



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

FERNANDA DE FRANÇA IGLESIAS CANELLAS

O NARRAR E O TRABALHO DA MORTE:
de um Día de Muertos às memórias por vir

RIO DE JANEIRO

2023



FERNANDA DE FRANÇA IGLESIAS CANELLAS

O NARRAR E O TRABALHO DA MORTE:

de um *Día de Muertos* às memórias por vir

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Memória Social. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Josaida de Oliveira Gondar.

RIO DE JANEIRO
2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

dCanel de França Iglesias Canellas, Fernanda
las O narrar e o trabalho da morte: de um Día de
Muertos às memórias por vir / Fernanda de França
Iglesias Canellas. -- Rio de Janeiro, 2023.
120

Orientadora: Josaida de Oliveira Gondar.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2023.

1. experiência. 2. literatura. 3. memória. 4.
morte. 5. narrativa. I. de Oliveira Gondar, Josaida
, orient. II. Título.

O NARRAR E O TRABALHO DA MORTE:
de um *Día de Muertos* às memórias por vir

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Memória Social. Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Josaida de Oliveira Gondar.

Aprovada em: 24 de fevereiro de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a Josaida de Oliveira Gondar (PPGMS/UNIRIO) – Orientador

Prof.^o Dr.^o Manoel Ricardo de Lima Neto (PPGMS/UNIRIO)

Prof.^o Dr.^o Luis Antonio dos Santos Baptista (PPGP/UFF)

RIO DE JANEIRO

2023

Dedico esse trabalho à terra marcada para sempre no meu coração: México, uma força da natureza. Terra que muito me deu e muito me tirou. *Gracias à la vida* por haver posto os pés nesse lugar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Jô Gondar, por ter enxergado a força da morte como luz impessoal brilhando nesse trabalho; e por me ajudar a dar chão para as ideias que voavam, lembrando da importância de ser generosa com o leitor. Jô, você foi, em tudo, muito generosa comigo; confiar na tua leitura foi aprender a confiar também na escrita. Muito obrigada por, tão docemente, me dar a mão até aqui. A admiração por você e lembrança desse momento seguirão por onde eu for;

Àqueles que estiveram presentes todos os dias, sustendo a solidão e, cujas vozes, sintonizaram com essa escrita, deram condições a ela: os músicos argentinos Charly García e Luis Alberto Spinetta e suas respectivas bandas Serú Girán/Sui Generis e Almendra/Invisible/Pescado Rabioso. Eles estão em tudo nesse trabalho. Foram os que deram o ritmo, intensidade e sensibilidade às nuances do que foi escrito até aqui. Também aos discos do Vitor Ramil e a tudo o que derivou da *Ramilonga*.

À Claudia Abbês por acompanhar essa escrita desde suas fragmentadas anotações num papel. Por me receber em sua casa, estudar comigo e enxergar uma aposta de pesquisa ainda por nascer, entendendo que era uma aposta de vida que estava em jogo. Contigo aprendi sobre luta e sobre a força do pensamento. Obrigada por ser mestre-amiga aonde quer que eu vá;

À Silvana Lima que ajudou a regar, naqueles quinze contos, as sementes que vieram a germinar esse trabalho. Lembrar de você é “encontrar Oásis no deserto”. Obrigada por ensinar que ler Blanchot é aproximar-se do que a narrativa e as coisas “não são”;

À Ana Accioly que muito me ensina sobre amor e coragem. A vida ficou muito mais forte depois que te conheci. Obrigada pela leitura especial daquele que ainda era um tímido projeto de pesquisa; e que se tornou um exercício de vida, a afirmação de um caminho no mundo. Você deu beleza a essa escrita;

Ao Eduardo Passos, que nos encoraja ao se lançar na vida, confiando no próximo passo. E à formação clínica na Roda. Com vocês experimentei as forças vivas da narração e a potência da memória como força de invenção e abertura ao porvir;

Aos professores Luís Antônio Baptista e Manoel Ricardo de Lima que compõem a banca avaliadora, pelo olhar generoso e afiado com a escrita e pelas importantes contribuições que deixaram para esse trabalho;

À minha mãe por ter me acolhido durante à pandemia. Estar em casa quando as mortes e o terror se alastavam, foi o que confortou o coração e deu condições de que um projeto de pesquisa pudesse nascer com confiança;

À prima Joelma, que empresta os olhos para ver o mundo como se fosse a primeira vez; me ensina a afirmar a força de ser estrangeira e o viajar, seja num livro, seja pro México. Obrigada por sempre ser generosa comigo e por todo o incentivo na vida;

À vó Antônia, exímia narradora. Vó, tudo o que venha a ser escrito será sempre em sua memória. Obrigada por me visitar nos meus sonhos.

À Ana de Moraes, pela confiança e carinho que nos une nessa longa jornada de vida e formação. Querida amiga e parceira de trabalho;

À Libna, pelo cuidado no momento de fragilidade no trabalho. Obrigada pelo imenso carinho com que me tratou nessa difícil tarefa que é aprender a morrer e amar. Sigamos juntas.

À Marina por participar da vida em todas as suas nuances e riscos. Por ter sido presença e um pouco de ar quando a vida pareceu muito escassa. Sigamos, nós e o Caetano.

À Luana, pelos bons e maus tempos que atravessamos juntas compartilhando muito da vida, nos dando suporte, até aonde ainda seja possível;

Ao Arthur e ao Filipe, queridos amigos. Com vocês criei uma confiança rara e especial, nos estudos e na vida. Obrigada por fazerem parte, tão carinhosa e respeitosamente desse processo e por confiarmos no que temos construído, na clínica e na escrita;

Ao André, que me ajudou em tudo na seleção do mestrado, com muita generosidade. Obrigada pelo incentivo;

À Lea, presente em tudo que faço, cuja alegria embeleza o que toca. Seguirão por ti meu amor, gratidão e saudades imensas;

À Larissa presente nas estrelinhas da vida e com quem posso sempre contar;

À Alessandra, pela amizade e incentivo à escrita. Obrigada por tanta generosidade;

Ao Bruno por dividir tantas conversas, apostas e pelo incentivo a estar em sala de aula;

À professora Lucielle Le Fay, pela partilha da fúria flamenca, essa que ensina a morrer, amar e lutar;

A todos os que encontrei no México nos últimos anos. À Damaris e à Paola; À Laura; Ao David. Ao Bruno. Aos que compartilharam as histórias de seus mortos e dividiram o mezcal e o *pozole*. Ao Ahmed, por me haver apresentado o Juan Rulfo, a Elena Garro e tantos músicos. As avenidas abertas estão abertas para sempre. E ao Kafka, o cão, que me conduziu no terremoto.

Ao grupo de pesquisa e orientação, Amanda, Dario, Conrado, Fernanda, Márcia, Márcio e Jô. Ansiava por conhecê-los e sou muito feliz de ter lido o trabalho de todos vocês, com a beleza e força de cada um. Obrigada por terem lido também o meu, com o respeito e os toques assertivos e tão necessários para o que eu não enxergava. Sustentar a escrita em coletivo ensina e encoraja demais.

