um desenvolvimento de uma lógica própria da modernidade. Diríamos, destarte, que o viés pelo qual operava a modernidade continha seu paradoxo justamente por prever sua superação, ou, como coloca Lyotard<sup>50</sup>, a modernidade está grávida de seu pós-modernismo. Então, o pós-moderno se encarregaria

---

idéias, pelos estilos de vida, pelo contexto cultural. Por meio do sistema escolar, da mídia, da cultura e da informação de massa, seres singulares tornam-se cópias idênticas uns dos outros.”

<sup>49</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Relógio D’água, 1991, p. 13. Na obra, o autor assinala a perda ou a não necessidade do referente perante os simulacros. A ver: “Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência.” Em *A sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Editora brasiliense, São Paulo, 1994, p. 68, podemos verificar processo similar, qual seja: “O espaço da simulação é o da confusão do real e do modelo. Não há mais distância crítica e especulativa do real ao racional. Não nem mesmo exatamente projeção de modelos no real (o que ainda equivale à substituição do mapa pelo território, em Borges), mas a transfiguração no mesmo lugar, aqui e agora, do real em modelo. Curto-circuito fantástico: o real é hiper – realizado; nem realizado, nem idealizado: hiper-realizado. O hiper-real é a abolição do real não por destruição violenta, mas pela afirmação, elevação à potência do modelo, antecipação, dissuasão, transfiguração preventiva, etc.: o modelo opera como esfera de absorção do real.

<sup>50</sup> LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*. Tradução: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 34.

de nada mais do que repetir uma lógica<sup>51</sup>. Mas é notável que haja uma mudança relativa ao contexto em que estes mesmos mecanismos continuam operando, a qual poderíamos atribuir à presença dos media. Os meios de comunicação, como braços do poder e do capitalismo, agem, no entanto, de forma fluída, aparentemente descentralizada – mas não deixam de visar uma centralidade – e provocam confusão a partir do momento em que parecem englobar os variados discursos. Poderíamos, portanto, para designar este novo contexto no qual estamos, substituir por programa o que era chamado por projeto da modernidade. Coloca Lyotard:

Ao contrário do mito, o projecto moderno não baseia de modo algum a sua legitimidade sobre o passado, mas sim, sobre o futuro. E é assim que oferece uma melhor apreensão ao processo de complexificação. No entanto, uma coisa é projectar a emancipação humana e outra é programar o futuro como tal. A liberdade não é a segurança. O que alguns chamaram de pós-modernismo só designa talvez uma ruptura, ou pelo menos uma brecha, entre o “pró” e o outro, quero dizer: entre o projeto e o programa. Este último parece poder, hoje em dia, fazer melhor do que o projeto, aceitar o desafio lançado à espécie humana pelo processo de complexificação. Mas, por entre os acontecimentos que o programa se esforça para neutralizar tanto quanto pode, é necessário, infelizmente, contar também com os efeitos imprevisíveis que engendram a contingência e a liberdade própria do projecto humano. (LYOTARD, 1997, p. 75)

Essa perspectiva pode também ser bem visualizada na polaridade entre dois contextos apontada por Deleuze. Se se dedicou Foucault por tantas obras a designar os esquemas pelos quais operavam a sociedade disciplinar, para Deleuze, agora, estaríamos perante o controle. Trata-se,

---

<sup>51</sup> LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*. Tradução: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 34. “Sob o mesmo ponto de vista, observa-se que a periodização da história está de certa forma ligada a uma obsessão que é característica da modernidade. A periodização é uma maneira de colocar os acontecimentos numa diacronia, e esta é comandada pelo princípio da revolução. Da mesma forma que a modernidade contém a promessa da sua ultrapassagem, está da mesma indigitada a marcar, a datar o fim de um período e o início do seguinte.”

à maneira colocada por Lyotard, de estabelecer diferenças entre um poder que se manifestava de modo direcionado – como a toupeira, que escava seus buracos na terra como determinadas direções – no contexto da disciplina e uma força que agora adquire caráter de fluidez – como a serpente, cujo movimento em anéis pouco permite discernir com precisão o direcionamento de sua caminhada –, de tentáculos que se alastram. Coloca Deleuze:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. Mas o que Foucault também sabia era da brevidade deste modelo: ele sucedia às sociedades de soberania cujo objetivo e funções eram completamente diferentes (açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida); a transição foi feita progressivamente, e Napoleão parece ter operado a grande conversão de uma sociedade à outra. (DELEUZE, 1992, p. 219)

Os confinamentos disciplinares operavam pelos moldes, enquanto os do controle se dedicam à modulação, segundo Deleuze, como uma espécie de moldagem do sujeito que cambia constantemente. A empresa substitui a fábrica, e, nela, cada salário é modulado de acordo com o respectivo funcionário, seu rendimento e seu comportamento, ultrapassando e tornando fluida a lógica da fábrica que premiava “os melhores”. Enquanto na disciplina o indivíduo era reconhecido por seu número ou assinatura, no controle ele o é pela sua senha – e, justamente pelas senhas e códigos cifrados, ele é excluído ou incluído em sistemas de informações etc. Entretanto, este sujeito não será mais confinado, mas sim, endividado de tal maneira que se consiga produzir uma docilidade neste corpo, a qual já não depende de uma inferência física. Basta deixar viver, abandonar.

O que nos interessa é que Deleuze pouco se atém a um ímpeto historicista e simplesmente aponta que a mudança da disciplina ao controle pode ter começado com Napoleão – o que não impede que a disciplina não possa continuar vigorando. Então não residiria aí a lógica de superposição de períodos históricos, até mesmo porque aqueles que insistem em diagnosticar tais mudanças colocam os anos 50 e 60 do

século XX como “marco” para a passagem da modernidade para a pós-modernidade. Neste mesmo cenário, poderíamos, ainda, acentuar a multiplicação dos dispositivos.

Também a partir dos escritos de Foucault, Giorgio Agamben assinala a proliferação de dispositivos como processo fundamental na formação das subjetividades contemporâneas<sup>52</sup>. Desta forma, teríamos, de um lado, os seres vivos e, de outro, os dispositivos que capturam, a todo momento, estes seres. Coloca Agamben:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar. Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os

---

<sup>52</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 32. Coloca Agamben: “Se ‘positividade’ é o nome que, segundo Hyppolyte, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, Foucault, tomando emprestado este termo (que se tornará mais tarde ‘dispositivo’), toma posição em relação a um problema decisivo, que é também seu problema mais próprio: a relação entre indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo como este termo o conjunto de instituições, dos processos de subjetivação e das regras que se concretizam as relações de poder. O objetivo último de Foucault não é, porém, como em Hegel, aquele de reconciliar dois elementos. E nem mesmo de enfatizar o conflito entre esses. Trata-se para ele, antes, de investigar, os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos ‘jogos’ de poder.”

viventes e os dispositivos. (AGAMBEN, 2009, p. 41)

Segundo Agamben, Foucault havia dedicado seu trabalho a diagnosticar possíveis efeitos causados pelos dispositivos da sociedade disciplinar como a prisão, a escola etc. A dessubjetivação, que visava constituir uma nova subjetividade nos sujeitos, qual seja, a formação de corpos livres e dóceis ao poder a partir do momento em que “assumem a sua identidade e sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento”<sup>53</sup> – e, no atual contexto, que poderíamos dizer da passagem da disciplina ao controle, tal qual colocada por Deleuze, já não é claro quais subjetividades específicas os dispositivos tendem a criar – mas, simplesmente, que eles não cessam de promover uma dessubjetivação. Assim, o sujeito adquire uma forma espectral devido à quantidade de dispositivos pelos quais é capturado, não restando ao menos uma subjetividade – sequer aquela produzida intencionalmente pelos dispositivos –, o que joga uma sombra sobre a política, já que a mesma depende de sujeitos e identidades reais. Agamben coloca que:

Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do zappeur ou a inclusão do cálculo no índice de audiência. (AGAMBEN, 2009, p. 48)

Assim, da prisão às câmeras de vigilância, o processo de atuação do poder se expande, tornando-se, desta forma, de difícil reconhecimento. Há uma descentralização da ação coercitiva, ao passo que o próprio sujeito é vítima de uma completa fragmentação. A interação com a máquina, ou o com programa – ou seja, a interação mediatizada, realizada por meio da técnica – jamais teria no seu problema o uso correto ou incorreto do dispositivo, na medida em que a ele confere a capacidade de capturar e subtrair uma subjetividade. Agamben completa ressaltando que aqueles que portam este discurso –

---

<sup>53</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 46.

o do tal uso errôneo do dispositivo – o possuem somente na medida em que são produtos dos próprios dispositivos em que estão capturados. No fragmento intitulado “*O Paraíso*”, “*eles eram muitos cavalos*” descreve o garoto que:

Deita, levanta, mijá, caga, come, programa infantil, desenho animado, jornal, come, vale-a-pena-ver-denovo, sessão da tarde, as novelas todas, come, jornal nacional, jogo, sessão coruja, mijá, caga, dorme. (RUFFATO, 2001, p. 63)

A TV, como braço do controle, provoca a dessubjetivação do sujeito, o destituindo de ação política. Em troca, nada neste sujeito é produzido, já que ele passa a ser só um número no ibope. Este garoto, que, conforme narra o fragmento, se encontrava com “a cara suja nos coturnos da polícia, o peito tuberculoso no fio do estilete dos manos doidos de crack” (RUFFATO, 2001, p. 63), vivencia uma questão paradigmática: a pobreza que vive não é somente a da falta, mas sobretudo, a do excesso. Ou seja, os dispositivos que são multiplicados ad infinitum, e em sua plethora reintroduzem novamente o vazio da experiência – tendo em vista que estes dispositivos desejam que o sujeito seja apenas um número no índice de audiência, como um *feedback* do próprio dispositivo.

A questão que se põe, desta forma, é que a vivência mediatizada pela técnica dilacera qualquer possibilidade da constituição de um sujeito, justamente pelo sequestro da subjetividade. Assim, o garoto assiste aos programas de TV, lê os jornais, etc., mas não possui ação política, ou seja, não é capaz de trazer os dispositivos ao uso. Ele apenas é um receptor anestesiado e infinitamente dividido entre as subjetividades vazias que são criadas pelas capturas das máquinas. O espelho dessa subjetividade do garoto, por sua vez, é a própria escrita de “*eles eram muitos cavalos*”, que interrompe, pela inserção dos enunciados dos media, o relato da condição da personagem.

Pensando a relação com os dispositivos, Flusser diria que o aparelho – o pensador fecha o cerco de sua análise às imagens técnicas, oriundas de dispositivos como câmeras fotográficas, ou seja, não debate sobre o dispositivo de um modo tão abrangente como apresentamos na leitura de Agamben – são “caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos ‘em sua memória’, em seu

programa. Caixas pretas que brincam de pensar”<sup>54</sup>. Assim, elas são programadas, o que faz com que a fotografia seja igualmente planejada, pois o fotógrafo só poderá agir dentro das categorias programadas no aparelho. Desta forma, o aparelho acaba por idear os homens para que estes lhe sirvam de feedback para seu aperfeiçoamento – seria a captura dos dispositivos para Agamben? Apreender o que está inscrito no aparelho, ler os manuais de uso, só fomentaria a disciplina que seria responsável pela petrificação da relação hierárquica entre aparelhos e homens – hierarquia em que a máquina fotográfica estaria no topo. Assim, como indica Flusser, é necessária outra relação com o aparelho – próxima à profanação que coloca Agamben –, que poderia inclusive se assemelhar a uma brincadeira. Deve-se brincar, jogar com a máquina. Citamos Flusser:

1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não-previstos; 3. As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas às intenções humanas; (...) Há, porém, uma exceção: os fotógrafos assim chamados de experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está no programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, contudo, não se dão conta do alcance de sua práxis. Não sabem que estão tentando dar resposta, por sua práxis, ao problema da liberdade em contexto dominado por aparelho, problema que é, precisamente, tentar opor-se. (FLUSSER, 1985, p. 41)

Em um mundo dominado pela técnica, o programa passa a ser o ditador e domina as relações que temos com ele e com as coisas. Já a nossa experiência se torna mediada pela técnica. No entanto, tal como colocam Flusser e Agamben, talvez a necessidade resida em esvaziar estes programas, levá-los até o ponto em que os mesmos não sirvam

---

<sup>54</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 17.

para nada – ou para a função que antes estariam obrigados a realizar –, a fim de podermos vê-los como materialidade pura. Desta forma, residirá nos mesmos uma eterna potência de vir a ser alguma coisa. Neste momento poderíamos realizar uma montagem, tal qual apontamos na narrativa verborrágica de Ruffato ao início deste capítulo, que acaba por colocar as palavras como tal. Ou seja, como primeiro ponto, diríamos que a estratégia de Ruffato segue no ímpeto de realizar esta brincadeira apontada por Flusser.

A plethora da produção cultural – “programa infantil, desenho animado, jornal, come, vale-a-pena-ver-denovo, sessão da tarde” (RUFFATO, 2001, p. 63) – que permite a alienação completa do garoto e é instrumento para a “brincadeira” de “*eles eram muitos cavalos*”, encontra correspondência no caráter igualmente excessivo que segue o contexto do espaço urbano, a São Paulo que o texto nos traz. Esta plethora não cede a narrativas totalizantes imbuídas do ímpeto de trazê-la em sua totalidade. A cultura dos média nos coloca perante a um semblante movediço de uma efêmera produção simbólica que se estende ao infinito – a nova pobreza pós-68 –, e exhibe, por outro lado, este caráter propriamente infinito da linguagem, que se fragmenta na tentativa impossível de trazer o mundo. Omar Calabrese (1987), por exemplo, opera sua análise do contemporâneo a partir do que chama de Idade Neobarroca, devido a sua semelhança em relação à estética barroca, especialmente no que toca a produção extremamente excessiva.

É interessante notar que uma possível crítica que poderíamos fazer ao trabalho que estamos empreendendo é o de justamente misturar níveis de leituras distintos. Tratar-se-ia de aliar uma produção que estaria em prol de realizar uma crítica de uma “infra-estrutura”, enquanto outra que se dedica a articulações estéticas que colocam as obras de arte. Mas as próprias obras de arte estão submetidas ao contexto em que são produzidas, devido à ampla ascensão do mercado de bens simbólicos, ao passo que não cessam de dialogar com este lugar de enunciação.

O ponto de toque entre estas duas esferas, que possui ubiquidade em “*eles eram muitos cavalos*”, (re) produz, sobretudo, um especial estádio da experiência: como a de jesusristinho:

### **8. Era um garoto**

É um jesusristinho ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos um jesusristinho estampa



comprada num domingo de sol na feira da praça da república um garoto experimentando inconformado o vai-um das coisas um garoto formidável craque em matemática e física e química que manjava bem de português e cursava o advanced na cultura inglesa um menino maravilhoso músculos enformados no tae-kwon-do um garoto adorável empurrando o carrinho de compras de mãe no pão de açúcar achando graça da mania dela de demorar-se entre gôndolas calculadora somando e subtraindo e multiplicando e dividindo até tropicalizar nos números e irritada não mais conferir preço peso data validade e após empilhar tudo nos armários sentarem-se exaustos na sala para ver o jornal nacional equilibrando o pra com a sobra do almoço na palma das mãos os pés apoiados na mesa-de-centro e nesses momentos acreditava-se em sintonia com algo superior em harmonia com as forças positivas do universo e até perdoava aquele que a abandonara uma criança por criar preciso de um tempo e o jesusristinho encorpando a ausência da figura paterna será que isso vai causar algum problema na cabeça dele as apreensões receios não quero meter meu filho mas esse rapaz esse rapaz não é uma boa companhia pra você meu filho ah a vulcânica adolescência e desdobrava-se findo o expediente no jornal em free-lances em revistas para o menino freqüentar os melhores ambientes que queria legar isso pelo menos incompetente que fora para dar a ele um pai decente de vez em quando ligava como estão as coisas aí ah esse mês não vou poder depositar o dinheiro as coisas não estão indo bem mas no mês que vem sempre a lenga-lenga no dia do aniversário e aí campeão no natal e aí campeão no ano novo e aí campeão ano que vem vamos ver se a gente tira umas férias juntos heim e as notícias (...) (RUFFATO, 2001, p. 18)

A narrativa segue, de maneira igualmente veloz, excessiva e caótica, a vida de um jesusristinho. Organizada em palavras que se seguem destituídas de pontuação, a vida do “anônimo” – coloca-se aqui este termo devido à pouca informação que nos dá o texto acerca da

personagem, para qual imputa-se uma espécie de “apelido” grafado em letras minúsculas – faz emergir a simultaneidade de ações e pensamentos que alternam múltiplos focos narrativos, à medida que, em determinados momentos, torna-se indiscernível se se trata da descrição em terceira pessoa de um narrador exterior ao fato narrado ou da visão de Jesuscrstinho. Atenta-se, por exemplo, para o momento do fragmento em que se expõe a irritação da mãe do garoto, e, de tal forma, fica clara a simultaneidade de distintos movimentos dentro de um espaço. Ainda, é importante frisar o caráter descritivo da narrativa, que segue mais como uma apresentação do que como uma representação. Os momentos supostamente triviais, pequenas minúcias da vida das personagens anônimas, adquirem relevância maior, o que encontra contraponto na literatura que se dedica aos fatos “importantes”, construindo histórias a partir somente daquilo que seria “relevante”.

Destarte, o anonimato, a mudança de foco narrativo – que nos joga frente à voz censurada de Jesuscrstinho – e a simultaneidade não permitem a configuração de identidades sólidas. A narrativa convulsiva – que nos remete a um movimento de câmera sem cortes – não coloca fragmentos para que os mesmos se juntem em torno de uma unidade, mas provoca estes fragmentos a continuarem a cortar indefinidamente unidades possíveis – o próprio sentido. Quando imaginamos que a mãe do garoto está conferindo-lhe relatos acerca da sua personalidade e biografia, bruscamente somos lançados para os pensamentos do próprio Jesuscrstinho, que, por sua vez, evapora na verborragia quase irracional da cena. Assim, a “história”, em “*eles eram muitos cavalos*”, se dá por novas condições: os fragmentos não são o que constitui o fio do que supostamente deveria ser contado, mas justamente o que está de fora desta linha, o que a excede. Ou seja: a narrativa do texto de Ruffato se debruça sobre o ruído. O resto iníquo de todo o excesso do contemporâneo não é decupado – não se monta qualquer João Miramar, com início, meio e fim –, mas é ele em meio aos seres humanos que tomam corpo no texto de “*eles eram muitos cavalos*”.

Como estratégia, “*eles eram muitos cavalos*” propõe uma leitura da história a contrapelo. Neste procedimento, o que supostamente seria trivial como o curso *advanced* na cultura inglesa, as boas notas em química, o tédio de Jesuscrstinho em relação seu aniversário, e os demais movimentos banais do cotidiano, assumem primeiro plano na narrativa<sup>55</sup>. Estes “restos da história”, de tempos triviais que não se

---

<sup>55</sup> Não seria impertinente dizer de uma certa “tradição” deste tipo de procedimento, que nos faz retomar Franz Kafka, Samuel Becket, o cinema de Michelangelo Antonioni a exemplo da

deixariam subsumir em um relato cronológico – tal como faz a autoridade perante a história da humanidade –, assim como o silêncio, que se dá, em Ruffato, à medida que a narrativa é atravessada pelos simulacros que fazem ausentar a figura do autor remetendo à impossibilidade da própria narrativa.

Ora, logo na passagem anterior ao relato sobre Jesuscrístinho, temos a transcrição de um fragmento de um recorte de jornal sobre a “sorte do dia”. Isto quer dizer que a assertiva que fizemos sobre os enunciados que silenciavam o desabafo do garoto se desdobram na própria escrita do texto, que se vê perpassada pelas produções dos media – como já havíamos notado anteriormente – interrompendo o relato de cunho social realista. Ou seja, a estrutura significante que permeia a relação do sujeito com o mundo, que faz com que a experiência do real se dê por um crivo, é colocada em meio a própria escrita – também significante – que narra esse real<sup>56</sup>. A problematização que realizamos é deste sensível, embebido pela pletera de significantes pobres, vazios.

A imagem do excesso<sup>57</sup> da produção cultural contemporânea que se vê refletida em “*eles eram muitos cavalos*” leva Calabrese a cunhar, como se disse anteriormente, o termo “idade neobarroca”. Nesse sentido, o teórico destaca o caráter descomunal da produção cultural que se expande por redes de comunicação contemporâneas, gerando, por sua vez, fragmentação da produção e da recepção em função da produção

---

“trilogia” da incomunicabilidade constituída pelos filmes *A Aventura* (1960), *A Noite* (1960) e *O Eclipse* (1962), o cinema de Andrei Tarkovsky, os filmes e obras literárias de Robbe-Grillet – que trabalhou junto com o diretor francês Alan Resnais – e Marguerite Duras, entre inúmeros outros. Tais obras repercutem a medida em ainda hoje temos produções, como é perceptível no cinema de diversos diretores, como o húngaro Bela Tarr – em especial os filmes *Werckmeister Harmonies* (2000) e *The Man from London* (2007).

<sup>56</sup> LACAN, Jaques. *O Seminário. Livro 7 A Ética da Psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

<sup>57</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 63-64. Define o autor: “Ainda mais clara é a imagem do excesso. Do latim ex-cedere, “ir para lá de”, o excesso manifesta a ultrapassagem de um limite visto como um caminho de saída de um sistema fechado. Mas é sempre o uso lingüístico que faz perceber o facto de que a imagem espacial se aplica aos factos culturais. Quando falamos de “caso-limite”, de “limiar de sensibilidade”, ou de “cúmulo de paciência”, ou de “excesso de maldade”, manifestamos a tensão, ou o auge, ou a superação do confin de um sistemas de normas sociais ou culturais, e os actos que levam às situações de tensão, auge, ultrapassagem dos confins, são actos que forçam o perímetro do sistema, ou que o põe em crise. Neste sentido, podemos também observar que o acto limitativo e o acto excessivo constituem uma posição em relação à pressão sobre os confins. O limite realmente o trabalho de levar às extremas conseqüências a elasticidade do contorno, depois de o ter despedaçado. Transposto: franqueado através de uma passagem, de uma brecha. (...) Portanto: de tender para o limite e prova o excesso. Ao segundo tipo pertence evidentemente a idade (ou o carácter cultural) a que chamamos ‘neobarroco’.”

infinita. Há, para o autor, uma rarefação de qualquer tipo de concentração na medida em que a sociedade passa a operar pelo fragmento e que tais partes fraturadas adquirem importância por si mesmas. Seria – é bem pertinente tal colocação, tendo em vista que o autor se apropria de uma estética, um modo de operação artístico para usá-lo como espécie de analogia de todo um funcionamento da sociedade em seus mais variados aspectos, inclusive o cultural – como a montagem não-linear que veríamos em determinados filmes dos movimentos de vanguarda pós guerra – ou em “*eles eram muitos cavalos*”, como estamos exemplificando. Isto, de acordo com a posição do autor, que diz:

Em conclusão, podemos observar agora que o pormenor e fragmento, embora tão diferentes entre si, acabam por participar do mesmo “espírito do tempo”, a perda da totalidade. No neobarroco, as distinções continuam, obviamente, a valer, mas a aceleração e exageração das suas características leva a dar-lhe nuances de uma opção geral, que é precisamente a do final ou do declínio da inteireza. É também uma das possíveis explicações (entre muitas) do declínio dos grandes sistemas ideológicos “fortes”. Não se trata apenas de uma decadência de modelos face à modernidade (ou pós-modernidade). O facto é o que o pormenor dos sistemas, ou a sua fragmentação, se tornam factos autônomos, com as suas valorizações próprias, e fazem, literalmente, “perder de vista” os grandes quadros de referência geral. (CALABRESE, 1987, p. 104).

Estaria Calabrese colocando a contemporaneidade, como afirma o mesmo, atravessada pelo caos, uma desordem em que os acontecimentos – situados em momentos distintos da história – se entrecruzam a todo o momento. Em consonância com Gumbrecht, para o autor, o presente seria marcado pela sua onipresença, destituindo o tempo de qualquer centralidade, sendo permeado, sobretudo, pela efemeridade das produções. O autor chega a comparar o modo de operação do contemporâneo ao modelo do rizoma colocado por Deleuze<sup>58</sup>, o que faz com que Calabrese, a partir desta orientação de

---

<sup>58</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 155. Diz Omar Calabrese: “Um pouco como queria Borges: ‘A

pensamento, entenda o tempo próximo a uma perspectiva em que o coloca destituído de centro. Diz o autor:

A nossa – como muitas vezes se repetiu – é justamente uma idade de simulacros, não de documentos. O passado, a tradição são um fruto explícito de fingimento. E, além disso, a nossa parece ser uma era que, com a sua ‘visualização’ total da imaginação, torna tudo perfeitamente contemporâneo. Pense-se, só para dar um exemplo, no palimpsesto de um simples dia televisivo. Um lado das outras, passam imagens de diversas datas, e isto torna-as perfeitamente actuais entre si. O seu sujeito pode ser um tempo qualquer, uma época qualquer, um estilo de sempre. Tudo é perfeitamente sincrónico. O ‘passado’ já não existe, a não ser como uma forma de discurso. (...) O ‘deslocamento’ neobarroco tem o carácter da deriva, não já do significado, como querem certos filósofos franceses, mas da história. Os objectos neobarrocos ou relidos por uma poética neobarroca adquirem o carácter de ‘estar sempre aqui’. (...) se se pensar que actualidade, entendida em sentido jornalístico, começou a determinar a total visão do mundo, pode muito bem apreender-se como é que toda a história é concebida a partir da sua relação com o eixo de tudo, que é o hoje. Hoje, a repescagem do passado é valorizada só se existe uma sua conexão com o presente. Poderia por isso dizer-se que a história acabou, como

---

solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério. O mistério é o que tem a ver directamente com o divino; a solução, com um truque de prestidigitador. Por outras palavras, o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma. Houve que, nos últimos dez anos, teorizasse essa atitude. Acima de todos, Gilles Deleuze e Félix Guattari, que chamaram ao seu modelo de estrutura rizoma, como paradoxo de natureza de uma raiz com fuste, que não segue uma lógica de conexão com a árvore, mas em que cada segmento se pode ligar a outro segmento e em que todos o percurso é livre e possível. Os famosos seis princípios rizomáticos são sugestivos: a conectabilidade múltipla de cada ponto, a heterogeneidade das componentes do sistema, a multiplicidade sem unidade geradora, a rotura assignificante, a cartograficidade e a decalcomania. Daí se tira um modelo não casual, irracional-natural, do fenómeno, mas um modelo “nómada” ou ‘vagabundo’, cujo motor é o desejo, ou a assistematicidade construída. Princípio de prazer, princípio estético. Não é, então, mero acaso que à La Creation Vagabonde se tenha dedicado um heterogêneo grupo de pensadores (...).”

querem alguns, ou anda à deriva em busca do seu novo significado (CALABRESE, 1987, p. 194)

Vemos, aqui, como já afirmado, a consonância do pensamento de Calabrese com o que foi colocado por Gumbrecht. No entanto, há de se problematizar diversos aspectos de todas as teorias colocadas até agora, e expressar o ponto a partir do qual prosseguiremos com nossas discussões e sobre o qual embasaremos, daqui pra frente, as nossas escolhas.

## 1.2. Mitos temporários e outros nem tanto ou O passado que nos passa

*“O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”.*

*Walter Benjamin*

Barthes, ao citar Marx, define o mito como a inversão da cultura em natureza, que coloca aquilo que é nada mais que invenção dos homens como algo óbvio, que esteve sempre aí – nota para a perspectiva apontada por Vilém Flusser que destacamos na introdução. Já calcado em Durkheim, Barthes afirma que o mito é algo que se deixa ler nos enunciados da produção simbólica da sociedade. Como exemplos, o autor citaria o Bom Senso, a Norma, o Direito e a Opinião Pública: a partir de tal constatação, diria Barthes que o mito, hoje, estaria rarefeito e que talvez se tratasse, agora, da existência de um pensamento mítico, que troca grandes narrativas por discursos, ou “fraseologia, ou corpus de frases (de estereótipos)”<sup>59</sup>. Se o mito se liquefez, pouco significa que ele se ausente – o que talvez fosse, inclusive, desejável –, mas, convertendo-se em pensamento mítico, ele assume formas diversas e se mantém ainda abundante, como diz o autor:

Não foi a sociedade francesa, pelo menos nesse nível, pois a história mítica tem uma amplidão que não é a da história política; também não foram os mitos, tampouco a análise; continua havendo, abundante, o mítico em nossa sociedade: igualmente anônimo, esquivo, fragmentado, loquaz, exposto de uma só vez a uma crítica ideológica e a uma desmontagem semiológica. Não, o que mudou nesses quinze anos dói a ciência da leitura, sob cujo olhar o mito, como um animal, há muito tempo capturado e observado, torna-se, entretanto, um outro objeto. (BARTHES, 2004, p. 77)

---

<sup>59</sup> BARTHES, Roland. “O Mito Hoje.” In: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Mas o que ocorre é que, a partir de uma desmistificação incessante – Barthes exemplifica dizendo que não há um estudante que não denuncie o caráter burguês ou pequeno-burguês de alguma forma de pensamento, de vida e de consumo –, há sempre uma busca por algo a se colocar no lugar no qual o sentido se torna obsoleto, na medida em que não se separa o significante do significado: o projeto/programa vazio da modernidade. De tal maneira, permanece-se a contestar, mudar ou purificar o símbolo – sem, entretanto, contestar o simbólico. A ciência toma frente a este movimento infinito de transformar o que é significado em significante, se portando como uma escritura generalizada. O mito, ou o pensamento mítico, residiria justamente no fato de se manter a busca que parte da crença de que o significante não é nada mais do que uma materialidade vazia que a cultura não se cansa de preencher, e, ainda, que tudo – a ver a reflexão de Bergson – é significante. Ainda, para Barthes:

(...) não mais apenas mitos, hoje são idioletos que é preciso distinguir, descrever; às mitologias sucederia, mais formal, e por isso mesmo, creio, mais penetrante, uma idioletologia, cujos conceitos operacionais já não seriam o signo, o significante, o significado e a conotação, mas a citação, a referência, o estereótipo. Desse modo, as linguagens, espessas (tal como o discurso mítico), poderiam ser tomadas na feira de uma trans-escritura, de que o “texto” (a que ainda se chama de literário), antídoto do mito, ocuparia o pólo, ou melhor, aquela região arejada, leve, espaçada, aberta, descentrada, nobre e livre, onde a escritura se desfalda contra o idioleto, isto é, no seu limite e combatendo-o. (...) o mítico está presente em todo em todo lugar onde se façam frases, onde se contem histórias (em todos os sentidos das duas expressões): da linguagem interior à conversação, do artigo de imprensa ao sermão político, do romance (se ainda existe) à imagem publicitária – toda fala que possa se coberta pelo conceito de Imaginário laciano. (BARTHES, 2004, p. 80)

“*eles eram muitos cavalos*” situa-se em um curioso limiar: trata-se de trazer o próprio idioleto que, por meio de seu caráter vazio e efêmero – pequenos fragmentos destituídos de profundidade discursiva



que passam pela mediação da técnica –, silencia o discurso representativo pelo qual é intercalado; procedimento este que exhibe a escrita como significante. Mas, aqui, se torna indiscernível o texto literário e o próprio idioleto, e ao passo que o especificado texto insere-se num explícito embate, qual seja, a literatura como local de enunciação e o que seria seu lixo: como o estereótipo, que revela não mais que uma linguagem necrosada, estanque. Como na passagem:

18. Na ponta do dedo (1)

GALVANIZADOR

GARÇOM

GERENTE administrativo

GERENTE administrativo industrial

GERENTE de centro processamentos de dados

GERENTE de indústria

GERENTE de lanchonete

GERENTE de loja

GERENTE de loja de material de construção

GERENTE de marketing

GERENTE de operação (...) (RUFFATO, 2001, p. 40)

Uma lista que não sabe a procedência interrompe a vida do *jesuscristinho*, que “encorpando a ausência da figura paterna será que isso vai causar algum problema na cabeça dele” (RUFFATO, p. 18, 2001), ou seja, que encara ausência da figura do pai e posteriormente encontra – como já demonstrado – seu testemunho obliterado. A obliteração, então, se desdobra na escrita, na medida em que a lista citada apaga qualquer referencialidade do texto como um todo. Isto, obviamente, se dá em função do local de enunciação no qual esses enunciados – o idioleto – são colocados, tendo em vista que esta materialidade – o livro – traz consigo toda história da literatura, o cânone etc.

O efeito de tal estratégia empreendida em “*eles eram muitos cavalos*” vem justamente de uma desejada fricção entre enunciado e local de enunciação, já que este lugar de onde se enuncia condiciona e afeta tais enunciados, fazendo com que, no contexto especificado, o idioleto seja uma espécie de discurso rebelde que profana, brinca e joga com este lugar de enunciação. Da brincadeira resulta a suspensão do discurso que aborda a catástrofe contemporânea, no sentido de que ele poderia vir a se colocar como um pensamento mítico, no momento em

que gostaria de desaparecer naquilo que dá a ver. Transforma-se, assim, em uma teoria do texto que é o próprio ato da escritura<sup>60</sup>, assim como um determinado discurso sobre a sociedade em que ele é aquilo mesmo que gostaria de dizer. O idioleto, neste local de enunciação, é a literatura em ruínas, a própria catástrofe.

Mas é preciso ressaltar ainda que, embora o mito esteja rarefeito, o pensamento mítico continua a operar, ao passo que convive com mitos que ainda permanecem. Poderíamos citar o trabalho, o capitalismo e o desenvolvimento econômico, mas estas instâncias nos parecem todas perpassadas por uma constante: o acúmulo. Tratar-se-ia de dizer, como o faz Georges Bataille, que estaríamos na sociedade que funciona pelo acúmulo do excedente da produção – ao invés da dádiva, do desperdício, da despesa.

Como coloca o pensador, o excedente é pouco fruto dos sistemas de troca mercantil, estando ele presente tanto nas formas de vida da natureza quanto nas culturas tidas como primitivas. Por residir justamente na base das produções, ele permite, ao contrário do que colocava a economia clássica, que as trocas entre os indivíduos possam ser realizadas. Os estudiosos da economia de mercado diriam, em seu lugar, que as trocas que dão nascimento ao mercantilismo – o qual, por sua vez, culminaria no sistema capitalista – só possuem existência em função de uma falta. Tal sujeito se conectaria a outro, constituindo um sistema de câmbio a partir das necessidades que ambos possuem, e não da sobra, do que excede<sup>61</sup>.

A partir disso, o que se põe como ponto fundamental é o modo como se gasta este excedente, inerente à condição humana e à natureza. De um lado, como explica Bataille, em uma larga análise, há as tribos indígenas americanas que promoviam festas nas quais o excedente era desperdiçado, o potlatch. De outro, em que o acúmulo dos bens é mais importante, a guerra é uma interessante forma de dispêndio desta parte maldita<sup>62</sup>. A imensa quantidade de excedente que é produzida numa

---

<sup>60</sup> BARTHES, Roland. *Da Obra ao Texto*. IN: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 75.

<sup>61</sup> BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita. Precedida de A Noção de Despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p. 61. Coloca o autor: “Na superfície do globo, para a matéria viva em geral, a energia está sempre em excesso, a questão está sempre colocada em termos de luxo, a escolha está limitada ao modo de dilapidação das riquezas. É para o ser vivo particular, ou para conjuntos limitados de seres vivos, que surge o problema da necessidade. O homem, no entanto, não é apenas o ser separado que disputa sua parte de recursos com o mundo vivo ou com os outros homens.”

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 62. “Dessa forma, a descongestão foi em todos os tempos, mas na parte mais obscura da consciência, objeto de uma busca febril. As sociedades antigas encontraram-na nas

economia como a dos Estados Unidos da América, por exemplo, pede que exista uma margem de atuação que não vise o lucro, ou seja, que possa ser, de certa forma, a maneira em que a cultura encontra de realizar sua despesa.

A produção de inúmeros dispositivos – que Bataille coloca como aparelhos anexos, matéria inerte – segue como um dos mecanismos criados para manter a roda do dispêndio girando e impulsionando uma produção sem nexo preciso que visa apenas o acúmulo ao infinito. Bataille afirma que as duas guerras mundiais registraram as maiores orgias de riqueza já vista pela humanidade. E não é por acaso que uma economia que funciona a partir de uma infinita alimentação da máquina de guerra esteja explicitamente em vigor nos tempo atuais – basta lembrar-nos da expressão proferida pelo presidente estadunidense George Bush, após os ataques do 11 de setembro: “guerra infinita ao terror”.

O sentimento da maldição<sup>63</sup> em relação ao excedente não é menos fruto dessa própria máquina de guerra, que, entretanto, adquire legitimidade de sua existência na noção de justiça, à qual jamais se cansa de vincular. Assim, a dádiva e o desperdício se tornam estranhos aos olhos que nascem de um ambiente dominado pela técnica e pelos meios de produção, que colocam o trabalho como “algo que purifica o homem”. Mas a guerra, por outro lado, não cessa de gerar repúdio, tendo em vista a face monstruosa da qual se veste. Trazendo Bataille para o contemporâneo, poderíamos dizer que o interessante é que a lógica da guerra seja introduzida no funcionamento da sociedade, de modo a se tornar imperceptível no cotidiano, ou que ela seja igualmente camuflada, ainda que ocorra explicitamente no território do outro, longe daqui.

---

festas. Algumas edificaram admiráveis monumentos que não tinha utilidade; nós empregamos o excedente para multiplicar os “serviços”, que aplainam a vida, e somos levados a reabsorver uma parte no aumento das horas de lazer. Esses derivativos, no entanto, sempre foram insuficientes: sua existência como excedente, apesar disso (em certos pontos), destinou em todos os tempos multidões de seres humanos e grandes quantidades de bens úteis às destruições das guerras. Em nossos dias, a importância relativa dos conflitos armados chegou inclusive a aumentar: adquiriu as proporções desastrosas de que se tem conhecimento.”

<sup>63</sup> BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita. Precedida de A Noção de Despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p. 76. Diz Bataille: “O sentimento de maldição está ligado a essa dupla alteração do movimento que o consumo de riquezas exige de nós. Recusa da guerra sob a forma monstruosa de que ela se reveste, recusa da lapidação luxuosa, cuja forma tradicional significa doravante justiça. No momento em que o acréscimo das riquezas é maior do que nunca, ele acaba de adquirir a nossos olhos o sentido de parte maldita que, de qualquer forma, sempre teve.”

O potlatch faria oposição ao acúmulo – sustentado pela troca lucrativa –, na medida em que se afasta da apropriação, mantendo-se voltado para revelar aquilo que nos esquiva, sendo, conforme indica Bataille, um espelho no qual vemos a nossa própria fratura: tudo aquilo que escapa. Ele faz um emprego servil da negação da utilidade – o desperdício –, o que traz não menos do que a própria utilidade às avessas, exibindo, incessantemente, a contradição do homem originada por um eterno devir entre apreender o que é inapreensível e um jogo entre “utilizar aquilo cuja utilidade tinha sido recusado”<sup>64</sup>. Coloca Bataille:

A posição é inteiramente efeito dessa vontade deformada. A posição é, em certo sentido, o oposto de uma coisa: aquilo que a funda é sagrado e a ordem geral das posições recebe o nome de hierarquia. É o propósito de tratar como coisa – disponível e utilizável- aquilo cuja essência é sagrada, aquilo que é perfeitamente estranho à esfera profana utilitária, onde a mão, sem escrúpulos e para fins servis, levanta o martelo e prega a madeira. (...) A posição, onde a perda é mudada em aquisição, corresponde à atividade da inteligência, que reduz os objetos de pensamento a coisas. Com efeito, a contradição do potlatch, não se revela apenas em toda a história, mas também, mais profundamente, nas operações de pensamento. É que geralmente, no sacrifício ou no potlatch, na ação (na história) ou na contemplação (no pensamento), o que procuramos é sempre essa sombra – que por definição não poderíamos apreender – que em vão chamamos de poesia, de profundidade ou de intimidade da paixão. Somos enganados necessariamente, visto que queremos apreender essa sombra. (BATAILLE, 1975, p. 111)

É interessante que Bataille vincule a poesia – e poderíamos estender a conexão à literatura de uma forma mais abrangente – à sombra que é originária da noção de perda, de despejo de um excesso. Com o pensador, diríamos que isto se dá na medida em que a despesa,

---

<sup>64</sup>BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita. Precedida de A Noção de Despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p. 110.

como já colocado, exhibe a fratura, ao nos fazer encarar aquilo que falta, que como o tempo ou a vida, se esvai sem que nada possamos fazer a respeito; nos joga face a face com a sombra escura da morte. A poesia, a partir da desabilitação convencional dos laços entre significado e significante tal qual comporta os dicionários – livros de lei –, exhibe a inerente inadequação ou, melhor dizendo, a impossibilidade de plena correspondência entre linguagem e mundo. Por meio desse hiato entre o som e o sentido<sup>65</sup>, a mesma é a despesa na medida em que é o que falta, o que não cessa de escapar; e, justamente por isso, é aquilo que sempre pode vir a ser, a eterna potência. Mas seu trabalho é simplesmente mostrar – e o que interessa nela é a forma com que ela o faz – algo que é inerente à nossa condição. A estética barroca, por exemplo, nos é interessante na medida em que trabalha o excesso de forma incessante, levando a linguagem a uma conversação infinita que acaba, como diz Barthes, ao decorrer acerca das personagens presentes na literatura neobarroca de Severo Sarduy:

(...) demonstrando assim que a vidraça não existe, que não há nada a ver por detrás da linguagem, e que a palavra, longe de ser o atributo final e o último toque da estátua humana, como diz o mito enganador de Pigmalião, nunca é mais do que sua extensão irreduzível. (BARTHES, 2004, p. 296)

Mas o que se pretende a economia capitalista é justamente a contenção do desperdício, canalizando-o para fins planejados de acordo com os interesses dos estados nacionais e das empresas privadas, que hoje – algumas delas –, é preciso ressaltar, são economicamente maiores do que muitas nações. Tal configuração se torna profícua, tendo em vista que é justamente o excedente da economia que causa toda a agitação – estaríamos aqui bem próximos do materialismo dialético marxista – na sociedade, tornando fundamental que o poder possa manipular a forma de seu despejo assim como controlar a sua formação. Neste contexto torna-se interessante que se evite o ócio, o álcool e a preguiça, já que reside justamente nestas instâncias um consumo sem contrapartida, sem lucro<sup>66</sup>, um dispêndio desinteressado.

Todavia, para Jacques Derrida (1995), este dispêndio destituído de interesse, o puro dom, estaria extinto a partir do momento em que, hoje,

<sup>65</sup> VALERY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. In variedades. São Paulo: Iluminuras, 1993

<sup>66</sup> BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*. Precedida de *A Noção de Despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975. p. 61;151.

nada residiria fora do capitalismo. Assim, a relação de troca e de circulação com base no câmbio equiparável das manufaturas e demais objetos impossibilitaria a dádiva por ela estar permeada pela noção de troca. O “presente”, que vem justamente de uma tentativa de se mensurar o tempo, de torná-lo objeto quantificável – como já havíamos mostrado – é concedido na medida em que se supõe algo para compensar a perda, jamais podendo a unidade ser partida, mas somente modificada<sup>67</sup>. O tempo, então, de acordo com o filósofo, é circular, por estar preso à quantificação das mercadorias que se põem em órbita numa relação de troca. A máquina – de guerra? – nunca deve deixar de girar.

Se há lei – nomos – há partição, distribuição, e se há espaço, casa, propriedade – oikos –, há igualmente economia – oikonomos. A partir do momento em que se instaura tal configuração, se coloca necessariamente, como afirma Derrida, a lógica da troca, da circulação de bens que, por sua vez, torna o tempo circular, na medida em que ele é mensurado – o já dito “presente”<sup>68</sup>. O dom seria aquele que justamente imputaria uma fratura na circulação estéril e repetitiva do tempo como tempo da economia de mercado. No entanto, ele se faz impossível, ao passo em que o presente se coloca como um instante contabilizado na descrita lógica temporal, e também por ser inerente à sua existência que não haja contrapartida, devolução, reciprocidade. Afirma Derrida:

Em resumidas cuentas, es preciso no solo preguntarse, extasiándose más o menos, cómo es que dar y/o tomar se dice de esta forma o de esta otra em la lengua, sino que es preciso acordarse, ante todo, que la lengua es también um fenómeno de don-contra-don, del dar/tomar se dice y de intercambio. Todas las dificultades de nominación

---

<sup>67</sup> DERRIDA, Jaques. *Dar (El) Tiempo. I La Moneda Falsa*. Traducción Cristina de Pereti. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995. Coloca o autor: “Qué es tener tiempo? Si um tiempo pertenece es porque, por metonímia, la palabra tiempo designa menos el tiempo mismo que lãs cosas com lãs que se llena, com lãs que se llena la forma del tiempo, el tiempo como forma; se trata, entonces, de lãs cosas que uno hace entretanto o de las que uno dispone mientras tanto. Dado, pues, que el tiempo no pertenece a nadie, no se puede ya ni tomarlo ni darlo. El tiempo se anuncia ya como aquello que desbarata esa distinción entre tomar y dary, por consiguiente, también entre recibir y dar, puede ser que entre la receptividad y la actividad, incluso entre el ser/estar afectado y el afectar de toda afección.”

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 18. “Uma das representaciones más poderosas y más ineludibles, em la de historia de las metafísicas al menos al menos, es la representación Del tiempo como círculo. El tiempo seria siempre um proceso o um movimiento com la forma Del círculo o de la esfera. De este privilegio Del movimiento circular em la representación Del tiempo no tomemos, por el momento, más que um indicio.”

o de escritura em sentido lato son asimismo dificultades para para nombrarse, para escribirse. Todo lo que se diga em la lengua y todo lo que se escriba em general acerca del dar/tomar se replegará a priori sobre la lengua y la escritura como dar/tomar. Dar vendrá a ser como tomar y tomar como dar, pero esto volverá también a replegarse no solo sobre la lengua y la escritura sino hacia el texto em general, más allá de su clausura lingüística o logocêntrica, mas allá de su sentido estricto o corriente. (DERRIDA, 1995, p. 83)

Como colocado pelo autor, a língua não escapa deste jogo de dar e tomar, que poderíamos aqui – como já vem sendo feito, de forma ainda que tímida – chamá-lo de montagem. O significado circula no terreno movediço do significante, e a língua se situa como eterna troca. A literatura e a poesia, em seus lugares, trouxeram e trazem à luz um trabalho profícuo de montagem.

Mas, no mercado, reside a finalidade da troca, da reciprocidade que equipara. Tal movimento é o mesmo na literatura? Se ela fosse equiparada, conseguiria ela continuar ressoando – como vemos que ressoa e ressoará Stéphane Mallarmé, por exemplo – ao longo dos tempos?

A circularidade do tempo, tal qual aborda Derrida, é estéril, e visa não mais que uma ação equitativa em que a repetição é nada mais do que o retorno do idêntico – diferença como repetição –, mas, se a literatura, em seu processo de dispêndio, continua, ao longo dos tempos, calcada em uma diferença – repetição como diferença –, em uma subtração em que um lado da balança sempre se torna maior do que o outro, em que não é possível interromper seu movimento, já que ela faz sua montagem exibindo a fratura entre uma troca e outra, seria ela, como diz Agamben, meio sem fim<sup>69</sup>.

Derrida não deixa de apontar que a clausura da linguagem que impede a montagem está justamente no logocentrismo. A irracionalidade, o indizível, o obscuro da linguagem, que mostra que, por trás dela, nada existe, como afirmou Barthes – ou o sem imagem,

---

<sup>69</sup> A discussão sobre fins e meios perpassará inúmeras obras de Agamben que serão colocadas com calma ao longo do trabalho.

que colocará Agamben, ao analisar o cinema de Guy Debord<sup>70</sup> – vêm, entretanto, sendo trabalhado na literatura moderna.

É notável que, neste momento, poderíamos imputar um emprego mais interessante do termo pós-moderno. Se se entende a modernidade como o triunfo ou a ascensão generalizada do discurso calcado no logocentrismo, no positivismo, que concebe a literatura como constituída por uma palavra encarnada; ou como expressão direta de uma interioridade – visão esta que a vincularia diretamente a uma concepção histórica ou historicista, na medida em que a literatura seria a expressão direta do homem da Renascença, por exemplo, ou seja, do espírito do homem que vivia em determinada época histórica, o que também a colocaria nas buscas identitárias dos estados nacionais; para isto, é interessante ver o ensaio de Haroldo de Campos sobre os possíveis motivos (concepções do texto literário) que levaram Antonio Candido a excluir Gregório de Mattos da Formação da Literatura Brasileira<sup>71</sup> –, poderíamos chamar uma determinada produção literária, que pode ser encontrada, inclusive, no berço da modernidade – no Brasil, pensaríamos em qual seria o lugar de Carlos Drummond de Andrade –, como pós-moderna. Existem, claro, diversos outros termos que também podem ser usados, como pós-autônoma e pós-fundacional. Ambos remetem, entretanto, a autores específicos que, aqui, não serão trabalhados.

Temos em “*eles eram muitos cavalos*”:

#### 44. Trabalho

Todo dia às cinco horas da tarde toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado pra passagem de ônibus tem. Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para a consentida escravidão, oito horas de suador diário, duzentos paus no fim do mês, ô!, preferível a atoíce, ao menos pagar não paga pra trampar. E vagueia para a casa do sogro, onde se empilham, três anos já, num quartículo, cama de casal penteadeira, guarda-roupa, bercinho, sufoco danado, mas não é

<sup>70</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord*. Tradução do francês Antonio Carlos Santos. Conferência em Genève, Nov 1995.

<sup>71</sup> CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. 2ª Edição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.



de-favor que moram não, têm orgulho, ara!, a mulher dirige a perua escolar que o pai pôs pra rodar, clandestina, sim, fosse regularizar!, primeiro tocava engordar a caixa, depois, a parte do governo, simpatizava com a compreensão das escolhinhas, ia-se vivendo. Semana antes entornou, praquê a caçula emergiu esperando-filho, solteira, fechou o tempo, o sogro berrou que obrigação de é com criação dos seus, não de netos, mas a sogra ralha, sangue do meu sangue fica na rua não e ponto final. O cristo é mesmo o genro: motivador de piadas, desabonado na frente das vizinhanças, o que em-antes cochichos, hehehes entreparedes, desavessou em escancarar, o vira-lata nem mais cheira ele, ignorante. Agora, se enrascou deveras: enquizilada, a patroa tirou a limpo que é devedor de toda a imediação, botequim, padaria, lojinha, mercadinho, dividazinhas chués, coisa nada, mas mulher!, de castigo regula a mixaria cotidiana, de tal maneira que toma café tarde pra economizar no almoço e sai à cata do centro, a pé, pra poder comprar cigarro, porque na necessidade de boca agüenta passar, andar ajuda na circulação, mas sem cigarro é capaz de matar até. Aos domingos, quando a cunhadaria e os maridos e mulheres e os filhos e filhas achegam manhã acordando, rouba uns trocados da bolsa da esposa e sai de fininho, o dia inteiro bundando no Parque Ibirapuera, deitado na grama olhando o jato d'água em frente à Assembléia Legislativa, nuvens que se formam e se desmancham, à espera de que o dia se desmorone meu deus e que tudo.

#### **45. Vista parcial da cidade**

são Paulo relâmpagos  
 (são Paulo é o lá fora: é o aqui dentro?)  
 de pé a paisagem murcha  
 a velha rente à janela  
 rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo  
 dentro coisas enroladas em jornais vestido branco  
 bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o  
 joanete cabelos grisalhos olhos assustados nunca  
 se acostumarão ao trânsito à correria ao barulho *a*

*corda canta na roldana o balde traz água salobra  
pouca o silêncio das vacas mugindo a secura  
crestada entre os dedos do pé*

a adolescente rente ao corredor  
madorna desordenados fascículos de cursinho pré-  
vestibular derramam-se pelos braços vez em vez  
escorrega para os lados da velha que sobressalta  
se desculpa (...) (RUFFATO, 2001, p. 93-95)

O primeiro fragmento traz uma narrativa dotada de verossimilhança em relação à voz que dá corpo ao texto. A escrita se dá como a fala, como a transcrição dos registros de um gravador colocado próximo à profanação de um ser qualquer. Mas, à medida que o texto vai se desdobrando, a fala da personagem – que parece contar sobre a vida de outra personagem – dá impressão de se misturar aos seus pensamentos, tornando-se o texto – a partir do uso excessivo da linguagem – uma espécie de fluxo de consciência. Torna-se indiscernível o que seria produto da fala e o que estaria no pensamento, de modo que o especificado fragmento traz imagens de uma instância sensível – uma espécie de fabulação que, ao se colocar na linguagem, vai se transformando sem lógica previamente delineada e, ao mesmo tempo, formulando, produzindo e disseminando imagens. Contudo, poderíamos ainda inferir que há, justamente nessa “transcrição”, ou seja, neste ímpeto de trazer um relato “tal qual ele se dá”, haja visto os coloquialismos extremamente presentes na passagem citada, a vontade de uma representação que ascende do real. Representa-se uma “realidade”.

O fragmento seguinte, entretanto, desarticula essa possível representação, ao transferir a narrativa para um outro plano. Não há relação de causa e efeito deste episódio para com o anterior, permitindo que ambos funcionem de modo autônomo, tornando a representação realista inoperante. Em “vista parcial da cidade”, o discurso adquire tom de poesia à medida que monta e sobrepõe – em versos? – diferentes imagens de um olhar sobre São Paulo – e é indiscernível; “São Paulo é aqui dentro ou lá fora?”.

Fala-se sobre a cidade ou a cidade é o que nos fala? Falamos sobre essas vidas ou somos falados por elas? Descrevemos as personagens anônimas ou nos colocamos na linguagem e nela nos perdemos, como em um labirinto? O anonimato da personagem no primeiro fragmento nos atenta para a impossibilidade de nomeação:

trata-se de um qualquer, que, no entanto, é singular, não sendo, portanto qualquer um. É São Paulo – lá fora ou aqui dentro –, onde se torna indiscernível público e privado. O discurso adquire potência nessas estratégias de manter inomináveis as vidas, e o mesmo se dá no momento em que a linguagem se coloca como dispêndio, expondo as fraturas de um significado que falta, que é impossível. Impossibilidade de representar a cidade? Impossibilidade de representar as vidas que circulam pelas marquises? Assim, estes pequenos fragmentos cortam uma possível narrativa contínua – exibindo descontinuidade – e repetem algo que não está mais ali, é somente linguagem: eis a montagem. Isso se dá da mesma forma no interior dos fragmentos, em que a escrita troca, monta e desmonta a partir, por exemplo, da pluralidade de focos narrativos e da superposição de imagens.

A referencialidade se dá de forma inversa a que era perceptível em Oswald de Andrade, onde era a São Paulo experimentada por João Miramar. Em *“eles eram muitos cavalos”*, a cidade é a personagem principal. Esta gigantesca máquina que é o espaço urbano faz os sujeitos não saberem mais se ela se situa dentro ou fora de seus espaços particulares. *“eles eram muitos cavalos”* desdobra a representação dessa personagem, que possui nome, mas não rosto, no reverso do seu acúmulo imenso do seu excesso, no dispêndio. O excesso do texto – “rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico” (RUFFATO, 2001, p. 95) – é o inverso do excesso deste mito econômico que domina a sociedade contemporânea. Aqui, ele tenta contrapor uma linguagem expropriada pelo sistema para uma linguagem que pode ser trazida ao uso, que pode ser desmontada. Se a máquina é quem fala – São Paulo –, como uma câmera impessoal que automaticamente registra o que aparece, o acaso do quem vem à tela é levado ao extremo da sua descontinuidade, tornando o não sentido – como o do trecho citado – em um “sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe” (NANCY, 2005, p. 10).

Eis a negatividade do texto como possível resistência: a negação de acesso ao sentido como passagem, mas que é, antes de tudo, uma presença, um acesso de sentido. Seria, como o apontado por Flusser – o que também é colocado por Nancy, mas que obviamente conceituam determinados termos cada um à sua forma –, a afirmação do diálogo em

detrimento do discurso finito – ou mau infinito –, estático<sup>72</sup>. Afirma o filósofo francês, ao discorrer acerca do fazer poético:

‘Poesia’ é o significante fundamental do indefinível, do inqualificável, etc. ‘Poesia’ implica sempre uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa. Mas por fim, não é precisamente sobre o silêncio que seria preciso, de novo, chegar a um acordo (se me é permitido dizê-lo)? Por um lado, sobre este silêncio que constitui precisamente todas as artes no limite da significação discursiva, e que as partilha segundo a lei de uma incomunicabilidade das suas ordens ‘sensíveis’, e por outro lado sobre este silêncio, o mesmo, que faz permanecer a poesia (no sentido específico) recuada e na renúncia do discurso, constituindo-a também ao mesmo tempo como uma das artes e como sendo em si mesma diferenciada. (NANCY, 2005, p. 40)

A poesia se esquivaria de qualquer tipo de apreensão<sup>73</sup> operando a partir do dispêndio, da inexistência do significado ulterior que a faz transitar entre a história. Então, a guerra em que “*eles eram muitos cavalos*” se insere diz de polaridades: as imagens que resistem à apreensão do poder e o próprios mecanismos que o poder desenvolve para subtrair essas imagens. Ou, então, o contrário: trazer imagens capturadas pelo sistema e restituí-las ao uso: o simulacro ruim, como o de Baudrillard, e o simulacro bom, da poesia. E esta é uma estratégia política.

---

<sup>72</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Editora Vendaval, 2005, p. 34. “Quais são então as razões da resistência poética? Vejo pelo menos dois motivos: por um lado, é uma resistência ao discurso; no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência ao infinito (ao ‘mau infinito’, em termos hegeliano) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se, se é possível dizê-lo, sob a injeção paranóica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua constituição e na sua auto-compreensão.”

<sup>73</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Editora Vendaval, 2005, p. 33. “Se a poesia insiste e resiste – ela resiste a tudo, de algum modo, e é talvez por isso, também, que os poetas fazem muitas vezes “figuras de pintores de domingo”, como diz, com razão: a insistência da poesia vai até as formas mais humildes, mais pobres, mais desprovidas, até as verdadeiras misérias literárias, até ao gosto mais adocicado ou mais tolos por papas meio cadenciadas de esoterismo e de sentimentalidade (há como que uma vagabundização) (...).

Vejamos que a personagem do fragmento 44 intitulado “Trabalho”, depois de toda sua rotina maçante de “consentida escravidão” durante a semana, no domingo “rouba uns trocados da bolsa da esposa e sai de fininho” para ir ao Parque Ibirapuera, onde deita “na grama olhando o jato d’água em frente à Assembléia Legislativa, nuvens que se formam e se desmancham, à espera de que o dia se desmorone meu deus e que tudo” (RUFFATO, 2001, p. 93). A busca pelo desmoronamento do dia, pelo fim, se dá no vislumbrar das imagens, do jato de água e das nuvens que se movem – nota para o poema de Baudelaire no início deste trabalho. Ao ser colocado em contato com essas imagens em devir, a personagem imagina qualquer coisa para além da sua rotina anestesiada: é seu momento de emancipação, só conseguido após o roubo do dinheiro.

Emanuelle Coccia coloca nossa percepção como algo que reside entre o sujeito e o objeto – talvez a diferença mais marcante em relação às colocações de Bergson, que a colocava no sujeito. Mas esta percepção, que é o sensível<sup>74</sup>, a sensibilidade, se dá por meio da formação de imagens, ou seja, somos circundados e experimentamos o mundo por meio de imagens. Por isso, talvez, a fuga da personagem anônima? Seria uma maneira de reativar sua esfera sensível? Coccia diz não ser possível recuperar uma interioridade ou uma intimidade, já que só há *extimidade*, que se forma no eterno entrelaço, na mistura da matéria com a memória – ou com a inteligência, como diz o autor.

Isto se torna claro, por exemplo, quando o autor analisa a relação com o espelho – sem ignorar, obviamente, as antigas colocações de Jaques Lacan. Para Coccia, a experiência do espelho seria uma duplicação, na qual teríamos, de um lado, o “eu sujeito e o eu objeto, a carne e o espírito, a matéria e a inteligência coincidindo perfeitamente” e, no outro, a esfera das imagens, que está “separada, exilada, tanto em relação ao corpo como em relação à alma” (COCCIA, 2010, p. 21.).

---

<sup>74</sup> COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 1-20. Coloca o autor: “Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passaríamos de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. (...) A experiência, a percepção, não se torna possível através da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contigüidade (*per continuationem suam cum videntem*). Esse espaço não é um vazio. Sempre é um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos. Há percepções apenas porque há *metaxus*. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui natureza intermediária”.

Para tanto, estaríamos, no espelho, fora de um lugar que, para Coccia, seria a definição de imagem: aquilo que está fora do lugar. Mas, como experimentamos o mundo por meio de imagens, experimentamo-lo como sujeitos de uma forma alheia ao sujeito natural. Coloca Coccia:

Em outras palavras, as formas são capazes de transitar em um estado que não corresponde nem ao ser natural que possuem em sua existência corpórea (física, mundana) nem ao estado espiritual em que se encontram quando são conhecidas ou percebidas por alguém. Tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem do espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo. (...) No fundo, *o cogito do espelho é: não estou mais onde existo nem onde penso*. O sensível se define por uma dupla exterioridade: uma exterioridade em relação aos corpos, já que se gera fora de si, e uma exterioridade em relação às almas, na medida em que as imagens existem antes de entrar nos olhos de um sujeito que observa um espelho. (COCCIA, 2010, p. 23-24)

Assim, toda a cognição que realizamos é, de certa forma, uma projeção, ou seja, projeta-se uma imagem além do objeto e da alma situada no intermédio destas duas instâncias, ou melhor, abaixo da alma – infra-subjetiva – e acima da matéria – supra-objetiva<sup>75</sup>. A personagem de Ruffato busca então sua projeção livre, em devir como as nuvens, e não capturada pelos dispositivos do poder, anestesiada em sua rotina desgastada: mas uma oscilação entre identidade e alienação, entre matéria e memória.

É interessante que, por uma leitura superficial de Guy Debord, poderíamos dizer que sua teoria acerca do que chama de Sociedade do

---

<sup>75</sup> Já partindo de um debate acerca da palavra, Raúl Antelo nos coloca defronte a uma bela definição do processo de cognição – fala o autor com o foco sobre o sentido: “Sabemos que, para que haja sentido, deve haver série, uma vez que o sentido não é imanente a um objeto, mas fruto de articulações no interior de uma série de discursos. Mas, mesmo separado do objeto, o sentido é igualmente exterior à consciência do interprete, para o qual o sentido sempre se impõe por acaso e coação. A palavra, portanto, não dispõe, a rigor, de uma forma ou valor específicos, mas ela é dotada de uma força, de uma potência de disseminação e proliferação próprias.” ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 37.

Espetáculo<sup>76</sup> estaria prejudicada pelas articulações de Coccia, pois todas as relações interpessoais e entre o sujeito e o mundo se fariam por meio de imagens – e de Bergson, obviamente, pois seria um anacronismo errôneo atribuir às considerações de um autor ressonâncias de empregos de outros que as fizeram postumamente ao primeiro. Mas isto nos diria justamente o contrário: que seria uma óbvia ausência de ingenuidade de Coccia ao colocar a experiência tal qual o faz ignorando (apesar de citar) o ponto de vista pessimista de Debord – é necessário dizer que na obra citada, Debord expõe uma análise totalizante da sociedade que não prevê perspectivas. Para Debord, nada residiria fora do espetáculo, ou seja, da mercadoria que se torna imagem (ou o contrário). Ainda, não seria possível qualquer potência na técnica, que age apenas como braço do espetáculo integrado. Mas Debord sabia das implicações que colocavam os textos de Bergson e diz, claramente, como realmente funciona o espetáculo. Coloca o autor:

É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada por ‘coisas supra-sensíveis’, que o espetáculo se realiza absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência. (DEBORD, 2003, p. 21)

O que se coloca em jogo pelo mercado passa a ser o próprio mundo sensível, ou seja, a experiência do mundo que se faz a partir da emergência de imagens entre a matéria e a memória, já que tais imagens são selecionadas – daí a fuga da personagem anônima, que busca restituir seu sensível à experiência, ao uso. As nuvens são as imagens deste possível, mas que, talvez por ironia do texto, sua emancipação coincida com o desejo de que tudo acabe. Então, há possibilidade? Eis aí a constatação primordial em “*eles eram muitos cavalos*”: se não se sabe se é possível a restituição desta esfera sensível, ou se o próprio texto como um todo evoca tal situação, colocando como personagem principal a cidade e não um humano, é que a agora a moeda de troca é a própria linguagem, a própria subjetividade. Para Derrida, o dom inexistiria perante tal quadro: se a subjetividade é a moeda de troca, o capitalismo é a palavra última: a personagem deseja o fim de tudo. Mas se a poesia –

---

<sup>76</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Paráfrase em português Railton Sousa Guedes Coletivo Periferia. Tradução [www.terravista.pt/ilhadomel/1540](http://www.terravista.pt/ilhadomel/1540). [eBooksBrasil.com](http://eBooksBrasil.com), 2003.

que é produção de imagens – resiste, não há palavra última, mas sim nuvens em movimento eterno: e o fim de tudo, como o fim das mazelas que a personagem sofre, um instante que não se subsume no tempo cotidiano, no tempo mesurado.

Ainda, se o mundo – ou a experiência que temos dele – é realizada a partir de imagens, poderíamos dizer, igualmente, que o mundo nunca é experimentado enquanto tal, ele é, de certa forma, um objeto que falta, a presença de uma ausência: ou seja, imagens que mostram coisas que não estão mais aí. Trazemos da matéria imagens que serão colocadas juntas às nossas memórias e serão modificadas – enquanto o caminho contrário não cessa de acontecer –, gerando o sensível entre o sujeito e o objeto, abaixo da subjetividade e acima da objetividade: memória e matéria. Destarte, tudo o que experimentamos é calcado em um processo: a repetição.

Como podemos repetir as coisas? Deleuze coloca:

A primeira repetição é a repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação: a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma ‘apresentação’. Uma é negativa por falta de conceito, a outra é afirmativa por excesso de idéia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é notável e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolutiva, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável, ou no dissimétrico. Uma é material, a outra é espiritual, mesmo na natureza e na terra. Uma é inanimada, a outra tem o segredo de nossos mortos e de nossas vidas, de nossos aprisionamentos e de nossas libertações, do demoníaco de do divino. Uma é repetição ‘nua’, a outra é repetição vestida, que forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se. Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério. (DELEUZE, 2006, p. 50)



A repetição que traz o retorno do idêntico é compreendida na representação, na identidade, no comensurável, no simétrico. Assim, ela é categórica, estática, ordinária, deve ser explicada e, por fim, é inanimada. A que traz a possibilidade de algo que foi, residindo na outra extremidade da polaridade, é calcada na apresentação, na alteridade, no incomensurável, no dissimétrico. Desta forma, ela é hipotética, móvel, singular, deve ser interpretada, e, por fim, trazer os segredos da vida e da morte.

Um pergunta profícua se impõe: dado que o homem concebe o mundo e o tempo por imagens, que tempo é este que volta, ou melhor, qual é a relação preponderante com o passado?

Didi-huberman, em um pequeno artigo, coloca o que chama de ponto de vista anacrônico<sup>77</sup>. Tratar-se-ia de desmontar a história tal qual ela é colocada – a narrativa cronológica –, mas não como um modo de negá-la. Ao contrário, desmontá-la para fazer com que ela seja considerada em cada parte de sua existência; mais, fazer este desmonte para que, a partir da desarticulação de uma estrutura impositiva possa, se delinear outras apagadas pela primeira. Coloca o autor:

Asi es como Walter Benjamin enuncio, valiendose de la expresion ‘imagem dialética’, uma hipotesis admirable sobre el anacronismo de las obras de arte que no han llegado a la ‘legibilidad’ de la historia: em ellas, decia. ‘el Ayer coincide com el Ahora em um relampago (...): no es algo que se desarrolle em el tiempo, sino una imagen entrecortada’ – imagen em la que pasado y presente se desvian, se transforman, se critican mutuamente para formar lo que Benjamin denominaba una constelacion, una configuracion dialética de tiempos heterogêneos. (...) Pero es sin Duda a la obra de Aby Warburg a la que hay que remontarse para encontrar las primeras formulaciones decisivas relacionadas com esta confluência anacrónica de tiempos heterogêneos

---

<sup>77</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Punto de Vista Anacrónico*. Revista do Occidente. p. 25-40. Marzo 1999, p. 26-27. Coloca o autor: “Hay que jugar, pues, si se me permite decirlo, a ambas cartas temporales: tal es la primera exigência de um pensamento da la huella. Digamos que se trata de um punto de vista anacrónico. Este punto de vista no supone un rechazo de la histpria, sino todo lo contrario.(...) El punto de vista anacrónico, que es antes que nada um momento, uma prueba de anacronismo, se impone quando falta la historia. No para sustituirla, sino para hacerla nacer em un punto que hasta entonces desconocia”.

unidos em el momento mismo em que um objeto visual plantea la cuestión de su pertenencia a la historia del arte. (...) Todas las épocas se trastornan, se contradicen como otros tantos síntomas em estas imágenes de las que Warburg debía sacar, más Allá de esa demasiado apacible ‘tradicción iconológica’ que sabemos le debemos, um modelo nuevo de temporalidad – um modelo contemporâneo y próximo al establecido por Freud –, um modelo complejo de lo que el llamaba ‘supervivencia’. (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 28)

A idéia de origem – não que ela não exista: Didi-huberman cita, inclusive, uma importante reflexão de Benjamin sobre os conceitos de origem e gênese<sup>78</sup> – continua a permear o debate daqueles que lamentam a emergência da técnica, responsável por destituir a arte de sua aura e sua unicidade, configurando, na visão do mesmo autor, uma simetria pela qual passa o contemporâneo. Desta forma, teríamos, de um lado, a modernidade – seja da declaração do fim das coisas, como a arte, e o lamento acerca da perda da aura – e, de outro, a pós-modernidade, ou seja, a emergência da técnica que gerou os lamentos, que constata este fim: torna-o explícito.

É interessante notar, entretanto, que pouco vale o ímpeto de se negar ou marcar o fim das tradições e dos mitos. De qualquer modo, eles – assim como a modernidade tal qual coloca Didi-Huberman – continuam ressoando pelo tempo. A este resto que não pode ser eliminado, o historiador francês destaca o procedimento anacrônico, que se constituiria, talvez, na consideração do passado como potência, ou seja, como algo que pode vir a ser. Esta posição é o que resta ao contemporâneo, na medida em que ele experimenta o tempo em sua descontinuidade, ou seja, por meio da montagem de um tempo fraturado, descontínuo.

Para Agamben, o ponto de vista anacrônico segue como condição inerente àquele que se propõe a falar de seu próprio tempo. Diz o autor:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação como próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias: mais

---

<sup>78</sup> Tal reflexão de Benjamin pode ser conferida na seguinte obra: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense.

precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A vivência do tempo enquanto descontinuidade torna a fala irreduzível a qualquer esquema; entretanto, a constituição deste esquema segue como ponto de partida ou como uma vontade que continua a perpassar o trabalho de muitos, como, por exemplo, Gumbrecht e Calabrese. Ainda diz Agamben:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Agamben, inclusive, chega a afirmar que o verdadeiro contemporâneo é justamente aquele que vira as costas para o presente, para conseguir ver, nitidamente, o “sorriso demente de seu século”. Ou seja, o trabalho seria, então, ver os resquícios de outras temporalidades que carregam as imagens do presente e, assim, poder realizar um trabalho de montagem das diversas temporalidades que habitam um mesmo espaço. O inverso se torna igualmente imprescindível: ver, no passado, como ele ressoa e se torna presente.

Destarte, a tal presentificação<sup>79</sup>, para a qual aponta Gumbrecht, e a inexistência do passado, como colocou Calabrese, não podem passar de algum tipo de ingenuidade: o passado nos passa a todo o momento, e nossa tarefa, como Benjamin não cessou de dizer, é tentar agarrá-lo,

---

<sup>79</sup> Faríamos aqui uma polaridade a partir de um exemplo: o que é Auschwitz perante os olhos de Agamben, entre tantos outros, e o que é este evento da história para os *media*. No primeiro, se revira a história, observa-se a lógica pela qual funcionava, o que permitiu com que aquilo acontecesse, para podemos ver – como fala o próprio Agamben – o quão perto possamos estar daquilo; na segunda, se coloca o campo de concentração nazista como fato dado, sem sua potência, um momento isolado que aconteceu na Segunda Guerra mundial.

apesar de, como o anjo de Paul Klee<sup>80</sup>, sermos arrastados pelos ventos do progresso.

Os meios de comunicação nada mais fazem, portanto, que reafirmar a condição de passado à medida em que colocam o que passou como fato dado, ou, ainda, ao tentar fazer o meio desaparecer naquilo que dá a ver – ou seja, o fato de o jornalismo, por exemplo, não se mostrar enquanto tal, mas revogar para si o estatuto de verdade, no ímpeto de se colocar no lugar dos próprios fatos – os meios de comunicação colocam os restos da história numa suposta inteireza, vítima do ímpeto de totalização que determinado uso da técnica faz crescer, contribuindo para que se torne estanque cada momento decorrido. Ou seja, a flecha de Zenão só se moveria a partir de da concepção do tempo como descontinuidade capaz de tratar o passado como potência, permitindo que os fatos possam se mover anacronicamente pela história e tendo sua possibilidade restituída. Na diferença como repetição, retorno do idêntico, calcada em um tempo mensurável, a flecha jamais se move.

Comparar o contemporâneo com o rizoma seria nada mais que ignorar as principais estruturas – assim como os mitos, ou o pensamento mítico que continua a vigorar – que prevalecem na sociedade, como o acúmulo, que age justamente no sentido oposto da imagem que Deleuze havia proposto. Estamos navegando muito mais em uma espécie de simultaneidade estéril, que joga tudo na lógica do cambiável; o que, por outro lado, como demonstrou Flusser, não significa que não possa haver na técnica uma possibilidade de trazer a repetição como alteridade. Na verdade, o panorama que temos hoje é, de certa forma, extremamente mais complexo, pois, como foi colocado, o que está posto em jogo, ou seja, o que é objeto do mercado são as imagens; é o nosso sensível. Como diz Deleuze, hoje as empresas possuem alma, e é justamente neste embate que se situa “*eles eram muitos cavalos*”.

Além disso, não seria dizer que vivemos sob a égide da destemporalização, da destotalização e da desreferencialização uma espécie de totalização? Compreendemos, portanto, que a concepção temporal posta pela Igreja, na qual teríamos um tempo linear, irreversível e transcendental; a circularidade do mercado, em que, como nos mostrou Derrida, o tempo é mensurado pela lógica de intercâmbio

---

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. *Tese sobre o conceito da História*. In *Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. Trata-se da tese de número 9.

das mercadorias; assim como a linha partida de Agambem ou o rizoma de Deleuze, coexistem.