À Ju Pecly que, no mestrado, nos fizemos boas e generosas amigas. Juju, você é um presente em tempos de estudos à distância. Obrigada por compartilharmos tanto e por esse carinho se estender além do trabalho. Que bom ter te encontrado aqui. Seguirão meu carinho, amizade e admiração;

À Amanda Vilela, pela amizade e generosidade num momento tão difícil da escrita. Amanda, é um prazer ter partilhado esse trabalho com você e também ter aprendido do teu. Seguirão por ti o meu carinho, amizade e admiração;

À Marcia Beatriz, com quem tive o prazer de dividir a primeira experiência de estágio docência. É muito bom aprender com a tua vigorosa e generosa presença. Agradeço por ter me encorajado a ficar no México para o *Día de Muertos*. A tua fala ressoará nas entrelinhas desse trabalho e na vida. Seguirão meu carinho, amizade e admiração;

Ao Conrado que se fez um amigo especial nesse caminho. Obrigado pelo carinho e generosidade com que sempre me trata. Aprecio o teu trabalho e a potência dos interesses que te movem. Seguirão meu carinho, amizade e admiração;

À Débora que foi tão especial fazendo-se próxima num momento cheio de distâncias. Obrigada pela presença e por compartilhar do teu trabalho. As portas estão abertas pra você.

Ao grupo de estudos de Freud com o Fabrício, e sua generosidade no ensino que, mesmo indiretamente, compõe esse trabalho;

À CAPES pelo incentivo à pesquisa nesses dois anos de mestrado;

Por fim, aos que estiveram e aos que precisaram ir embora;

Muito obrigada!

*No cabe duda: de niño
a mí me seguía el sol.
Andaba detrás de mí
como perrito faldero;
despeinado y dulce,
claro y amarillo:
ese sol con sueño
que sigue a los niños.*

*Saltaba de patio en patio,
se revolcaba en mi alcoba.
Aun creo que algunas veces
lo espantaban con la escoba.
Y a la mañana siguiente
ya estaba otra vez conmigo,
despeinado y dulce,
claro y amarillo:
ese sol con sueño
que sigue a los niños.*

(Alfonso Reyes – Sol de Monterrey)¹²

¹ REYES, A. Poesía: Alfonso Reyes. México: FCE, Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, FLM, 2017.

² Datado em 1932, Rio de Janeiro.

CANELLAS, F.F.I. *O narrar e o trabalho da morte: de um Día de Muertos às memórias por vir*. 2023. Trabalho de Conclusão de Mestrado (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Este trabalho de caráter ensaístico enseja, no farejar dos restos e pistas deixadas pela reconstrução narrativa do passado na festividade do *Día de Muertos* no México, debruçar-se numa perspectiva de memória como zona fronteira entre morte e vida; entre um passado inapreensível e um porvir que se realiza como força de invenção. Para tanto, teremos como aliados nesse caminho os ecos produzidos pelas obras literárias narradas no e do encontro com a morte e com a experiência anacrônica do tempo que são *As lembranças do porvir* e *Pedro Páramo*, dos mexicanos Elena Garro e Juan Rulfo, respectivamente. Junto a isso, nos enveredaremos, sobretudo, nos caminhos já abertos por Maurice Blanchot, ao nos aproximar daquilo que, na experiência narrativa, se presentifica como movimento/metamorfose, obscuridade, risco e ultrapassagem. E, sobretudo, com suas contribuições acerca do trabalho da morte no mundo e de um morrer que se entrelaça com a vida e não cessa de acontecer. Nos aliaremos também ao que Walter Benjamin nos sinaliza sobre um processo de rememoração que se dá no entrelace ativo entre lembrança e esquecimento, bem como o articular-se ao passado pelos seus restos, suas ruínas, arruinando, assim, uma pretensa linearidade da história, e abrindo chances a um “tempo do agora”. Nos moveremos, pois, enredados nas seguintes perguntas: o que nos tem a dizer estas memórias narradas no e do encontro com a morte? O que, entrecortados pelos ecos da experiência literária, podemos ouvir acerca de um trabalho de rememoração que seja ele mesmo solo fértil e movediço, força disruptiva que aponte para um porvir ainda por se fazer, por se arriscar?

PALAVRAS-CHAVE: experiência. literatura. memória. morte. narrativa.

CANELLAS, F.F.I. *Narrating and the work of death: from a Día de Muertos to memories to come*. 2023. Trabalho de Conclusão de Mestrado (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This essay intends, by sniffing the remains and clues left by the narrative reconstruction of the past in the festivity of Día de Muertos in Mexico, to dwell on a perspective of memory as a border zone between death and life; between an inapprehensible past and a future that is realized as a force of invention. To do so, we will have as allies on this path the echoes produced by the literary works narrated in and from the encounter with death and with the anachronistic experience of time that are *Los recuerdos del porvenir* and *Pedro Páramo*, by Mexicans Elena Garro and Juan Rulfo, respectively. Along with this, we will follow, above all, the paths already opened by Maurice Blanchot, when approaching what, in the narrative experience, is present as movement/metamorphosis, obscurity, risk and overcoming. And, above all, with his contributions about the work of death in the world and of a death that is intertwined with life and does not cease to happen. We will also ally ourselves to what Walter Benjamin points out about a process of remembrance that takes place in the active intertwining of memory and forgetfulness, as well as the articulation to the past through its remains, its ruins, thus ruining an alleged linearity of history, and opening chances to a "time of now". We will move, therefore, entangled in the following questions: what do these memories narrated in and from the encounter with death have to tell us? What, interrupted by the echoes of literary experience, can we hear about a work of remembrance that is itself fertile and shifting soil, a disruptive force that points to a future yet to be made, to be risked?

KEYWORDS: experience. literature. memorie. death. narrative.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO | 12 |
| 1.1. Pistas de uma <i>Noche de Muertos</i> | 12 |
| 1.2 Na Trama Metodológica..... | 14 |
| 1.2.1 Notas de percurso | 14 |
| 1.2.2 Vozes que falam do abismo..... | 15 |
| CAPÍTULO 2: PELOS RESTOS E FENDAS DO CAMINHO: UMA MEMÓRIA EM (DE)FORMAÇÃO | 23 |
| 2.1. Día de muertos: no vértice vibrante da vida | 24 |
| 2.2. Na dança com a morte..... | 33 |
| 2.2.1. Cântico fúnebre..... | 40 |
| 2.3. A narrativa e o risco: permanecendo no vão do caminho..... | 42 |
| 2.4. Pelos restos dos trapeiros: uma memória em farrapos | 48 |
| CAPÍTULO 3: ESCRITURAS DO DESERTO: DE UMA FORÇA EXTRA- NHA, A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA | 59 |
| 3.1. De uma experiência sem nome | 59 |
| 3.2. Comala e Ixtepec: uma miríade de luzes e sombras..... | 61 |
| 3.3. Entre experiência e literatura: a literatura como experiência..... | 76 |
| CAPÍTULO 4: O AGIR DA MORTE, O TRABALHO DA MEMÓRIA | 84 |
| 4.1. Parque da memória..... | 84 |
| 4.2. Escrita-imagem-pensamento: uma interrupção..... | 91 |
| 4.3. Limiares: memória, experiência literária e o agir da morte..... | 107 |
| CONCLUSÃO: AVENIDAS ABERTAS..... | 111 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 117 |

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

1.1- Pistas de uma *Noche de Muertos*

Amarelo âmbar e de um intenso cheiro adocicado é a flor de *cempasúchil*. Arranjo robusto, essa flor de vinte pétalas, associada à luz do sol, é a que abre e ilumina o caminho. A celebração dos mortos – e dos vivos – começa quando se adentra as frestas dessa flor: ela é o guia dos espíritos para o mundo dos vivos, um portal entre os dois mundos. Espalhada no chão, nas portas e nas tumbas, fincada nos jardins das cidades, é na flor de *cempasúchil* que as fronteiras se borram e o mundo dos vivos e dos mortos se entrelaçam. Um caminho de lembrança e esquecimento que se debatem desde a primeira hora do dia 2 de novembro, até o seu meio dia.