Como exemplo da existência desta última concepção de temporalidade, citaríamos – como já foi colocado – a poesia: é necessário dizer, para tanto, que o termo poesia não se vincula estritamente a um gênero textual, mas a toda uma produção que engloba diversos campos da arte. Mas a poesia não resiste, ou seja, não segue a partir de seu dispêndio, sendo inadequada à lógica derridiana das trocas, reafirmando-se como objeto singular, na condição de obra; mas, sobretudo, como texto<sup>81</sup>. Se, enquanto obra, ela entra na lógica dos câmbios, como texto, ela perpassa outros textos – no caso da boa literatura, como aponta Barthes –, colocando-se sempre atrás do limite da doxa: ou seja, é paradoxal. A comunicação de massa só restitui e endossa a opinião corrente, o consenso, indo justamente na contramão do trabalho a que se propõe o texto, que é justamente a restituição da linguagem<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> BARTHES, Roland. *Da Obra ao Texto*. In: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 67. Barthes explica a distinção que propõe: “A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. A oposição poderia lembrar (mas de algum modo reproduzir termo a termo) a distinção proposta por Lacan: a ‘realidade’ se mostra, o ‘real’ se demonstra; da mesma forma, a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber); o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)”.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 69. “O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado, o texto é dilatatório; o seu campo é o do significante; o significante não deve ser imaginado como “a primeira parte do sentido”, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o infinito do significante não remete a alguma idéia do inefável (de significado inominável), mas à de *jogo*; a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do Texto (ou antes, de que o texto é campo) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de deslizamento, de encavalamentos, de variações; a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir “o que quer dizer” a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica (se ela lhe faltasse, o homem seria morreria). A obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, pára); o Texto é *radicalmente simbólico*: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto*. O Texto é assim restituído à linguagem; como esta, ele é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento (notemos, para responder à suspeita desdenhosa de ‘moda’ que se levanta às vezes contra o estruturalismo, que o privilégio epistemológico reconhecido atualmente à linguagem deve-se

Assim, vemos que é possível retomar a esfera sensível ao uso, e a poesia segue neste embate, proferindo imagens que são repetições enquanto possibilidade de algo. O excesso dessa nova pobreza, que vemos trazida por “*eles eram muitos cavalos*”, não nega o seu vazio: assim como a presentificação do passado não possui eficácia, se o que volta não possui possibilidade, potência. Daí o procedimento anacrônico como montagem de tempos: a palavra em sua pura materialidade e seu vir-a-ser, a condição singular em que temporalidades distintas podem habitar o mesmo espaço. No movimento das nuvens vistas do Ibirapuera, a possibilidade de desmontagem e montagem, resistência do sensível – ou de uma busca pela sua restituição. No entanto, esta possibilidade se desdobra de várias formas na especificada obra de Ruffato:

### 61. Noite

Em minha direção, a menina, aposto nem quinze anos ainda. O cabelo espichado henê, rabo-de-cavalo amansado, elástico vermelho. Vestidinho branco, asseadíssimo, pequenas flores alto-relevo bordadas, altura do peito. Os pés, sandália de plástico transparente, oferecem dropes misto a um e outro, lindo sorriso alvo. Já almoçou?, pergunto. Ela esconde os olhos negros, voejam os dentes, o corpinho arqueja. Não, responde. Acendo um cigarro, engulo o café, empurro a xícara. Quanto?, pergunto. Ela diz, vivaz. Vem, vamos comer qualquer coisa, digo, virando as costas. Entro na banca de jornais, namoro títulos estrangeiros, saio, frio da noite, carros deslizam o asfalto da Avenida Paulista, lado a lado, Como é o seu nome?, Marina, E do senhor?, Humberto, entramos no Habib's, Gosta?, em silêncio sentamo-nos, Coma, digo, O que quiser. Ela devora quibes (dois), esfihas (duas), Beirute (um), pizza (um pedaço). Entreoelho-a por sobre as páginas do Estado de S. Paulo: ela come, estupidamente, metafisicamente. Pago a conta, na porta despeço-me, ela indaga, E o dropes? Não quer?, Não, falo, acendendo outro cigarro, Vai embora pra sua casa, vai, ela esconde

---

precisamente ao fato de termos nele descoberto uma idéia paradoxal de estrutura: um sistema sem fim nem centro”.

novamente os olhos negros, despedimo-nos. Ela caminha criança pela calçada de pedras portuguesas. Ao cruzar intercepta-o, o homem tem pressa, espanta-a, assustado. Aborda agora um casal, a moça puxa conversa, ajoelha-se, esmago a ponta do cigarro no chão, aspiro o ar da noite, caminho sob a marquise, mendigos bêbados acobertam-se em caixa de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo, motoristas de táxi jogam porrinha num ponto improvisado, uma mulher oferece incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca, carros passam, o metrô fechado, ônibus vazios, um carro da polícia sirene disparada, cadê Marina?, não vai passa nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, e sigo sussurrando respirando hálito sufocante de gasolina. (RUFFATO, 2001, p. 126)

Não se sabe muito bem por que se dá o envolvimento de Humberto com Marina: pode ele simplesmente tê-la achado na rua e a levado para almoçar, ou ainda ser a garota uma prostituta e o homem, um cliente. Ainda poderia o homem ter conhecido a menina, mas ainda não saber seu nome, tendo em vista seu desespero ao fim da narrativa. A cena é rápida, pouco explica: o que vemos é a fome da garota que, embora bem vestida, pouco fala ou se expressa. Como um flash, após a despedida, a cena segue descrevendo as sensações de Humberto, que vão sendo absorvidas pelo fluxo da cidade. A percepção da personagem se mistura à apresentação minuciosa de pequenos aspectos da metrópole, ou seja, da paisagem, da espacialidade que a circunda e acaba, por fim, a se misturar aos seus pensamentos. Trata-se de uma instância sensível embebida pelo urbano, de imagens que saltam da fricção do corpo da personagem com o lugar onde a mesma encontra-se inserida. O fragmento nos coloca, então, defronte a diversas imagens que a narrativa faz saltar, a partir do fluxo de consciência da personagem somado ao foco narrativo cambiável que ora representa, ora apresenta.

Logo antes do fragmento citadino transcrito, temos outra passagem que segue na ordem dos enunciados que parecem ter sido recortados de qualquer jornal e inseridos no texto. Sua presença amplia a indistinção do foco narrativo, na medida em que suprime a voz daquele que escreve – a figura do autor –, como já foi colocado. Então, o que viemos desenvolvendo aqui, acerca da personagem Humberto, a

partir de um jogo de espelhos, se transfigura na própria experiência do leitor que, ao navegar pela cidade de São Paulo ruffatiana, vê sua leitura interferida por carros passando, pelo metrô, por ônibus vazios, carros da polícia com sirenes disparadas, panfletos, cartas apócrifas: e a explicação que não vem nunca, um mal-estar que nunca passa, “sensação de inutilidade, Marina!”, e seguimos “sussurrando respirando hálito sufocante de gasolina”, inebriados pelo espaço urbano.

Os aspectos apontados na narrativa do texto seguem como uma exposição do meio enquanto tal, ou seja, suprime-se a possibilidade de representação de uma determinada “realidade” e o significante é esvaziado, o que permite a montagem; mais, permite que continue se montando indefinidamente. O texto, assim, adquire sua sobrevivência, tal qual Foucault<sup>83</sup> já havia detectado. O autor ainda nos esclarece sobre a questão do excesso e da falta que viemos tocando, relativa ao texto literário e aos contextos de experiências extremas, excessivas – precisamos ressaltar também que “*eles eram muitos cavalos*” não cessa de trazer a descrição da vida abjeta, dos horrores que passam os excluídos. Diz Foucault:

A linguagem do terror é predestinada a um dispêndio infinito, mesmo quando ela se propõe a alcançar apenas um efeito. Ela se priva de qualquer repouso possível. Sade e os romances de terror introduzem na obra de linguagem um desequilíbrio essencial: eles a lançam na necessidade de estar sempre em excesso e em falta. Em excesso, porque a linguagem não pode mais evitar de aí se multiplicar por si mesma –

---

<sup>83</sup> FOUCAULT, Michael. *A Linguagem ao Infinito*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p.50-52. Diz Foucault: “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela seu espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. (...) é somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira uma continuidade; mas é também porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis indelévels. (...) sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço virtual onde a palavra encontra o recurso infinito da sua própria imagem e onde infinitamente ela pode se representar logo ali atrás de si mesma, também para além dela mesma. (...) Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do desdobramento: a escrita significando não a coisa, mas a palavra, a obra de linguagem não faria outra coisa além de avançar mais profundamente na impalpável densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que é já a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, prosseguir incessantemente a palavra, mantê-la além da morte que a condena, e liberar o jorro de um murmúrio”.



como atingida por uma doença interna de proliferação: ela está sempre em relação com si mesma mais além do limite; não fala senão em suplência a partir de um desnível tal que a linguagem da qual ela se separa e recobre aparece ela própria como inútil, a mais, e boa justamente para ser riscada; mas, por este mesmo desnível, alivia-se por sua vez de todo peso ontológico; nesse ponto ela é excessiva e de tão pouca densidade que está destinada a se prolongar ao infinito sem adquirir jamais o peso que a imobilizaria. Mas isso também não quer dizer que ela cometeu um erro, que foi atingida pela ferida de um duplo? Que ele conteste linguagem a linguagem para reproduzi-la no espaço virtual (na transgressão real) do espelho, e para abrir neste um novo espelho e um outro ainda, sempre ao infinito: infinito atual da miragem que constitui, em sua vacuidade, a espessura da dobra – esta ausência no interior da obra onde esta, paradoxalmente, se ergue. (FOUCAULT, 2009, p. 57)

A linguagem que se propõe a trazer situações extremas se converte no próprio dispêndio, como assunção da impossibilidade de um relato que traga a totalidade do mundo: torna-se, antes, um proliferar sobre si mesma ao infinito. “*eles eram muitos cavalos*” nos joga a pletora de enunciados, e a impossibilidade da representação é transfigurada no silêncio dos enunciados dos media, que nada dizem estando nesse local de enunciação – antes, impedem de dizer e fazem o texto inoperar. Humberto coloca seu lamento pelo sumiço de Marina em meio ao cheiro de gasolina, aos instantes triviais que tomam corpo e ocupam a maior parte da narrativa.

Tal estratégia provoca uma espécie de abandono das personagens e das próprias histórias vividas por elas, servindo de espelho ao abandono social real. A não reconstituição desses sujeitos – como a que temos em João Miramar – os tornam sem rostos, vidas que aparecem como um sopro e se vão: e assim sendo, são máscaras que podem ser adotadas repentinamente pelas vidas que continuam a habitar os cantos abandonados de São Paulo e transitar no tempo. Da forma posta, “*eles eram muitos cavalos*” trabalha com o tempo em camadas, com suas oscilações, calcado na indistinção entre o que aconteceu e o que não aconteceu, entre o que foi e o que ainda vai ser, entre passado, presente

e futuro; uma rede ou, um rizoma. Para tanto, o livro não cessa de colocar como centro – palavra que nos trai – a própria linguagem, que, diante de tal movimento, é mostrada como tal e confere potência aos fatos justamente por colocá-los em uma zona de indiscernibilidade. Destarte, a literatura se assume como simulacro<sup>84</sup>, objeto cujo referente é ela própria.

---

<sup>84</sup> FOUCAULT, Michael. *A Linguagem ao Infinito*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p.69. Diz Foucault: “Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é a sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferente. O estilhaçamento dessa distância, Pleynet o designa com uma palavra: ‘Fragmentação é a fonte’”.

### 1.3. Nas dobras temporais da cidade ou Entrechoques e montagens

*“Esse velho – disse comigo, por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei ao seu respeito ou a respeito de seus atos”.*

*Edgar Allan Poe*

*“Na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gírias feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas definitivamente fantásticas há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo a lua não se apóia em nada eu não me apoio em nada (...) eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas partidas do meu cérebro eu vejo putas putas patacos torres chumbo chapas chopos vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror disparo-me como uma tómbola a cabeça afundando-me na garganta (...) meninos abandonados gritando entre as lojas e os templos entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto e o Estrondo”.*

*Roberto Piva*

Teríamos em “*eles eram muitos cavalos*”, diversas temporalidades que habitam um mesmo espaço a partir da escrita enquanto medialidade que nos leva a um trabalho de montagem de tempos em um espaço. Mas o trabalho da palavra enquanto tal se dá a partir não só do jogo poético, como o que temos no fragmento já citado “*Vista parcial da cidade*”, mas, sobretudo, a partir da inserção dos enunciados dos média e da captura das personagens pelos dispositivos. Humberto, que vai desaparecendo na cidade, sendo abandonado, e a

personagem anônima do fragmento “*Trabalho*” que tenta aparecer, dar o suspiro da sua subjetividade ao observar as nuvens.

O abandono do texto literário a essas personagens – que mostram claramente a biopolítica do fazer viver e deixar morrer – é o desdobramento da vida abandonada, mas é também um abandono que inclui para posteriormente excluir – isto será debatido em seguida. Tal despolitização, tal sequestro da cidadania – Humberto que desaparece, a personagem que tenta aparecer na sua singularidade – é justamente por onde o poder estabelece sua ação. Contudo, neste jogo, “*eles eram muitos cavalos*” reverte a estratégia do poder e joga o abandono enquanto extinção da identidade como possibilidade para a mesma.

O que é ruína na cidade, tanto as vidas como os lugares destruídos, abandonados, é a possibilidade de construção, ou seja: é “a montagem como procedimento (que) pressupõe a desmontagem”; essa montagem seria “a dissociação prévia do que a constrói, daquilo que, em suma, não faz mais que remontar ruínas, tanto no seu aspecto de rememoração de temas como de estruturas” (SCRAMIM, 2007, p. 133).

O vagar pela cidade em “*eles eram muitos cavalos*”, é reconstruir ruínas, ou melhor, prover um encontro do entendimento destas ruínas, enquanto construção, por um momento, sempre em devir, de não coincidência consigo – Humberto que some e pode aparecer em qualquer um, o anônimo que pode ser qualquer um na sua singularidade pela restituição do sensível nas nuvens. Ou seja, a cidade – ainda que saibamos que seja São Paulo – e as personagens não substituem outras existentes, mas são a eterna metamorfose das mesmas, como a infinita transformação das nuvens, para as quais O Estrangeiro – o sempre estrangeiro – de Baudelaire mantém os olhos fixos.

O espaço urbano (e sua representação) adquire primitivismo na lógica das ruínas, que são trazidas, enquanto potência, pelas próprias ruínas da sociedade brasileira contemporânea. É uma cidade – a de “*eles eram muitos cavalos*” – dotada de sua pré-história e pós-história; o sentido por vir, que se dá também na lacuna dos fragmentos que são colocados. É o depoimento abafado de Humberto que é lançado ao esquecimento, devido a não-relação que o próximo fragmento possui com “*Noite*”<sup>85</sup>, provocando a memória e estimulando, por fim, a lembrança enquanto criação. Esta é a forma de tentar trazer ao uso a máquina apavorante da cidade.

---

<sup>85</sup> RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Boitempo Editorial, 2001, p. 126.

Ainda que a poesia já trouxesse este trabalho de montagem das imagens, alertando também para uma leitura anacrônica da história, o cinema, entretanto, inaugura um novo estágio deste processo. O cinema, como já havíamos destacado a partir de Paul Virílio, é a máquina articulada de modo profícuo à guerra. É o bombardeio que subsume o desejo de Humberto por Marina, que faz o anônimo roubar dinheiro de sua mulher para fugir da guerra interiorizada – como mostrou Bataille – do cotidiano. Assim, o fragmentário de “*eles eram muitos cavalos*” é a poesia bombardeada junto à presença do idioleto. Os sentidos – as imagens – que antes resgatam uma totalidade foram explodidos pelas bombas e despedaçados: a própria possibilidade da palavra, posta em cheque, mas também aí a oportunidade de novas significações. O cinema radicaliza a montagem, mas com uma nova condição: quem a ela assiste nada faz. É aí que se joga o sensível em “*eles eram muitos cavalos*”. Benjamin descreve de modo profícuo esta nova situação, a partir de “*Berlin Alexandersplatz*”, de Alfred Döblin:

É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de “*dialogue intérieur*” ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez

utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia.

Tão densa é a montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir. (Ele terá, mais tarde, o que dizer). É surpreendente por quanto tempo ele acompanha seus personagens, sem correr o risco de fazê-los falar. (...) O livro é um monumento a Berlin, porque o narrador não se preocupou em cortejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra sua terra natal. Ele fala *a partir* da cidade. Berlin é seu megafone. Seu dialeto é uma das forças que se voltam contra o caráter fechado do velho romance. Pois esse livro nada tem de fechado. (...) Mas uma questão prévia se impõe: por que esse livro se chama *Belin Alexanderplatz*, enquanto A História de Franz Biberkopf só aparece como subtítulo? O que é, em Berlin, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade (...) (BENJAMIN, 1994, p. 56-57)

A escrita, então, não totaliza de modo distante o que acontece, mas agora não se fala acerca da cidade, mas com a cidade, embebido por ela em uma relação de polaridade. A escrita é a cidade e a cidade é a escrita: mas em Alexanderplatz são os documentos, a burocracia estatal, são os “versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica”. Em “*eles eram muitos cavalos*”, são justamente esses mesmos objetos que destituem completamente a autoridade da narrativa, pois são interrompidos, tirados do uso: o fragmento “*hagiologia*”, transcrito por nós anteriormente, já não serve mais para informar sobre algo mas,

antes, para gerar estranhamento, para desdobrar-se no estranhar consigo mesmo, não sendo mais meio para algo, mas puro meio. Não interessa se “Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadeira de um mosteiro em Bolonha. No natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora”, já que isso será cortado e não servirá mais para nada: podendo, aí, servir para alguma coisa.

Destarte, é a imobilidade, a não oportunidade de ação de Humberto que grita o nome de Marina, do anônimo que vai para o Ibirapuera, que faz a esfera sensível contemporânea encontrar correspondência a experiência do cinema. Oswald percebera isto de maneira profícua, mas havia nele – e também no cinema clássico – a prerrogativa do remonte do sensível, de trazer a unidade. As cartas que encontramos nos fragmentos de “*Memórias Sentimentais de João Miramar*” possuem autor e destinatário; quando nos deparamos com “*Milão estendia os Alpes imóveis no orvalho*” (ANDRADE, 1978, p. 90), sabemos que estamos sendo remetidos à experiência de João, suas impressões na viagem pela Europa. Em “*eles eram muitos cavalos*”, os enunciados são apócrifos.

Entretanto, Benjamin, assim como Oswald, já havia acertado brilhantemente que a montagem esmaga o autor, o qual, por sua vez, age como o operador de uma máquina, de uma câmera, apenas selecionando os trechos que lhe interessa: é um técnico. São Paulo é o megafone do narrador de João Miramar. Mas, em “*eles eram muitos cavalos*”, São Paulo usa o “narrador” como megafone: a montagem faz desaparecer o autor, que se esconde. Humberto desaparece, seu último gesto é gritar em vão o nome de Marina, já Miramar se despede.

Vamos no deter em outro fragmento de “*eles eram muitos cavalos*”:

#### 16. assim:

São pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos piscam o nó da (**nós dois, galeria Vittorio emmanuele, Milão, lembra?**) a barra cinza no horizonte (podre, o ar) *vista de cinema são Paulo até que não é assim tão*  
-vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa  
-mas já não vivemos em guetos?  
*a violência*

(johannesburgo, conhece?, à noite não  
*feia tão suja*  
 se pode sair do)  
*tão perigosa*  
 entra governo, sai governo, muda o quê? na hora  
 de pedir contribuições para a  
 campanha...autorama (:chamariz a menina –  
 mostra pra mim deixa eu ver não conto pra)  
 hélices o rio (podres, as águas) **(eu sei, também**  
**odeio escândalo, mas você)**  
 -não sou insensível à questão social  
*irreconhecível o centro da cidade hordas de*  
*camelôs batedores de carteira homens-sanduíche*  
*cheiro de urina cheiro de óleo saturado de a mão*  
*os cabelos ralos percorre* **(minha mãe punha**  
**luvas, chapéu, salto alto para passear no**  
**viaduto do chá, eu, menino, pequenininho**  
**mesmo, corria na)** este é o país do futuro? deus é  
 brasileiro? (RUFFATO, 2001, p. 36)

A “vista de cinema de São Paulo” é a vista que não se completa, a vista que independe da personagem, a vista que é interrompida. A personagem se mostra em pequenas frases como “nós dois, galeria Vittorio emmanuele, Milão, lembra?”, e nas especulações acerca da violência que se vive na cidade de São Paulo. Tais especulações são igualmente interrompidas por enunciados que são quase clichês do contexto urbano: “a violência, feia tão suja, tão perigosa”. São tantas interrupções dos discursos que a narrativa se abre como um rizoma. A possibilidade de se conectar um ao outro é a mesma impossibilidade de que qualquer um deles se complete e forme um sentido “inteiro”. Desta forma, um se desdobra em outro, como pequenas passagens para o nada: são cortes mostrados enquanto tais. O título no diz “assim”, ou seja, de alguma maneira, de uma forma tal, ou de uma forma ou de outra: de forma nenhuma. É de forma alguma possível se dizer: “fragmentos esparsos que falam do fim da palavra”<sup>86</sup>. A máquina que interrompe a possibilidade da representação, o dispositivo que captura e despolitiza, transfigurado em um texto que simplesmente apresenta.

Desta forma, a cidade enquanto local de enunciação, enquanto máquina, se reverte na exterioridade máxima da linguagem ruffatiana. A personagem tenta firmar seu discurso social acerca da cidade, enquanto

---

<sup>86</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Um livro de mulheres espectrais: montagens para ler e ver*. In: *Outra Travessia – Dossiê Osman Lins*. n. 4. 2005



é, por ela mesma, impedida de proferi-lo, já que, ao protestar sobre o governo que pede ajuda somente na época de eleição, um ‘autorama’, a palavra autorama, interrompe. A pobreza discursiva é perceptível na vontade da assunção da personagem enquanto sujeito dotado de sensibilidade que, no entanto, diz: “não sou insensível à questão social irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de”. A impossibilidade do sensível se dá na captura da máquina, em que as personagens desaparecem como o homem na multidão<sup>87</sup>. Mas esse homem de “*eles eram muitos cavalos*” não foi encontrado anteriormente, muito menos pode ser seguido. A narrativa se inicia com “São pequenos lagos azuis” e esse homem aparece como um afogado submerso no próprio texto, que expurga seus gritos.

Assim, para narrar a máquina gigante e infinita da cidade – ou para colocá-la como personagem – o texto de desdobra na exterioridade pura, num labirinto de “barra cinza no horizonte (podre, o ar)”. Portanto, “ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação” (GOMES, 2004, p. 29).

Entretanto, “*eles eram muitos cavalos*” não capta as dobras nas metáforas – talvez este fosse o lugar de “*Memórias Sentimentais de João Miramar*” –, mas em suas metamorfoses infinitas. Aqui não há algo que possa se equivaler a outro que encontramos em São Paulo, mas a potência de equivalência é reduzida a “alguns segundos? minutos?” (RUFFATO, 2001, p. 59).

O texto que percorre a cidade depara-se, como já dito, com as ruínas, a destruição, o detrito e a imundice: esse lixo, porém, impossibilita a representação, e é ele que perpassa “*eles eram muitos cavalos*”. A cidade modernista, como afirma Renato Cordeiro Gomes, era o local onde “o luxo do novíssimo expele o lixo, o passado que se acumula e se solidifica numa couraça indestrutível”. Como o tempo do progresso linear ainda é verificável, a assertiva confere: mas, em “*eles eram muitos cavalos*”, é o lixo urbano que invade o texto, tornando cinzenta a imagem do progresso e fantasmagórica a imagem do espaço urbano.

O lixo – passado acumulado em continuidade (a tradição) –, como um repertório ilegível da cidade, é que, afinal, define essa cidade, emblema das megalópoles contemporâneas. Assim, em “*eles eram muitos cavalos*”, ele já não é uma contraposição ao luxo, mas

<sup>87</sup> Nota para a citação ao início deste capítulo do texto Edgar Allan Poe.

justamente à indecibilidade entre um e outro, ao eterno oscilar entre as polaridades onde “nós dois, galeria Vittorio emmanuele, Milão, lembra?) a barra cinza no horizonte (podre, o ar)”, ou seja: coabitam, de modo indiferenciável, o mesmo espaço, a mesma sensibilidade do urbano: a pobreza do excesso, o excesso da miséria.

Benjamin já anotava que a imagem do tempo que o contemporâneo vê – a imagem do seu próprio tempo – é uma imagem fantasmagórica da multidão, das passagens, do câmbio das mercadorias. Como o flâneur<sup>88</sup>, que encarava na loja de departamentos a sua última passarela; tornando a cidade – e as passarelas – tanto casa quanto rua, uma imagem ambígua em que público e privado se tornam indiscerníveis. Tratava-se das imagens dialéticas, que de certa maneira são aquilo que discursivamente estariam em consonância, como a prostituta, que “é vendedora e mercadoria numa pessoa só” (BENJAMIN, 2009, p. 48). Ora, se o que o teórico já não assinalava era justamente uma expropriação de algo próprio do sujeito – como a subjetividade, o espaço privado – completamente exteriorizado pela cidade, encontrando na prostituta o exemplo máximo deste processo.

Então, como estratégia, o trabalho do filósofo usava desta mesma imagem dialética. Diz Benjamin: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2009, p. 500). Como um operador de uma máquina, Benjamin iluminava diferentes locais do passado a partir do presente; e encontrava neste presente os ecos destes lugares passados – o dever seria, destarte, um trabalho ad infinitum “até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica” (BENJAMIN, 2009, p. 501). A cidade é, então, o lugar onde estas distintas temporalidades se tornam explícitas:

---

<sup>88</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 21. Charles Baudelaire já enunciava acerca do flâneur: “para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não podem definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo sua família, tal como amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade.”

Método deste trabalho (o trabalho das Passagens): montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, p. 502)

Apesar das inúmeras diferenças, o método benjaminiano colocado não deixa de se relacionar com os inúmeros procedimentos vanguardistas que se estabelecem a partir da modernidade, embora cada um tenha sua especificidade. A colagem e a montagem seguem perpassando os trabalhos dos Futuristas, dos Surrealistas, dos Dadaístas, dos Cubistas e encontra ressonância, ainda que de forma mais extrema, nos trabalhos do Situacionistas. Guy Debord e seus companheiros teorizavam a respeito da fusão entre arte e política a partir da apropriação, do uso, do desvio, ou ainda, do *détournement*<sup>89</sup>. Trabalhava-se com elementos pré-existentes, a partir da desvalorização-revalorização.

É com o desvio que joga “*eles eram muitos cavalos*”, um desvio que leva a outro lugar, desdobra e faz tropeçar em dobras infinitas sem, porém, levar ao terreno seguro, à terra firme: se desvia até se perder no labirinto da cidade/linguagem – “autorama (:chamariz a menina – mostra pra mim deixa eu ver não conto pra) hélices o rio (podres, as águas)” –, mostrando que, como afirmava Barthes, nada existe por de trás da vidraça da linguagem.

A montagem se mostra precisamente no trabalho com elementos pré-existentes, na junção explícita de fragmentos que constrói a história. Ao mesmo procedimento estariam sujeitas as novidades tecnológicas, que a princípio possuem importância devido ao seu caráter de novidade, mas que, a partir da apropriação, da brincadeira<sup>90</sup>, podem ganhar

<sup>89</sup> DEBORD, Guy. *Métodos de Détournement*. Tradução de Railton Sousa Guedes e Ricardo Rosas. Artigo publicado no jornal surrealista belga Les Lèvres Nues#8, maio de 1956.

<sup>90</sup> BRASIL, André. *Modulação/Montagem: Ensaio Sobre Biopolítica e Experiência Estética*. Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2004, p. 135-136. André Brasil, na sua tese de doutorado, coloca um belíssimo exemplo – muito calcado em Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Diz o autor ao definir linguagem: “(...) a linguagem é uma espécie de arca de brinquedo que se abre no chão do quarto. Índios de perna quebrada, elefantes sem tromba, bonecos sem cabeça, os carros amontoados sem rodas, peças perdidas do que um dia foi um quebra- cabeça. Um corpo demasiado grande para aquele espaço, lugares excessivamente amplos para corpos diminutos. Algumas peças permanecem, outras se perderam: a cada uso, uma nova montagem possível. (...) parece residir aí o interesse desses brinquedos precários, que se criam na confluência entre

sentidos outros, virtuais, como faria uma criança perante a um baú de computadores, brinquedos etc. Benjamin colocava:

Cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade. Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade por toda a sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja por essência subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura de novidade, e sim naquela do hábito. Na recordação, na infância e no sonho. Despertar. (BENJAMIN, 2004, p. 503)

Como somos seres de linguagem – como já destacava Agamben, a linguagem é igualmente um dispositivo que um primata, sem se dar conta, um dia deixou-se capturar<sup>91</sup> –, às demais esferas da cultura deve-se imputar esta consciência do caráter de “convenção” da própria linguagem – o que já apontávamos com a questão do mito – para que as relações com a história, o cinema, a literatura e a política possam ser transformadas. Ou seja, resgatar esta infância, fazendo com imagens que saltem, armando constelações para que a relação contínua entre presente e passado possa ser obliterada num processo de montagem, que faz com que cada imagem não diga de um determinado lugar na história, mas que elas possam ser legíveis em determinada época, carregadas de tempo – o que nos livra do poder narcótico das imagens que querem mostrar que algo realmente aconteceu, a exemplo do jornalismo que transforma, imediatamente, o novo no acontecimento mais antigo. Tal procedimento anacrônico reside no caráter incipiente da imagem, ou seja, no significado por vir: mas não que um dia vai chegar, mas que já está aí e não cessa de acontecer; devir, encontro, despertar.

A interrupção é o trabalho que “*eles eram muitos cavalos*” propõe para ativar as sensibilidades anestesiadas, para que, no processo de leitura, a imagem do grito de Humberto por Marina possa ecoar como um sopro à procura de encontro. O corte, liberando o sangue e a

---

tecnologia, linguagem e experiência. A estratégia discursiva que faz encontrar estes três domínios, que os revela como indissociáveis, é a montagem. Aqui, a montagem é um processo que envolve antes uma desmontagem. A partir deste desmonte é possível realizar bricolagens que surgem como desnaturalização do tecnológico e da linguagem por meio da experiência.

<sup>91</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

dor, lembra aquele corpo de que ele ainda está vivo, e esse é o mesmo corte que eles “*eram muitos cavalos*” incide em Humberto, que grita o nome de Marina na sua fala interrompida, é o corte no burguês do fragmento transcrito assim durante seu discurso burocrático, e é, por fim, o corte na história brasileira, tentando fazê-la jorrar, reagir. Da mesma forma, Benjamin não cessava de cortar e trazer ao uso, como faz com Paul Morand: “Estudando esta época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, vive e ainda pode falar” (MORAND apud BENJAMIN, 2004, p. 504).

O doente vive e pode falar, e lembrar que naquela região anestesiada ainda reside vida. Esta vida só pode ser (re) montada a partir da fratura, da interrupção do relato cronológico proferido pela autoridade para manter o status quo, obliterando, assim, a cadeia causal. Neste ato, visualizamos a história por meio da montagem de seus fragmentos, assim como fazemos perante a cidade e os múltiplos tempos que nela residem – Humberto e Marina num fast food, o anônimo no Ibirapuera olhando as nuvens, o velho num cubículo cevando ódio, o outro anônimo regresso da galeria Vittorio Emmanuele, em Milão. Isto implica uma visão panorâmica como a de uma câmera, que “*eles eram muito cavalos*” traz: “vista de cinema são Paulo até que não é assim tão”. Mas uma vista, exatamente como no cinema, mediada pela técnica, como ocorre com as personagens de “*eles eram muitos cavalos*” e se desdobra na própria leitura do texto. Assim, o cinema é a prótese da percepção: o que marca a leitura do espaço urbano – tanto em Oswald de Andrade quanto na obra trabalhada de Ruffato – é o sensível cinemático. A relação entre história e poesia já se dava a partir de leituras anacrônicas de imagens, a diferença, agora, é a mediação pela técnica: a mesma técnica usada para fazer a guerra. Sendo assim, temos:

A guerra moderna não pode se compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser “vista”. Virilio declara diretamente: “A guerra é o cinema e o cinema é a guerra”. Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinemática. Isto não é verdade só em relação ao público. Nenhum general moderno, nenhum piloto de bombardeio pode atuar sem a percepção simulada da imagem cinética. A questão é que

certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática. Walter Benjamin acreditava que a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio, e resta claro que as multidões das ruas e dos lugares públicos das cidades modernas (Paris, Berlin, Moscou) se tornaram objeto privilegiado da iniciante construção cinemática. Pudovkin escreveu que para receber “uma impressão claramente definida” de uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de um primeiro andar, e misturando-se à multidão – um simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover. (BUCK-MORSS, 2010, p. 20)

Como já havíamos sinalizado com uma citação de Paul Virilio, o cinema serve como prótese de uma percepção que deve assimilar algo que está muito além de seu alcance. Os horrores da guerra, a catástrofe urbana, a cidade e suas infinitas realidades coexistentes: tudo isto passa a ter a tela do cinema como muleta que permite – ou passa a impressão de permitir – determinado entendimento da nova realidade social. A impressão de totalidade sobre o aquilo que não se pode totalizar não se dá de modo fortuito: agora o corte é brusco e violento, e fica a cargo da máquina.

Susan Buck-Morss (2010) atenta para as reações que eram detectáveis nas primeiras platéias de cinema: as multidões entravam em alvoroço ao verem cabeças cortadas pelos close-ups, pés que eram separados dos corpos. O cinema coloca a platéia defronte à fratura – que no primeiro momento gera o pavor – e, aos poucos, essa massa – que não é mais um conjunto de espectadores, mas sim um espectador infinitamente reproduzido – se anestesia perante os choques, peças inerentes à produção cinemática. De tal maneira, o corpo da massa espectadora do cinema, ao passo que é hipersensibilizado, é igualmente anestesiado, já que, pelo fato de se tratar de imagens, trata-se igualmente de corpos que estão ausentes, permitindo que estes possam ser

manipulados como em uma cirurgia em que se aplica a anestesia no paciente e se revira o interior do seu corpo<sup>92</sup>.

Assim, a massa é inerte: assiste às cenas eróticas, violentas e nada faz, não se move. Há, aí, então, uma zona de indecibilidade entre interno e externo: se a câmeras filmam as cenas mais íntimas, ao passo que trazem nada mais do que a presença de uma ausência; a interioridade, o espaço privado, se transforma no público, comunitário ao ser exposto para a multidão na forma de imagens. É Humberto que desaparece pelos enunciados do espaço urbano, o burguês que quer relatar sua decepção com relação à violência no Brasil e não consegue: retratar a realidade, em *“eles eram muitos cavalos”*, é relatar a impotência.

A tela do cinema, que perfura os corpos penetrando em lugares jamais antes vistos, torna imperativa a – o preço que devemos pagar, como dizia Buck-Morss – alienação sensorial por meio da política tratada enquanto espetáculo: imagens. Se o fascismo estetiza a guerra, tal qual enunciava Benjamin ao fim do artigo *“A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”*, não só o faz como manipula esta estetização de modo espetacular<sup>93</sup>, como o velho no cubículo cevando ódio e suas meias Kendall. O espetáculo da guerra televisionada confere ao homem a leve impressão de que, por meio dos media, percorre com sua câmera olho cada momento da realidade que acontece fora de seu alcance, lhe permitindo totalizar o real; o que não deixa de ser uma impressão “narcisista do controle total” (BUCK-MORSS, 2004, p. 15). É nesse embate, então, que se joga a amálgama e o rizoma: a percepção inaugurada pela câmera como possibilidade de remontar, por meio do

---

<sup>92</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 30. O próprio Walter Benjamin já colocava a relação entre o diretor de cinema e o cirurgião, como destaca Buck-Morss. Diz a autora: “Walter Benjamin, comparando o cinegrafista ao pintor, usa como analogia a diferença entre o cirurgião e o mágico. O mágico, como o pintor, ‘preserva a distância natural entre ele e a realidade’; na cura mágica, ele mantém esta distância entre paciente e si próprio. “O contrário ocorre com o cirurgião”, bem com o cinegrafista: abstando-se de abordar o paciente “homem a homem”, ele diminui radicalmente o espaço natural entre as pessoas para penetrar profundamente no corpo e mover-se “cautela (...) entre os órgãos”. Benjamin considerou a representação da realidade pelo filme “infinitamente mais significativa que a pictórica”, devido à penetração técnica da realidade de que é capaz. Este ganho cognitivo não veio sem um preço.

<sup>93</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica: O ‘Ensaio Sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Travessia – revista de Literatura – n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996, p. 14. É interessante a forma como Buck-Morss descrever o caráter dos sentidos. Diz a autora: “Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Isto é devido ao seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas – de calor, alimentação, segurança, sociabilidade, em suma, estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à auto-preservação tanto do indivíduo como do grupo social”.

fragmento, uma unidade de dimensões monstruosas – basta lembrar do cinema de Leni Riefenstahl, a cineasta do nazismo – e a assunção da fratura, da impossibilidade, para que a linguagem possa ser trazida ao uso e não como glorificação.

Todavia, a expressão facial não deixa de passar suas rasteiras neste homem moderno e, como tal, anestético e assensual – isto, pois, o desejo, que é algo imensurável, é colocado na ordem das trocas, se torna mercadoria –, que quer ver nas imagens a correspondência exata com o mundo – e no espelho, o reflexo de um ego intacto. Ela mina a linguagem da razão, como aponta Buck-Morss, ao colocar numa linguagem mimética a sensação física, a reação motora e o significado psíquico, faz a expressão residir anteriormente ao conceito, precisamente na condição de gesto: faz emergir inesperadas imagens entre impressões do mundo exterior e expressões subjetivas. Talvez, assim, “*eles eram muitos cavalos*” faz as personagens surgirem somente em um suspiro, num relance que corta e emerge do texto: o Jesuscristinho, que em meio ao relato convulsivo de sua mãe acerca de sua vida, esboça uma crítica à sua própria mãe, dizendo; “irritada não mais conferir preço peso data validade e após empilhar tudo nos armários sentarem-se” (RUFFATO, 2001, p. 18). Isto é tudo o que ele diz.