Os altares, por sua vez, são para serem vistos, penetrados. “Senta aqui, coma o que quiser, beba do mezcal, escute a história!” é das frases mais comuns no percurso feito entre as casas e as lápides. Isso, porque a noite de mortos é também noite de narração: nela se tenta reconstruir, pelos restos e rastros de alguém, o que foi uma vida. Os altares, muito deles, são edificadas nas peças de roupa do morto, alimentos que lhe agradavam, vestígios que acabam por reconstruir uma história pelos seus frangalhos, em que o que se eleva é uma imagem ao mesmo tempo estranha e familiar; pretendendo uma inteireza, mas exposta em desmonte, aos farrapos. Neles se intenta transmitir ao porvir o que o um dia se experimentou, se gostou, se vestiu, se viveu.

O que chama atenção, contudo, é que o que se transmite não é precisamente o acontecido, o passado intacto do morto, a história exata de alguém. O que se transfere, desconfiados, é a força que levanta e recompõe a cada ano aqueles altares. Uma força que invade os cemitérios de música, comidas, pessoas e flores de *cempasúchil*. Força que resiste ao aniquilamento e se entrega ao porvir, pela via de uma delicada e atenta rememoração. É a tentativa mesma de reconstrução, que mistura vida e morte e faz desse ritual de memória um também lugar de passagem, de invenção. Pelo trabalho da memória essas fronteiras se fractalizam e os mundos se transpassam. É uma espécie de transe que não parece ter seu vigor exatamente no resguardo de um passado, mas o que dele se conserva como semente para se perpetuar. Não a sua imagem, mas as suas fendas, como se nessa tentativa se chegasse mais perto daquilo que nele é inapreensível. E é pelo contar, o reconstruir, o farejar daquilo que resta

de uma história, que uma nascente constante se perpetua. História passada em sua potência de realização ainda, onde o morto vem, guiado pelos vestígios de sua passagem pelo mundo dos vivos, também participar.

No percurso, há espalhados os incensos, a comida abundante, o whisky que nos convidam a beber na companhia do morto que vem visitar. E uma experiência de alteridade se apresenta: o outro se estilhaça em muitos por meio da bebida, do cigarro, de suas roupas, dos elementos que um dia lhe pertenceram. Participa-se desse morto em vida, ou dessa vida entre-mortes? O que se nos apresenta é o mundo pelo rastro do outro que já não está, sua foto, seus cheiros, sua presença e, sobretudo, sua ausência implacável. Somos invadidos por outros tempos, invividos, por ventos de um tempo ainda desconhecido, de tempos vindouros. A centralidade de um luto familiar se perde e o cemitério se torna comunitário. A memória se abre a uma zona fronteira e estilhaçada, à zona do comum onde somos convidados – ou atraídos – por todos aqueles elementos, a participar de um trabalho de memória, que parece menos um elogio ao passado que uma abertura, feita de braços dados com a morte, para as forças vivas desse passado rasgando um caminho em nós. É quando a morte interroga a vida, dança com ela, impelindo-a a criar, a passar. O tempo é anacrônico, e os participantes desse ritual parecem habitar essa perdição, numa celebração não mais alegre que honrosa na qual a morte senta conosco à mesa e é a convidada principal, a que jamais se retira. Ou seríamos nós, no banquete da memória, os convidados de uma anfitriã generosa – pintada por tantos como a mais elegante, *La Catrina*³ – e que, sorrindo, muito nos força a pensar?

Forçados, então neste convite, perguntamos: a que esse trabalho de rememoração – entre restos, pistas, ausências – no encontro com a morte, nos tem a dizer? O que nos mostra, por sua vez, este umbral que é a flor de *cempasúchil*? Que morte e que vida se podem afirmar aqui, afinal? E, nesse movimento de narrar o passado, o que se transmite então?

Não pretendemos, por ora, responder a todas estas perguntas, mas com elas é que nos enveredaremos num vasto caminho de pesquisa que tem como solo de trabalho a memória. Seguiremos aqui com mais uma dentre as pistas que recolhemos, deixada, desta vez, por Walter Benjamin (1987), em *Escavando e recordando*, ao equivaler a memória não ao instrumento pelo qual se chega ao passado, mas ao solo, ao terreno mesmo onde antigas cidades estão soterradas, cujo acesso se dá pelo agir cauteloso de um escavador que tateia em terra escura, não somente para fazer um inventário de seus achados mas, inscrever no hoje, como o trabalho

³ Figura de uma caveira que representa a morte nas origens do sincretismo no *Día de Muertos* no México.

de um arqueólogo, as travessias pelas camadas desse solo. Benjamin parece nos chamar atenção menos para os achados que para o próprio processo de escavação, no qual a memória é o solo movente e onde essa travessia possa, então, acontecer. Esses elementos, segundo o autor, comportam alguma conservação do velho, no entanto, esse velho em traslado, em camadas preciosas despegando-se desse solo. Indicadores não somente de uma ou outra camada, mas de uma imagem da travessia desses achados por entre as camadas e, a do percurso, do também cruzamento do escavador por entre elas.

Temos aqui, então, uma pista de um trabalho de rememoração que não ocorre exatamente como um inventário fidedigno, senão de um ir e vir, uma espécie de passagem entre os tempos e, o que nos interessa, sobretudo, não são os achados em si, mas sua reinscrição em travessia, em meio aos vazios, aos silêncios que também comportam, na delicadeza e atenção cuidadosa desse trabalho da memória. É justo a força de recomposição dos altares, o seu refazer, o seu recontar, ano a ano, cara a cara com a morte, atravessados por ela, o que nos traz até aqui.

(Michoacán de Ocampo – Rio de Janeiro, 2021)

1.2- Na trama teórico-metodológica

1.2.1- Notas de percurso

A festividade do *Dia de Muertos* no México, decretada pela UNESCO em 2003 como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*, está longe de ser um ritual homogêneo e “mais de 40 grupos indígenas, que superam seis milhões de pessoas, sustentam rituais associados a esta celebração” (CONACULTA, 2006). A demarcação feita aqui, por sua vez, segue os rastros percorridos por uma transeunte, uma breve passagem entre as cidades de Santa Fé de La Laguna, Tzintzuntzan, Janitzo e Pátzcuaro, todas localizadas no estado de Michoacán de Ocampo, no México. À parte, estão os também restos e percursos feitos na cidade de San Luis Potosí, localizada no estado que carrega o mesmo nome e se encontra na região mais central do país, no qual o levantamento de altares se fez notar em toda cidade, reproduzindo e repetindo uma certa característica: a presença do outro que já não está; os resquícios dos mortos e vivos de outrora homenageados no altares sendo reconstruídos por aquilo que em vida lhe fez parte e por aquilo que, no presente, já lhe escapa. Ou seja, um

trabalho de rememoração que assume um caráter de retorno e narração do passado ao porvir, mas que comporta em si uma dimensão ainda desconhecida, inapreensível, que é o que nos interessa para seguir percurso.

Não queremos aqui, contudo, fazer um trajeto detalhado por entre as várias formas de expressão dessa celebração, que são muitas e diversas por todo país e entre as diferentes etnias; mas recolher, daquilo que se fez notar por esse caminho percorrido, e que para nós se ilustra, se insinua como: pistas para uma rememoração que emerge como força de invenção da vida que se conta e se perpetua adiante, entrelaçada com a morte. É o levantar dos altares nas casas e nas ruas e toda a reverenciosa celebração que se realiza nas tumbas dos cemitérios, com todos aqueles elementos e restos presentes, o que nos chama atenção. Uma maneira coletiva de se encontrar com a morte e dela extrair uma força que se expressa também como recurso narrativo e mergulho no vasto e movediço solo da memória. É com a morte à mesa que algo a nós se anuncia, enuncia, e nos inquieta para este trabalho. É o processo de reconstrução de um passado inapreensível, pela via narrativa, que fica para nós como pista principal para a aposta que temos, a saber, uma trama: a de uma memória em movimento que, entre lembrança e esquecimento e no encontro com a morte, borra fronteiras entre morte e vida, realidade e ficção, e abre caminho às suas forças de criação, como prenúncio de um porvir ainda por se fazer, por se inventar.

Por fim, é tramando contra as muitas formas limitantes que intentem apaziguar, tamponar ou achatar a complexidade do território das memórias – esse vasto terreno de tessitura da realidade por onde as travessias do viver acontecem – que esse tema urge, perturbado, certamente, pelo encontro com a literatura e o que aqui chamaremos de experiência literária. Urge, sobretudo, na aposta de que bem nesse solo das memórias e de sua transmissibilidade, há potência de fertilização.

1.2.2- Vozes que falam do abismo

Para ajudar a nos perder nessa zona de múltiplas vozes, rastros e traslados, essa escrita foi esbarrada por outros dois mexicanos que adentraram esse espaço fronteiro com destreza e partilham conosco uma também experiência anacrônica. São eles: Elena Garro (2019), em as *Lembranças do Povir*, e Juan Rulfo (2020), em *Pedro Páramo*.

A primeira obra, publicada em 1963, sem qualquer timidez, já de início se anuncia, se enuncia, e nos lança ao embaralhamento desse terreno multifacetado:

“Aqui estou, sentada sobre essa pedra aparente. Só minha memória sabe o que contém. Vejo-a e me recordo, e como água vai para a água, assim eu, melancólico, venho me encontrar em sua imagem coberta pelo pó, rodeada pelas ervas, fechada em si mesma e condenada pela memória e a seu espelho variado. A vejo, me vejo e transfiguro-me em muitas outras cores e tempos. Estou e estive em muitos olhos. Eu sou só memória e memória que de mim se tenha” (GARRO, 2019, p.7)

Contada a partir do pó dos transeuntes, do ires e vires que percorrem um povoado mexicano, *Ixtepec*, tomado pela violência e o autoritarismo, *As Lembranças do Porvir* é uma obra narrada na voz mesma dessa pequena cidade que é, simultaneamente, palco, voz e testemunha móvel – viva e morta – e desgastada de seus acontecimentos. Um povoado movente, cuja voz se desdobra em todos os acontecimentos que por ele passaram e se repartiram no tempo e fazem de suas memórias uma também zona fractalizada e de passagem. E por que não dizer um prenúncio do porvir?

Pedro Páramo, por sua vez, publicado em 1955, e de maneira mais labiríntica, nos conta bem menos de uma mirada ao passado do que nos força a habitar uma zona onde mortos e vivos se misturam radicalmente. A narrativa se inicia com o retorno de Juan Preciado, que, em princípio é o narrador, à cidade de Comala, em busca daquele que lhe disseram ser seu pai, Pedro Páramo, e se perde num povoado obscuro onde os ruídos dos defuntos emanam da terra e se fazem presente em toda a narrativa, sem dar-nos a saber quem vive e quem já morreu, até que se faça perceber que é desde a morte, desde um povoado tomado pelo silêncio, que todos sussurram.

Os tempos se misturam entre o que já foi e o que virá, e a maneira de acompanhar a narrativa é perdendo-se de qualquer referência ordenada ou cronológica que pudesse indicar o seu entendimento. Talvez seja menos para ser entendida do que arriscada. O que Rulfo nos convoca é ao risco mesmo de lançar-se em um tempo multifacetado que é o tempo da perdição, onde participam a lembrança, a morte, o sonho, os vácuos no entendimento e a reconstrução de um passado inverossímil, impossível de ser apreendido, mas que se realiza como acontecimento, como força de invenção:

Ouvia de vez em quando o som das palavras, e notava a diferença. Porque as palavras que havia ouvido até agora, e só então fiquei sabendo, não tinham nenhum som, não soavam; sentiam-se, mas sem

som, como as palavras que se ouvem durante os sonhos. (RULFO, 2020, p.78)

Pedro Páramo é menos uma narrativa inteligível do que uma força que nos atravessa e nos convoca a intuir que para acontecer, foi numa ordem arriscada mesma onde ela se lançou.

Essas duas obras parecem se tocar exatamente no ponto onde a memória e a experiência literária operam arrasando os limites entre morte e vida, realidade e ficção, entre verdade e mentira, e se embrenham ali, onde o risco de desarrumar o mundo e suas referências está sempre em jogo, colocando-o à prova de tudo e sendo levado às bordas dele mesmo, mais além dos sentidos já acomodados. Impelindo-nos a experimentar também dessa força que não vem explicá-lo – o mundo –, mas desordena o pensamento e nos faz vislumbrar horizontes ainda ininteligíveis, num mundo onde as saídas aos autoritarismos parecem esgotar. Garro e Rulfo se enveredaram por aí e nos deixaram também não exatamente um caminho a seguir, mas um vestígio, uma pista a mais por aí perdidos para farejarmos e cruzarmos o portal dos tempos.