Na cidade/máquina contemporânea, a subjetividade encontra sua encruzilhada também por ter que, a todo momento, responder aos estímulos exteriores – os choques que se dão em excesso – sem que haja pensamento sobre os efeitos dos mesmos: que é uma necessidade de sobrevivência, como diz Buck-Morss. Tal circunstância exclui a memória – o passado – e estimula uma vivência calcada somente no presente, o que empobrece a experiência. Tal situação se coloca muito clara no seguinte fragmento de Buck-Morss:

Benjamin sustentava que esta experiência do campo de guerra “se tornou norma” na vida moderna. Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choques dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm seu



correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire. Registrar a “quebra” da experiência foi a “missão” da poesia de Baudelaire: ele “situou a experiência do choque no centro mesmo da sua obra artística. (BUCK-MORSS, 2004, p. 22)

O ambiente tecnologicamente alterado é levado às últimas instâncias no contemporâneo com a preponderância dos media. Eles induzem-nos a pensar que fazem explodir a sensibilidade, mas antes o contrário, a torna nula, anestésica – a relação entre o grande uso de drogas e entorpecentes como o haxixe, por exemplo, e a modernidade não se dá à toa. Assim, se torna norma a percepção, o sensível, automatizado pelo espetáculo, que encontram nos drogados a tentativa de sua negação, ou seja, de recuperação de uma esfera sensível. A multidão é a intoxicação do flâneur<sup>94</sup>, as passagens, as lojas de departamento, seguem como “orgia de erotismo tátil” (BUCK-MORSS, 2004, p. 29) que singulariza um dos sentidos, entorpecendo os demais. Em “*eles eram muitos cavalos*”, aquele que experimenta a cidade ensaia uma orgia de imagens vazias, de recortes de jornais e demais simulacros dos meios de comunicação de massa.

Buck-Morss atenta para a relação entre o cinema e as salas de cirurgia – em que se tem a divisão tripartite entre agente, matéria e observador –, que, a partir de 1890, quando da descoberta da teoria dos germes e dos antissépticos, permitia a realização das operações cirúrgicas em salas separadas por um vidro dos alunos observadores – a relação já colocada por Benjamin. Desta forma, à leitura do corte que realiza o cinema, poderíamos imputar uma espécie de polarização especular: à potência perfurante do corte, colocaríamos a possibilidade de ver um todo, ou a crença de um todo que possa ser visto; ou, na outra extremidade, a fratura de um corpo em pedaços, de um espelho igualmente como alteridade, virtualidade, algo que já não está mais aí, heterogêneo. O fascismo se agarraria à primeira opção. A sensibilidade

---

<sup>94</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica: O 'Ensaio Sobre a Obra de Arte' de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Travessia – revista de Literatura – n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996, p.30. Para Buck-Morss, a música de Wagner é exemplo profícuo de uma intoxicação, qual seja; a presença de uma fantasmagoria que remete, entretanto, à sensação de totalidade. Diz a autora: “A tarefa de sua música (de Wagner) é esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensual da existência moderna que foi o material a partir do qual ela se compõe: ‘a tarefa da música (de Wagner) é animar relações alienadas e reificadas do homem e as fazer soar como se ainda fossem humanas’. O próprio Wagner fala em ‘curar feridas com que o escapelo anatômico golpeou o corpo da fala’.

da criança, assim, deveria banhar a anestésica racional dos adultos<sup>95</sup>. A cidade nos coloca cara a cara com este embate.

Fariamos, então, uma espécie de relação entre a cidade e os brinquedos. A cidade seria como um baú de brinquedos. Diz Agamben:

O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função de sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a diacronia quanto com a sincronia – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais” (AGAMBEN, 2008, p. 87).

O espaço urbano é uma espécie de inventário, onde o colecionador perambula e remonta – assim como fazem as crianças com seus brinquedos – os diversos “objetos” temporais que nela residem. Eles são presentificados e, à medida que os são, trazem consigo a possibilidade de passar de um “era uma vez” para um “agora não mais”: tarefa do leitor. A criança é, talvez, exemplo profícuo deste leitor que não permite qualquer aviltamento dos objetos, mas antes os trazem como leitura do presente: os destituem do significado dado, os desmontam, e os transformam em outras coisas possíveis. A cidade como fragmento não deixa de ser uma cidade em miniatura – Agamben

---

<sup>95</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 52. Agamben já havia escrito sobre a questão dos choques, e por fim, da experiência. Diz o autor: “Em Baudelaire, o homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento de choques. À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. Nesta perspectiva, a busca do ‘novo’ não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, um eclipse e uma suspensão da experiência. (...) Mas, numa condição em que o homem foi expropriado da experiência, a criação de um tal ‘lugar comum’ só é possível mediante uma destruição da experiência, que, no exato momento em que infringe a sua autoridade, revela o chofre que esta destruição é, na realidade, a nova morada do homem. O estranhamento que retira dos objetos mais comuns a sua experimentabilidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperienciável o novo ‘lugar comum’, a nova experiência da humanidade.”

diz que a miniatura é a cifra da história<sup>96</sup> –, como brinquedos. Ou seja, as crianças rompem a cadeia causal, a continuidade do tempo ao lerem os objetos como meio sem fim, medialidade pura de um significado por vir: mas não que chegará num o outro tempo, mas que está chegando sempre. Assim, eles promovem uma leitura da história como virtualidades, e a cidade, como estes desdobramentos infinitos de temporalidades que se dão em um mesmo espaço. E aqui ganha força o termo que empregávamos para descrever a relação que “*eles eram muitos cavalos*” desempenhava em relação aos enunciados dos media: brincadeira.

A leitura do tempo que se polariza mais na matéria que na memória castra as possíveis virtualidades, as dobras imagéticas, obliterando, assim, o imaginário. A dessubjetivação quase completa de Humberto, do velhinho que reside no cubículo cevando ódio, é a via inversa do garoto anônimo do fragmento “*Trabalho*”, que busca visualizar um devir possível das imagens das nuvens em sua memória. A tal dessubjetivação é a fala com a cidade, mas que não deixa de se colocar em diversos pontos cinzentos em que não se sabe se é São Paulo falando, se é a personagem, uma terceira pessoa, um fluxo de consciência de um anônimo qualquer, ou ainda a interferência de uma antena de televisão que perfurou a escrita do texto, transmitindo a programação televisiva.

Esta potência dota “*eles eram muitos cavalos*” de um caráter lúdico. Os fragmentos se portam, destarte, como brinquedos ou virtualidades que vão se desdobrando eternamente, remetendo a mundos e significações possíveis, assim como a tempos distintos. A cidade e sua catástrofe vão sendo lidas em camadas, em mil platôs, em dobras<sup>97</sup>. Ou, como nas palavras de Nelson Brissac Peixoto:

Um espaço liso, coleção amorfa de partes justapostas, constituído por acumulação de vizinhanças, cada uma definindo uma zona interticial – entre linha e superfície, entre superfície e volume. Espaço que se percebe tanto

---

<sup>96</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 106. “A verdadeira continuidade histórica não é aquela que crê que pode poder desvencilhar-se dos significantes da descontinuidade relegando-os a um país dos brinquedos ou a um museu das lavras (que coincidem hoje em um único lugar: a instituição universitária), mas aquela que aceita, ‘jogando’ com eles, assumi-los para restituir o passado ao futuro”.

<sup>97</sup> DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

na matemática quanto no universo dos objetos fractais, na música e nas artes modernas (...) e na cidade contemporânea. Esta disposição encontra analogia no barroco, na medida em que remete não a uma essência, mas a uma ‘função operatória’: ele não para de fazer dobras, curva e recurva, até o infinito. (...) A dobra está sempre entre duas dobras, um “entre-duas-dobras” que passa por toda parte, entre todas as coisas. (...) O mesmo princípio – o “entre” – das passagens. No barroco, uma coisa exprime a outra, reflete outra (...) Uma acumulação infinita, turbilhante, até a saturação. O máximo de matéria num mínimo de extensão. Incrustações, sobreposições cada vez mais espessas, englobando todas as coisas, todas as artes (PEIXOTO, 2008, p. 239).

Humberto pode ser qualquer anônimo que vemos nos outros fragmentos de “*eles eram muito cavalos*”, e o Jesuscristinho pode vir a ser qualquer um dos jovens que habitam São Paulo. A vizinhança abrupta entre cada uma das passagens, entre cada uma destas vidas é a cidade fracionada infinitamente, fazendo com que o sentido, mais que na história de cada um, se dê como um lapso que perpassa o meio destas vizinhanças: uma dobra, uma imagem, uma virtualidade entre um e outro, transformando o tempo em uma rede de conexões infinitas.

Afinal, se estamos em São Paulo, no dia 9 de maio de 2000, o texto enquanto potência não permite afirmar se uma vida anônima não pode reaparecer assumindo a máscara da outra: é Jesuscristinho, que pode ser Humberto no futuro, ou Humberto, que foi um Jesuscristinho com notas boas em química quando criança. A própria referencialidade exposta ao início de “*eles eram muitos cavalos*” se torna texto, simulacro. As dobras da cidade, assumindo suas virtualidades ao serem colocadas enquanto medialidade, desfazem um possível referencial, permitindo o vai-e-vem do texto; os espaços sob as marquises retratados na perspectiva de um jornal televisivo que é assistido no Morumbi. Cada espaço se metamorfoseia em outro, em outro tempo, como no barroco<sup>98</sup>:

---

<sup>98</sup> DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991, p. 15;44. Afirma Deleuze, acerca das dobras do Barroco: “(...) cada corpo, por menor que seja, visto que está esburcado de passagens singulares, rodeado e penetrado por um fluído cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a ‘um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas’”. Continua o autor: “Mas tampouco é uma envoltória matemática de aderência ou de adesão, na qual é ainda uma dobra que envolve dobras, como na envolvente que toca uma infinidade de pontos. Trata-se de um envoltório de inerência ou de

de tal forma que, em um espaço – no tecido da cidade –, temos infinitas camadas temporais em amplo devir<sup>99</sup>.

O desaparecimento de Humberto em meio à máquina da cidade, assim como a fala do anônimo do fragmento “*Assim*”, que, ao se indagar “mas já não vivemos em guetos?”, é interrompido pelo enunciado apócrifo “a violência”, nos apresenta a interrupção, o corte, como choque, como exclusão da memória perante a violência da matéria. A internalização da guerra – guerra que funciona por meio da máquina, que por sua vez é visualizada por mediação da imagem, do cinema – é, de certa maneira, a anestesia conferida pelos constantes choques, produzindo, por fim, o cidadão anestesiado, destituído de libido, desejo. Ou seja, o corpo de Humberto, de Marina – que aparenta estar submetida numa relação de abuso sexual com Humberto – e do garoto que rouba para ir ao Ibirapuera ver as nuvens se colocam submissos ao poder, sem que este, por sua vez, precise inferir empiricamente em seus corpos – o que caracteriza o exercício da biopolítica por meio dos dispositivos de controle.

Agamben já detectara algumas mudanças nesta nova pólis contemporânea em relação ao que havia colocado Foucault. Para o último, a cidade era o lugar máximo do exercício de uma biopolítica que se dava, entretanto, por dispositivos de captura disciplinares. Os soldados e demais vigilantes do espaço urbano, separavam dos demais – instituindo uma dicotomia – os leprosos e os contagiados pela peste: criava-se um modelo de cidade pura, sadia. Passado à fluidez do controle, como detectara Deleuze, tornar-se-ia desnecessária a vigilância por meio da emergência excessiva dos dispositivos de captura, produzindo, como coloca Agamben, um processo de des-politização<sup>100</sup>.

---

‘inesão’ unilateral: a inclusão, a inerência, é a causa final da dobra, de modo que se passa insensivelmente desta àquela. Produz-se entre as duas um deslocamento que faz do envoltório a razão da dobra: o que está dobrado é o incluído, o inerente. Dir-se-á que o que está dobrado é somente virtual e que só existe atualmente em um envoltório, em algo que o envolve”.

<sup>99</sup> Não se trata de colocar aqui que *eles eram muitos cavalos* possa ser incluído no que diversos críticos, como Severo Sarduy, por exemplo, colocam como neo-barroco. Mas antes de delimitar, como já colocado, em que esferas discursivas o livro transita e como o mesmo se articula para tratar dos temas que se propõe. Em tal proposição colocaríamos o próprio trabalho literário de Severo Sarduy e Alejo Carpentier.

<sup>100</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Metropolis*. Tradução: Vinícius Honesko. Conferência apresentada em o “nômade” Metropoli/Moltitudine, realizado em 11 de novembro de 2006, na IUAV, em Veneza, com o tema “Novos conflitos sociais na metrópole”. <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/tribunalsemdireito.html>, acessado às 17h do dia 21/05/2010. Coloca Agamben: “Hoje os dispositivos são sempre mais dessubjetivantes, portanto é sempre mais difícil analisar e individualizar os processos de subjetivação que se criam. No entanto, a metrópole pode ser vista como um imenso lugar onde está acontecendo

Este mesmo viés leva Paul Virílio<sup>101</sup> a afirmar que a dicotomia campo-cidade ou mesmo centro-periferia encontra-se dissolvida neste novo espaço urbano onde as novas tecnologias são disseminadas, atingindo a todos – tampouco o subúrbio teria alguma forma de resistência, pois todos os cidadãos estariam inseridos na massa. É igualmente esta dessubjetivação, a massa como um sujeito amorfo, desmemoriado, que encontra o recalque da experiência – principalmente a do corpo – ao ter suas relações como o mundo mediada pelos dispositivos.

O grito de Humberto é a contrapartida de seu desaparecimento nesta máquina do mundo<sup>102</sup>. Tal como colocava Buck-Morss, este processo – que corresponderia à diluição da personagem citada – não faz mais do que reproduzir a guerra pela ubiquidade da lógica fascista da imagem especular como possibilidade de alcance do todo. Se, no fascismo – ou no nazismo –, encontrava-se a produção em massa de cadáveres, de corpos destituídos de ação política, o mesmo ainda é visto na sociedade contemporânea. O caráter abjeto, residual, escatológico – “das hélices o rio (podres, as águas)” (RUFFATO, 2001, p. 36) – continua a imperar na lógica do acúmulo como propulsor da máquina de guerra estatal. Então, focaremos adiante na questão da catástrofe que leva a biopolítica ao extremo e permite, sobretudo, que a imagem cinemática perpassa a esfera sensível de “*eles eram muitos cavalos*” – e do sujeito contemporâneo. Como o Anjo de Paul Klee, é hora de olharmos as ruínas.

---

um grande processo de criação de subjetividade, do qual creio que não sabemos o bastante. Quando digo que precisamos tentar conhecer esses processos de subjetivação, não me refiro apenas a análises, ainda que muito importantes, sobre a natureza sociológica, econômica e social desses processos, mas me refiro, por assim dizer, a um nível quase ontológico, no qual se coloca em questão “spinosianamente” a capacidade de agir dos sujeitos. Isto é, o que nos processos em que o sujeito se liga a uma identidade subjetiva leva a uma modificação, a um aumento ou a uma diminuição da sua capacidade de agir. Parece-me que essa consciência está hoje muito carente e que talvez seja isso que torne os conflitos metropolitanos aos quais assistimos hoje tão opacos.”

<sup>101</sup> VIRILIO, Paul. *La Ciudad Sobreexpuesta*. The Lost Dimension, Ed.Semiotexte, New York, 1991.

<sup>102</sup> Eis a edição em que tivemos acesso ao poema “*A Máquina do Mundo*”. DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *Antologia Poética*. São Paulo: Editora Abril, 1982.

## 2. Entre exceções e excessos<sup>103</sup>

*(...) C'est la veille de son retour em France que cette Française, qui ne será jamais nommé dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu'ils auront ensemble une histoire d'amour très courte. Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là question. On se rencontre partout dans le monde. Ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres quotidiennes.*

*Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film. Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés – à hauteur de la tête et de hanches – remuants – en proie soit à l'amour, soit à l'amour, soit à l'agonie – et recouverts successivement de cendres, dès rosées, de la mort atomique – et des sueurs de de l'amour accompli. Ce n'est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux.*

*Ils sont couchés dans une chambre d'hôtel. Ils sont nus. Corp lisses. Intacts.*

*De quoi parlent-ils? Justement de HIROSHIMA.*

*Elle lui dit qu'elle a tout vu à HIROSHIMA. On voit ce qu'elle a vu. C'est horrible. Cependant que as voix à lui, négatrice, taxera les images de mensongères et qu'il répètera, impersonnel, insupportable, qu'elle n'a rien vu à HIROSHIMA.*

*Leur premier propôs será donc allégorique. Ce será, en somme, un propôs d'opéra. Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA.*

Marguerite Duras

---

<sup>103</sup> No segundo semestre de 2005, o periódico Outra Travessia da Universidade Federal de Santa Catarina sai com uma edição intitulada *A Exceção e o Excesso*, da qual roubamos a idéia deste título.

Como se sabe, a cidade – especificamente a ágora, ou seja, a praça pública – era o local na Grécia antiga onde os cidadãos se reuniam para debater as questões políticas de interesse comum à sociedade. Entende-se, porém, como cidadãos, os homens gregos, já que mulheres, crianças e os chamados bárbaros – geralmente estrangeiros, que não falavam grego e/ou eram escravizados após guerras e batalhas fortuitas – não possuíam voz ativa nas decisões tomadas pelos habitantes deste espaço “urbano”.

Destarte, aquele que se encontrava na cidade era necessariamente portador de uma vivência política, pois mesmo que, por ventura, algum indivíduo recusava-se a se apresentar na ágora, as decisões que ali eram tomadas obviamente afetariam sua vida: ou seja, a vida humana, naquela ocasião, já era, de certa forma, controlada pelo poder instituído; o que se exemplifica, por exemplo, por meio dos impostos e das decisões sobre aqueles que deveriam lutar na guerra. As mulheres e os escravos eram igualmente submetidos à vida política, mas por razões óbvias, todavia, apenas acatavam suas implicações. Porém, naquele tempo era possível ainda uma vivência fora destes padrões, que acontecia nas zonas agrárias, nos campos e nos lugares ermos do território – já que a noção de estado nacional como a que encontramos atualmente só viria imperar e ser colocada em prática mais de mil anos após a situação aqui narrada. Essas vidas, apoiadas na agricultura de subsistência, seguiam longe dos cálculos dos cidadãos e dos administradores da pólis, que abarcavam toda a população da cidade.

A partir disto – e dando conseqüência a um trabalho anteriormente iniciado por Michel Foucault – Giorgio Agamben relembra que os próprios gregos atribuíam dois termos para designar a palavra vida: bíos e zoé. O primeiro era usado para mencionar aqueles que residiam na cidade, ou seja, seres dotados de existência política, portanto, qualificada; já o segundo, era empregado para designar o simples fato de viver. Agamben ressalta, sintomaticamente, que, para este termo, não havia uma forma plural – seja dos animais, dos seres-humanos ou dos deuses. Desta forma, firma-se uma separação entre mundos: de um lado, a cidade, a pólis, onde impera a política; de outro, a zoé, a vida natural que existe fora dos limiares do político e do comunitário permeado por regras instituídas, a vida nua.

Desde a modernidade, no entanto, os estados nacionais – o poder instituído, mesmo aqueles que posteriormente viriam resgatar os valores já concebidos na antiga Grécia, como democracia etc – vêm incluindo a



vida natural em seus cálculos de poder<sup>104</sup>, dando início ao que Foucault intitulou biopolítica.

O que se sobressalta neste procedimento é que o simples fato de o indivíduo existir como tal, ou seja, de ser um vivente, torna-se uma espécie de aposta, entra “no jogo de suas (do Estado) estratégias políticas” (AGAMBEN, 2002, p. 11). A dimensão de alcance do Estado torna-se total e, para tanto, não só é necessário computar os cidadãos em seus dados, como desenvolver mecanismos que obviamente favoreçam o próprio Estado. A partir daí, como colocara Foucault, institui-se um controle sobre o corpo do sujeito – prisões, manicômios etc. – para que nele se dê um processo de subjetivação capaz de torná-lo dócil ao poder.

Todavia, o que agrava esta situação é a face que adquire o poder, ao buscar incessantemente elaborar estratégias que o favoreçam e tornem o seu controle cada vez mais eficiente; essa busca culmina, precisamente, na suspensão da ordem ou da convenção elaborada pelos indivíduos – pelos cidadãos – justamente para permitir a criação do Estado, ou seja, da institucionalização ou do consenso, que tornaria possível, por exemplo, o monopólio da violência ou controle territorial por determinados cidadãos aos quais se atribuía capacidade de exercer tal função.

Para a conversa entre os habitantes da pólis que culminaria – como acontece na modernidade – na redação de documentos, poderíamos atribuir o nome de ordem jurídica. É exatamente esta ordem que produz o enceto do estado democrático moderno – a democracia, como já colocado, foi criada pelos gregos; entretanto, após a dominação da Grécia pelo Império Romano, na alta ou baixa Idade Média, por exemplo, os poderes instituídos eram assim colocados com base na ordem divina ou teocrática, nos princípios biológicos de sucessão monárquica, entres outros fatores que, segundo os próprios homens, independiam da vontade humana – e justamente ela, que o mesmo passa a ignorar, cambiando momentos de exceção em regra.

Com os braços capazes de abarcar o território em toda sua extensão, o Estado inclui zoé na pólis, o que já eventualmente ocorria

---

<sup>104</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Poder Soberano e Vida Nua I*, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Diz o autor, na página 11: “é em referência a esta definição que Foucault, ao final da *Vontade De Saber*, resume o processo através do qual, nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em *biopolítica*: ‘Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão sua vida de ser vivente’.

desde a Grécia antiga. Mas dando-se este processo em um Estado caracterizado pela sua exceção, ou seja: um poder vinculado a um soberano – aquele que decide acerca do estado de exceção – que se firma a partir de uma ordem jurídica que se metamorfoseia de acordo com seus próprios interesses, uma ordem obscura que precisamente é antes, ao contrário da anarquia ou da festa, uma “ordem não jurídica”<sup>105</sup>, o tal ingresso se caracteriza, sobretudo, por se dar como uma inclusão exclusiva. Tal circunstância traduz-se por excelência na figura do direito romano arcaico, denominado *homo sacer*<sup>106</sup>, retomada por Giorgio Agamben.

Após ter cometido um crime hediondo, um determinado sujeito adquiria um status particular no direito romano arcaico, que previa que o mesmo jamais poderia ser condenado, julgado e, por fim, morto como consequência do ato que cometera. No entanto, quem o fizesse nunca seria responsabilizado, pelo contrário: qualquer um poderia assassiná-lo sem que nenhuma ocorrência ou punição fosse considerada acerca do atentado. Na relatada aporia, reside uma lógica curiosa: no primeiro

---

<sup>105</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 47. Tal afirmação é atribuída ao jurista alemão Carl Schmitt, principal teórico e justificador do regime nazista de Adolf Hitler. Agamben traz o jurista em uma espécie de diálogo com Walter Benjamin, explicitando os mecanismos de funcionamento do Estado de Exceção, e mostrando ainda, o quanto tal lógica se encontra inserida nos estados pós democráticos espetaculares contemporâneos.

<sup>106</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Poder Soberano e Vida Nua I*, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 16-17. Diz Agamben: “Protagonista deste livro é a vida nua, isto é, a vida *matável e insacrificável do homo sacer*, cuja função essencial na política moderna pretendemos reivindicar. Uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta *matabilidade*), ofereceu assim a chave graças à qual não apenas os textos sacros da soberania, porém, mais em geral, os próprios códigos do poder político podem desvelar seus arcanos. Mas, simultaneamente, esta talvez mais antigas acepção do termo *sacer* nos apresenta o enigma de uma figura do sagrado aquém ou além do religioso, que constitui o primeiro paradigma do espaço político do Ocidente. A tese foucaultiana deverá, então, ser corrigida ou, pelo menos, integrada, no sentido de que aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na *pólis*, em si, antiqüíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser um objeto eminente dos cálculos e das previsões do poder estatal; decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos e zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. O estado de exceção, no qual a vida nua era, ao mesmo tempo, excluída e capturada pelo ordenamento, constituía, na verdade, em seu apartamento, o fundamento oculto sobre o qual repousava o inteiro sistema político; quando as suas fronteiras se esfumam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, o ponto comum tanto da organização do poder estatal quanto da emancipação dele.”

lugar, há uma espécie de sacralização deste assassino, que entra numa ordem que não se identifica com a que rege a vida dos demais. No entanto, sua morte não o separa do mundo profano, ou seja, não se produz qualquer sacrifício, memória, ou pesar por parte do poder instituído. O paradoxo termina numa equação simples e áspera: mata-se, mas não se produz sacrifício. Talvez como Hitler havia dito em relação aos judeus: “matá-los como se fossem piolhos”. A questão que se coloca é que o grande crime dos judeus era o fato de existir. Portanto, nada se sacrificou nos campos de concentração nazista: substituiremos, agora em diante, o termo holocausto por *shoah*<sup>107</sup>.

O que torna tudo ainda mais intrigante é perceber que ambas as lógicas, tanto do estado de exceção quanto do homo sacer – que estão intimamente ligadas – continuam a vigorar veementemente na sociedade contemporânea. Se aqui ressaltamos a função do cinema na máquina de guerra por meio das colocações de Susan Buck-Morss e Paul Virilio, não custa muito lembrar o exemplo da obra cinematográfica que configura como misto de entretenimento e barbárie (peço desculpas por aqui usar adjetivos sem a especificada análise fílmica que refletiria acerca da pertinência de tal emprego) – coisas que costumam andar próximas na sociedade espetacular –, *Tropa de Elite* (2007). É curioso que, de forma tão explícita, uma personagem encarne o estado de exceção – a exemplo do Capitão Nascimento – e a sociedade, ou pelo menos parte dela, julgue como normal tudo aquilo que ali se coloca. Por outro lado, é imprescindível atentarmos para a vida nua capturada no contexto do estado de exceção estando submissa ao poder soberano que nos traz “*eles eram muitos cavalos*”, ao passo que a obra utiliza dos enunciados dos media, que em seu antigo local de enunciação – a TV, os jornais etc. – possuíam função próxima a do entretenimento.

Os campos de concentração nazistas – e talvez Auschwitz, o maior deles, localizado na Polônia – seguem como exemplos máximos em que toda a lógica descrita até o presente momento se materializou. Mas, se tal nexos continua a vigorar, não seria muito – como o faz Giorgio Agamben ao final de “*O poder soberano e a vida nua*” – dizer

---

<sup>107</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008, p. 40. Coloca Agamben: “(...) Pelo contrário, no caso do termo ‘holocausto’, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *alah* bíblico, e entre a morte nas câmeras de gás e a ‘entrega total as causas sagradas e superiores’ não pode deixar de soar como zombaria. O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância e insensibilidade (ou uma coisa e outra ao mesmo tempo)”.

que os campos de extermínio criados durante a Segunda Guerra Mundial funcionem como uma espécie de matriz da sociedade atual: paradigma profícuo para a leitura de “*eles eram muitos cavalos*”. A lógica que ali era perceptível se repete por todo canto do globo, inclusive nos grandes centros urbanos. A presença do homo sacer nos diz igualmente de uma vida abjeta, de um corpo destituído de ação política que, ao passo que é incluído na polis, dela é excluído: tal aporia não pode resultar, como posto, senão numa produção de cadáveres, na mais absoluta catástrofe, destituída de qualquer pesar. Não é à toa que, como já colocara Renato Cordeiro Gomes, a cidade é o lugar do lixo, que se estende igualmente à esfera humana. Mais interessantes são os escritos de Benjamin, que colocaram a catástrofe como algo que já teria acontecido – diferente do que fazem os outros companheiros da Escola de Frankfurt, que viam sua iminência – e pareciam já prever o que estaria por vir nos anos procedentes àqueles em que foram escritos.

Vamos retomar com mais cuidado todos os escritos de Agamben e mesmo de Benjamin colocados até agora. Entretanto, iremos concentrar na questão do abjeto, das ruínas, já que são elas que ficam após a catástrofe, e é para elas que os ventos do progresso nos impedem de olhar.

## 2.1. O abjeto saqueado, o outro porvir

*“Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie”.*

*Walter Benjamin*

O processo de interrupção dos relatos que verificamos em *“eles eram muitos cavalos”* nos diz de uma dessubjetivação que transporta os cidadãos a uma condição de massa amorfa. Todavia, tal conduta inserida em uma estética textual acaba por conferir potência às narrativas, como vimos mostrando. Se a cada pergunta, como “vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa?”, a resposta surge como um enunciado apócrifo que não obedece a um efeito de causalidade clara, mas ignora a indagação da personagem anônima, dizendo “a violência” (RUFFATO, 2001, p. 36), o texto acaba por perder seu vínculo com um possível referencial empírico e se assume enquanto tal. Poderíamos inferir, então, que tal estratégia “desagrega o texto e destaca o contexto” (COMPAGNON, 2007, p. 13). Ou seja, a referencialidade suspensa se desdobra em uma configuração de uma determinada situação social: o caráter excessivo da pobreza contemporânea, as imagens vazias que perpassam as relações sociais na sociedade do espetáculo.

O processo de leitura, segundo Compagnon, opera a partir de uma depredação e apropriação do objeto, que segue na lembrança para a imitação, o que torna inerente à leitura uma constelação de significantes como “repetição, memória, imitação” (COMPAGNON, 2007, p. 13). Destarte, o enunciado “a violência”, que é uma citação, mas uma citação vinda de lugar algum, faz com que *“eles eram muitos cavalos”* potencialize que é próprio da leitura jogando um espelho defronte ao outro em seu processo convulsivo de citação<sup>108</sup>, nos seus recortes, instigando o leitor que perambula pela São Paulo de papel. O corte de *“eles eram muitos cavalos”* é, então, sobretudo na memória: é preciso fazê-la sangrar para lembrar que está viva por meio da lembrança de que

---

<sup>108</sup> COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 15. Compagnon coloca: “Uma outra metáfora ainda, da costura, falará de corte, de montagem, de alinhavo e chuleio. E ainda todas estas: topográfica, estratégica, militar, teológica, anatômica, que não têm outra ambição senão a de fazer aflorar hipóteses, traçar um itinerário para uma série de questões a se aprofundar ao longo do trabalho.”

ela – a memória – está vazia de lembranças, anestesiada. Mas há, no romance, outras formas de ex-citação, já que “*eles eram muitos cavalos*” solicita: solicita outros textos, lembra que seu nome não é um nome seu; antes dava nome a outros. Que outros? Diz Cecília Meireles, em “*Romance LXXXIV*” ou “*Dos Cavalos da Inconfidência*”<sup>109</sup>:

(...)

Eles eram muitos cavalos:  
 E uns viram correntes e algemas,  
 Outros, sangue sobre a forca,  
 Outros, o crime e as recompensas.  
 Eles eram muitos cavalos:  
 e alguns foram postos à venda,  
 outros ficaram nos seus pastos,  
 e houve uns que, depois da sentença,  
 levaram o Alferes cortado  
 em braços, pernas e cabeça.  
 E partiram com sua carga  
 Na mais dolorosa inocência

Eles eram muitos cavalos.  
 E morreram por esses montes,  
 esses campos, esses abismos,  
 tendo servido a tantos homens.  
 Eles eram muitos cavalos,  
 Mas ninguém mais sabe os seus nomes,  
 sua pelagem, sua origem...  
 E iam tão alto, e iam tão longe!  
 E por eles se suspirava,  
 consultando o imenso horizonte!  
 - Morreram seus flancos robustos,  
 Que pareciam de ouro e bronze.

Eles eram muitos cavalos.  
 E jazem por aí, caídos,  
 misturados às bravas serras,  
 misturados ao quartzo e ao xisto,  
 à frescura aquosa das lapas,  
 ao verdor do trevo florido.  
 E nunca pensaram na morte.

---

<sup>109</sup> MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. A primeira edição da obra foi no ano de 1952.

E nunca souberam de exílios.  
Eles eram muitos cavalos,  
cumprindo seu duro serviço

A cinza de seus cavaleiros  
neles aprendeu tempo e ritmo,  
e a subir aos picos do mundo...  
e a rolar pelos precipícios...

De acordo com a própria autora, tratava-se de não ser indiferente aos próprios animais que sucumbiram junto aos inconfidentes mineiros. Mas, no próprio poema, há uma certa humanização dos animais – o ato de não pensar na morte, que traz em si a possibilidade de pensar – que propõe uma espécie de indecibilidade entre homens e cavalos; entre aqueles que foram mortos, tendo suas partes presas aos cavalos do poder do Estado, e os próprios cavalos destes cavaleiros, animais que presenciaram a barbárie, os mesmos que depois carregaram as partes desmembradas dos rebeldes. A relação se estende igualmente à duplicidade cavalos/cavaleiros, que não pensaram no exílio – os cavalos, então, poderiam pensar? –, os homens como cavalos, como seus cavalos, que são os que restam da luta após os Inconfidentes<sup>110</sup>. São eles que restam, mas eles não testemunham; os cavalos não falam, não podem contar da barbárie, não podem restituí-los – os homens – da condição de Inconfidentes, mas de lutadores em prol de alguma causa justa. O que resta é um relato impossível, dos animais: homens como animais; a impossibilidade do testemunho, já que Tiradentes foi morto. Eles eram muitos cavalos...

Na peça teatral “*O Homem e o Cavalo*”<sup>111</sup>, Oswald já se valia dos animais em vínculo com a máquina de guerra fascista. Se o Poeta-soldado, personagem do texto, anunciava: “Que a máquina do universo pereça na psicose da guerra!”, o cavalo brando de Napoleão em diálogo com o Cavalo de Tróia rogava este “perecer” como uma fusão, ao exclamar: “O único cavalo da história sou eu! Em todas as batalhas do mundo, tenho tomado parte. Sou o cavalo que não morre! O cavalo dominante!” (ANDRADE, 2005, p. 66). A assertiva é dada por São Pedro, pertencente à Marinha, que diz ao tratador de cavalos que dentro

<sup>110</sup> O termo parece ter sido dado pela metrópole, e indica obviamente a qualidade de não confiáveis dos rebeldes.

<sup>111</sup> ANDRADE, Oswald. *Obras Completas: Panorama do Fascismo. O Homem e o Cavalo. A morta*. São Paulo: Editora Globo, 2005. O texto foi publicado pela primeira vez em *Boletim de Ariel*, 3:10, Rio de Janeiro, jul. 1934, p. 269.

dos animais havia a encarnação fascista – assim como o Cavalo de Tróia que carregava Hitler<sup>112</sup> nas atribuições anacrônicas da obra. São Pedro declarava:

Venha ver! Os cavalos estão chegando! São os cavalos mitológicos! Os cavalos da história e da fábula. O poeta levantou a multidão e a conduz para a guerra. Que espetáculo! (ANDRADE, 2005, p. 72)

As mais diversas apropriações metafóricas dos cavalos realizadas pela cultura se converteriam numa monstruosa máquina de guerra, conversão esta anunciada justamente por um poeta. A fusão entre homem e máquina, que adquire seu mais alto grau na guerra já encontrava, sob a ótica de Oswald de Andrade – que publicava esta peça em 1934, sendo contemporâneo de Benjamin –, consequências no que tocava o sensível do sujeito. Reclamavam, na obra citada, os trabalhadores vítimas do cavalo maquinico: “Você nos dividiram em autômatos. Presos à máquina, dependendo dela. Chicoteados pela fome! Reduziram-nos a homens fragmentários, isolados da criação e da vida” (ANDRADE, 2005, p. 85).

A des-montagem dos objetos e retomada dos mesmos ao uso é função primordial para a criação, como exemplificamos, citando as crianças. A criação, todavia, encontra-se estéril a partir da mediação do sensível pela máquina, que fragmenta a subjetividade, interrompendo-a em seu exercício político. Em uma conversa entre “três crianças soviéticas” – já que Oswald aponta anacronicamente o cavalo branco de Napoleão como o cavalo russo – presente na peça de Oswald, elas se lembram de uma época em que os cavalos eram animais que serviam aos homens, já que agora são “cavalos-vapor” (ANDRADE, 2005, p. 112).

Curiosamente, Serguei Eisenstein, o cineasta russo, aparece na peça como personagem que anuncia a industrialização; logo após, em uma conversa com Madalena – a figura bíblica –, Veronica diz trabalhar com cinema. No mesmo ano da publicação de “*O Homem e o Cavalo*”, Oswald publicara também a peça “*A Morta*”<sup>113</sup>, em que há um capítulo intitulado “*O País da Anestesia*”, no qual personagens que cometeram

---

<sup>112</sup> ANDRADE, Oswald. *Obras Completas: Panorama do Fascismo. O Homem e o Cavalo. A morta*. São Paulo: Editora Globo, 2005, p. 67.

<sup>113</sup> *Ibidem*.



suicídio conversam normalmente, como se estivessem vivos, como mortos-vivos: podiam eles estar atuando em um filme.

Se Meireles se perguntava como ficavam os animais nas situações extremas de barbárie – como na guerra da Inconfidência mineira –, duas décadas antes, Oswald de Andrade via a metamorfose dos animais em máquina para servir ao estado de exceção – como Humberto, que se metamorfoseia na cidade, na máquina, se tornando um personagem-dispositivo – e no caso do texto, personagem-palavra. Ou seja, da zona cinzenta proposta por Meireles entre homens e animais, desdobra-se a metamorfose dos animais em máquina – também como intermédio dos homens com o mundo, já que os homens se valem dos citados animais como metáfora – na relação que encontra seu ápice em Ruffato: animais-homem-máquina.

Todas estas solicitações “*eles eram muitos cavalos*”, que são como “um resíduo, um dejetivo, um logro, um fetiche e um simulacro que se somam ao meu (ao seu, quer dizer, do texto de Ruffato) estoque de cores” (COMPAGNON, 2007, p. 26), ativa a memória da barbárie de ontem e a emprega hoje: esses animais que se infiltram nos lixos das casas para buscarem o que comer, que não podem/não sabem falar, que assistem anesteticamente ao horror, a seus próprios horrores; destituídos de memória. Mas, para além da própria miséria enquanto fome, como um vazio que se estende ao corpo, com a inserção da máquina propondo a seleção das imagens que compõe o sensível, o desejo é outro. Se deseja uma imagem, uma marca, não só comida, mas o *fast food*, o *Habib's* onde Marina devorava a comida paga por Humberto, onde Humberto desaparecia gritando o nome de uma menina que tão pouco conhecia.