Por fim, como aliado no percurso, Maurice Blanchot permeará todo esse trabalho com suas muitas contribuições acerca daquilo que nos processos de narrar são o seu mistério, sua obscuridade e seu risco; bem como a relação que nos traz da literatura e da criação artística com a morte – que é, como veremos, a impossibilidade mesma de morrer como um fim – mas, sobretudo, sua aproximação com o que dessa morte é sua luz impessoal; o seu enlace com um morrer permanente que lhe permeia e com um desaparecimento incessante que é essencial à sua realização, ao seu movimento, e é tão caro à criação literária. Não obstante, nos levará ao que, na literatura, há de inconciliável, o seu ponto de instabilidade que lhe é inerente e sua também força disruptiva, que em si explode qualquer limite ou definição que lhe pretenda bastar; o que nela engendra aquilo que ao pensamento ainda é impensável; e nos embala num movimento que é também lugar de constante indeterminação, é potência de alteração do mundo. Por ora, é em *A literatura e o direito à morte* que Blanchot (2011), inicialmente, nos lança àquilo que considera ser esse movimento:

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era. (BLANCHOT, 2011, p.324)

Negação, no entanto, de tudo aquilo que está firme e estabelecido de sentido, para adentrar uma dimensão do não ser e, onde tudo possa, então, ainda realizar-se. Não se trata de um movimento negativo, mas aquele que nega a própria negação, ultrapassa o tempo e os limites, “realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível” (p.325). Relação esta, como veremos mais adiante, que é a também relação da linguagem com o não-ser, pois é nela que reside qualquer possibilidade de sentido. E é pela morte que fala em mim quando falo, que qualquer entendimento pode ser, então, engendrado; trata-se de uma vida que comporta essa morte e sem a qual tudo “desmoronaria no absurdo e no nada” (p.332) Ou seja, a palavra afirma a inexistência do ser, afirma sua obscuridade, e só começa quando atinge esse ponto e todos os seus contornos são abalados:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio (BLANCHOT, 2011, p.332)

No entanto, para o crítico literário francês, a literatura vai ainda além do escritor e dessa negação que se afirma do ser, mas está relacionada, sobretudo, ao que chama de uma “estranha luz impessoal” a que lhe recai, “a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada”. E como nos mostra, a literatura não é sequer a morte, pois na morte subsiste a existência sem o ser, sem começo nem fim e trata-se ela mesma, como dirá o autor, de “a morte como impossibilidade de morrer” (p.336), uma vez que, quando morremos deixamos o mundo e a também a possibilidade de morrer, afinal. Perdemos, pois, justo a morte, tensão essa que esboça, segundo Blanchot, o paradoxo desse fim, uma vez que “o homem só a conhece porque ele é a morte porvir” (p.344). Ou seja, o que vive é homem mortal, pois a morte é apenas no mundo, mas o que morre deixa de sê-lo e perde o que da morte a fazia ser morte para ele. O que lhe resta, então, é o que também lhe causa horror, a saber, novamente: essa morte que não é mais a morte para mim, mas que é a impossibilidade mesma de morrer, é o estar fora do mundo e não ser mais homem mortal. Perdendo-se, portanto, justamente daquilo que o humaniza: a capacidade que tem de morrer.

Desse modo, o que está em jogo na criação literária é poder ter a morte agindo, apoiar-se nela, não perdê-la:

Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna acessíveis todas as ambiguidades, ele está ali: a literatura, como a palavra comum, começa com o fim que, somente ele, permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. (BLANCHOT, 2011, p.344)

Mas o que isso quer dizer e o que nos assinala? O que o ver a morte implica para o nosso percurso? E, como a criação literária, bem como o trabalho narrativo de rememoração, afirmam essa morte agindo? O que Blanchot nos chama a atenção é para o trabalho da morte no mundo, como nos mostra a partir da criação literária de Kafka⁴, que não deu saídas para além-mundo a esta problemática da morte, mas que viu na literatura um meio de escancarar essa condição humana e o trabalho da morte que se lhe apresenta. A literatura sustenta uma ambiguidade: “ela é a negação, pois repele para o nada o lado desumano e indeterminado das coisas: define-as, torna-as finitas, e é nesse sentido que é realmente a obra da morte no mundo” (p.346). Ou seja, essa morte é também a possibilidade de sentido. Para Blanchot a literatura é, sobretudo, ultrapassagem, pois segundo ele, vai mais além dos lugares e momentos atuais “para colocar-se na periferia do mundo” (p.346) e é daí que ela faz sua enunciação. Periferia esta que para nosso trabalho é imprescindível: “sim, ela reconhece, existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade” (p.347) e arremata, por fim:

Ela não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela. E expressa sem expressar, oferecendo sua linguagem ao que se murmura na ausência da palavra. A literatura aparece então ligada à estranheza da existência que o ser rejeitou e escapa a qualquer categoria. O escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. (BLANCHOT, 2011, p.347)

Desse modo, seria para se fazer ouvir desse trabalho da morte agindo no mundo o que a literatura faz ressoar do fundo da linguagem. E como veremos no decorrer deste trabalho, aquilo que Blanchot (1987), em *A obra e o espaço da morte*, capítulo quarto de *O espaço literário*, extrai, de um longo percurso que faz na experiência de Rilke⁵ com a criação literária, e que trabalharemos mais adiante: essa operação da morte em que eu, individual e

⁴ Franz Kafka. Escritor de língua alemã, nascido em Praga, que na época fazia parte do Império Austro-Húngaro.

⁵ Rainer Maria Rilke, poeta e romancista austríaco.

personalizado, não morro, mas morre-se e não se para de morrer, numa relação estreita da morte com a vida na qual o que se experimenta, afinal, é uma potência dessa morte, uma passagem e transmutação, na qual já não vemos a morte como o lado desviado da vida, mas a sua presença por todas as partes, pois “em todos os lados que nos desviamos existe morte, e aquilo a que chamamos o momento de morrer, nada mais é que o desvio extremo (...)” (p.145).

Ou seja, a tensão se desloca das fronteiras que separam morte e vida e se debruça numa experiência de existir na qual um morrer, um “morrer-se”, permanente e impessoal, seja bojo desse viver que está por se afirmar e do qual, nesse trabalho, pela via da memória e dos ecos da experiência literária, nos interrogamos. O que, retornando a Kafka, o escritor sente ser a também relação da arte com a morte, uma vez que, sendo a morte o extremo, quem dispõe dela dispõe também do extremo de si, de tudo o que se é, numa intimidade mesma com ela, sem desviar-se dela, numa experiência de contentamento na qual escrever está atrelado à possibilidade de morrer em paz, e onde não se poderia sequer escrever sem também estar apto para morrer:

Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle. Mas o que significa esse jogo? “A arte esvoaça em torno da verdade sem se queimar nela”. Aqui, ele esvoaça em redor da morte, não se queima nela, mas torna sensível a queimadura e converte-se no arder e no que comove fria e mentirosamente. (BLANCHOT, 1987, p.89)

Segundo Blanchot, no entanto, ainda que se chegue indubitavelmente, para escrever, a esse trabalho da morte, não se pode estar ligado a ela sem pensá-la duvidosamente, pois, embora ninguém a coloque em dúvida no seu próprio horizonte, tampouco se está certo de morrer, uma vez que ela é a própria introdução de uma ruptura, de uma desintegração no pensamento, “(...) como se no lugar onde nos esforçamos por pensar, devesse quebrar-se mais que nosso cérebro, mas a firmeza e a verdade do pensamento” (p.92). E porque não dizer, numa experiência arriscada na qual o pensamento, possa, desestabilizado, também engendrar-se; bem ali onde não é um pensamento ainda?

O crítico nos lembra, contudo, de que nos grandes sistemas religiosos o estatuto da morte como verdade está bem garantido e que nela não reside “o paradoxo de um fato brutal sem verdade” (p.92), mas a relação com o outro mundo, repleto de garantias prometidas pelo eterno e que nos situa em algum lugar, então. Por fim, para Blanchot, a difícil pergunta em torno da qual enreda o pensamento – “posso morrer?” – só conserva, de fato, sua força quando recusa já a todas as escapatórias para além-mundo e não recua em concentrar-se na certeza de

nossa condição mortal, bem no mundo, e na qual a preocupação será, pois: a de tornar a morte possível. O que para ele, não está mais perdido de sentido, mas passa a ser do homem a sua busca, a possibilidade de morrer, não ser apenas um mortal, mas duplamente mortal:

A morte no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e de nosso controle. O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte, liga-se fortemente a sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá o que faz o seu sentido e sua verdade. A decisão de ser sem ser é a possibilidade da morte (BLANCHOT, 1987, p. 95)

Ou seja, é ainda o não ser, uma não individualidade ou pessoalidade, o que se nos apresenta nesse paradoxo da possibilidade de morrer, pois, tal como veremos também em Rilke, ao afirmar essa morte como parte da vida, é a um desconhecido, a uma incerteza permanente aonde nos lançamos, um morrer que não é o de um eu pessoal, mas um “morrer-se”. E é o que também sustentamos quando, sem recusa, não nos esquivamos à morte, mas a compreendemos como parte de mim da qual sequer sou ou serei senhor.

Ora, não poderíamos, pois, dizer que é a essa dimensão arriscada e fronteira, das memórias narradas desde cidades ao pó, mortas ou em ruínas, nas obras de Elena Garro e Juan Rulfo, ao que elas nos forçam a adentrar? Não para imaginá-las ao longe, mas vivê-las numa espécie de breu, de obscuridade que elas assumem e ao que nos convocam? O ponto de tensão no qual queremos nos mover talvez seja justo esse: aquele onde a criação e o trabalho da memória acontecem num processo que se dá entre lembrança e esquecimento, encontrados com a morte – seja nos vestígios do *Dia de Muertos*, seja nas duas obras fictícias que tem como plano de fundo uma morrência em curso, que não arreda – no e do qual pode surgir qualquer coisa ainda indeterminada e em vias de transformação, a experiência mesma de estar nas periferias do mundo a que Blanchot nos sinaliza. Queremos acompanhar aqui não exatamente os nossos achados, mas os seus rastros, o que, como efeito de um paradoxo, de uma luta constante que não concilia nada, emerge como testemunho de uma memória movente e de uma vida que acontece aos seus movimentos indeterminados e inconclusos e que, entre presenças, ausências e numa radical relação com a morte, com um morrer incessante e impessoal, se realiza como força de invenção.

Nesse sentido e, como efeito desse encontro literário, da vida entrecortada por esse esbarrão, se faz seguir caminho com um constante desassossego, um ruído para nós, a saber: como afirmar, nessas experiências narrativas, a realidade realizando-se, por sua vez, pelas vias

da ficção? Como abrir passagem e essa vida em sua força ficcional e com o morrer mesmo que ela comporta? Abrindo passagem para o ainda impossível e o ainda impensável?

Não se trata aqui, contudo, de refletir com a literatura, apenas, mas tê-la como instrumento pérfuro-cortante ao pensamento, ser atravessados por ela e ouvir o que tem a nos dizer – entrecortando-nos – do seu próprio processo de realização. Para esta escrita, queremos a literatura em sua força disruptiva; adentrar os lugares onde ela nos adentra e abrir caminho para outros modos e mundos – impossíveis e ainda impensáveis – por se fazer, por se arriscar. Por isso, nossa aposta é de que há, no encontro com a morte, com o mistério da criação narrativa, nesse tramar fugidio da memória, uma força de alteração da realidade que abre saídas quando as passagens por onde se pensa e diz o mundo e as nossas histórias se esgotam.

CAPÍTULO 2: PELOS RESTOS E FENDAS DO CAMINHO: UMA MEMÓRIA EM (DE) FORMAÇÃO

Seguindo as pistas do caminho de narração e rememoração deixado para nós no *Día de Muertos*, não iremos aqui fazer uma imersão antropológica nas nuances da festividade e suas múltiplas expressões em território mexicano, mas tomar essa celebração de maneira ilustrativa, como ferramenta para a discussão que pretendemos enredar sobre uma memória que se apresenta como força de invenção e que acontece nesse entrelace entre vida e morte, no qual ela perpassa esses dois lugares criando uma trama narrativa fissurada e anacrônica. Uma dessas ilustrações está nas orientações para elaboração dos altares exposta pela Secretaria de Cultura da cidade de San Luis Potosí, na qual dois elementos chamam a atenção pelo caráter fronteiriço que corroboram o ritual do *Día de Muertos*, são eles: as flores de *cempasúchil* e um arco que deve ser colocado acima dos altares. Os primeiros, que “sirven de guía a los espíritus en este mundo” (Governo do Estado de San Luís Potosí, 2021) e o segundo que “simboliza la entrada al mundo de los muertos”.

Elementos esses que nos abrem uma passagem e que expressam o que para este trabalho nos parece imprescindível, nosso horizonte de pensamento: as fronteiras entre vida e morte, realidade e ficção que são borradas pela via da memória a que nos sugere o processo de rememoração no *Día de Muertos*. Isso porque nesse levantar dos altares há também a narração do que foi a vida de alguém a partir dos elementos recolhidos que contam desse morto, também pelos objetos ali dispostos que lhe fazem referência e que intentam recompor, de alguma maneira, sua história pelos seus vestígios. Se me explico: justo nesse movimento de narrar, de recontar uma história, abre-se uma dimensão de trânsito a qual podemos experimentar quando nos enveredamos, pela via da memória, em um vasto solo que mais nos parece um portal, uma espécie de lugar que está entre-lugares, uma zona mista a habitar. Ou seja, um trabalho de memória, tal como também nos sugere a experiência da criação literária, que nos joga numa dimensão onde a realidade perde suas referências estáveis e nos faz perguntar: podemos aqui, com estas pistas, apostar na memória como essa zona limiar entre um passado inapreensível e um porvir que se inventa? Nesse arco que nos conduz ao mundo dos mortos, que interrogações podemos fazer acerca da vida que vivemos, narramos e que queremos perpetuar? O que essa experiência de trânsito, que, em nosso caso, se apresenta e se faz possível nesse encontro com a morte, tem a nos dizer?