Destarte, as personagens-dispositivo de Ruffato, como vidas nuas no seio do texto, remontam a não coincidência de si para consigo: elas estão ali onde não mais estão, ou não estão onde estão<sup>114</sup>, como num momento de êxtase, de transe, de gozo. Um cavalo que porta dentro de si Hitler, os cavalos da fábula, dos jockeys, ambos se metamorfoseiam um em outro, em máquina, em guerra, em homens. Vale notar, nesse sentido, os estudos de Alfred Métraux acerca do vodu haitiano, onde o ritual dos Loa:

---

<sup>114</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e SCRAMIN, Susana. Revista *Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*. Florianópolis, 2005, p. 91-94.

Le rapport qui existe entre le loa et l'homme dont il s'est emparé est comparé à celui qui unit un cavalier à sa monture. C'est pourquoi on dit du premier qu'il "monte" ou "selle" son choual (cheval). La possession étant étroitement associée à la danse, on la conçoit sous l'image d'un "esprit qui dense dans la tête de son cheval". Elle est aussi un envahissement du corps par un être surnaturel qui s'en approprie; d'où l'expression courante: "le loa saisit son cheval". (MÉTRAUX, 1958, p. 106)

O homem que monta no cavalo é transformado, no imaginário dos Loa, no espírito que monta, encarna no corpo durante o ritual do Vodou. A encarnação é como uma montaria: o Loa se deixar encarnar, ou seja, se ausenta de si quando leva seu cavalo, quando toma posse de seu cavalo. A posse, então, se configura como a ausência de algo presente e a montaria é o gesto de se apossar do estranho, do vazio. A posse é a interferência, aquilo que rompe o fio racional levando ao transe. No contexto do capitalismo pós-68, a posse assume na expropriação contrária a do Vodou: não faz nada explodir ou entrar em circuito, mas doma, torna dócil. Dos cavalos domados que as meninas soviéticas de Oswald sentiam falta, para os quais a montaria dos Loa seria a libertação, somos remetidos ao cavalo maquínico inorgânico, como instrumento de controle do poder.

As personagens de Ruffato, enquanto vítimas do dispositivo que se converte no dispositivo da escrita, refletindo o autor: como montador de um texto que, entretanto, ele mesmo não selecionase deixa enunciar, citando e ex-citando o seu próprio texto e o de Meireles, se ausentando do sua própria escrita; montaria. É o homem da tesoura<sup>115</sup>, que não mais escolhe os fragmentos, o que faz seus cavalos não serem uma máquina unitária construída para devidos fins, mas uma rede de peças avulsas que abarcam e são, ao mesmo tempo, capturadas. As personagens como vida nua, submissas, ou as mesmas enquanto potência de proliferação da linguagem: montagem, montaria. Tal condição das personagens se coaduna no cavalo enquanto objeto de um pérfido ato de domar do homem, tal qual anotava Clarice Lispector. Para a escritora, o cavalo:

---

<sup>115</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e SCRAMIN, Susana. *Revista Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*. Florianópolis, 2005, p. 30.

deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde com a cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (LISPECTOR, 1992, p. 44)

São as nuvens vistas do Ibirapuera pelo anônimo que possui uma vida maquinica, como um safanão do cavalo que desequilibra aquele que sobre ele se monta, usando como controle as rédeas. Ou mesmo o desaparecimento de Humberto e do anônimo burguês que reclama de São Paulo na convulsão da cidade/escrita que surge como um traço de indomável, de vida não apreensível, sobre a qual pouco se pode dizer, ou pouco se diz. Clarice Lispector narra uma parelha de cavalos que, no meio da rua, sob o árduo sol de uma tarde qualquer no subúrbio: “por um momento imobilizou-se de patas erguidas. Fulgurando nas bocas como se não estivessem amordaçadas” (LISPECTOR, 1992, p. 44). Todas as pessoas que passaram e viram a cena não conseguiam reproduzir em palavras o que viam e, logo após, os cavalos continuavam a caminhada habitual. O momento, como diz Clarice, era como um “instante imobilizado como por uma máquina fotográfica que tivesse captado alguma coisa que jamais as palavras dirão” (LISPECTOR, 1992, p. 47). O caráter indomável dos cavalos explode num momento indizível, algo para além de qualquer conceito ou estereótipo que o animal possa ter para os homens: resultando, justamente, numa imagem, em algo que está onde não mais está, fantasmagórico como a multidão, como a imagem do cinema.

As personagens de “*eles eram muitos cavalos*”, esta manada – assim como a realidade social trazida pelo livro – está no cinema, logo ali onde não há nada, em que, como diz Coccia, se configura “algo que existe sobre um objeto”. Ou seja, não um objeto em si, mas uma falta, da mesma forma com que “um corpo que se encontra anestesiado, não seria nosso corpo, mas apenas um dos tantos objetos sensíveis que é possível perceber” (COCCIA, 2010, p. 65).

No entanto, é a des-encarnação, a montaria que é produzida pelo aparelho, para o qual, como dizia Flusser, é preciso jogar como numa brincadeira. Assim, “*eles eram muitos cavalos*” brinca ao renunciar à escritura a partir da citação desenfreada, propondo um “benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (COMPAGNON, 2007, p. 52). Não é o autor quem diz, mas também não mais diz quem diz ou dizia, é a força que adquire o

enunciado pelo deslocamento, que faz o leitor buscar o pai, o autor, o fundador que se esconde na liberdade do texto: Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, os meios de comunicação de massa, o papel achado na rua, o cartaz de anúncios, a carta apócrifa etc.

No momento em que a personagem do fragmento “*Assim*” reclama da situação social de São Paulo, percebemos que:

assim como uma cidade, o texto é cercado por todos os lados. Ao pé da muralha, um fosso reduplica e acentua a fronteira; ele é sinalizado com postes e marcos; barreiras policiais vigiam as estradas: são as referências exibidas, as notas de rodapé. (COMPAGNON, 2007, p. 124)

No entanto, nada em “*eles eram muitos cavalos*” possui pai, nada foi fundado por alguém, ou seja: trata-se de passagens abandonadas, ou simplesmente furtadas, saqueadas. O termo “feia tão suja” que solapa a continuidade do enunciado “vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa” (RUFFATO, 2001, p. 36) se coloca como um poste, uma barreira, uma barricada na cidade de papel. Portanto, trata-se aqui de uma cidade roubada, saqueada: toma-se posse dos discursos, saqueiam-se as propriedades (privadas), os autores, os postes, as barreiras policiais, abalando as propriedades de seus fundamentos, seus limites. Para dar força a tal processo, “*eles eram muitos cavalos*” transcreve alguns enunciados, mostrando que se orgulha de roubar de forma absolutamente explícita. Vejamos alguns exemplos situados em diferentes pontos do texto:

#### 24. **Uma estante**

HITLER – Joachim Fest

MARKETING BÁSICO – Marcos Cobra

O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal

O PREÇO DA GUERRA – Hans Kilian

AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle

AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho

BRASIL POTÊNCIA FRUSTRADA – Limeira Tejo

TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado

GUERRA LUA – Tom Cooper

TEATRO I – Maria Clara Machado

MULHERES APAIXONADAS – D.H. Lawrence  
 ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA  
 BRASILEIRA – Professor José Hermógenes  
 O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de  
 Vasconcelos  
 OS FANTOCHES DE DEUS – Morris West  
 HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato  
 O BOBO – Alexandre Herculano p. 51

### **31. Fé**

#### **ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO**

Festa 19 de abril. Comemora-se todo dia 19

Se você está com algum problema de difícil solução e precisa de ajuda urgente peça esta ajuda a Santo Expedito. Este santo é invocado nos negócios que demandam pronta solução e cuja invocação nunca é tardia.

**Oração:** Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois um o santo dos aflitos, vós que sois o santo dos desesperados, vós que sois o santo das causas urgentes, proteja-me, ajuda-me, daí-me coragem e serenidade. Atenda ao meu pedido(...)

Devolva-me a paz e a tranqüilidade. Meu Santo Expedito! Serei grato pelo resto da minha vida e levarei seu nome a todos que têm fé. Muito obrigado. Rezar um Pai-Nosso, uma Ave-Maria e fazer o sinal da cruz.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios de grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido.

Impresso na LFRS – Produções

Telefones: 2368-6096 e 2204-1744 – R\$ 38,00 o milheiro

Entrega grátis em sua casa em todo o Brasil

### **49. Ritual para a terça-feira, Lua em Câncer**

Num canto da sala, arme um pequeno altar, usando flores que tiver em casa. No centro,

coloque um pratinho com sementes e ervas e componha com um cristal rosa. Acenda uma vela cor-de-rosa e incensos rosas. Arrume um paninho virgem da cor de sua preferência, abra-o sobre o altar e vá colocando sobre ele as ervas e as sementes, oferecendo cada uma à deusa da Lua, na intenção de encontrar a paz familiar e o amor na relação. Feche o saquinho, amarre-o e use-o com você. Agradeça. (RUFFATO, 2001, p. 51;65;104)

Entre tais fragmentos, vemos jesuscristinho, Humberto e Marina, o anônimo do Ibirapuera, o velho dentro do “cubículo cevando ódio”, entre outros. O primeiro deles segue como a colagem no corpo da obra da lista de livro que algum sujeito teria em sua casa, na estante. Não temos qualquer indício da procedência do texto, que segue como uma colagem de um fragmento – que pode ser uma lista feita por alguém, achada no chão, no lixo etc. O segundo segue na mesma ordem, tratando-se de um santinho destinado às oferendas religiosas. O que chama mais a atenção são o endereço e telefone da empresa que, hipoteticamente, teria impresso os produtos; tais elementos surgem no intuito de colocar o leitor frente a um pastiche puro e simples: copiar e colar.

Eis a forma mais brutal da não escrita do autor, sua radical fantasmagoria. Assim, apenas vemos seu rastro no ato de forjar uma suposta autenticidade de tais documentos. Ainda: justamente por não se saber desta “autenticidade”, o fragmento coloca-se num estado de indecisão, qual seja: o autor poderia ter forjado e escrito o fragmento por inteiro, ou poderia ter colado e mentido sobre a procedência, ou poderia, ainda, simplesmente tratar-se de um texto achado e transposto como estava. É, todavia, na potência de qualquer uma destas hipóteses que reside o gesto do autor: a forma mais profunda de sua imagem disforme estampada sobre uma superfície.

O trabalho da citação aqui, todavia, emerge como uma apropriação de um objeto que já não possuía qualquer lastro. O horóscopo que vemos no último fragmento citado pode ser encontrado em qualquer jornal: o que chama a atenção para o caráter destes enunciados, que são geralmente marcados pela propriedade privada, sendo moeda de troca, textos que possuem donos e existem justamente para permitir o lucro, ou seja, na condição de mercadoria. Mas como texto, ele não possui qualquer relevância ou singularidade, muito

antes pelo contrário, trata-se do idioleto. Sendo retirado do seu local de enunciação, ele aqui ganha nova força discursiva.

O passeio na cidade é o se deparar com o objeto destituído de referência – simulacro –, que polui sua escrita. É, sobretudo, o encontro com o estranho: estranho ao texto literário, ao progresso, à narrativa. O lixo do texto literário encontra sua correspondência na lista de horóscopo, de livros na estante. É o idioleto transposto para a materialidade do texto aviltando a literatura enquanto tal, calando o autor. A condição humana – abjeta, homo sacer – depara correspondência na lista de horóscopo, já que ambas são retratadas pelo mesmo: Marina ao lado do santinho, jesuscrístinho ao lado da lista de livros da estante. Ambos abjetos.

O que nos traz o abjeto? Para Julia Kristeva (1980)<sup>116</sup>, há, na abjeção, uma espécie de obscura revolta de uma exterioridade que reside além do imaginável, do possível. O abjeto, desta forma, não é algo que se coloca de frente ao sujeito, para o qual o mesmo pode imputar nomeação ou definir: ele é uma coisa qualquer que não se reconhece como tal, como coisa, mas um peso de non-sense que nada possui de insignificante, que esmaga o sujeito. No abjeto – que não é sujeito nem objeto –, portanto, existe uma dissolução da subjetividade, uma morte do eu, fazendo com que este sujeito se expulse de si mesmo, se coloque fora de si no mesmo movimento em que ele tenta se colocar em algo. Neste processo, o abjeto não deixa de infestar a vida de morte, perturbando identidades, sistemas e ordens estabelecidas: um exílio do próprio sujeito em si mesmo, que encontra o impossível no seu próprio corpo. A partir de então, torna-se o ser algo fraturado, heterogêneo, que não é jamais “um”, mas divisível, catastrófico.

Desta forma, o tempo da abjeção é também um tempo de caráter dúbio, que se caracteriza pelo esquecimento, mas que irrompe como um trovão, um instante incomensurável: como a pequena morte, o orgasmo, a jouissance. Torna-se impossível, para tanto, a presença de um inconsciente que remonta a lógica da representação ou das afeições coesas. Ao contrário, a consciência instala-se nos terrenos movedições dos significantes e dos espaços mutáveis, revelando um ‘eu’ em formação eterna, devir. Citamos a autora:

L’abject brise le mur du refoulement et sés  
jugements. Il resource le moi aux limites

---

<sup>116</sup> KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L’horreur*. Essai Sur L’abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

abominables don't, pour être, le moi s'est détaché – il le resource au non-moi, à la pulsion, à la mort. L'abjection est une resurrección qui passé par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie de nouvelle signification.” (KRISTEVA, 1980, p. 22)

A esta exterioridade, que diz da impossibilidade da identidade, a literatura moderna respondeu com o reconhecimento da escrita enquanto tal, do trabalho do significante que não mais tentaria se colocar como canal direto para a manifestação de uma interioridade, como apontava Foucault em seu ensaio “*O Pensamento da Exterioridade*”<sup>117</sup>. Como contrapartida de uma representação social destinada às personagens, o abjeto literário em “*eles eram muitos cavalos*” nos diz de um paradigma de enorme importância para o contemporâneo e, ali, exaustivamente trabalhado: a vida abjeta entre o sujeito e o objeto, nem um, nem outro. Humberto, Jesuscristinho, nem como sujeitos de uma situação e nem como objeto da máquina; precisamente, o eterno oscilar entre essas condições. Se a captura pelos dispositivos expropria a linguagem, traz o sujeito fora de si nas mãos do poder, eis aí a chance para que ele faça a máquina emperrar a partir, justamente, do uso da sua alienação.

Ora, quando Kristeva nos diz deste papel do abjeto, é preciso ressaltar que a experiência máxima de abjeção reside, obviamente, na guerra: e como vem sendo debatido aqui, guerra esta que se encontra internalizada na sociedade contemporânea. O que a autora coloca como literatura abjeta do século XX, se coloca como o texto “qui prend la relève de l'apocalypse et du carnaval” (KRISTEVA, 1980, p. 185): ou seja, horror de um lado, carnaval de outro. A experiência do horror

---

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 220-221. Coloca Foucault: “De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por ‘literatura’ só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para ‘fora’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa. A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação ‘fora de si’, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que o retorno do signos sobre eles mesmos. O ‘sujeito’ da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do ‘eu falo’”.



possui contrapartida literária no fragmentário e no lacunar que inviabiliza tentativas de representações. Um texto ou relato que exhibe sua fratura, que coloca presente uma ausência que lhe é inerente. Diz Kristeva:

En d'autres termes, le thème de la douleur-de l'horreur est l'ultime témoignage de ces états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative. Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie, et silence.” (KRISTEVA, 1980, p. 166)

A experiência do horror retira daquele que escreve a possibilidade de contar com uma identidade pré-concebida, já que, em tal situação, o que se solapa é justamente a noção de sujeito. Trata-se justamente de um instante de absurdo, que a linguagem jamais alcança. Se, por um lado, o oscilar entre sujeito e objeto permite uma libertação em relação à captura centralizadora promovida pelos dispositivos do poder, por outro, é justamente o que impede a formação de uma identidade unitária, sólida, estereotipada. Neste jogo, a representação da alteridade se dá por lapsos, encontros, despertares. Ou seja, o outro não existe, assim como se estabelece todo o momento, não cessa de chegar, justamente a partir da quebra do próprio texto enquanto local de enunciados pré concebidos. Afirma Attridge:

“(…) the act of breaking down the familiar is also the event of the irruption of the other. (...) If one is able to break down the old in a creative and not just a negative manner (...), the new comes into being; at the same time, the breakdown of the old is produced by the pressure of its internal contradictions – which, since its contradictions are a function of what it excludes, is the same as saying that breaks down under the pressure of the other. (...) Otherness exists only in the registering of that which resists my usual modes of understanding, and that moment of registering alterity is a moment in which I simultaneously acknowledge my failure to comprehend and find my procedures of comprehension beginning to change.” (ATTRIDGE, 2004, p. 26-27)

Ou seja, o espaço de representação de “*eles eram muitos cavalos*” é, em si, uma não coincidência, uma virtualidade que se instaura a partir do corte com o estereótipo, com conceitos e caminhos pré-estabelecidos do próprio texto literário. Assim, temos o discurso impossível de anônimo e a forma impossível do discurso:

não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado de a mão os cabelos ralos percorre* (**minha mãe punha luvas, chapéu, salto alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na**) este é o país do futuro? deus é brasileiro? (RUFFATO, 2001, p. 36)

O texto, enquanto devir, local singular e mutante de uma expressão, desabilita a formação de identidades e lugares comuns, o que traz a repetição como alteridade: a personagem enquanto metamorfose permanente e a escrita, igualmente. O anonimato que “*eles eram muitos cavalos*” destina a suas personagens propõe a abertura radical do significante por onde o outro irrompe. A palavra é o estranho, é o sempre estranho, mas não simplesmente em um choque, mas no estabelecimento de uma singularidade. O outro, que é trazido, se desdobra no outro como texto; o texto é o outro impossível, ou, como diria Bataille, “a literatura é o impossível”. Porém, é necessário mais algumas especulações acerca deste outro, desta alteridade, ou mesmo: do sujeito contemporâneo.

## 2.2. A catástrofe ou A fraternidade da abjeção

*“O último anjo derramou seu cálice no ar  
Os sonhos caem na cabeça do homem,  
As crianças são expelidas do ventre materno,  
As estrelas se despregam do firmamento.  
Uma tocha enorme pega fogo no fogo,  
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.  
Os vulcões vomitam cometas em furor  
E as mil pernas da Grande dançarina  
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.  
Rachou-se o teto do céu em quatro partes:  
Instintivamente eu me agarro ao abismo.  
Procurei meu rosto, não o achei.  
Depois a treva foi ajuntada à própria treva”.*

*Murilo Mendes, 1944*

*“Vítima e carrasco são igualmente ignóbeis;  
a lição dos campos é a fraternidade da abjeção”.*

*Primo Levi*

Como enceto desta análise, começaremos com uma citação do texto *“eles eram muitos cavalos”*:

### 9. Ratos

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um vídeo-game. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo

teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda no barraco.

A chupeta suja, de bico rasgado, que o bebê mordiscava, escapuliu rolando por sob a irmãzinha de três anos, que, a seu lado, suga o polegar com a insaciedade de quando mamava nos seios da mãe. O peitinho chiou o sono inteiro e ela tossiu e chorou, porque o cobertor fino, muxibento, que ganharam dos crentes, o irmãozinho de seis anos enrolou-se nele.

O colchão-de-mola-de-casal onde se aninham sobreveio numa tarde úmida, manchas escuras desenhando o pano rasgado, locas vomitando pó, aboletando o teto de uma Kombi de carreto, vencendo toda a estrada de Itapecerica, em-desde a Vila Andrade até o Jardim Irene, quando viviam com o Birôla, homem bom, ele. Uma vez levou a meninada no circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezista, equilibrista, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente. (RUFFATO, 2001, p. 20-21)

O fragmento – intitulado Ratos – começa com a descrição do momento em que estes animais penetram em um barracão – como personagens de um *videogame* – em busca de comida, trilhando casquinhas de pão. Os animais se misturam à merda, à sujeira que se encontra no espaço e um deles, “mais ousado”, experimenta mastigar “um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco”. Este mesmo rato, um pouco mais desastrado, raspa em algo “macio e quente”, que logo se movimento e espanta o animal. No segundo parágrafo a descrição continua: relata-se o corpinho débil, mumificado, que se prepara para começar o berreiro. O sol começa a aparecer, mas dentro do barracão tudo permanece escuro, noturno. Já no terceiro parágrafo, verificamos que a descrição sobre a qual, no momento

anterior, se dedica o texto, destina-se a apresentar as crianças que dormem na “casa”. O que parecia uma humanização explícita dos animais para os quais o foco narrativo apontava, é, então, percebido como uma descrição referente a seres humanos. A estratégia não é vã: neste momento do texto, torna-se indiscernível se se descreve homens ou animais; na situação completamente abjeta ambos não se diferenciam; “*eles eram muitos cavalos*”, ou ratos. O título do fragmento tem forte influência sobre o leitor por firmar que tal texto se destinará a tratar de ratos: assim ele o faz, só não avisa que, em determinado estado de abjeção, homens são como ratos.

O filme “*Guerra de um homem só*”, realizado em 1982 por Edgardo Cozarinsky – basicamente uma película de montagem, em que todas as imagens são provenientes de outras filmagens de filmes e matérias jornalísticas distintas – traz alguns momentos da sociedade – a moda, o comércio, a bombas, os franceses nazistas nas ruas, as ruínas, os campos de concentração, corridas de cavalos etc – que habita a cidade de Paris nos últimos anos da Segunda Guerra.

Há uma determinada passagem em que o filme está a falar sobre cavalos (!) e, de repente, corta-se a imagem para outra que está a mostrar os judeus, criando a mesma e esperada confusão que coloca Ruffato no último trecho que exemplificamos. A película de Cozarinsky, ao terminar, como acontece habitualmente nos filmes, exhibe os créditos das imagens e das músicas que foram usadas. Nas legendas que vão passando, vemos a distinção tal qual Hitler pregava, qual seja; música ária – em que se inseria Richard Wagner – e música/arte degenerada – em que víamos Arnold Schönberg, compositor alemão que inovou as técnicas de composição com a criação do sistema dodecafônico, destituindo a música das centralidades e narrativas que continha o sistema tonal de composição, acabando com a hierarquia entre as notas e, por conseqüência, com a melodia.

Cozarinsky<sup>118</sup> propunha um anacronismo, uma diferença como repetição: o nazismo, a partir dos anos trinta, que continua em aberto, se repetindo em 1982, como seu filme, e agora, 2010, ano que assistimos à película e vimos os créditos ainda em aberto. É, como dizia Suzana Scramin, a partir dos comentários de Benjamin, o entrechoque de temporalidades num mesmo espaço, que se dá a partir da junção entre a pré e a pós-história. O que ainda virá a ser: como o futuro poderá trazer

---

<sup>118</sup> A abordagem do filme de Cozarinsky *Guerra de um homem só* (1982) aqui exposta se baseia completamente na análise do filme proferida por Raúl Antelo no dia 24/6 de 2010, no Auditório do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

mascarado em um novo semblante o retorno do idêntico? Como serão lidos os créditos de *“Guerra de um homem só”* daqui a alguns anos?

No fragmento transcrito de *“eles eram muitos cavalos”*, percebemos, mais tarde, que se trata de bebês famintos. A narrativa prossegue excessiva, com diversos adjetivos que descrevem a imundície da casa onde os bebês estão dormindo junto com seus pais. E, do mesmo modo abrupto, a narrativa salta da descrição espacial para a história destes anônimos. De repente, quando se lê “homem bom, ele”, o texto nos dá a entender que alguém está a realizar uma descrição do espaço e repentinamente, em um corte, parte para antigas lembranças; ou que se trata de um narrador onisciente que transfere para o leitor o pensamento de uma das personagens, seu fluxo de consciência. Tal passagem segue como a situação que obtemos em um plano-sequência. A câmera mostra – mostragem ao invés da montagem, que não “corta” e salta para outro plano – toda uma situação, passeando pelo espaço e, no entanto, as ações vão sendo cortadas e posteriormente montadas pelo próprio espectador. Como se fosse o movimento lento de uma câmera, que, no entanto, se mostra abrupto, por nos percebermos repentinamente diante de outra situação, em que a narrativa vai se desenvolvendo e passando imperceptivelmente por diferentes temporalidades, locais distintos.

A situação do horror, como a que foi vivida nos campos de extermínio nazistas e como nos coloca *“eles eram muitos cavalos”*, segue para os sobreviventes como algo verdadeiro, impossível de ser esquecido. Mas, por outro lado, como vem sendo colocado, esta mesma experiência “é, na mesma medida, inimaginável, ou seja, irredutível aos elementos reais que a constitui”, o que faz com que a experiência e o relato de tais situações caiam em uma aporia primária, qual seja: “a não coincidência entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão” (AGAMBEN, 2008, p.20). Assim, em certa consonância com o pensamento de Kristeva acerca do poder do horror, as vidas que passaram pela experiência da catástrofe, ou seja, as testemunhas, como coloca Agamben, dão “testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la” (AGAMBEN, 2008, p. 21). A obliteração é não só dos corpos, mas da própria linguagem; ela é expropriada, solapando a memória.

O movimento de atentar para as lacunas inerentes ao relato do horror não se reflete, entretanto, em nos habituar a estas lacunas como uma espécie de apreço ao silêncio. O ato de se discorrer acerca do Shoah e das demais catástrofes deve ser compreendido enquanto impossibilidade de uma representação totalizante, como vem sendo

mostrado, o que nada tem a ver com a proibição da escrita, dos relatos. De acordo com as pesquisas de Agamben, João Crisóstomo, em seu tratado “*Sobre a Incompreensibilidade de Deus*”, cunhado para se contrapor àqueles que defendiam que a essência de deus poderia ser entendida, o texto dizia que deus era indizível, inenarrável e indescritível: o que contribuía para sua glorificação. Assim, como coloca Agamben, ao traduzir a fala de Crisóstomo, o verbo traduzido como “adorar em silêncio” correspondia, no texto grego, a “*euphemein*”, que significava igualmente “observar o silêncio religioso” e de onde deriva a palavra contemporânea eufemismo. Agamben conclui:

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus: significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, “não nos envergonhamos de manter fizo o olhar no inenarrável”. Mesmo ao preço de descobrirmos que aquilo que o mal sabe de si, encontramos-lo facilmente também em nós. (AGAMBEN, 2008, p. 42)

Portanto, em qualquer momento de catástrofe, como o Shoah, há não só a aporia do testemunho em relação à impossibilidade de presentificação do momento (o que transformaria o mundo num inferno) ou qualquer aspecto totalizante da representação do que foi, mas ainda a necessidade de fazê-lo, como a própria inexistência da verdadeira vítima do horror: a testemunha real, que sofre a pena máxima, são aquelas que foram assassinadas (o próprio Primo Levi dizia que a vergonha maior dos sobreviventes de Auschwitz era justamente o fato de estarem vivos), que não possuem mais voz, que não podem falar. Assim, “*eles eram muitos cavalos*” não apenas evidencia a impossibilidade do discurso a partir dos enunciados transcritos, como atenta para sua tarefa política de manter os olhos voltados para a própria catástrofe, como a que vemos nas crianças que dormem em condições precárias ao lado de ratos. Diz Agamben:

A shoá é um acontecimento sem testemunhas no duplo sentido, de que sobre ela é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz

para a extinção da voz – quanto a partir de fora –, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição (...) Assim, a impossibilidade de testemunhar, a “lacuna” que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua. O sinal, que a língua julga transcrever a partir do não testemunhado, não é sua palavra. É a palavra da língua, a que nasce lá onde a língua já não está no seu início, deriva disso a fim de – simplesmente – testemunha: “não era luz, mas estava para dar testemunho da luz” (AGAMBEN, 2009, p. 44-45).

Este intestemunhável, para Agamben, se coloca na figura do *Muselmann*, ou muçulmano<sup>119</sup>, conforme a tradução. Tal figura consistia em um ser humano – aliás, precisamente o limite entre o morto e o vivo, entre o ser humano e um defunto, como aquele que já presenciávamos em Oswald de Andrade – que, devido ao estado abismal de horror e desnutrição, se tornara totalmente apático, não fazendo qualquer discernimento entre o que era bom ou ruim – ainda que isso fosse possível nos *Lager* –, o que deveria temer ou se agarrar. Talvez o muçulmano fosse o estado por excelência do que Buck-Morss colocava como anestésica: tanto o é, que, ao discorrer acerca da expressão facial

---

<sup>119</sup> GAGNEBIN, Jeane Marie. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008, p. 13;51;53. O termo não deixa de ser curioso. Na apresentação da edição de *O que resta de Auschwitz* que tivemos acesso, escrita por Jeane Marie Gagnebin, temos em uma nota de rodapé: “A etimologia dessa expressão ‘muçulmano’ é obscura; da minha parte não consigo ouvir, em todas laboriosas explicações, como que uma certa desforra de caráter racista na boca das vítimas do anti-semitismo”. Tal impressão de preconceito por parte dos judeus deve derivar da fala de Primo Levi citada por Agamben, em que temos: “Dado que sua temperatura baixava normalmente até abaixo dos 36 graus, tremiam de frio. Observando de longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração. Dessa imagem derivou a definição usada normalmente em Auschwitz para indicar os que estavam morrendo de desnutrição: muçulmanos”. Ainda, Agamben lista algumas possíveis causas para o nome; cito: “Existem outras explicações, embora menos convincentes. Por exemplo, aquela registrada na *Encyclopedia Judaica*, no verbete *Muselmann*: ‘Usado sobretudo em Auschwitz, o termo parece derivar da postura típica desses deportados, ou seja, o de ficarem encolhidos no chão, com as pernas dobradas de maneira oriental, com o rosto rígido como uma máscara’. Ou aquela, sugerida por Marsalek, segundo o qual o termo tinha a ver com “os movimentos típicos dos árabes em oração, com o seu contínuo prostrar e levantar da parte superior do corpo”. Ou então aquela, realmente improvável, que interpreta *Muselmann* como *Muschelmann*, homem-concha, isto é, dobrado e fechado em si mesmo (Levi parece aludir a isso quando fala de ‘homens-casca’).”



enquanto gesto que desabilita o pensamento racional por meio de uma imagem do sensível, uma imagem que salta independentemente do que programa o dono do semblante, o muçulmano consistia na eliminação completa – e assustadora – de qualquer expressão; seus rostos revelavam nada mais que uma terrível apatia e indiferença a qualquer estímulo exterior<sup>120</sup>. Assim, Jesuscristinho, sobre quem nada sabemos, o velho do cubículo cevando ódio, seriam estes corpos totalmente anestesiados pela sua incapacidade de revelar uma sensibilidade, apenas deixando-se falar pela convulsão da escrita. Como se a anestesia fosse forte suficiente para não mais se sentir vivo. Agamben cita Z.Ryn e S. Klodzinsky:

O homem da SS caminhava devagar e observava o muçulmano que vinha diretamente ao seu encontro. Todos nós olhávamos com o canto do olho para a esquerda, para ver o que ia acontecer. Esse ser imbecilizado e sem vontade, arrastando seus tamancos de madeira pelo chão, acabou precisamente nos braços da SS, que lhe deu um grito e lhe desferiu uma bordoadá na cabeça. O muçulmano parou, sem se dar conta do que lhe havia acontecido, e quando recebeu um segundo e um terceiro golpe por ter-se esquecido de tirar o gorro, começou a borra-se porque estava com disenteria. Quando a SS viu o líquido escuro e malcheiroso escorrer sobre os tamancos, enfureceu-se terrivelmente. Lançou-se sobre ele desferindo-lhe pontapés no abdômen e, depois que o infeliz já estava caído sobre seus próprios excrementos, continuou a batê-lo na cabeça e no tórax. O muçulmano não se defendia. Ao primeiro golpe se dobrou ao meio, e depois de mais alguns golpes já estava morto. (RYN e KLODZINSKY apud AGAMBEN, 2008, p. 49-50)

---

<sup>120</sup>AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008, p. 77. Diz Agamben: “O fato de que a morte de um ser humano não possa ser chamada de morte (não simplesmente que não tenha importância – isso já havia acontecido –, mas que precisamente já não possa ser chamada com aquele nome) – é o horror especial que o muçulmano introduz no mundo. Significaria, porém – e por isso a frase de Levi é terrível –, que a SS tinham razão em chamar de Figuren [figuras] os cadáveres. Onde a morte não pode ser chamada de morte, nem mesmo os cadáveres podem ser chamados de cadáveres.”

Atenta-se que, de tal forma, ocorre na figura do muçulmano não uma suposta oscilação entre as polaridades ser homem e não ser homem, mas justamente uma zona cinzenta de completa indistinção entre humano e inumano. Converte-se, assim, num ser, a impossibilidade de qualquer debate ético – ser homem ou não ser, mas quais são os parâmetros? Ele está vivo, mas quais são os parâmetros que definem um vivo em Auschwitz? Ou o que é exatamente um morto? –, já que a própria noção de ética encontra suas maiores aporias – que ainda não foram resolvidas – em um campo de extermínio. A dúvida se estende aos funcionários da SS – são homens? Mas homens com pensamento racional, com pés e mãos como nós, fizeram aquilo que fizeram, então a possibilidade de se repetir o campo deve ser trazida a todos os seres humanos? Ou seja, Auschwitz é parte da definição do que é ser humano, ou do que é a humanidade? –, ou ainda mais: qual seria uma possível definição ética para o *sonderkommando*<sup>121</sup>? Há como fazê-lo?

É neste embates que “*eles eram muitos cavalos*” joga suas estratégias ao relatar “corpinho débil, mumificado em trapos fétidos”, a mumificação enquanto vida infestada de morte, ou zona de anomia entre um e outro. “Mas, é noturno ainda no barraco.”, mesmo o dia já claro, é que a luz, a claridade, a visão, o ato de conhecer ou verificar é impossibilitado diante do horror: é a barbárie na forma de um rosto humano, do humano dentro da metrópole, da civilização. A razão não é possível: Auschwitz e a realidade brasileira despedaçam a cultura entendida como razão, algo que separa os homens dos animais; a literatura, destarte, é um anúncio de jornal chamado “*Ritual para a terça-feira, Lua em Câncer*” (RUFFATO, 2001, p. 104).

Mesmo, como coloca Agamben – como o que impera no Brasil desde o tempo de nossa invenção –, todo campo de estratégias do estado de exceção reside na lógica do choque, ou seja, submeter os cidadãos a experiências extremas, convertendo-as em paradigma do cotidiano. Os

---

<sup>121</sup> Os *sonderkommandos* eram grupos de judeus selecionados pela SS que encaminhavam os outros judeus para as câmaras de gás. Logo após, esvaziava as câmaras e carregavam os corpos para os crematórios. Muitos que participavam dos grupos eram logos retirados para serem levados pelos novos integrantes dos *sonderkommandos* para a morte. Didi-huberman se dedica a análise desses grupos em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Édition de Minuit, 2003, p. 13, onde o autor descreve o trabalho deste grupo: “Tirer lês corps un à um, lês déshabiller (avant, du moins, que les nazis n’aient imagine la solution du vestiaire). Laver au Jet tout le sang, toutes les humeurs, tout les sanies accumulées. Extraire les dents en or, pour le butin du Reich. Introduire les corps dans la fournaise des crématoires. Maintenir l’inhumaine cadence. Alimenter em coke. Retirer les cendres humaines sous l’espèce de cette ‘matière informe, incandescente et blanchâtre que se déversait em rigoles [et qui] em refroidissant prenait une teinte grisâtre’...”

próprios participantes destes comandos especiais diziam, como coloca Agamben, que: “quando se faz este trabalho, ou a gente fica louco, ou a gente se acostuma” (BARTH apud AGAMBEN, 2008, p. 57).

O choque é convertido, então, no seu contrário, ou seja, no caráter absolutamente cotidiano do horror, na anestésica, por meio do cinema, da televisão e dos jornais. Tal lógica se promove a firmação da aporia ética que, por fim, se colocava nos campos de exterminação nazista, como diz Agamben: “é o lugar onde não é decente continuar sendo decente, onde os que ainda acreditam que conservam dignidade e respeito de si sentem vergonha dos que de imediato a haviam perdido” (AGAMBEN, 2008, p. 67).

Em “*eles eram muitos cavalos*”, o velho residente do cubículo cevando ódio, que “se sabe um estorvo, alivia-se por ainda poder servir para pelo menos alguma coisa” (RUFFATO, 2001, p. 68). Pensamos que o alívio seja embebido por um sentimento de vergonha, já que no fragmento citado a família – em condições extremamente deterioradas de vida – sobreviva com o salário da previdência do velho que se sabe um estorvo: se envergonha de sua própria decência, de ser o próprio provedor, o mantedor daquela situação abjeta.

Colocando a exceção como regra, extingue-se a norma, ou seja, a imagem exterior à qual deveriam se adequar os sujeitos – o que Agamben define como dignidade. Em Auschwitz, não é exigido que ninguém de adapte a nada, não há nenhuma regra que poderia fazer com que alguém fosse mantido vivo por mais tempo. O muçulmano é a radical extinção da norma externa, confundindo público e privado, que a lógica maquínica da guerra/cinema não cessa de manter se repetindo.

A morte como significante perde, de certa forma, sua conexão com um significado que condizia justamente com uma espécie de ausência de significado, ou seja, um indizível que a remontava para a esfera do sagrado. Isto, pois Auschwitz introduzia a morte como modalidade de produção industrial em massa; assim como se faz sapatos e livros, produziam-se cadáveres. Os judeus, aviltados na condição de sub-humanos, ou mesmo como animais – vermes, piolhos – não morriam, eram “não-homens cujo falecimento foi rebaixado à produção em série” (AGAMBEN, 2008, p. 78). Neste aspecto reside a desgraça maior do nazismo, que é a de conseguir, nas suas últimas realizações, tornar a morte extremamente desprezível, rebaixada e vil.