2.1 Dia dos mortos: no vértice vibrante da vida

Em *Limiar: entre a vida e a morte*, capítulo introdutório de *Limiar, Aura e Rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin*, Gagnebin (2014), professora e filósofa suíça, estudiosa da obra de Walter Benjamin, inicia uma reflexão do conceito de limiar proposto pelo filósofo alemão a partir do que acontece nos ritos de passagem. Para a autora, há nesse fragmento a marcação de uma diferença rigorosa entre os conceitos de fronteira e de limiar sobre os quais ela se debruçará mais adiante, passando pela clássica noção de fronteira proposta no pensamento kantiano em direção ao que então aposta como sendo essa zona limiar em Benjamin. Segundo ela, o vocabulário filosófico clássico é uma tentativa de delimitar uma forma bem definida a algo a que esse conceito de fronteira nos conduz, ou seja, à manutenção desse algo no intento de evitar que se expanda para além de seus limites demarcados, e que nos remete também, como nos mostra a autora, aos contextos jurídicos de demarcação territorial entre espaços que, sendo transpostos sem nenhum tipo de acordo prévio, configuram uma transgressão, “interpretada no mais das vezes como agressão potencial” (p.35).

Em *Ritos de Passagem*, trecho resgatado nesse mesmo capítulo por Gagnebin, Walter Benjamin aponta para uma noção de limiar rigorosamente diferente daquilo que nos remete a noção filosófica clássica de fronteira, para nos sinalizar um aspecto crucial para o seu entendimento: “o limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo, estão contidos nas palavras *schwollen* [inchar, estumecer], e a etimologia não deve negligenciar esses significados” (Benjamin, 2007, p.535 apud GAGNEBIN, 2014, p.34). Como nos mostra a autora, essa diferenciação feita por Benjamin constitui a sua crítica ao que considera se tratar de uma pobreza de experiências limiares na modernidade cuja etimologia utilizada é fantasiosa, porém interessante, por comportar uma relação, num caderno designado à prostituição e ao jogo, com a excitação sexual e que remete a fluxos e contrafluxos.

Outra associação feita por Gagnebin ao conceito de limiar seria sua relação com o domínio das metáforas espaciais, cujo desígnio tem a ver com “registro de movimento, registro de ultrapassagem, de passagens, justamente de transições;” (p.36) A exemplo que traz da arquitetura, cujo conceito de limiar tem a ver com o grau de mobilidade de um espaço a outro, ou seja, não é tomado pela delimitação de um espaço, uma separação, mas justo como

uma região transitória e flexível. Nessa concepção, não é somente o espaço que está envolvido, mas também a variação do tempo relacionada ao percorrer desse espaço, onde “sua duração temporal é flexível e depende também do tamanho do limiar, quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte” (p.36). Por fim, Gagnebin aborda como a semelhança fonética entre fronteira e limiar no latim propicia o entendimento confuso entre os sentidos dos termos, por isso insiste tanto na necessidade de perceber a diferença de sentido marcada por Benjamin, e reforça:

Assim, esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida (GAGNEBIN, 2014, p.37)

Avançando, pois, no pensamento de Walter Benjamin, insiste ainda que as diferenças entre fronteira e limiar marcada pelo filósofo está atrelada à reflexão histórica que faz, já apontando para sua teoria da modernidade, na qual evidencia uma pobreza de experiências limiarias, como as dos ritos de passagens relacionados à morte, à puberdade que estão, segundo ele, cada vez mais imperceptíveis. Perde-se, então, aí, a capacidade de experimentar outras nuances de ritmos, a percepção dessa transição, numa vida moderna na qual se passa rapidamente de um lado a outro sem demorar-se no atravessamento, na qual “o que se perdeu com esses novos ritmos (que também podem ter qualidades positivas), é aquilo que Benjamin, citando o grande antropólogo Arnold Van Gennep, chama não só de passagem, mas de ritos de passagem” (p.38) Ou seja, é a um embotamento das sensações e da própria experiência intelectual a que se está exposto, pelo qual já não se demora e não se sente outros ritmos e nuances para além do circunscrito no imperativo de não se perder tempo, que é a baliza do capitalismo.

Adiante, então, nessa perspectiva, é que Gagnebin enfatizará, sobretudo, as experiências que Benjamin considera serem a possibilidade de se aproximar dessa zona limiar, a saber: “a infância, a literatura e uma Paris no fim do século XIX e século XX”. (p.43). *A Infância em Berlim*, por sua vez, seria uma expressão, na escrita do filósofo alemão, de um caráter transitório, no qual acontecem descobertas e onde o que predomina é o tempo da indeterminação, tempo que diz de um porvir; passeios na infância pelos quais “o passado já guarda o embrião de sua futura memória” (p.41) e nos quais são os ares de um limiar que permeiam, principalmente, esta experiência:

Prenhe de um futuro desconhecido, a infância também é atravessada por uma temporalidade da espera e da paciência, que tem no limiar seu espaço privilegiado. A infância ainda sabe fruir de um tempo sem determinação, de um tempo que não possui um fim prefixado, um tempo de espera de um desconhecido, que não pode ser antecipado por decisão precipitada (...) Assim, o presente é pleno da intensidade da descoberta e, simultaneamente, pleno da angústia e de esperança com relação ao futuro, como se o tempo da espera redobrasse, por sua necessária paciência, o fervor do vivido, que não voltará mais com essa abertura. (GAGNEBIN, 2014, p.42)

Temporalidade essa, de uma memória que, na obra de Benjamin, diz de um futuro anterior e, aqui, para nós, se aproxima dessa também experiência limiar que se presentifica no trabalho de rememoração que ocorre no *Día de Muertos*. Esse trânsito que se instaura justo no movimento de retorno a um passado, pela via de narrativas memoriais, e o que dele escapa ao relato, mas se forja como mergulho e enunciação de um tempo inapreensível e que aposta na dimensão inacabada da vida, paradoxalmente, encontrando-se com a morte que se derrama implacavelmente entre os participantes desse momento.

Em *O trabalho de rememoração de Penélope*, Gagnebin (2014) nos lembra ainda a relação inseparável que há no pensamento de Walter Benjamin entre memória e narração, o contar histórias, sejam estas histórias a da própria vida ou a História de uma época e um povo (p.218), sem deixar de ressaltar que para o filósofo é o tecido da lembrança que interessa, o seu engendramento, os ecos entre os tempos, diferentemente do acontecido tal como teria sido. Aponta-nos para o que chama de uma dimensão antropológica do termo “narrador” em Benjamin, que exacerba-se da noção literária de uma voz narrativa e esboça o caráter intrínseco àquele que conta histórias e nelas partilha experiências numa linguagem comum. Experiências essas que para Benjamin seriam esboçadas, por exemplo, em obras como a *Odisséia* e *As Mil e uma noites*, numa capacidade inesgotável de lembrança e contação, cuja narração “remete a uma sociedade cujos ritmos de trabalho e de descanso (pelo menos para a aristocracia), são totalmente diferentes da organização capitalista” (p.221).