Assim, acentua-se uma profícua mudança pela qual passa a biopolítica contemporânea, qual seja: do *fazer morrer e deixar viver*, cambia-se para o *fazer viver e deixar morrer*. As crianças do barracão do fragmento “*Ratos*” seguem como vida abandonada, computada nos

cálculos do Estado que não mais precisa agir sobre seu corpo, já que ele sucumbe e formula subjetividades a partir dos dispositivos de controle. Passamos do corpo individual à população, da disciplina aos mecanismos de regulação, do homem-corpo ao homem espécie na contemporaneidade<sup>122</sup> – como já disse Agamben, nos estados pós-democráticos espetaculares. Nisso, constatamos enfaticamente a mudança de João Miramar para “*eles eram muitos cavalos*”, tendo em vista que, no primeiro, há predominância, ainda que fragmentária, do indivíduo (como mesmo aponta o nome da obra) a partir da escritura-amálgama. Tal fato, entretanto, não exclui a antiga lógica da disciplina, do controle do corpo e da morte no poder contemporâneo – para Agamben, no campo de concentração, a biopolítica se cruza com a tanatopolítica.

O estágio máximo da biopolítica consiste, como nas palavras de Hitler citadas por Agamben, como um “espaço sem povo”<sup>123</sup>: ele é essa ausência, esse povo que falta. É interessante a observação de Deleuze ao cinema de Glauber Rocha, demonstrando que, nele, o transe leva este “povo que falta” a se tornar justamente um povo por vir: “através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzirem enunciados coletivos, como a prefiguração de um povo que falta”<sup>124</sup>. A montaria glauberiana atua justamente nesses limiares da linguagem expropriada: a exceção, a fantasmagorias da guerra e da própria imagem como potência, de fabulações de um povo por vir.

Quando se detém acerca da testemunha, Agamben nos remonta a subjetividade extremamente transformada daquele que viveu os *lager*, mas, ao mesmo tempo, nos coloca defronte a aporia máxima da fala: “eu falo”, enunciado que implica a máxima dessubjetivação. Ou seja, o ser que fala, que recorre necessariamente a um enunciado comum, é transferido de sua subjetividade que impulsiona a se colocar no discurso, ao passo que este o exime da própria subjetividade. Mas quem se encontra no último desenrolar desta aporia é o próprio muçulmano: “um homem que sobrevive ao não-homem, um não-homem que sobrevive ao homem” (AGAMBEN, 2008, p. 152), como um discurso que sobrevive à sua impossibilidade e um impossível que faz brotar o discurso. Nele – no muçulmano –, o *fazer viver* como inclusão exclusiva

---

<sup>122</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Édition de Minuit, 2003, p. 89

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>124</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 266.

é, portanto, fazer sobreviver, como a sobrevivência das crianças aos ratos, a confusão dos relatos sobre aquela vida nua que ali habita, que “em sonhos de crack torrou (a vida e o própria relato acerca dela), carvão indigente” (RUFFATO, 2001, p. 20-21). Desta forma, esta sobre vida não é vida, é vida como potência, é potência de vir a ser vida.

O testemunho como fala impossível, possui sua possibilidade naquele que diz o que não pode ser dito, naquele que nem sabe exatamente o que viu. É aí que o muçulmano adquire sua “autoridade” no discurso, justamente a partir da extinção, por excelência, de qualquer possibilidade de autoridade sobre o mesmo. O muçulmano é irrevogavelmente o entre-lugar, entre vida e morte, entre dizível e indizível. Nele reside a chance de poder falar, mas sua fala só pode partir de um não-sujeito, de algo que não era. Assim, seu discurso não é, mas sempre poderá ser: seu testemunho, acima de tudo como uma espécie de imagem dialética, que é aquilo que diz: o cindido, fraturado, como a desgraça que viveu. Seu depoimento é puramente gestual: é a fala em que ele se dessubjetiva, mas é justamente a fala da qual ele somente poderá se retirar a todo o momento, uma fala em que o silêncio irrompe mais do que as palavras; uma fala singular. É esta fala que remonta “*eles eram muitos cavalos*”, a fala de uma absurda e assustadora fantasmagoria. Diz Agamben:

Ele diz (o muçulmano) que é precisamente porque o não-humano e o humano, o ser vivo e o ser que fala, o muçulmano e o sobrevivente coincidem, precisamente enquanto ele é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade factual, da conformidade entre o dito e o os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorável entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito. O testemunho não garante a verdade factual de enunciado conservado no peito do arquivo, mas sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. (AGAMBEN, 2008, p. 152)

O campo de concentração – que se coincide com o campo de extermínio – segue como espacialidade em que vigora a máxima aporia da lei que se aplica desapplicando-se. É necessário ressaltar que o *homo sacer* – que talvez encontre no muçulmano sua extrema radicalização – é, em primeira instância, sacralizado em função de seu crime. Mas sua aplicação à esfera do sagrado se dá justamente na forma de insacrificabilidade, ou seja, é colocado no pertencimento a deus a partir de uma exclusão que se dará após sua exclusão no mundo profano, ou seja, do seu caráter de absoluta matabilidade. Assim, ele sofre uma dupla exclusão – do mundo sagrado e do profano –, que não permite que sua morte possa ser vista “nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação nem como sacrilégio” (AGAMBEN, 2007, p. 90). Então, o espaço de Auschwitz – e das demais zonas sobre as quais impera a vontade do soberano e a vida nua – é incluída na *pólis*, a partir do momento em que opera como a impregnação do profano no sagrado e vice-versa; é, acima de tudo, a zona em que se mata sem praticar homicídio e sem celebrar sacrifício; e é justamente essa lógica que permite que a morte seja destituída de seu caráter de morte: ela é apenas produção industrial de cadáveres.

O judeu no campo nazista, ou o preso árabe em Guantánamo, ou a família que vive no barracão do fragmento “*Ratos*” de “*eles eram muitos cavalos*” representam a vida capturada no espaço da soberania, ou no *bando* soberano, como coloca Agamben. Este espaço – do soberano– possui seu vínculo com o sagrado justamente a partir da apreensão da vida nua em sua ordem – que se dá pela ausência – jurídica. O *homo sacer* não é restituído ao mundo profano, o que configuraria o seu homicídio, já que sua exclusão dali é o que retira a comunidade da “fúria dos deuses” (SCHILLING apud AGAMBEN, 2007, p. 105): ou seja, o crime como subversão de uma ordem divina – a ver pelos mandamentos de cristo etc. Em “*eles eram muitos cavalos*”, a exceção é a própria escrita, que se dá sob a zona de indecibilidade do relato: as vidas estão lá, flutuando sob o corpo do texto, que as retrata e as abandona. Como Humberto, que expele seu grito em meio ao desamparo do próprio texto, o qual é, por sua vez, capturado pela cidade, pelo soberano.

Como mostra muito bem Agamben, a noção de cidade vem conferida já pela noção de espaço atrelado ao soberano – o estado de natureza, que conforme Agamben coincide com estado de exceção – em que a existência da vida nua é condição *sine qua non*: Humberto, Marina, jesuscrisinho, o velho, etc.... Mas, como pré-condição para o

estabelecimento do soberano, a vida nua não opera a partir de uma dialética *zoé* e *bíos*, mas justamente com indecisão entre as duas esferas, já que a *zoé* é capturada na *pólis* e sua potência de ação política não deixa de existir, ao passo que é tida somente como potência de vir a ser: a vida continua abandonada, tal qual exemplifica a coexistência das duas esferas – *bíos* e *zoé* – no *homo sacer*. Diz Agamben:

*Mais íntimo que toda interioridade e mais externo que toda a estraneidade é, na cidade, o banimento da vida sacra. Ela é o nómos soberano que condiciona todas as outras normas, a especialização originária que torna possível e governa toda localização e toda territorialização. E se, na modernidade, a vida se coloca sempre mais claramente no centro da política estatal (que se tornou, nos termos de Foucault, biopolítica), se, no nosso tempo, em um sentido particular mas realíssimo, todos os cidadãos apresentam-se virtualmente como *homines sacri*, isto somente é possível porque a relação de *bando* constituía desde a origem a estrutura própria do poder soberano. (AGAMBEN, 2007, p. 117)*

Desta forma, política e vida jamais se separam, já que uma passa a ser condição para a outra. E se o elemento desta política – da política do soberano – é a vida nua, é impossível para nós realizarmos distinções entre liberalismo e totalitarismo, esquerda e direita, privado e público, por exemplo, pois toda a função da biopolítica é jogar com uma zona cinzenta, obscura e indefinida: seja o homem e o não homem, o jurídico e o não jurídico, biopolítica e tanatopolítica. E essa zona só é possível a partir do momento em se tem uma lei – a ordem jurídica – para que esse cidadão seja incluído – Agamben lembra a “*déclaration des droits de l’homme et du citoyen*”, de 1789, que, a partir do seu próprio título, possui uma espécie de distinção entre um e outro, em que não sabemos se o homem se inclui no cidadão ou se são esferas separadas e igualmente contempladas pelo direito, já marcando a inclusão do sujeito natural na ordem biopolítica do estado –, ou seja, um texto que possa capturá-lo, e não deixá-lo em esferas distintas.

O caráter de entre lugar em que reside o poder do soberano e a vida nua perante as lógicas bífidas que foram postas até agora se estende à lei e à sua aplicação. A guerra civil é, por exemplo, um dos momentos

em que o estado de exceção<sup>125</sup> se mostra de maneira nítida enquanto aplicação da lei por meio de sua suspensão. Tal estado situa-se, desta forma, na lei como lacuna, ou seja: se é normal que toda lei possua espaço em branco, embora o direito se encarregue de executá-los, o estado de exceção é precisamente uma lacuna em todo o direito público. Mas sua completa inexistência perante a lei é fictícia, ou seja, comporta-se como uma espécie de virtualidade, na medida que, ao mesmo tempo, é interessante que a lei continue a vigorar. E se há, na lei, qualquer dispositivo que assegure o direito à vida, ele é jogado na obscuridade, ficando a cargo do soberano o que é ou não é vida, e quais delas merecem ou não serem vividas. Os viciados em *crack*, no fragmento citado de “*eles eram muitos cavalos*”, ou mesmo os dos noticiários que vivem na cracolândia, zona de anomia por excelência, situada a poucos quarteirões da prefeitura de São Paulo, têm suas vidas levadas ao status de “carvão indigente” (RUFFATO, 2001, p. 20-21). Não só uma matéria, mas uma matéria posta à margem.

O presente estado de exceção, como a prefeitura de São Paulo, se difere de outras ditaduras que o mundo assistiu, já que as últimas criavam na própria lei mecanismos que pudessem lhes legitimar e configurá-las como tal: ou seja, assumia-se explicitamente a guerra permanente – como a guerra civil – e o estado de sítio, ou totalitário: esta é a condição do equânime do Brasil.

Basta lembrarmos-nos da Chacina da Candelária, ocorrida no dia 23 de julho de 1993, na qual policiais do Rio de Janeiro executaram oito pessoas que dormiam nos arredores da Igreja – entre eles, seis menores de idade. No mesmo ano, quase um mês depois, policiais invadiam a favela do Vigário Geral, no mesmo Rio de Janeiro, e aniquilavam cerca de vinte moradores – muitos deles estavam em casa. E, por fim – a lista é infinita – no dia 2 de outubro de 1992, um grupo de policiais entrava na prisão Carandiru, por ordens do então governador de São Paulo, Luiz Antônio Fleury (o soberano?) e aniquilava cento e onze presos.

---

<sup>125</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 13. Vamos nos dedicar agora, com mais calma, ao termo. Diz Agamben: “O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos.”



Em música publicada em 1993, Caetano Veloso deflagrara a presente biopolítica ao discorrer sobre tal evento, dizendo: “Não importa nada/Nem o traço do sobrado/Nem a lente do fantástico/Nem o disco de Paul Simon/ Ninguém, ninguém é cidadão”. Ou seja, diante do “silêncio sorridente de São Paulo/Diante da chacina” de “111 presos indefesos”, que são “quase todos pretos/Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres” (VELOSO, 1993), a possibilidade de cidadania é solapada e a exceção instaurada a todos: vítimas, carrascos e os indiferentes se tornam igualmente ignóbeis.

Ainda, talvez como sintoma do arcaico que perdura no Brasil, há na constituição de nosso país os artigos de número 136, 137, 138, 139 e 140, que dão brecha à instauração de um estado de exceção – que é dividido em Estado de Defesa, aparentemente mais “brando”, e Estado de Sítio. O artigo coloca que a primeira situação pode ser instaurada em virtude de defender a ordem pública e a paz social em situação de “grave e iminente instabilidade institucional ou atingidas (a ordem pública e a paz) por calamidades de grandes proporções da natureza”. O curioso é que não há distinção entre instabilidade das instituições – que por si só não é muito preciso – e catástrofes naturais, o que faz com que o texto permita, em ambas condições, as seguintes atitudes: restrições aos direitos de reuniões – mesmo em associações– e sigilo de correspondência e comunicação telegráfica ou telefônica. No caso do Estado de Sítio, clamado em caso de não resolução do Estado de Defesa ou declaração de guerra a países estrangeiros, é permitido ao Estado: “I – obrigação de permanência em localidade determinada; II – Detenção em edifício não destinado a acusados ou condenados por crimes comuns; III – restrições relativas à inviolabilidade da correspondência, ao sigilo das comunicações, à prestação de informações e à liberdade de imprensa, radiodifusão e televisão, na forma da lei; (...) V – busca e apreensão em domicílio; VI – intervenção nas empresas de serviços públicos; VI – requisição de bens.” O que só poderia tornar isso ainda mais catastrófico é o caráter obsoleto deste dispositivo<sup>126</sup>, que mostra também a nossa horrenda coincidência entre bio e tanatopolítica, ou a indecibilidade entre as duas.

O curioso de todas estas questões é a fantasmagoria que adquire a lei, supondo que ela, sendo nada mais que uma vontade do soberano, ou seja, uma palavra qualquer que adquire força-de-lei, se desvencilhando

---

<sup>126</sup> O texto da constituição brasileira foi acessado no site [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm) no dia 3 de agosto de 2010.

de qualquer roupagem jurídica. Estamos diante, então, de uma violência pura, ou seja, pura medialidade em que não é possível discernir sua direção<sup>127</sup>. Portanto, como se mostra de maneira profícua, em “*eles eram muitos cavalos*”, temos uma aporia envolvendo um estado de exceção que usa a lei em sua medialidade para que ela se torne aquilo que o soberano deseja, e a medialidade da poesia. Agamben “resolve” o problema, enfocando em um determinado caráter lúdico que deve-se ter com a lei – como havíamos constatado antes –, além de uma tese bastante benjaminiana do infinito trabalho de pesquisa, de estudo acerca do passado e do sistema jurídico de uma forma geral<sup>128</sup>.

Este panorama é o que impera no presente, tornando inseparáveis as diversas instâncias pelas quais opera o poder, seja a tanatopolítica e a biopolítica, a noção de público e privado, *zoé* e *bíos*. Portanto, em qualquer momento no qual puderem ser detectados, em outros lugares, os dispositivos políticos e jurídicos – tal qual buscamos delinear – que permitiram os horrores realizados nos campos de extermínio, o campo de concentração seguirá existindo virtualmente como uma espécie de matriz oculta do mundo contemporâneo: Carandiru, Candelária etc...

Temos, em “*eles eram muitos cavalos*”:

---

<sup>127</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 96;198. Enquanto a violência como meio fundador do direito nunca depõe sua relação com ele e estabelece assim o direito como poder (*Macht*), que permanece “intimamente e necessariamente ligado a ela”, a violência pura expõe e corta o elo entre direito e violência e pode, assim, aparecer ao final não como violência que governa ou executa (*die schaltende*). E se, desse modo a relação entre violência pura e violência jurídica, entre estado de exceção e violência revolucionária, se faz tão estreitamente que os dois jogadores que se defrontam no tabuleiro de xadrez da história parece mexer com o mesmo pião – sucessivamente uma força-de-lei (o autor risca a palavra “lei” com um X) ou meio puro – é decisivo, entretanto, que o critério de sua distinção se baseie, em todos os casos, na solução da relação entre violência e direito.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p.98. O importante aqui é que o direito – não mais praticado, mas estudado – não é a justiça, mas só a porta que leva a ela. O que abre uma passagem para a justiça não é a anulação, mas a desativação e a inatividade do direito – ou seja, um outro uso dele. Precisamente o que a força-de-lei (novamente, com o X em lei) – que mantém o direito em funcionamento além de sua suspensão formal – pretende impedir. Os personagens de Kafka – e é por essa razão que nos interessam – têm a ver com essa figura espectral do direito no estado de exceção e tentam, cada um segundo sua própria estratégia, “estudá-la” e desativá-la, “brincar” com ela. Um dia a humanidade brincarará com o direito, como as crianças brincam com os objetos fora de uso, não para devolvê-los a seu uso canônico e, sim, para libertá-los definitivamente dele. O que se encontra depois do direito não é um valor de uso mais próprio e original e que precederia o direito, mas um novo uso, que só nasce depois dele. Também o uso, que se contaminou com o direito, deve ser libertado de seu próprio valor. Essa libertação é a tarefa do estudo, ou do jogo.

### 13. Natureza morta

A tia girou a chave, empurrou a porta, *Ê!*, algo a emperrava, estranhou. O corpo no ombro direito, a custo cedeu, pororoca estraçalhando, arrastando, *O que?* Em algazarra, as crianças, às suas costas, espiavam-na, assustadiças, curiosas. Pela fresta, antecipou-se a manhã frágil iluminando o quadro de avisos – feltro verde colado sobre uma placa de cortiça – agora ponte em diagonal ligando o rodapé à maçaneta, garatujas e desenhos ainda assentados com tachinhas.

No corredor, onde esaguavam as três salas-de-aula, gizos esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhos rasgados, pincéis embebidos de fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack – a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de Yakult. Ao fundo, a fechadura arrombada, cacos do vidro do basculante, do barro do filtro d'água, marcas de chutes nas laterais do fogão, panelas e talheres amassados. Em correria, gritos atravessam as telhas francesas, olhos mendigam explicações.

Puxada, empurrada, vozes choramingas, “A hortinha, a hortinha...”, conduziram a tia ao quintal: à sua frente, fuçadas as leiras, legumes e verduras repisados, arrancados, enterrados, brotos de cenoura, beterrabas, alfaces, couves, tomates, tanto carinho desperdiçado, nunca mais vingariam, as crianças caminhando, com cuidado, por entre os pequenos cadáveres verdes, olhos baços, e ela, até onde a vista alcança, observa as escandalosas casas de tijolos à mostra, esqueletos de colunas, lajes por acabar, pipas singrando o céu cinza, fedor de esgoto, um comichão na pálpebra superior esquerda e a solidão e o desespero. (RUFFATO, 2001, p. 30)

O título do fragmento, em relação um tanto irônica ao gênero artístico que se destinava a representar objetos inanimados, narra o chegar de uma senhora anônima – a tia – a um lugar em ruínas, onde a

personagem encontra os cadáveres vegetais de sua hortinha esotraçalhada. A descrição caótica do espaço misturada às vozes que irrompem a narrativa deságuam, no segundo parágrafo, em um ambiente de completa destruição, onde vozes anônimas e inomináveis “atravessam as telhas francesas” e os olhos – não se sabem de quem, até mesmo do leitor – “mendigam explicações”. A natureza, aqui, se confunde com a vida natural – a *zoé* – inanimada, morta, que perambula entre as ruínas e termina na “solidão e desespero”, como o abandono do estado no qual a vida natural se vê obrigatoriamente incluída – por meio dos dispositivos – se tornando *bíos*. A indistinção entre *zoé* e *bíos* é a mesma indistinção que a vida abjeta promove perante a dicotomia sujeito e objeto, tal como colocava Kristeva. O entre lugar destas vidas é como o entre lugar que reside nos limiares da relação humano e inumano, a vida natural e a horta estilhaçada, de onde o ser anônimo do fragmento citado retirava sua sobrevivência em meio à completa destruição. E estas ruínas, em “*eles eram muitos cavalos*”, se dobram e desdobram na representação das personagens e no saque das citações, que colocam o texto como tal enquanto ruína, escrita impossível.

A escrita perante a catástrofe se vê defronte a experiência que assiste a separação do astro, da fonte de luz, como diz Blanchot<sup>129</sup>. Desastre é justamente dis-astro, perda total da referência, e obviamente, do referente, que implica estar cercado pela destruição, tornando a totalidade – ou o discurso que pretende remontá-la – impossível. Para o teórico, o desastre está intimamente ligado ao (des) conhecimento, sendo uma perda de referenciais que gera o esquecimento, a memória impossível do desastre, da qual o muçulmano é exemplo profícuo. Assim, não temos um conhecimento acerca do desastre, mas um conhecimento como desastre, um relato desastrado que nos empurra para um fora, uma exterioridade. Por isso, é sempre ainda noite no barracão onde as crianças dormem, é sempre uma lembrança impossível, difusa e descentralizada. Ou ainda, a manhã que ilumina os quadros é frágil, o sol não irrompe e os feixes de luz não tornam nada claro.

A negatividade de “*eles eram muitos cavalos*” configura a inoperância da escrita, que interrompe as possibilidades, fazendo o discurso cair em pedaços, fragmentos. A recusa do sentido, como na passagem “em correria, gritos atravessam as telhas francesas, olhos mendigam explicações.” (RUFFATO, 2001, p. 30) se desdobra no fazer

---

<sup>129</sup> BLANCHOT, Maurice. *The Writing of The Disaster*. Translated by Ann Smock. University of Nebraska Press, 1995, p. 14–16.

literário como o sentido por vir, como Bartleby de Melville<sup>130</sup>, que não chega nunca, mas é a eterna potência de vir: como Godot que nunca aparece. O muçulmano é, por excelência, o provedor de um testemunho que nunca chega, que nunca terá autonomia. Em “*eles eram muitos cavalos*”, a tia, que não se sabe de onde vem e mesmo em que lugar está chegando, mas que vê a completa destruição de sua horta. A fragmentação é generalizada: o relato da personagem, que se dá por pequenas interjeições como “*Ê!*” e “*O que?*”, o fragmento posterior que deságua no relato de outra personagem, não se relacionando com a história da tia, o recinto completamente destruído que narra a passagem: o que se tem é uma escrita de separações infinitas e proporcionadas pela catástrofe, como afirma Blanchot.

O que se põe numa catástrofe é a completa dilapidação da interioridade, que se torna uma fantasmagoria, fazendo com que daí surjam imagens; mas imagens como “um objeto que é suspenso em um vazio semântico, pois que a subjetividade está ali testemunhada como imagens das coisas isoladas de sua cifra simbólica, testemunhadas por sentimentos de desejo e angústia, que se apresenta como atávicos e eternos” (SCRAMIN, 2001, 167). Tal qual enunciava Benjamin acerca da imagem dialética, Suzana Scramim põe esta imagem como “uma oscilação irresoluta entre um ato de estranhar-se e um novo evento de sentido e que isso não se assemelha à suspensão do objeto no vazio semântico do emblema” (SCRAMIN, 2005, p. 172).

Mas o fragmentário que não opera pela amálgama acaba por fundir mundos e tempos distintos de modo excessivo, como dobras. Assim, temos um vínculo entre exceção e excesso, talvez, justamente uma indecibilidade entre uma coisa e outra. O caráter excessivo das experiências de choque – seja no espaço urbano devido à proliferação infinita dos dispositivos, seja pelas experiências de horror que habitam este espaço –, assim como o vazio de representação que provoca estas circunstâncias: a linguagem expropriada, como diz João Camilo Penna:

Duplo excesso, portanto: dos fatos com relação à existência no interior da vida do sobrevivente; e da verdade ou realidade destes fatos em decalagem com relação aos próprios fatos. A reconstituição histórica é irresistivelmente factual, marcada, portanto, por uma aporia: “a não

---

<sup>130</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução: A.B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

constatação dos fatos e da verdade, da constatação e da compreensão”. (PENNA, 2006, p. 148).

A indiscernibilidade entre exceção e excesso se dá, então, pela dessubjetivação. No contemporâneo, como é mostrado em “*eles eram muitos cavalos*”, há então uma horrenda coincidência: a experiência catastrófica do intenso cruzamento entre biopolítica e tanatopolítica e a intensa multiplicação dos dispositivos. Sabemos que os dispositivos são como braços do poder, mas não podemos esquecer que eles são *media*, ou seja, meios para algo, portando na sua própria etimologia a questão da medialidade. A questão é que, em meio ao caráter excessivo da experiência do horror provocada pela exceção – e que também a provoca, ou seja, retira o sujeito de si, o colocando também como exceção –, há o excesso da cultura midiática, que lança mão de supostas propulsões de novas subjetividades, as quais, no entanto, visam apenas o consumo. Ou seja, um excesso que provoca o vazio de um sujeito dócil. Não é à toa que o corredor atravessado pela tia do fragmento “natureza morta” seja caracterizado por:

(...) gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-moldar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos de fezes que riscaram abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack – a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de Yakult. Ao fundo, a fechadura arrombada, cacos do vidro do basculante, do barro do filtro d’água, marcas de chutes nas laterais do fogão, painéis e talheres amassados mendigam explicações. (RUFFATO, 2001, p. 30)

Assim, o relato deste eterno oscilar entre exceção e excesso é, sobretudo, um “arquivo em aberto”<sup>131</sup>, algo não arquivável, que não se torna contente consigo. A soberania presente no estado de exceção é convertida “a um instante soberano que perdura através da repetição e da lenta multiplicação dos detalhes.” (MORAES, 2000, p. 155). Os enunciados dos *media* – as marcas de produtos – e a experiência abjeta

---

<sup>131</sup> DERRIDA, Jaques. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

são, no fragmento citado, lançados como palavras, como imagens dialéticas, fazendo com que “o momento traumático repercute na história, (e) essa repercussão não subordina o instante aos imperativos da história” (MORAES, 2000, p. 155). A escrita de “*eles eram muitos cavalos*” é um erro, se insere no tempo como algo incompleto, já que o objeto perfeito<sup>132</sup> é autônomo, e para tanto, não compactua com as transformações que o tempo impõe a tudo.

---

<sup>132</sup> ULPIANO, Cláudio. *A Idéia de Perfeição*. [www.claudioulpiano.org.br](http://www.claudioulpiano.org.br). Acessado em 12/07. Transcrição de aula proferida pelo professor no dia 19/12/1989.

### 2.3. O gesto ou O objeto no tempo: (des)continuidade e (an)estética

A radicalização da pobreza e sua incisiva extensão à linguagem haviam se tornado notórias no final do século XIX e início do século XX. Não fortuitamente, Walter Benjamin enunciava no ensaio “*Experiência e Pobreza*”<sup>133</sup>.

Na época (entre 1914 e 1918), 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. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1994, p. 115)<sup>134</sup>

Precisamente o fragmento anterior à “*Natureza Morta*”, em “*eles eram muitos cavalos*”, consiste em um horóscopo, tal os que nos servem os jornais. No artigo “*O narrador*”<sup>135</sup>, Benjamin nos fornecia a assertiva de que o jornalismo surgiu precisamente no momento em que a humanidade não conseguia converter o que estava sendo vivido em matéria. A experiência do corpo pela fome só não era maior que a da sensibilidade pela guerra. Este sensível experimentava a novíssima experiência da mediação técnica.

O teatro de Bertold Brecht, para o pensador alemão, trazia uma abordagem profícua no novo contexto em que a humanidade se inseria. O primeiro ponto apontado por Benjamin em relação ao teatro épico é uma espécie profanação da arte, do palco como lugar autônomo que

---

<sup>133</sup> BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>134</sup> Data da edição que iremos usar ao longo do trabalho. O artigo citado foi escrito em 1933.

<sup>135</sup> BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.



somente transfere o que lá acontece para os mortais que assistem. Diz Walter Benjamin:

O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. (BENJAMIM, 1994, p. 78)

O que se inseria na ordem do sagrado é, por meio do teatro de Brecht, restituído ao profano, superando a idéia da arte como um mundo intocável, com o qual o espectador possuía apenas uma relação de contemplação imóvel. Mas há outro aspecto, um tanto mais notável no decorrer do texto, que nos revelaria mais acerca da passagem citada. Benjamin retoma uma fala do próprio Brecht, que diz:

Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles (músicos, escritores e críticos) defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõe de qualquer controle e que não é mais, como supõe, um instrumento a serviço do produtor, e sim uns instrumento contra o produtor. (BRECHT apud BENJAMIN, 1994, p. 79)

Trata-se da consciência de uma materialidade que não só condiciona o produtor, como o arremessa para um fora. Ora, mas isto quer dizer também que não só o teatro, enquanto materialidade, precisa ser trabalhado em sua medialidade, mas também que a ruptura que Brecht dissolve em sua profanação é uma espécie de constatação de uma infraestrutura que absolve a superestrutura: ou seja, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O aparelho passa, então, a comandar, o que pede, urgentemente, uma concepção do teatro enquanto sistema abarcado na lógica da técnica; devemos tratá-lo como uma máquina.

Para Walter Benjamin, a profanação que propõe o teatro épico de Brecht produz não só o encerramento do palco teatral, como “tábuas que significam o mundo’ (ou seja, como espaço mágico)” (BENJAMIN, 1994, p. 79). De igual maneira, propõe-se que o público deixe de ser um “agregado de cobaias hipnotizadas”, para tornar-se, em vez disso, “uma

assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer” (BENJAMIN, 1994, p. 79).

Contudo, o principal aspecto deste teatro é o seu caráter gestual. A interrupção tem um papel fundamental na produção destes gestos, pois, de acordo com Benjamin, cada vez que se interrompe a protagonista, maior o número de gestos que se obtém. O foco principal do teatro épico torna-se a interrupção das ações, e não mais o desenvolvimento das mesmas. A partir de então, ele não mais desenvolve ações, mas sim representa condições, ou melhor, descobre condições a partir da interrupção de todo desenvolvimento.

O teatro de Brecht, ao passo que coloca o espectador como operador das lacunas criadas pelas interrupções, produz simultaneamente um afastamento desse espectador, na medida em que ele se depara com o estranho. Benjamin diz que “quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho” (BENJAMIN, 1994, p. 82). O estranho é justamente aquele que aparece na cena de família, presente em uma das peças de Brecht citadas por Benjamin. Por fim, coloca o pensador alemão:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. (BENJAMIN, 1995, p. 83)

Proporíamos, então, um primeiro movimento. O êxtase com o qual rompe Brecht, como colocou Benjamin, consistia, como posto, no sentimento de um sublime que provinha de um local mágico, sagrado; tábulas que significavam o mundo. No teatro épico, se há o êxtase, ele se aproximaria, então, de uma interrupção, de uma lacuna em que o sujeito não está mais onde está. Ao invés de uma experiência calcada na grandeza de um mito, agora o êxtase é uma zona de anomia, como o

encontro da família com o estranho: a relação especular do sujeito com sua própria ausência, algo que não coincide consigo mesmo, ou o vazio que reside por detrás da linguagem. Além disso, a relação que o teatro épico propõe com a técnica reside na passagem por ela, e não simplesmente na sua refutação. Isto vem mesmo antes de sua relação com o cinema ou o rádio. A partir do reconhecimento do aparato como algo que possui o produtor e não o contrário, o que Brecht propõe nessa “passagem” pela técnica é o reconhecimento do aparato enquanto tal e a assunção da exterioridade, ou seja, da dessubjetivação do sujeito que é inerente à fricção deste com os dispositivos. A personagem do teatro épico não conduz a narrativa ou as ações, mas é simplesmente interrompida no momento em que tenta as desenvolver. É como uma máquina do mundo que torna o sujeito subsumido e perdido no seu imenso labirinto: e aqui o sujeito se entrega a esta máquina, se dessubjetivando e adquirindo nova subjetividade, como num encontro, num despertar ou no devir: fabulação. O êxtase é justamente essa não coincidência de si consigo.

Mas se, em *“Memória Sentimentais de João Miramar”*, poderíamos notar a mesmas interrupções – ainda que seja possível constatar na obra determinado progresso temporal –, elas se davam sob a tarefa da passagem por alguns dispositivos. Em *“eles eram muitos cavalos”*, o que é questionado é a possibilidade de se passar pelos dispositivos a partir da verificação de sua absurda multiplicação. Destarte, que após a interferência da máquina não há estádio anterior a ser recuperado, podemos conferir: mas a questão que se põe é precisamente se a passagem é possível, se teríamos como realmente desativá-los em um contexto em que, a cada minuto, somos capturados por uma máquina de diferente funcionamento. Talvez a principal estratégia que caiba a *“eles eram muitos cavalos”*, como vemos em Humberto, Jesuscristinho, na tia que encontra sua horta estraçalhada, seja a interrupção excessiva de qualquer fio de continuidade, impedindo qualquer autonomia dos sujeitos: contrapartida literária da situação social.

Anatol Rosenfeld, ao discorrer acerca do elemento géstico do teatro épico, enunciava que “os atores de repente ficam petrificados em posições fantásticas – espécie de *close up* temporal ou foto fixa no fluxo cinemático – compondo quadros cuja imobilidade serve de ponto de exclamação e realce de um momento arrancado da corrente temporal.” (ROSENFELD, 2000, p. 113). Ou seja, há um reconhecimento de que, enquanto máquina que coloca imagens em movimento, o cinema é, por excelência, a nova condição do sensível contemporâneo. De tal forma

que “*eles eram muitos cavalos*”, com suas infinitas interrupções, seus cortes, ou seja, sua fabricação desenfreada de gestos, torne o texto tão absurdamente fantasmagórico e, por outro lado, tão real nas descrições minuciosas, que seu correspondente só poderia ser a tela cinematográfica. A absurda fantasmagoria de “*eles eram muitos cavalos*” e da película cinematográfica é a fantasmagoria de um real que se torna absurdo. O cinema é o real, o real é o cinema, a guerra; ou, precisamente, a zona cinzenta entre o real e o relato, pela destruição do sensível em impossibilidade de selecionar as imagens que comporiam o real.

Assim, a questão é saber se as nuvens que visualizam o anônimo da grama do Ibirapuera possam servir como devir, inserção do sensível no tempo, como uma “pequena centelha do acaso, do aqui e agora” (BENJAMIN, 1994, p. 94), ou como colocava Rolando Barthes, um punctum<sup>136</sup>. Uma imagem que aparece se escondendo, mostrando um fator de indecisão, de fratura.

Agamben<sup>137</sup> aponta que a leitura que Deleuze promove do cinema pós-guerra implicava que a imagem que trabalhava este cinema foi retirada de uma rigidez mítica, e que consiste, agora, apenas em gestos. Mas, como diz Agamben, em toda imagem é possível verificar uma polaridade. De um lado, ela restitui ao passo que oblitera o gesto – o que Agamben coloca como *imago* de uma máscara mortuária ou simbólica – e de outro, ela mantém a *dynamis* intacta. A última diz de uma memória, enquanto a primeira citada remonta a epifania de uma memória obliterada. Para o filósofo italiano, o que caracteriza o gesto é que nele nada está sendo produzido ou liberado, mas suportado e apoiado, abrindo uma esfera da ética mais própria àquilo que é humano<sup>138</sup>.

Mas este suportar do gesto quebra quaisquer relações entre meios e fins – nas quais, por exemplo, estes se sobreporiam àqueles – e se instaura enquanto pura medialidade, ou: meio sem fim. O gesto é, então, uma espécie de alienação do meio, que se coloca como pura medialidade e se mostra enquanto tal. Ele elimina qualquer transcendência, à medida que esvazia o significante; mostrando que não

---

<sup>136</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Segundo a definição do teórico francês, “o punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para o ‘resto’ da nudez, não somente para um fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados”.

<sup>137</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Notes on Gesture*. In: *Means without End*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 57.

há nada a dizer, comunica apenas a comunicabilidade. E conclui Agamben:

O silêncio essencial do cinema (que nada tem a ver com a presença ou ausência de trilha sonora) é, como o silêncio da filosofia, a exposição do ser-na-linguagem dos humanos: pura gestualidade. A definição wittgensteiniana do místico como aparição do que não pode ser dito é literalmente a definição da mordaça. E em todo bom texto filosófico a mordaça é a exibição da linguagem enquanto tal, o ser-na-linguagem ele mesmo como uma gigante perda de memória, um incurável defeito de fala<sup>139</sup>.

Assim, o gesto não pode ser classificável, pois a classificação é a imputação de identidade que o coloca contente consigo mesmo. Do mesmo modo procede o gesto do autor, ou o autor como gesto<sup>140</sup>, em que ele se coloca a partir da sua ausência, ou seja: não mais diz, mas dá a forma de um lugar vazio do próprio dizer e testemunha sua própria lacuna, residindo sempre na borda do arquivo – e exatamente por isso mantém este não arquivável aberto para o futuro. Mas, em “*eles eram muitos cavalos*”, o que está em jogo é o ponto em que a linguagem, enquanto coisa conscientemente expropriada no ímpeto de se trabalhar sua potência, se confunde com a expropriação forçada e centralizadora do poder. Atentamos para algo que Benjamin já havia colocado muito bem: a profanação.

Citemos outra passagem de “*eles eram muitos cavalos*”:

**a ponta do dedo (3)**

ARETHA GATÍSSIMA – Deliciosa, topo tudo, com acessórios, sexo total.

ARLETE LOIRA – Fogosa, seios fartos, rainha no anal e espanhola. Atende lésbicas, homens, mulheres

ASTRID GAÚCHA – loira escultural, manhosa, safada, completa. Ele/ela/casal.

---

<sup>139</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Notes on Gesture*. In: *Means without End*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000, p. 60. Tradução nossa.

<sup>140</sup> Idem. *O Autor como Gesto*. In: *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BABALU 19 ANOS – loira, olhos verdes, liberada, completa, anal, oral, vaginal, sessenta e nove, ativa, passiva.

BAIANINHA – fogosa, todas as posições, anal, totalmente seguro.

BELLA TRAVESTI – ativa, passiva, local higiênico, discreto com interfone. BIA MINEIRA + AMIGA – ardentes, furacões em todas as posições.

COWBOY E BOB – 23 anos, nível superior, 1,75 m/1,83 m, altos, ruivo/moreno, só elas.

CÉSAR – Para mulheres e casais. Venha realizar suas fantasias. Sigilo e descrição.

COROA BOAZUDA – Negra, bonita, atendo em minha residência.

COROA CASADA 38 ANOS – Loira, seios fartos, faço oral total e anal, brincadeiras com acessórios.

COROA DISCRETA – Liberada, insaciável, realiza suas fantasias com acessórios, roupas, massagem erótica, lésbicas, homens, mulheres.

DANY – Ele? Ela? Venha experimentar o prazeres e mistérios do sexo total. Atende a domicílio. (RUFFATO, 2001, p. 137)

Agamben, calcado nos juristas romanos, coloca que a sacralização de um determinado objeto não é exatamente o seu pertencimento aos deuses, mas sobretudo a subtração de um artigo qualquer ao uso dos homens, seja este usufruto se dando no comércio, na troca, na dádiva etc. O ritual de consagração permite esta subtração ao direito humano, colocando-o como indisponível. O caminho inverso a este seria o da profanação, que restituiria aos homens comuns aquilo que antes pertencia aos homens sagrados ou deuses dos mortos. Assim, teríamos duas esferas, quais sejam, sagrado e profano. A passagem deste para aquele se daria por meio do sacrifício, ou seja, de rituais minuciosos que marcam a transferência; assim como para que o inverso aconteça é igualmente necessário que se tenha um rito.

Um dos meios rituais para a profanação era o contato durante o movimento de passagem ao sagrado – para Agamben, bastava que os participantes do rito tocassem as carnes do corpo oferecido ao sacrifício para que, a partir disto, pudessem comê-las. Há, porém, um uso “incongruente” do sagrado, que permite a profanação: este uso é o jogo, que provinha da esfera do sagrado, ao passo que propunha sua inversão,

ou seja, restituição ao uso dos homens. Mas o jogo não deixava de manter o rito. Para tanto, o jogo se desvia da esfera do sagrado, mas não a extingue, já que mantém o rito na forma de jogo. Tal procedimento significa que o rito, como jogo, não recai em um uso utilitarista, mas segue como a brincadeira das crianças que realizam a desmontagem e a montagem de antigos materiais sem finalidade, como já colocamos.

Agamben faz uma profícua distinção entre secularização e profanação. Ambas são, de certa maneira, formas de remoção de um mundo ao outro: a primeira, todavia, se propõe apenas a transferir uma estrutura hierárquica do mundo de deus para o mundo dos homens, conservando-a. A profanação torna aquilo que profana inoperante, desativando os dispositivos de poder que a secularização faz questão de mantê-los ativos. O caráter utilitário dos objetos é próprio da esfera da economia de mercado, que não só seculariza a estrutura de poder sagrada, como também é, em si, algo religioso<sup>141</sup>.

O culto capitalista, entretanto, devido à sua tamanha abrangência e ao seu processo grandioso de separação entre sagrado e profano, joga tudo em uma zona de anomia em que as coisas se separam, mas tudo, igualmente, é profanado e sacralizado. O espetáculo coloca todas as coisas na lógica do cambio – eis a sua falsa “profanação”, como uso dos homens –, inclusive nossa esfera sensível. E, se, de outro modo, não o faz, exhibe todos os materiais enquanto objetos de culto espetacular, a partir da sua impossibilidade de usar.

A compra e venda calcada pelo caráter de novidade, entretanto, impede o uso profano e a montagem tal qual faz a criança na medida em que o objeto é destituído de qualquer potência – o que já aconteceria, simplesmente por ele estar na economia de mercado. Os dispositivos midiáticos seguem no mesmo sentido de neutralizar o caráter profanatório da linguagem ao colocá-la como fato dado, destituído de

---

<sup>141</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 70. Esclarece Agamben: “Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, a secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente como referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma idéia. 2. Esse culto é permanente; é ‘a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*’. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (...) Precisamente porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo. “

potência. A profanação é, então, o uso da língua e das coisas do mundo como meio sem fim, como potência de vir a ser outra coisa diferente do que agora é: eis o uso. Assim, o capitalismo nos coloca defronte ao Improfanável, já que tudo é cambio ou culto espetacular, por meio da captura que realiza os dispositivos de poder – e até mesmo das coisas que eram, por excelência, da ordem do profano. A pornografia seja, talvez, a maior construção deste Improfanável, realizada pela economia de mercado.

Como descreve Agamben, a pornografia, que banalizou o procedimento metalingüístico da personagem olhar para a objetiva – mostrando que a atriz pornô possuía mais interesse no espectador do que pelo seu *partner* –, levou o procedimento ao extremo a partir de uma determinada estrela pornô que aparecia em cenas obscenas com e expressão facial completamente apática. Reside aí não só a questão do sexo – basta imaginarmos o papel da sexualidade nos movimentos libertários dos anos 60 – ser estereotipado e usado perversamente pelo mercado para fazer movimentar a máquina milionária, mas no procedimento da atriz, como coloca Agamben, teríamos justamente a intenção de tirar as expressões desse rosto e coloca-lo, tal qual a sua imagem, como medialidade pura.

Ela é o improfanável na medida em que joga com a medialidade e ao passo que faz parte do dispositivo espetacular da pornografia. O que desloca o sexo e a pornografia de uma potência relativa ao uso do corpo – e da imagem – como meio sem fim, se torna a manifestação mais desgraçada e voraz da biopolítica, que deseja capturar a potência da montagem do significante vazio: significante ou materialidade que pode ser a imagem, a palavra ou, até mesmo, o corpo. Como diz Agamben, “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (AGAMBEN, 2007, p. 79).

“*eles eram muitos cavalos*” se joga sobre o improfanável. É aí que reside toda sua luta: em primeiro lugar, é de extrema relevância a constatação do livro do tocar das esferas, do novo semblante que o poder se veste para ampliar sua ação. Ou seja, um poder que se aponta como uma alienação dos meios, tentando forjar que sua ação é coercitiva no sentido de manter o capitalismo como palavra última: a última imagem por de trás do rosto sério da prostituta enquanto ela faz aquilo que faz. O desvio de “*eles eram muito cavalos*” como (re) apropriação, retomada ao uso, seqüestro ou saque, só pode ser total: o que agora são, então, “ARETHA GATÍSSIMA, BABALU 19 ANOS, COROA BOAZUDA, COROA CASADA 38 ANOS”? (RUFFATO, 2001, p. 137). A atividade sexual, que poderia ser libertária do ponto de



vista do uso do corpo enquanto meio, que eleva a libido como contrapartida do corpo em pleno estado de anestesia, se encontra anulada pela pornografia que estetiza – como num tratamento espetacular, jogando todos os holofotes no sexo, remontando o bombardeamento de luzes, cores, imagens, sons: enfim, um tratamento de choque – a sexualidade em estereótipos visando, por fim, comercializá-la.

Se “a prostituta moderna é um artigo de massa em ‘sentido estrito, pelas modas e cosméticos que camuflam sua ‘expressão individual’ e a empacotam como um tipo identificável”, e “mais tarde isto é sublinhado com as moças uniformizadas das revistas” (BUCK-MORSS, 2002, p. 235). Ora, se a *pornstar* que Agamben cita desarticula o ímpeto da atriz pornô de dizer que se interessa pelo espectador ao exhibir seu rosto enquanto medialidade, há uma dupla (des) articulação no fragmento citado de “*eles eram muitos cavalos*”. O primeiro é tirar o caráter pragmático dos “nomes” das moças. Ora estavam no jornal e agora são pura escrita destituída de valor, sem a submissão tosca de significante ao significado. Sua massificação amorfa, enquanto mercadoria – como diz Susan Buck-morss –, é reduzida ao *status* de um enunciado qualquer. Por outro, o anúncio transcrito adquire singularidade ao estar neste local de enunciação: cala o autor, faz inoperar as outras passagens do texto e intensifica a fantasmagoria destas moças. Como? Ora, não reside aqui a profanação das senhoritas como mercadorias cambiáveis pela situação social, mas antes a retomada ao uso da própria expropriação destas moças na sociedade do espetáculo. Ou seja, o que aqui está presente é para além de um devir-prostituta que é somente *ser* prostituta como quer o espetáculo, mas a imagem sobre a imagem do ser-prostituta. Ou seja, o que Ruffato quer profanar é o cinema – pornô? –, a imagem já capturada pela máquina. E aqui, esta imagem é esvaziada, sendo quase um brinquedo, se inserindo no jogo do texto e adquirindo, por outro lado, singularidade diante de todas as estratégias que desencadeia nas narrativas, como apresentamos, o que a faz não ser objeto de troca e se inserir no tempo. Na polaridade oposta, está a prostituta citada por Agamben que, apesar das suas estratégias sagazes e impactantes, acaba, por fim, colocando o próprio corpo na lógica macabra do mercado pornô, fazendo com que daí resulte somente o mais pavoroso dos cinismos. Esta é a política de “*eles eram muitos cavalos*”.

Mas a tarefa política é ainda mais ampla: instaurar o descontínuo que se dá sob o resgate da memória. Se o contínuo torna imóvel a tripartição temporal, e os meios de comunicação trazem o passado sem

sua potência realçando o caráter de passado, então a descontinuidade, por outro lado – em que a memória possui papel fundamental –, permite que o passado passe a todo momento, e que possamos, assim, brincar e estudá-lo infinitamente. O progresso econômico e o ímpeto de totalização dos *media* minimizam a experiência, ao tornar o tempo homogêneo e vazio, enquanto a montagem o coloca como rizoma. Assim, a experiência deste tempo vazio e homogêneo faz nada mais que intensificar a polaridade estética/anestésica no caráter anestésico de um progresso e de uma salvação que reside em um outro mundo que não aqui, no fim dos tempos, impedindo a experiência. A fricção entre matéria e memória se polariza na matéria a partir do momento em que o passado é tido com irreversível. A tarefa é, portanto, restituí-lo ao tempo, ou seja, profaná-lo, desativando a máquina e propondo-lhe novos usos. Assim, a imagem que entra na lógica das trocas ali estaciona, interrompe a história. O gesto é um dos meio fundamentais para a profanação e a demarcação da imensurabilidade do tempo.

A leitura que propõe Michel Löwy para as “*teses sobre o conceito de história*” de Benjamin tece importante confluência entre tempo e história, política e arte. Especificamente ao ler a oitava tese, em que Benjamin aponta que, ao estado de exceção em que nos vemos inseridos, deveríamos contrapor com um real estado de exceção. Para Löwy, essa contraposição de Benjamin nos diz que:

Esse ‘estado de exceção’ utópico é prefigurado por todas as revoltas e sublevações que interrompem apenas por um breve momento o cortejo triunfante dos dominantes. Ele encontra também uma prefiguração lúdica – e até mesmo grotesca – em algumas festas populares, como o carnaval: Benjamin concorda, nesse caso, com Bakhtin. (LÖWY, 2005, p. 85)

Teríamos dois pólos: a exceção do carnaval e o próprio estado de exceção. Isto sintetiza o problema que temos. Mas, no contemporâneo, a exceção é altamente internalizada, devido à apreensão da subjetividade pelos dispositivos. Ou seja, ela é internalizada justamente a partir da sua inserção na exterioridade sem contrapartida precisa, precisamente pelo fato de ser mediada pela máquina. Então, o que resta a Humberto, a tia da horta estilhaçada, jesus cristinho e tantos outros? Passar pela máquina! Queremos dizer: já não é possível falar de um exterior ao capitalismo, na medida em que se poderia simplesmente contrapor o

estado de exceção a algo que se não se situe em seu interior<sup>142</sup>. Não há nada fora do capitalismo, mas há, por outro lado, potência no dispositivo – e, talvez, devido a todas estas aporias é que Agamben diga que, para mudar o mundo, não é preciso grandes movimentos, mas apenas mudar alguns centímetros – ainda que isto se torne extremamente problemático devido à sua excessiva proliferação. Lidar com a máquina é, no caso de “*eles eram muitos cavalos*”, tarefa primordial para a construção de um ingovernável, pois só resta tentar fazê-la inoperar. Focaremos, por fim, na máquina de imagens.

---

<sup>142</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La Comunidad que Viene*. Traducción José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006, p. 45. Diz Agamben acerca do contemporâneo: “Nunca como antes el cuerpo humano – sobre todo el femenino – ha sido tan enteramente manipulado y, por así decir, imaginado de arriba abajo por la técnica de la publicidad y de la producción mercantil: la opacidad de las diferencias sexuales ha sido desmentida por el corpo transexual, la alteridad incommunicable de la physis singular abolida por la mediatización espectacular, la mortalidad del corpo orgánico puesta em Duda por la promiscuidade com el cuerpo sin órganos de la mercancía, la intimidad de la vida erótica confutada por la pornografía”.

### 3. O mundo nos aparece como um filme ruim

*“Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim”.*

*Gilles Deleuze*

A famosa banda de *rap* paulista Racionais Mc’s, conhecida pelas letras politizadas que abordam a situação social do bairro/favela Capão Redondo, possui uma interessante música sobre a questão do negro no Brasil. Intitulada “*Nego Drama*”, a faixa se inicia com uma abordagem crua da situação da São Paulo contemporânea, onde os negros “sobrevivem em meio às zorras e covardias”, habitando “periferias, vielas e cortiços”. O músico Ed Rock, em tal letra, desdobra a situação atual no percurso histórico dos negros, já que “desde o início, por ouro e prata”, é possível perceber “quem morre” e “quem mata”, e conclui: “Recebe o mérito, a farda/ Que pratica o mal/ Me vê pobre, preso ou morto/ Já é cultural/ Histórias, registros, escritos/ Não é conto /Nem fábula, lenda ou mito” (RACIONAIS MC’s, 2001). Após a exposição, a segunda metade da música possui a letra criada pelo outro *rapper* que compõe o grupo: Mano Brown. O artista assume a voz e, procedendo à exposição relativa a um contexto social que propunha Ed Rock, resolve conotar tom biográfico à música. Antes de iniciar o relato de sua própria vida – o resgate de sua memória –, Brown imagina: “Daria um filme”, e continua:

Uma negra,  
E uma criança nos braços,  
Solitária na floresta,  
De concreto e aço,  
Veja,  
Olha outra vez,  
O rosto na multidão,  
A multidão é um monstro,  
Sem rosto e coração,  
Em São Paulo,  
Terra de arranha-céu,  
A garoa rasga a carne,  
É a torre de babel,

Família brasileira,  
Dois contra o mundo,  
Mãe solteira,  
De um promissor,  
Vagabundo,

Interrompendo o relato, o cantor enuncia: “Luz, Câmera e ação/ Gravando a cena vai/ Um bastardo/ Mais um filho pardo/ Sem pai/ Ei, Senhor de engenho/ Eu sei bem quem você é” (RACIONAIS MC’S, 2001). Não é novidade que a memória, que nada mais é do que uma remontagem histórica a partir de imagens, seja hoje vista, como anunciava a frase de Wally Salomão – “a memória é uma ilha de edição” –, como algo antes capturado pela máquina. A máquina é o filtro pelo qual a memória da escravidão, agora, tem de passar. O cinema é o filtro que, ao receber estas imagens, coloca-as em determinada ordem. Esta ordem é definida pela montagem.

O que é montagem? No caso do cinema, há uma explícita que, desde que o filme não seja inteiro um plano-sequência, a partir do momento em que se corta um determinado encadeamento e muda-se o foco, se monta. Outro caso é a montagem presente mesmo dentro de um plano-sequência, a montagem do sentido: o que são as nuvens para o garoto que as assiste do Ibirapuera, o que é o desaparecimento de Humberto? São imagens carregadas de tempo, que saltam e se tornam moventes em um eterno devir a partir do momento em que operam pela lacuna do sentido e, como disse Raúl Antelo, passam a disseminar e proliferar. Há, aí, então, um câmbio, uma eterna troca dos sentidos moventes que, todavia, consegue ser infinita justamente por ser singular; ou seja, não é uma troca equiparável, não se compensa nada: se dá no campo do dispêndio, do escape do sentido. Então, só há esta segunda montagem se as imagens podem se mover na história: como a flecha de Zenão.

As duas montagens podem coincidir, como podem se separar: se se corta e se monta, mas por meio de um corte cronológico, a montagem para. Ela se torna um fato dado, que pretende ser lido somente da forma como foi posto: assim como os sentidos que dela devem emergir. A tia entra no “corredor, onde desaguavam as três salas-de-aula, gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar” (RUFFATO, 2001, p. 30): não se sabe de onde, de qualquer informação sobre a personagem, e seu chegar é obliterado pela descrição. Então, a montagem ocorre o tempo inteiro: como num plano-sequência, em que o

fio de uma narrativa sequencial é deixado de lado, revelando inúmeras temporalidades, como mostraremos.

O corte, desta maneira, “não se trata de um corte no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para expô-la enquanto tal.” (AGAMBEN, 1995, p. 5). Assim, montagem é simplesmente, como diz Agamben, corte e repetição. Ou seja, se há algo expropriado, a montagem corta para que ele possa ser expropriado no sentido de ser retomado ao uso. Como as nuvens do Ibirapuera cortam a vida anestesiada no anônimo, permitindo que ela possa ser vida novamente, ou seja, acaso, devir.

Lembramos, aqui, do filme “*O Sacrifício*” (1986), de Andrei Tarkovsky. Há um momento na película em que vemos uma casa em chamas, e a família, do lado de fora, é perpassada por um transe emocional que se dá principalmente pelas condições psicológicas do pai. Em um longo plano-sequência, a câmera filma a residência pegando fogo, depois abandona a casa e mostra a ambulância que chega para resgatar o pai; segue para a mãe, desesperada, que não quer ver o marido ser levado; se separa, continua em sua viagem e mostra a funcionária da casa pela qual o pai se “apaixona”, volta novamente para a ambulância e continua um longo percurso. O interessante é que, por ser um plano-sequência, a câmera não narra a casa que continua a pegar fogo, a mãe que se enfurece com a chegada da empregada que chama a atenção do pai, os outros parentes que notamos de relance que estão chegando e, mais tarde, vemos acalmando o pai em prantos: o vagar da câmera corta o tempo, não relata, mas nos deixa informados de que outras coisas estão acontecendo, o que impulsiona a imaginação do espectador. Assim, a ação – e o tempo – se mostram como um emaranhado, como uma rede em que diversos pontos se articulam simultaneamente com suas determinadas temporalidades.

Quando a câmera para e filma somente a casa em chamas, ela deixa o tempo escorrer como o “tempo real”, negando o tempo da edição cinematográfica. Mas, quando ela se move, ela torna o foco narrativo múltiplo, e faz o tempo ter pequenas oscilações – pois trata-se de atores, de um filme em que se tem uma *mise-en-scène* – que vão variar de acordo com cada ação. Assim, quando se mostra a casa em chamas e logo depois parte-se para a mãe em desespero, a câmera nos oferece um corte e nos atenta para a simultaneidade, na medida em que não diz mais o que está ocorrendo com a casa – que todavia temos a consciência do incêndio – e nos obriga a montar.

A mesma situação pode ser conferida em “*A Arca Russa*” (2002), de Sokurov. O filme é um longo plano-sequência com a duração de cerca de noventa minutos – sem “cortes” – em que a câmera percorre o museu de São Petersburgo, remontando a história da Rússia por meio de imagens: peças que são encenadas, quadros, esculturas etc. Exibe-se em um mesmo espaço diversas temporalidades – e, na referida obra, a relação das imagens com a história se torna evidente – que, por meio do movimento da câmera, saltando de um momento a outro da história, não deixa de produzir cortes: se desmonta a história, o tempo, para posteriormente ser montado.

E o que isto nos interessa? Basicamente, devido ao fato de a montagem do cinema não ser exatamente a mesma da poesia. O cinema é máquina e, como máquina, chega onde o olho não chega, ele vê “gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar” (RUFFATO, 2001, p. 30) e, depois, salta radicalmente por outro local distinto. A poesia também poderia fazer isto, mas, no cinema, a impressão de realmente se estar nestes lugares é infinitamente maior, fato este que faz sua fantasmagoria ser ainda mais aterrorizadora.

No cinema, ainda, o espectador é bombardeado: o que Tarkovsky e Sokurov propõem, destarte é, a partir das oscilações do tempo na imagem, por meio de longos planos-sequência, confrontar a lógica do bombardeio da qual se serve o cinema comercial, como a que descreveu Paul Virilio. Queremos dizer, a lógica da montagem cinematográfica se dá por meio da radicalização da junção de fragmentos, o que acentua uma polarização, qual seja: a impressão de totalidade, de uma lado, e a noção de vazio, de outro.

Se a montagem no cinema se difere da que temos na poesia principalmente pela forte alteração da percepção, a própria literatura, a partir da invenção do cinema, atenta para o novo sensível moderno. Toda a relação que temos entre o cinema e a literatura em “*Memórias Sentimentais de João Miramar*”, de Oswald de Andrade, leva Susanna Busato Feitosa a realizar análises comparatistas entre o escritor brasileiro e o diretor cinematográfico Sergei Eisenstein, que era o principal articulador da escola soviética da montagem.

No início de sua análise, Feitosa nos diz que o que se coloca em jogo na definição de montagem é a ideia de conceito dinâmico, ou seja, de um dinamismo que gera continuidade “a partir da interação entre dois elementos opostos e sua síntese” (FEITOSA, 2001, p. 244); que a autora

traz da leitura de Eisenstein<sup>143</sup>. O conceito de Eisenstein, segundo a autora, se difere da idéia de continuidade e se coloca como dialética, ao dinamizar a inércia da percepção, passando de uma visão tradicional para uma nova. Isso quer dizer que o embate entre dois enunciados, apesar de visar um conceito terceiro, “não mais retém na sua configuração simbólica o significado primitivo dos elementos que o “signifazem” (FEITOSA, 2001, p. 245). Não apenas isso: esse embate deve provocar o surgimento de uma imagem, ainda que na esfera sensível do espectador, que “pela associação entre duas representações faz-se surgir o conceito abstrato – a imagem” (FEITOSA, 2001, p. 246). Ou seja, em Eisenstein, temos imagens-amálgama, que presumem decodificações do espectador para que a máquina do cinema possa funcionar. Assim, a consciência de ter o sensível do espectador em seu poder é completa<sup>144</sup>.

O mesmo podemos ver no trabalho de Modesto Carone<sup>145</sup> acerca da poesia de George Trakl. Calcado também na teorização acerca da

<sup>143</sup> EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tadução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 42. O livro é uma compilação de escritos do diretor russo. Sua primeira publicação foi em 1936. Eisenstein propõe diversos conceitos de montagem. Em uma de suas definições, o autor coloca: “O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo e o embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão. Tenho diante de mim uma folha de papel, amassada e amarelada. Nela, uma anotação misteriosa. ‘ligação-P’ e ‘Colisão-E’. Este é um vestígio substancial de uma discussão acalorada sobre a questão da montagem, entre P (Pudovkin) e E (eu mesmo). Isso se tornou um hábito. (...) formado na escola de Kuleshov, ele defende em alto e bom som uma compreensão da montagem como uma ligação de peças. Formando uma cadeia. Novamente, ‘tijolos’. Tijolos arrumados em série, para expor uma idéia. Eu o confronto com meu ponto de vista sobre a montagem sobre a montagem como colisão. Uma visão pela qual, da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito.”

<sup>144</sup> Feitosa descreve como funciona o processo que encontramos em Oswald e Eisenstein: “A montagem desses fragmentos concorre para o diálogo, que principia entre eles por força de uma lógica outra, ou seja, dos traços supra-segmentais, que no nível semântico se fazem presentes durante a operação de leitura. A montagem, entendida nesse contexto de produção de significâncias em nível sintático, semântico e pragmático, revela a condição objetiva da representação e o caráter de estrutura da obra. Os conceitos de “relação” e “organização” estrutural estão, para Eisenstein, ligados à concepção de obra como “organismo”, um todo orgânico cujas partes estão em correlação. A organização dos fragmentos nesse todo dá-se por meio de uma idéia de “conflito” entre as partes, de modo que, pelo choque, pelo estranhamento entre os elementos, operacionalizados pela montagem, surge a imagem, o conceito abstrato de nível intelectual, e no pensamento organizador do material operacionalizado por Oswald de Andrade, a ironia e a crítica.” (FEITOSA, 2001, p. 250)

<sup>145</sup> CARONE, Modesto. *Em busca de um conceito de montagem*. In: *Revista Discurso*. 4º Volume. USP 1973. Como informa o próprio autor, em uma nota de rodapé, este artigo é parte de sua tese de doutorado chamada *Metáfora e Montagem* em George Trakl. O autor coloca que a montagem que trabalha segue a lógica benjaminiana trabalhando a “sintaxe da



montagem eisensteiniana, Carone destaca a montagem como produção do terceiro termo provindo do embate entre dois enunciados estranhos, “para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente”. (CARONE, 1973, p. 190). Como conclui o próprio teórico, ao debater os escritos de Eisenstein, dizendo que tal pensamento acerca da montagem:

(...) enseja mais o produto do que a soma dos fragmentos. Isto é: a justaposição assemelha-se ao produto, e não à soma, porque o resultado da justaposição difere sempre qualitativamente de cada um de seus elementos componentes tomados separados. (CARONE, 1973, p. 190).

O processo metonímico visa imobilizar representações separadas, em que, a partir da interação, nascem imagens, o sentido, o terceiro termo. Para Carone, a montagem resumiria, então, “todos os esforços realizados durante séculos pelos artistas para dominar a realidade, para apropriar-se dela na totalidade de suas manifestações” (CARONE, 1973, p. 191). E nada melhor do que o cinema para fazer acreditar que a realidade é dominada.

Na breve crítica realizada aos teóricos da montagem, na obra “*Introdução à teoria do cinema*”, Robert Stam afirma:

Os teóricos soviéticos da montagem foram também estruturalistas *avant la lettre*, pois entendiam o plano cinematográfico como destituído de um sentido intrínseco antes da sua inserção em uma estrutura de montagem. Ou seja, adquiria sentido apenas em relação, como parte de um sistema maior. Parafraseando Saussure, no cinema, como na linguagem, ‘existem apenas diferenças’. (STAM, 2000, p. 55)

Continuando sua crítica, Stam coloca que, quando destituída da base dialética, a montagem associacionista eisensteiniana “pode facilmente ser transformada nos ideogramas comodificados da publicidade, nos quais o todo é mais importante que as partes: Catherine

---

descontinuidade” que caracteriza o processo de montar o que, para o autor, a aproxima da metáfora.

Deneuve mais Chanel nº 5 é sinônimo de charme, *glamour* e apelo erótico” (STAM, 2000, p. 58). Se Eisenstein desejava, portanto, fixar a descontinuidade a partir da montagem, talvez ela ficasse prejudicada à medida que a imagem que residiria por de trás do trabalho da linguagem fosse algo que, no mínimo, compactuasse com o que desejava o diretor. Ou seja, o que brotaria no sensível do espectador a partir da colisão dos planos era, de certa maneira, “planejado” nas estratégias de montagem. Não queremos dizer que se trata de algo extremamente racionalista, já que a própria linguagem pode fugir às expectativas do autor – senão teríamos que substituir tal palavra por autoridade – e os próprios procedimentos que o mesmo emprega – como o fazia Eisenstein – podem permanecer sem explicações definitivas.

No entanto, se a imagem-amálgama se liberta do todo ao qual seria tributária, configurando uma imagem-rizoma, como em “*eles eram muitos cavalos*”, quer dizer também que a própria captura do sensível do espectador é levada a outros patamares. Ocupar-nos-emos desta captura.

### 3.1. Montagem, mo(n)(s)t(r)agem, montaria

“(...) o homem é o animal que vai ao cinema”.

*Giorgio Agamben*

“*Ce qu'on ne peut pas voir, Il faut montrer*”.

*Gérard Wajcman apud Didi-huberman*

O termo *slow motion*   empregado no meio cinematográfico para o efeito de “câmera lenta”. Trata-se da desacelera o da passagem da película pelo rolo projetor que, na técnica digital, se resume a um mero comando – presente em qualquer programa de edi o – que permite escolher a velocidade de *frames* – unidade mínima da imagem, os quadros – que passam a cada segundo. O efeito pode ser obtido não são como um recurso de edi o e p s-produ o, como no próprio ato da filmagem, dependendo dos recursos da câmera. A expressão em inglês que d  nome ao recurso nomeia t mm a passagem de número 56 do livro “*eles eram muitos cavalos*”, na qual temos:

#### 56. Slow motion

a lata semivazia de cerveja descreveu uma trajetória descendente em rota o na diagonal sobrevoando dezenas de cabeças indo abalroar logo o cocoruto do Marlon que imediatamente girou o pescoço em quarenta e cinco graus para ver de onde caralho tinha partido o petardo e justo entre as milhares de caras ansiosas que disputavam cada milímetro da arquibancada do Pacaembu para ver aquele Corinthians e Rosário Central pela Libertadores da América deparou com o filho-da-puta que tinha assaltado dias antes sua borracharia na Vila Guilherme desgraçado vou foder com ele e viu os olhos do ladr ozinho afundarem entre os milhares de pescoços que lotavam os estádio naquela noite Pec  seguia atento o ataque do Corinthians a bola cruzada descaindo perigosamente na pequena área quem sabe ali um gol quando passou sobre sua

cabeça uma lata de cerveja semivazia descrevendo uma trajetória descendente em rotação na diagonal e ele de bobeira desviou o olhar para acompanhar o sobrevôo e viu quando ela explodiu no cocoruto de um sujeito que imediatamente girou o pescoço em quarenta e cinco graus para ver de onde tinha partido o petardo e seus olhos se engancharam e percebeu que o sujeito cutucou alguém a seu lado será que esse babaca está achando que cacete por cautela e por costume afundou-se entre os milhares de pescoços que lotavam o estádio naquela noite (RUFFATO, 2001, p. 117)

O fragmento, tal qual faz a referida técnica do cinema – embora o mesmo efeito no cinema possa ser buscado de diversas outras formas que não pelo caráter mimético da manipulação do tempo que prevê o *slow motion* –, faz perdurar um pequeno instante de tempo para além dos moldes da narrativa comum, ao passo que remonta a simultaneidade. A cena narra o pequeno instante em que uma latinha é arremessada na torcida, vindo parar no “cocoruto” da personagem Marlon. No instante em que a personagem se vira depois de ser atingida pela lata, se depara com o sujeito que a havia roubado. A cena termina sem o ponto final. O segundo parágrafo é a mesma cena, vista pelo ladrão. Em ambos os relatos, o foco narrativo flutua em um discurso indireto livre, alterando a narrativa de um narrador situado fora da ação para os pensamentos e falas da personagem. O fluxo verbal é contínuo e nos remete ao plano-sequência cinematográfico em câmera lenta, como diz o nome do episódio.

Dentro da própria narrativa – que não parte apenas de fragmentos explícitos, como vemos na estrutura geral do livro, mas é toda fragmentada a partir da intercalação de discursos vindos de diferentes lugares –, temos o desmonte, que reside justamente na interrupção da fala e dos discursos, permitindo, assim, a montagem. A definição de montagem que já apresentamos aqui se diferenciaria consideravelmente da que coloca Eisenstein, contando que o último considerava o plano como uma célula e a montagem como combinação de mais de uma célula: o que gera o processo metonímico.

Aqui, as partes independem umas das outras e possuem autonomia – a relação entre elas é um jogo livre que pode ser realizado ou não pelo leitor –, mas como trabalham a escrita enquanto medialidade, tornam representações inoperantes. Ou seja, a máquina

apreende o sensível, as imagens, mas não tenta, por sua vez, retribuir à pessoa o sensível “inteiro”. Ou seja, ela não expropria a experiência e a devolve sem permitir ver que tal experiência fora capturada por ela: e sensível no fragmento *slow motion* é o desmonte que os dispositivos promovem, ao raptá-lo do sujeito. Isto, não só pelo fato de que a cena, sem nos informar, cambia bruscamente para o ponto de vista daquele que teria lançado a lata, mas também por narrar, supostamente em terceira pessoa – “imediatamente girou o pescoço em quarenta e cinco graus para ver” –, surge a sensibilidade da personagem – “de onde caralho tinha partido o petardo e justo entre as milhares de caras ansiosas” (RUFFATO, 2001, p.117) – ao sentir a lata colidindo consigo.

A colisão da lata com a personagem é narrada, mas logo a narrativa salta novamente para a terceira pessoa, e o que vemos é a condição anônima da personagem, que “está entre as milhares de caras ansiosas que disputavam cada milímetro da arquibancada do Pacaembu para ver aquele Corinthians e Rosário Central pela Libertadores da América” (RUFFATO, 2001, p.117). Ou seja, na própria narrativa, a personagem já não está lá, mas em sua fantasmagoria, na fantasmagoria daquele que poderia ter atirado a lata, na fantasmagoria de um jogo de futebol com o estádio lotado por uma massa amorfa, na fantasmagoria do seu depoimento, da sua subjetividade, que aparece em apenas uma palavra: “caralho”. Assim, recorre-se ao cinema, à câmera que “consegue” filmar milhares e, bruscamente, focar em apenas um, ao passo que foca novamente os milhares. No plano-sequência, se tem a impessoalidade daquelas figuras, a falta de rosto das massas.

Em crítica ao processo de montagem de Eisenstein, o diretor russo Andrei Tarkovsky<sup>146</sup> sinalizava como a imagem se tornava presa a processos esquemáticos, e anunciava: “Também não tem nada a ver (a montagem) com dois conceitos semelhantes que – segundo nos dizem – produzem, quando combinados, um “terceiro significado”, mas sim com a diversidade da vida percebida” (TARKOVSKY, 1990, p.142). A diversidade de vida, então, se dá na independência da imagem, que reverbera a independência da história. Ela – a imagem e,

---

<sup>146</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998, p. 135. Diz Tarkovsky: “A idéia de “cinema de montagem” — segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro — parece-me, mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito — talvez Puchkin se referisse a isso quando disse que ‘A poesia tem que ter um quê de estupidez’”.

consequentemente, a história – pode se mover, ser trazida ao presente, ressignificada, trazida ao uso. Assim, a máquina apreende a história, como na música dos Racionais Mc's, mas, com a imagem-rizoma, a história – principalmente dos oprimidos – pode voltar a falar e revelar a “diversidade de vida percebida”. A imagem-rizoma não se opõe à imagem-amálgama, mas estabelece com ela uma relação de polaridades. Uma contém a outra e, na impossibilidade da formação de um inteiro, reside justamente a possibilidade de sua formação. O rizoma são as amálgamas possíveis, infinitas.

A máquina apreende a imagem do jogo do Rosário Central com o Corinthians, mas o que a máquina seleciona não coincide consigo, então a máquina nos devolve uma estrutura aberta, recheada de potência: a estrutura possível. A máquina se apresenta em seu desmonte: é a latinha que vem de algum lugar, alguém que conta sobre seu trajeto, uma voz que emerge, o seu trajeto visto de outro ponto de vista. Temos um real múltiplo, ambíguo: Marina que não se sabe se é prostituta e o que estava a fazer com Humberto, ou o porquê do grito de Humberto, que parecia ter uma relação tão impessoal com Marina. São personagens, histórias capturadas pela máquina, que em contrapartida não possuem seus relatos na totalidade, na representação categórica: então o sensível, sobretudo a memória aguçada do leitor de “*eles eram muitos cavalos*”.

O cinema possuía consciência da sua fantasmagoria, o que leva Gilles Deleuze<sup>147</sup> a notar que as personagens dos filmes do neo-realismo italiano haviam se tornado espécie de espectadoras, capturadas na exterioridade da máquina. Elas apenas assistem, registram, imóveis, tudo o que se passa, tornando inativo o princípio de resposta e ação, causa e consequência. Os momentos triviais, ou seja, as banalidades contemporâneas adquirem tal importância que são capazes de

escapar subitamente às leis desse esquematismo (sensório-motor, que agora é contraposto pelas situações óticas-sonoras puras) e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhes aspecto de sonho ou de pesadelo” (DELEUZE, 1985, p. 12).

Os tempos vazios e mortos são também uma constante nos filmes de Michelangelo Antonioni, repleto de paisagens desumanizadas. Mas

---

<sup>147</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

não há uma mudança histórica, como em uma relação resolutiva dialética, o esquema sensorio-motor, calcado no movimento e muitas vezes embalado pela causa e efeito dos fatos, continua a existir nas situações óticas e sonoras puras que caracterizam os movimentos de vanguarda cinematográfica do pós-guerra, como “classifica” Deleuze. Como óticas e sonoras puras entendemos obras cinematográficas em que “os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos” (DELEUZE, 1985, p. 13), em que percebemos grande consonância com o que Agamben chama de meio sem fim.

Em “*eles eram muitos cavalos*”, a apresentação que substitui a representação e que, por diversas vezes, segue como um inventário da cidade – como mostramos ao notar a descrição dos inúmeros aspectos do ambiente urbano – concorda com as estratégias de Visconti em seus filmes, que em “*Rocco e seus irmãos*, (narra) a chegada da família que, toda olhos e ouvidos, tenta assimilar a imensa estação e a cidade desconhecida: esse ‘inventário’ do meio, objetos, móveis, utensílios etc. (...)” (DELEUZE, 1985, p. 13). Assim, os dispositivos, a cidade e tudo o que entra neste inventário são objetos fantasmagóricos, como nos filmes de Antonioni e Visconti: é São Paulo lá fora ou aqui dentro?, tendo em vista que a fantasmagoria é potência que pedirá a liberdade de escolher o que virá a ser, e não mais uma imagem vinda do sensível do espectador por meio das escolhas do diretor.

A câmera, neste novo cinema, realiza *travellings* longos, alternando durações e promovendo dilatações do tempo, interrompendo as ações e exibindo cortes enquanto tal, montagem-*cut*, como diz Deleuze. A natureza morta nos filmes de Ozu é, para Deleuze, a inserção do objeto no tempo, pois ela mostra o escoar do tempo, é o objeto que mostra o devir, que é, ele mesmo, a transformação, a constante metamorfose, como no fragmento de “*eles eram muitos cavalos*” intitulado natureza morta: gizes espalhados, locas vomitando pó e a hortinha completamente estraçalhada testemunhada pela tia anônima. Quem testemunha? Quem é a tia?

A montagem, conforme definia Eisenstein, para Deleuze, fornecia uma imagem indireta do tempo, já que não propõe uma sucessão de presentes como faz a imagem-tempo. Presente, aqui, se faz como potência, como acontecimento que, em qualquer lugar do tempo – de uma cronologia –, virá a ser presente. A imagem movimento transforma o presente em passado, em seu processo metonímico, ou seja, coloca as imagens anteriores à montagem como algo certo, fato dado – já que elas não mais importam, somente o conceito que vem

depois delas. Desta forma, ainda que Eisenstein insistisse em um descontínuo, este não se dá como objeto principal, à medida que algo é colocado como consumido – as imagens que se montam, as células – e a imagem colocada por de trás – o terceiro sentido – será o ponto ao qual se deve chegar, tornando as outras hierarquicamente inferiores.

O contínuo se faz justamente no processo dialético que não prevê que as imagens de sua equação possam continuar disseminando sentido da mesma forma que as imagens que as procedem. Assim, eliminam-se os restos e o tempo passa a depender do movimento: o encadeamento da narrativa estabelecerá o que é passado e o que é futuro, se deixando subsumir na causalidade, na linearidade, ou em um círculo que se fecha: de certa forma, como apontávamos em *“Memórias Sentimentais de João Miramar”*, que além disso, coloca o sensível e a identidade da personagem principal em ponto hierárquico superior ao longo da narrativa. O cinema pós-guerra passa a ter nova concepção da imagem – assim como *“eles eram muitos cavalos”* – como mostrado em o *“Ano Passado em Mariembad”* (1961), de Alan Resnais, por exemplo, em que se entende que o passado não passa, mas continua passando a todo momento. Como coloca Deleuze:

Essa imagem (imagem-tempo) é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se o virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai destas as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem” (DELEUZE, 1985, p. 56).

Os próprios componentes da imagem – o plano, e não célula –, agora, estão submetidos à montagem, tal qual o inventário da cidade que descrevia Deleuze acerca do cinema de Visconti. O que impera nessas imagens então é a descrição que “apaga o objeto concreto” (ROBBE-GRILLET apud DELEUZE, 1985, p. 60), relevando seu caráter de virtualidade, de mundos habitados por tempos distintos: dobras. São



lembranças que se misturam, ou que não conseguimos lembrar, fazendo surgir apenas o traço das imagens, gestos, como arquivos abertos para o futuro. A montagem-*cut* ou cortes bruscos fazem emergir a imagem como gesto, ou demonstram, conforme diz Pierre Fédida, o sopro indistinto da imagem<sup>148</sup>.

O cinema é uma arte industrial, cara, e Benjamin<sup>149</sup>, mesmo sendo um pensador que via na técnica suas potencialidades – ou que, como diz Buck-Morss, considerava que a emancipação do homem não se dava pelo ato de ignorar a técnica, mas, sim, passar por ela – tendia a vê-lo como subserviente do mercado. “A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme”. E conclui o pensador: “Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas” (BENJAMIN, 1994, p. 172). Deleuze não era menos atento ao fato, dizendo, inclusive, que o cinema possuía, internalizado em sua produção, a relação com o dinheiro, com o capital milionário, a conspiração internacional. “Os filmes sobre dinheiro já são, embora implicitamente, filmes dentro do filme ou filmes sobre o filme” (DELEUZE, 1985, p. 98). Como em nossa conclusão acerca da poesia após a leitura que apresentamos do texto de Derrida sobre a impossibilidade do dom. Diz Deleuze:

O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar

---

<sup>148</sup> FÉDIDA, Pierre. *O Sopro indistinto da imagem*. IN: *O Sítio do Estrangeiro*. São Paulo: Escuta. 1996, p. 192;198-199. Diz o autor: “O sonho é nada, é por isso que é a única estranha e invisível matéria de suporte que ao mesmo tempo produz essa emanção de aparências visíveis que são as imagens (estas conservando a qualidade sensorial) e que apenas dispõe de ‘realidade’ ao ser comparada a outra coisa, já que será percebido pela fala, ela deverá nomear para desenhar ou dividir o que poderá ser dito figurável. (...) O sopro pode condensar uma imagem – ‘imobilizar’ a suspensão da imagem após tê-la ‘acumulado’: o que seria necessário, então, chamar ‘imagem’ (montanha, geleira, caminho, terra, janela ou casa...) não é uma representação nem mesmo, talvez, apresentação de uma presença, mas, antes, o estado da matéria produzido pelo sopro da fala neste instante da palavra escrita/desenhada em um lugar do espaço branco do suporte – a folha branca operando na escritura de linguagem da fala. (...) E aquilo que o sopro em um instante retém e imobiliza, o ar o desfaz, não para destruí-lo e fazê-lo desaparecer, mas, sim, para colocá-lo à distância da figura. ‘Mais distante que uma figura o olha’. Assim o ‘ar falante’ recebe, como resposta, o desenho já rejuntado pelo branco que é, como o calor, um silêncio vacante que entorna o esquecimento.”

<sup>149</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica Arte e Política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar margem contra o dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro...(DELEUZE, 1985, p. 99)

Se o dinheiro faz parte do cinema enquanto local de enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um dispositivo de captura do poder por excelência, então Fellini demonstra sua forma de levar o dispositivo à sua medialidade, de fazê-lo inoperar: “Quando não houver mais dinheiro, o filme acaba” (FELLINI apud DELEUZE, 1985, p. 97). O dinheiro é o grande componente desta máquina do mundo, é ele que coloca todas as coisas na ordem do cambiável, e é também ele que não deixa de ser fantasmagórico: as moedas, pedaços de papel em eterna potência de vir a ser qualquer coisa, como, precisamente, felicidade, realização. Ou seja, mesmo que a subjetividade já venha sendo expropriada pelo dinheiro desde os primórdios da humanidade, por meio dos dispositivos, ele dá vazão a um processo muito maior de expansão do poder.

Assim, a saída para seu poder é também a sua falsificação. O anúncio das prostitutas, o abjeto saqueado: todos coadunam num imenso processo de falsificação de “*eles eram muitos cavalos*”. Ou seja, o gesto de Humberto, Marina, Jesuscristinho, e o gesto do próprio autor na transcrição dos anúncios marcam apenas “o desenvolvimento da atitude elas próprias” (DELEUZE, 1985, p. 231): a potência do falso. O testemunho daquele que não pode testemunhar como eterna falsificação de uma imagem. Diz Deleuze:

Synberberg toma por inimigo a imagem de Hitler: não o indivíduo Hitler, que não existe, mas tampouco uma totalidade que o produziria segundo relações de causalidade. “Hitler em nós” não significa somente que fizemos Hitler tanto quanto ele nos fez, ou que todos temos elementos fascistas em potencial, mas sim que Hitler só existe pelas informações que constituem sua imagem em nós mesmos. Dir-se-á que o regime nazista, a guerra, os campos de concentração não foram imagens, e que a posição de Synberberg é algo ambígua. Mas a sua idéia forte é que

informação alguma, seja qual for, não bastará para vencer Hitler. Por mais documentos que se mostrem, testemunhos que se ouçam: o que torna a informação onipotente (o jornal, e o rádio, e a televisão) é a sua própria nulidade, sua ineficácia radical. A informação joga com sua ineficácia para fundar sua força, sua força ou potência própria consiste em ser ineficaz, e por isso mais perigosa. Por isso, é preciso ultrapassar a informação para vencer Hitler, ou revirar a imagem. Ora, ultrapassar a informação se faz a um só tempo por dois lados, rumo a duas questões: qual é a fonte, e qual é o destinatário? São também estas duas questões da pedagogia godardiana. A informática não responde a uma nem a outra, pois a fonte de informação não é uma informação, tanto quanto não é o próprio informado. Se não há uma degradação da informação, é que a própria informação é uma degradação. É preciso, por tanto, o ato de fala puro, fabulação criadora que é como o avesso dos mitos dominantes, das palavras vigentes e dos que as proferem, ato capaz de criar o mito em vez de tirar proveito ou exploração dele. É preciso também ultrapassar todas as camadas visuais, erigir um informado puro capaz de sair das ruínas, de sobreviver ao fim do mundo, capaz assim de receber em seu corpo visível o ato puro de fala. (DELEUZE, 1985, p. 320)

A imagem de Hitler e dos campos de concentração em nós, se se faz constituir pela onipotência da informação – pelas imagens que os *media* fornecem, pelo cinema –, reconstrói o caráter mítico do regime nazista, tipificando-o e fornecendo-lhe identidade para que possa não ser colocado como fato ou discurso, mas que possa ser sonhado<sup>150</sup>. Ao trazê-lo para o tempo, não se busca por meio de infinitos testemunhos recuperar sua identidade, ou uma unidade que se imagina que existiu, mas profanar e colocá-lo como discurso neste mundo. Assim, o cinema do pós-guerra nos trouxe imagens que são, elas mesmas, as ruínas, a impossibilidade de dizer, como as imagens dialéticas de Benjamin.

---

<sup>150</sup> NANCY, Jean-Luc. *O Mito Nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Elas surgem carregadas de história ou, como diz Raúl Antelo, de “*nonsense*, de equívocos” (ANTELO, 2004, p. 9), e, assim, podemos ver os campos de concentração na chacina do Carandiru, no relato das crianças que vivem como ratos, no ambiente que circunda a tia ou no velhinho do cubículo cevando ódio: a vida nua está igualmente ali, repetindo-se em São Paulo. A máquina – o cinema – aberta é a montagem, montagem des-montagem de suas peças pela imagem-rizoma. Pois se constata que não se pode ver, que o que a máquina nos reflete é a impressão fascista do total. Com a máquina em ruínas, que é o que precisamente “*eles eram muitos cavalos*” articula, vê-se a escuridão.

Glauber Rocha tinha consciência da impossibilidade da revolução, do sentido último, como mostrou em “*Terra em Transe*”; sabia que o povo é, antes, um povo que faltava, como sinalizava Deleuze, espectador de Glauber. Se o diretor baiano faz “um documentário de TV sobre uma ópera” (BENTES, 2001, p. 37), Ruffato faz um livro reportagem sobre um anúncio qualquer de jornal, ou escreve sobre um filme que, por sua vez, retrata produtos da mídia. O transe, a montaria, surgem a partir da crença, ou seja, o “pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma crença. Para fora de qualquer saber. Não existe transe sem crença. Glauber arranca, como Nietzsche, a crença da fé e a restitui ao pensamento” (BENTES, 1997, p. 33).

A crença é, por fim, a crença na imagem, crença no real; a imagem exterioriza o pensamento e o dever é recuperar, na imagem, o pensamento, trazê-lo à história, ao possível. A montaria, o momento de transe, é a exterioridade; mas a exterioridade é também fornecida pelo dispositivo. Ou seja, a exterioridade do dispositivo é filmar o filme. Então, filma-se o estádio de futebol – local do transe coletivo espetacular – e exibem-se as fraturas, o obscuro. Em quem a lata bate? Quem é Marlon, que fala e depois é censurado? A censura é a máquina, que é silenciada na sua exposição enquanto tal. A fantasmagoria é o impossível de se totalizar, que possui contrapartida nas representações obscuras de “*eles eram muitos cavalos*”: é aquilo que não se pode ver e, sendo assim, é preciso montar, como diz Didi-huberman:

Aquilo que não podemos ter é necessário montar, a fim, se possível, de dar ao pensamento diferenças entre qualquer mônadas visuais-separadas, lacunares – para dar ao saber, apesar de tudo, o que resta de algo impossível de se ver em

suu inteiridade, aquilo que resta como inacessível. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 172).<sup>151</sup>

Por mais que nos perguntemos sobre Humberto, Marlon, Marina, Jesuscristinho, a resposta não virá, as personagens não operam funções, mas são a pura inoperância. A desmontagem desta máquina só nos revela fraturas, zonas obscuras em que a luz parece não entrar; é sempre noite neste barracão, como no que as crianças vivem. O que está neste espaço obscuro? O que reside nesta máquina em ruínas, despedaçada? Como diz Jean-Louis Comolli<sup>152</sup>, estamos nós, nossa fabulação. Está também a possibilidade da singularidade do tempo e sua multiplicidade: o que nos leva a um conhecimento pela montagem, que, por sua vez, é “un type de montage qui fait tourbillonner les documents, les citations, les extraits de films vers une étendue jamais couvert: montage centrifuge, éloge de la vitesse” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 157). As personagens impossíveis de ver e a vida nua, como ruínas, surgem numa escrita que é como trovões, como lapsos, que interrompem-se uns aos outros. Personagens-dispositivo: se confundem com os objetos, que se confundem com as palavras – eles, os objetos, são as palavras, são somente palavras que se esvaziam – superpostas sem relação; a escrita é a própria convulsão da cidade, a escrita é nada mais do que as ruínas – humanas ou não – sendo trazidas e remontadas. Como coloca Comolli:

A caixa está vazia. Meu olhar esvazia tanto quanto a preenche. Por quê? É que não há apenas uma imagem. Uma se esvazia na outra, na seguinte, e assim por diante. Apagamento da inscrição que apaga a inscrição precedente. Chamemos esse apagamento de ‘duração’, e as imagens de ‘tempo’. É o tempo que circula de uma imagem à outra, entre elas, que as enche e as esvazia. Do tempo? Do não visível, do nada a ver. (COMOLLI, 2008, p. 164)

---

<sup>151</sup> DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 172, tradução livre. No original: “Ce qu’on ne peut pas avoir, il faut donc bien monter, afin, si possible, de donner à penser les différences entre quelque monades visuelles – séparées, lacunaires –, façon de donner à connaître malgré tout cela même qu’il reste impossible de voir entièrement, cela même qui reste inaccessible comme tout”.

<sup>152</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução Augustin de Tungny Oswaldo Teixeira Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

### 3.2 O sem-imagem ou A modo de conclusão

I. O cineasta Jim Jarmusch procede de forma singular com a montagem de seus filmes. O diretor faz vasto e recorrente uso do *fade-out*, o que, para um espectador de primeira viagem, pode deixar a montagem dos filmes do cineasta extremamente parecida umas com as outras. Talvez seja proposital, uma brincadeira de Jarmusch. Se analisarmos “*Stranger than paradise*” (1984), “*Dead Man*” (1995), ou “*Broken Flowers*” (2005), veremos, pelo andar da narrativa, que a tela escura entre determinados planos visa ser uma espécie de separação entre sucessivos “capítulos”: ou seja, o *fade-out* demonstra um corte um pouco mais brusco na sucessão da história, o que faz os planos e estes capítulos serem uma parte submissa ao todo. “*Sobre cafés e cigarros*” (2003), por exemplo, apresenta uma estrutura de montagem bastante semelhante, mas é, ao mesmo tempo, radicalmente diferente: como estes “capítulos” não possuem relação de causa e efeito entre si, sendo ligados somente pelo fato de reunir pessoas que tomam café e fumam, o escurecimento da tela não mostra nada, apenas separa “curtas-metragens”. Então, o sentido da montagem, aqui, é completamente diferente.

Após o fragmento denominado cardápio, situado na página 146 de “*eles eram muitos cavalos*”, temos no texto as páginas 147 e 148 completamente negras. Posteriormente às referidas páginas, lemos o seguinte fragmento que encerra o texto, destituído de numeração e título:

{ - Mulher...ô mulher...  
 - Ahn?  
 -Ouviu?  
 -O quê?  
 -Shshshiuuu...  
 -Ahn?  
 -Ouviu?  
 (pausa)  
 - Parece...parece que tem alguém gemendo...  
 - É...  
 - Santo deus!  
 - Shshshiuuu...Fala baixo!  
 - Não vamos ajudar?  
 - Ficou doida?  
 - Mas...tá aqui...bem na porta...  
 - Fica quieta!

- Ai, meu Deus!
  - (pausa)
  - Deve ter sido facada...pelo jeito...
  - E a gente não vai fazer nada?
  - Fazer o quê, mulher? Fica quieta...E se tem alguém lá fora?, de tocaia?
  - (pausa)
  - Parou...
  - O que?
  - Parece que parou...
  - O quê?
  - A gemeção...
  - (pausa)
  - É...Parou mesmo...Vamos lá agora?
  - Não!
  - Por quê?
  - Porque...porque ainda pode ter alguém lá...E aí? Melhor dormir...Vai...vira pro canto...vira pro canto e dorme...Amanhã...amanhã a gente vê...Amanhã a gente fica sabendo...Dorme...vai...}
- (RUFFATO, 2001, p. 149-150)

Em “*eles eram muitos cavalos*”, como os fragmentos funcionam de forma rizomática, as passagens têm importância por si mesmas, de tal maneira que as duas imagens negras são, então, um *fade out* ele mesmo, ou seja, não servem de passagem pra nada, sendo a própria coisa: se colocam, assim, como medialidade pura. A passagem que vemos logo depois é um fragmento que nos informa de quase nada, apenas um homem e uma mulher que ouvem algo que se parece um assassinato ou agressão e nada fazem. Além disso, não poderíamos esquecer que o livro é numerado até a página negra, o que nos remonta à idéia de uma coleção, ou seja: um inventário da cidade. Neste sentido, as páginas negras seriam uma espécie de categoria L, tal qual a emprega Jorge Luís Borges, em “*O idioma analítico de John Wilkins*”, o que está antes do fim da lista, mas acena para o infinito. Escreve Maria Ester Maciel:

O fato de o *et cetera* borgiano vir, não no final da lista, como seria previsível, mas antes das duas últimas categorias, garante-lhe inevitavelmente um estatuto mais sólido dentro do conjunto, o que gera ainda mais estranhamento no leitor e rompe com a previsibilidade da própria lógica classificatória dos sistemas convencionais. Daí as

perguntas: seria esse *et cetera* o *topos* por excelência do inclassificável e, por extensão, a categoria que falta a todos os sistemas taxonômicos em geral? Ao combinar, em um mesmo espaço discursivo, as regras de classificação com as leis paródicas de ficção, Borges não estaria evidenciando a impossibilidade de uma classificação do universo ou do conhecimento que não seja arbitrária, provisória e conjectural, uma vez que todo recenseamento/ordenação tende, em seus limites, a revelar o caráter do que é naturalmente incontrolável e ilimitado? (MACIEL, 2010, p. 17)

Agamben, no artigo “O cinema de Guy Debord”, traz novamente o improfanável da pornografia, que banalizou, assim como o fez a publicidade, o procedimento metalinguístico do cinema. Debord, em um dos seus filmes, alterna somente uma imagem negra e outra branca. Para Agamben, então, toda ética e toda política do cinema coadunam em um jogo, qual seja: a publicidade e a pornografia, que se mostram enquanto imagens, mas ainda – como Eisenstein – desejam que uma imagem seja vista por de trás: seja o consumo, que diz que há algo a sempre se ver aí, sempre uma imagem por de trás de outras, um sentido, ou o capitalismo como palavra última. Na outra extremidade da polaridade, Debord mostra, por sua vez, que não há nada a ver por de trás da linguagem: seu sem-imagem é o não sentido, a falta de sentido que permite que se possa ter um, o que faz com que seu cinema tenha potência, que cada imagem sua seja uma porta pela qual pode entrar o profeta. No sentido do inventário teríamos o mesmo: a enumeração que mostra não só a aleatoriedade dos próprios sistemas de classificação como, por fim, que, por detrás da linguagem, nada existe.

“*eles eram muitos cavalos*” é como uma máquina destruída pela guerra, ou um espelho estilhaçado, em que cada caco reflete o outro, o que torna impossível que eles desapareçam naquilo que dão a ver. Nas tais páginas negras, o texto abdica da palavra e traz as escuras telas de Debord mostrando que, por detrás de todo turbilhão, não há nada a ser visto. Somente algumas palavras esquecidas, que pouco explicam algo: eis aí o sem imagem, que insere o objeto no tempo, que move a flecha de Zenão e mostra que não há nada por detrás da linguagem. O profeta não chega nunca: mas está chegando sempre, está sempre aí, não cessa chegar...



II. O primeiro longa filmado pelo diretor austríaco Michel Haneke – fruto de um projeto frustrado destinado à televisão – aborda um caso real de uma família de classe média resolve suicidar-se. A película, intitulada “*O Sétimo Continente*”<sup>153</sup>, possui procedimentos de câmera que se coadunam de forma bastante pertinente ao que Rogério Sganzerla define como “câmera cínica”<sup>154</sup>. Exemplifica o cineasta brasileiro: “Em *A lei dos marginais*, Samuel Fuller filma um assassinio em plano distanciado e em um suavíssimo *travelling* lateral: a indiferença e o cinismo tornam-se, aqui, soluções trágicas”. E continua o cineasta: “com esta distanciação, rompe-se a relação dramática câmera/personagem; obtém-se a visão desdramática e purificada dos seres e dos objetos (...) (o que) reintroduz eles a eles mesmos” (SGANZERLA, 2010, p. 38). Assim, a câmera não mais adjetiva, mas simplesmente dá cabo a um processo de esvaziamento – Sganzerla afirma que as personagens passam a ser apenas heróis vazios, e conclui: “a câmera cínica é um instrumento de liberdade” (SGANZERLA, 2010, p. 39).

Haneke, na referida película, nos coloca durante uma hora e meia frente a aspectos banais da vida das personagens, tudo filmado na mais absoluta frieza. A vida da família é indiferente, completamente anestesiada pela rotina de trabalho, escola e demais afazeres. De repente, nos deparamos com a seguinte frase proferida pelo pai: “se vamos fazer isso, façamos direito”. De tal maneira, a família – mãe, pai e filha – iniciam a destruição completa da casa, álbuns de família, todos os pertences, cadernos de anotações, enfim: qualquer vestígio de sua existência. Ao final, porém, uma voz emerge e faz um pedido. Diz a filha: “papai, podemos ficar com a televisão?”. Vamos para outro plano, a família sentada no sofá, sem qualquer expressão nos rostos. Cada um ingere sua dose letal, e durante todo o filme nada se ouve; só resta o silêncio. Mas aqui, prepondera o som da TV ligada. Temos, então, a última cena: após ingerir o veneno, o pai fita a TV. Seus lábios estão brancos, seus olhos vazios, sua mulher e sua filha mortas. Com o rosto pálido, não conseguimos definir se está vivo ou morto, ou melhor, habita justamente uma zona cinzenta entre vida e morte. Nesta hora, a TV sai do ar e, por meio do corte e repetição, a câmera oscila entre o rosto do pai da família e a TV chiando. A ausência de vida se equipara a uma TV desligada. A TV desligada é o fim da vida da personagem, e

<sup>153</sup> HANEKE, Michel. *O Sétimo Continente*. Produção: Áustria. 120 min/ color

<sup>154</sup> SGANZERLA, Rogério. “A Câmera Cínica”. In: *Textos Críticos 1*. Org. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

justamente onde o filme acaba. É neste embate que se coloca as páginas negras de “*eles eram muitos cavalos*”. O fim da vida – do sentido, ou seja, a maneira com que agora chegamos ao sem-sentido da vida, a morte – é, simplesmente, o corte de transmissão das imagens produzidas pela máquina que se desdobra no fim do próprio filme e da experiência do espectador, que assiste. O sensível experimenta, aqui, a sua redução mais radical.

III. Não é exagero dizer que “*eles eram muitos cavalos*” se insere num obscuro limiar da arte contemporânea. Esta não é exatamente uma exclusividade desta pesquisa. Lembramos aqui que Agamben nos diz que o mundo no qual vivemos se torna ainda mais perverso a partir do momento em que o que é objeto dos poderes espetaculares é a própria linguagem. Mas justamente aí, segundo o autor, residiria uma potência de mostrar essa linguagem enquanto tal, de fazê-la tornar os dispositivos do poder inoperantes. São fronteiras abismais que separam a zona de anomia da lei no estado de exceção, por exemplo, da mesma zona de indecibilidade que alcança a palavra no jogo poético. Mas o que parece é que o Improfanável por vezes se joga em limiares não muito claros, na medida em que não encontramos resposta fácil para o que separaria um estado de exceção fictício do efetivo.

Diríamos que a consonância de “*eles eram muitos cavalos*” com todas as estratégias que foram postas é pertinente. Talvez até por ser em excesso, poderíamos especular acerca da uma “fundação” da arte na teoria, o que aí seria bastante problemático, já que a última ficaria submetida a esquemas prontos – ainda que este esquema seja justamente a abolição de qualquer esquema –, fazendo com que teoria e arte deixassem de ser conversação em que pouco se separa uma de outra – tanto a arte pode ser teoria quanto a teoria, arte ou ficção –, e tornando-se a primeira um manual e a segunda, sua efetivação. Ainda que a especulação fosse pertinente, é o triunfo das estratégias de “*eles eram muitos cavalos*” que o texto fique justamente no limiar entre a captura e o capturado, entre a máquina – que sempre regurgita fórmulas prontas, subjetividades estereotipadas – e o seu desmonte: ele é a máquina, a sua possibilidade e desmonte, mas, de certa forma, um certo atributo desta máquina: haja vista a referencialidade do livro, o compromisso com São Paulo.

Estas são, por fim, as estratégias que nos coube delimitar e traçar acerca do nosso objeto. Temos a consciência de que a conversa é infinita e que muitas questões ainda se colocam. Mas é justamente por não ter fim, que precisamos delimitar o momento de encerrar. Portanto, faz-se

mais que necessário que estas palavras sejam procedidas de um brusco ponto final.

## Bibliografia

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm)

ANDRADE, Ana Luiza. *Um livro de mulheres espectrais: montagens para ler e ver*. IN: *Outra Travessia – Dossiê Osman Lins*. n. 4. 2005

ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora

Civilização Brasileira, 1973.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Panorama do Fascismo. O Homem e o Cavalo. A morta*. São Paulo: Edotira Globo, 2005.

ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. IN: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e SCRAMIN, Susana. *Revista Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*. Florianópolis, p. 91-94, 2005.

\_\_\_\_\_. *Means without End*. Translated by Vicenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.

\_\_\_\_\_. *Metropolis*. Tradução: Vinícius Honesko. Conferência apresentada em o “nômade” Metropoli/Moltitudine, realizado em 11 de novembro de 2006, na IUAV, em Veneza, com o tema “Novos conflitos sociais na metrópole”. <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/tribunalsemdireito.html>, acessado às 17h do dia 21/05/2010.

\_\_\_\_\_. *Infância e História. Destruição da Experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Estado de Exceção*. Homo Sacer, II, 1. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Cinema de Guy Debord*. Tradução do francês Antonio Carlos Santos. Conferência em Gênève, Nov 1995.

\_\_\_\_\_. *O que Resta de Auschwitz*. O Arquivo e a Testemunha. Homo Sacer III. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer. Poder Soberano e Vida Nua I*, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *La Comunidad que Viene*. Traducción José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge, 2004.

AUMONT, Jaques. *Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?* Tradução Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu. IN: Educação & Realidade – ISSN 0100-3143 Vol. 33, nº 1, p. 21-34, 2008.

\_\_\_\_\_. *A teoria dos Cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. (org), *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Morte do Autor*. IN: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Da Obra ao Texto*. IN: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Face Barroca*. IN: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Mito Hoje*. IN: *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *L'impossible*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol III. 1971<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. Antônio Borges Coelho. Lisboa: Passagens, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Parte Maldita. Precedida de A Noção de Despesa*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Religião*. Tradução Sergio goes de Paula e Viviane Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Relógio D'água, 1991.

\_\_\_\_\_. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Editora brasiliense, São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Ilusão Vital*. Civilização brasileira, Rio do Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Transparência do Mal. Ensaio sobre Fenômenos Extremos*. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAZIN, André. *O Cinema da Crueldade*. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Que é o Cinema?* Tradução Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BAZIN, Jean. *La Chose Donnée*. IN. *Critique. L'échange de la civilité à La violence*. Janvier-février. Tome LIII. – Nº 596-597, 1997.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Analogía e Afinidad*. Translated by Omar Rosas. Department of Philosophy. University of Twente The Netherlands, 2009.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Nota Introdutória*. In: *Passagens*. Tradução do Alemão Irene Aron Tradução do Francês Cleonica Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Paris, A Capital do Século XIX. Exposé de 1935.* In: *Passagens.* Tradução do Alemão Irene Aron Tradução do Francês Cleonica Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Paris, A Capital do Século XIX. Exposé de 1939.* In: *Passagens.* Tradução do Alemão Irene Aron Tradução do Francês Cleonica Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. *N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso.* In: *Passagens.* Tradução do Alemão Irene Aron Tradução do Francês Cleonica Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.* In *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito da História.* In *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Que é o teatro épico?* *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Crise do Romance. Sobre Alexandersplatz, de Döblin.* *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Experiência e Pobreza.* In *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Narrador* In *Magia e técnica Arte e Política.* Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Teorias do Fascismo Alemão. Sobre a Coletânea Guerras e Guerreiros, editada por Ernst Jünger*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Fotografia*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. Tradução Sergio Paulo Ruanet Pref Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Paris do Segundo Império. A Boêmia. O Flâneur. A Modernidade*. Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo. Obras escolhidas III, vol. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e hemerson Alvez Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BELL, Daniel. *O Advento da Sociedade Pós- Industrial. Um tentativa de previsão social*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fuente, 1999.

BENTES, Ivana. *O devorador de mitos*. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *The Writing of The Disaster*. Translated by Ann Smock. University of Nebraska Press, 1995.

BRASIL, André. *Modulação/Montagem: Ensaio Sobre Biopolítica e Experiência Estética*. Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2004.

BORGES, Jorge Luís. *Pierre Menard, autor de Quixote*. In: Ficções. Tradução Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUCK-MORS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.



\_\_\_\_\_. *Estética e Anestésica: O 'Ensaio Sobre a Obra de Arte' de Walter Benjamin reconsiderado*. In: Travessia – revista de Literatura – n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez; p. 11-41, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG. Chapecó/SC: Editora Argos Universitária, 2002.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. 2º Edição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. *Miramar na Mira*. IN: Oswald de Andrade. *Obras Completas: Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CARONE, Modesto. *Em busca de um conceito de montagem*. In: *Revista Discurso*. 4º Volume, USP, 1973.

COCCIA, Emanuele. *A Vida Sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução Augustin de Tungny Oswaldo Teixeira Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CORRÊA, Erick. *Contestação social e estética na Internacional Situacionista*. Edições Potlach, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Preliminares para uma definição da unidade do programa revolucionário*. Tradução: Emiliano Aquino, romain Dunand e Erick Corrêa. Edições Potlach, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os situacionistas e as novas formas de ação na política ou na arte*. Tradução: Emiliano Aquino, romain Dunand e Erick Corrêa. Edições Potlach, 2009.

\_\_\_\_\_. *Métodos de Detournement*. Tradução de Railton Sousa Guedes e Ricardo Rosas. Artigo publicado no jornal surrealista belga Les Lèvres Nues#8, maio de 1956.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia V. 1*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34 5ª reimpressão, 2007.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2ª Edição, 2006.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum. Sobre as sociedades de controle*. In: *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 219-226.

\_\_\_\_\_. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Dar (El) Tiempo. I La Moneda Falsa*. Traducción Cristina de Pereti. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mal de Arquivo. Um Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia Del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. *El Punto de Vista Anacrónico*. Revista do Occidente. p. 25-40. Marzo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Images Malgré Tout*. Édition de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Confronting Images. Questioning the ends of a Certain History of Art*. Translated by Jonh Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1990.

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *Antologia Poética*. São Paulo: Editora Abril, 1982.

D'ORS, Eugenio. *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*. Ed. R. Parellada. Madrid, Encuentro, 2009.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues*. Gallimard, 1960.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Tadução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FÉDIDA, Pierre. *O Sopro indistinto da imagem*. IN: *O Sítio do Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1996.

FEITOSA, Susanna Busato. *Oswald e Eisenstein: relações intersemióticas*. IN: Aletria nº 8. Belo Horizonte, 2001.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo Dicionario Aurelio da Lingua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FLUSSER, Vilém. *O Que é Comunicação?* In: *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michael. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, Lisboa. 1972.

\_\_\_\_\_. *Prefácio à Transgressão*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Linguagem ao Infinito*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção

de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Distância, Aspecto, Origem*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento do Exterior*. IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anti-retro* IN: *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Mota. Tradução Inês Autran dourado Barbosa. 2 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FILHO, Osvaldo Fontes. *Um Prefácio para um Impossível Narrativa*. In *Outra Travessia. A Exceção e o Excesso. Agamben & Bataille*. Ilha de Santa Catarina. Nº 5. P. 99 – 106. 2º Semestre de 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, A Cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004

\_\_\_\_\_. *De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura*. IN: OLINTO, H.K.; SCHOLLHAMMER, KE; *Literatura e Mídia*. São Paulo: Edições Loyola, 2002

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma. Ensaio para uma crítica não-hermeneutica*. Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. *Modernização dos Sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

JAQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura da favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L'horreur*. Essai Sur L'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LACAN, Jaques. O Seminário. Livro 7 A Ética da Psicanálise. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*. Tradução: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2º Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

\_\_\_\_\_. *O pós-moderno explicado às crianças: Correspondência 1982-1985*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Pós-moderno*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1986.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma Leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Maria Ester. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução: A.B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MENDES, Murilo. *As Metamorfoses*. Prefácio de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEIRELLES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

METRAUX, Alfred. *Le Vaudou haïtien*. Paris, Gallimard, 1958.

MORAES, Eliane Robert. *A Memória da fera*. IN: NESTROVSKY, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Editora Vendaval, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Mirada Del Retrato*. Traducción Irene Agoff . -1º Ed. – Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. *La represetación proibida seguido de La Shoah, um soplo*. Traducción Margarita Martínez. 1º. Buenos Aires: Amorroutu, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Mito Nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iuminuras, 2002.

NESTROVSKY, Arthur. *Shoah: Catástrofe e Representação*. IN: SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther. *Textos à Flor da Tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

PARENTE, André. *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro. Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1957.

\_\_\_\_\_. *Narrativa e Modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. São Paulo: Papirus, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*. IN: PARENTE, André. *A Imagem Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: Editora 34. p. 237-253, 2008.

PELBART, Peter Pál. *Excursão Sobre o Desastre*. Polichinelo, Belém, v. 6, p. 44-47, 2006.

PENNA, João Camillo. *Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi)*. IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

\_\_\_\_\_. *Paranóia*. Segunda Edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

RANCIÉRE, Jaques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: editora 34, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002.

\_\_\_\_\_. *História de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mamma, son tanto felice. Inferno Provisório*, v. I. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mundo inimigo. Inferno Provisório*, v. II. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vista parcial da noite. Inferno Provisório*, v. III. Rio de Janeiro: Record, 2006.

VALERY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. In variedades. São Paulo: Iluminuras, 1993.

VIRILIO, Paul. *La Ciudad Sobreexpuesta*. The Lost Dimension, Ed.Semiotexte, New York, 1991.

\_\_\_\_\_. *Guerra e Cinema. Logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

SARDUY, Severo. *Barroco neo-barroco*. IN: In: MORENO, Cesar Fernández. (Org). *América latina em sua literatura*. São Paulo Perspectiva, 1979, 161-177.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do Presente. História e Anacronismo dos Textos*. Chapecó: Argos, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Exceção e o Excesso*. IN: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e SCRAMIM, Susana. Revista *Outra Travessia. A Exceção e o Excesso*. Florianópolis, 2005. P. 171 – 178.

SGANZERLA, Rogério. “A Câmera Cínica”. IN: *Textos Críticos I*. Org. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org). *Catástrofe E Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 149 – 153.

\_\_\_\_\_. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. IN: Revista PUC. *Proj. História, São Paulo, n°30, p. 71-98, jun. 2005.*

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2000.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

WALTY, Ivete. *Corpus Rasurado: Exclusão e resistência na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Fumarc, 2005.

WALTY, Ivete. *Anonimato e resistência em eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. In: *O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira. Literatura Brasileira do final do século XIX Volume 14*. 214p. ISSN 0102-4809. p. 27-41, 2007.

ULPIANO, Cláudio. *A Idéia de Perfeição*. [www.claudioulpiano.org.br](http://www.claudioulpiano.org.br). Acessado em 12/07. Transcrição de aula proferida pelo professor no dia 19/12/1989.



## Filmografia

ANTONIONI, Michelangelo. *A Aventura*, 1960. Produção: França, Itália. 145 min. / p&b

\_\_\_\_\_. *A Noite*, 1961. Produção: França, Itália, 122 min. / p&b

\_\_\_\_\_. *O Eclipse*, 1962. Produção: Itália, França. 125 min. / p&b

COZARINSKY, Edgardo. *Bulevares do crepúsculo*, 1992 Duração: 53 min. / color

\_\_\_\_\_. *Guerra de um Homem Só*, 1982. Produção: Alemanha, França. Duração: 105 min. / p&b, color.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. 1973. Produção: França, 88 min. / p&b

GODARD, Jean Luc. *A Chinesa*, 1967. Produção: França. 96 min. / color

HANEKE, Michel. *O Sétimo Continente*. Produção: Austria. 120 min/ color

JARMUSCH, Jim. *Broken Flowers*, 2005. Produção: França, EUA, 105 min. / color.

\_\_\_\_\_. *Dead Man*.

\_\_\_\_\_. *Sobre Cafés e Cigarro*, 2003. Produção: EUA, 96 min. / p&b

PASOLINI, *Salô*. Itália/França, 1975, 108 min./ color.

PADILHA, José. *Tropa de Elite*, 2007 Produção: Brasil, 115 min. / color

RESNAIS, Alain. *O Ano Passado em Mariembad*, 1961. Produção: França, Itália. 94 min. / p&b

\_\_\_\_\_. *Hiroshima mon amour*, 1959. Produção: France. 93 min. /p&b

SOKUROV, Alexander. *A Arca Russa*, 2002. Produção: Rússia/Alemanha. 97min. / color.

TARR, Bela. *Werckmeister Harmonies*, 2000. Produção: Hungria/Alemanha. 140 min. / p&b

\_\_\_\_\_. *The Man From London*, 2007. Produção: Hungria/Alemanha/França. 139 min. / p&b

TARKOVSKY, Andrei. *O Sacrifício*, 1986. Suécia/França/Inglaterra. 142 min. / color.