Ou seja, como mencionamos anteriormente, trata-se de uma dimensão da experiência que envolve a possibilidade de habitar outros ritmos e nuances da existência para além do achatamento do tempo e dos ires e vires encurtados provocados pelo capitalismo, no qual se alinha o imperativo de poupar tempo. No entanto, diferentemente de lançar um olhar melancólico para uma tradição narrativa que se perdeu no advento da modernidade, Gagnebin nos mostra que é a invenção de outras formas de memória e narração que interessa a Benjamin, maneiras essas “capazes de sustentar uma relação crítica com a transmissão do passado, com o lembrar e com a construção do futuro e do esperar” (p.221). Nesse sentido, o que está em jogo

para Walter Benjamin não é uma nostalgia em relação ao que se perde do narrar, mas outras saídas justo pelos escombros desses modos que desmoronaram; o encontrar saídas naquilo que restou da narrativa tradicional.

Vale, contudo, ressaltar a distinção entre lembrança e rememoração tão importante para compreender esse ir e vir. Para Benjamin, o trabalho de rememoração envolve um movimento duplo onde atuam lembrança e esquecimento, produzindo um entrecruzamento que forjam um tecido no qual ambos engendram uma urdidura e uma trama que a entrecorta. Ou seja, tanto lembrança quanto esquecimento laboram, ornamentam ativamente esse tecido, pelo qual o esquecimento não é simplesmente um apagamento, mas faz urdidura, também engendra os fios, os dispõe. Ou seja, o que está em jogo para nós é a distinção entre um lembrar intencional (*erinnern, Erinnerung*) e “um outro tipo de lembrar, atravessado pelo movimento conjunto e oposto do esquecimento (...)” (p.236). Atravessamento esse que em Benjamin é chamado de rememoração: um trabalho onde operam conjunta e transversalmente lembrança e esquecimento.

Em Benjamin, pois, trata-se de uma memória e narração que escapam à linearidade cronológica, que não corroboram a construção de uma imagem intacta e conforme do passado, mas o que dela desestabiliza uma uniformidade, cria transversalidades de movimento, o que dessa imagem não está às vistas, mas que no presente possa ser acessado, retomado e, como aponta Gagnebin “O presente como momento precioso desse reconhecimento, não dura mais que um relâmpago, ele vibra durante um átimo tal qual, em Proust⁶, oscilam as imagens do despertar ou estreme o sabor de madeleine (...)” (p. 242). É essa vibração o que nos parece imprescindível, essa dimensão que diz do ainda, do que está em vias de uma realização impossível de ser apreendida por e numa imagem fidedigna do passado, mas que constantemente lhe escapa e lhe rasga uma fenda, lhe instaura uma abertura. Vibração essa que muito se assemelha à força que recobra, ano a ano, o ritual narrativo memorial e desmembrado do *Día de Muertos*, tecendo e afirmando, nesse recobrar, uma faísca ainda desconhecida, transmitindo pela rememoração, sobretudo, as fissuras da história, o que dela não é relato, senão uma brecha de invenção ainda: “Essa interrupção política e redentora (cujo modelo é a interrupção “messiânica”, diz Benjamin) põe em questão a temporalidade da história e da memória dominantes. Instaura o desejo e a possibilidade de um outro tempo e de um outro lembrar” (p.242). O que para Benjamin é o gesto de cesura, o de uma interrupção, que

⁶ Marcel Proust, escritor francês, mais conhecido pela sua obra *Em busca do tempo perdido*, pela qual temos acesso à ação de uma *memória involuntária*.

caracteriza o historiador materialista crítico, muito similar também, segundo Gagnebin, ao gesto analítico.

É justa uma atenção aos restos, ao que escapa a narrativa pretensamente linear é o que configura o que para Benjamin é o trabalho atento e delicado de uma escavação na qual a memória é o próprio solo movente, no qual o agir do arqueólogo tateia as camadas desse solo e nelas faz emergir não o achado do passado apenas, mas a sua desarrumação, sua travessia e passagem por entre as camadas e, o que do achado, resguarde uma assinalação passada e vindoura, uma faísca desse passado iluminando o presente. Processo o qual, como de alguma maneira já vem nos sinalizando os mexicanos, não se dá sem o encontro com o túmulo:

A imagem da escavação não remete só ao abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas, essencialmente, à lembrança e o pensamento como formas de sepultamento: o verdadeiro cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*. O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida. (GAGNEBIN, 2014, p.248)

Não em vão, ainda, no decorrer desse trabalho, nos será tão cara a experiência narrativa e a criação literária nas obras de Garro e Julfo, bem como as considerações as que nos tem a fazer Maurice Blanchot. Há aí ecos para a aposta que sustentaremos, qual seja: um lançar-se a esta memória que se apresenta como zona limiar; às forças de invenção que atuam nos processos de narrar pelos fragmentos, na força que reside na transmissão do contar e recontar, e, aqui, especialmente, esse narrar que, no entrelace com a morte, anuncia um porvir, enuncia adiante a sua própria ultrapassagem. Pistas essas recolhidas nas flores de *cempasúchil*, no arco envolto aos altares e nas diferenciações feitas até aqui entre fronteiras e limiares, parecem ressoar entre si, aproximando-nos dessa zona de passagens e nuances entre espaços e tempos que, no caso do trabalho de rememoração feito no *Día de Muertos*, abre-nos a uma memória que é o próprio solo onde esse trânsito se dá, seja nessa dança entre vida e morte, seja no refazer das histórias a partir do seu narrar; a presentificação mesma de uma experiência de trânsito entre passado e porvir, e na qual podemos nos interrogar que modo de vida afirmamos quando assumimos as gambiarras e rupturas desse processo. O que essa rememoração, tecida também pelo trabalho da morte, nos assinala sobre a vida que se vive ou se quer viver?

E é a essa interrogação, ao modo de vida que se vive, ao que nos conduz também o escritor mexicano Octavio Paz (1984), no capítulo terceiro *Todos os santos, dia de finados*,

no livro *Labirinto da Solidão*. Atento a essas nuances da existência, a esses outros ritmos da vida, é logo de início que o escritor afirma sobre os mexicanos “somos um povo ritual” (p.45) e segue por uma longa discussão cuja contribuição é importante para entendermos a que somos expostos nessas experiências limiares. Segundo Paz, é comum que nas festividades mexicanas as pessoas se sintam numa espécie de mistura de tempos: “O tempo deixa de ser sucessão e volta a ser o que foi e é, originariamente: um presente onde o passado e o futuro por fim se reconciliam.” (p.46). Para o autor, é a experiência de uma comunidade viva, uma zona do comum, o que se experimenta nas festas de seu país, nas quais a dimensão da pessoa humana se resgata e se dissolve de maneira simultânea, pois para o autor o que essas festas propiciam ao mexicano é justo a ultrapassagem de si mesmo e de sua solidão. É o romper-se consigo em direção aos gritos, as bebedeiras e a experiência comum na qual se metem, e onde tudo passa como se fosse sonho, pois é do tempo e da razão e da própria noção de ordem, que muitas dessas festividades, segundo Paz, nos distancia:

Tudo se comunica; misturam-se o bem e o mal, o dia e a noite, o santo e o maldito. Tudo convive, perde forma, singularidade e volta à mole primordial. A festa é uma operação cósmica: a experiência da desordem, a reunião dos elementos e princípios contrários para provocar o renascimento da vida. A morte ritual provoca o renascer; o vômito, o apetite; a orgia, estéril em si mesma, a fecundidade das mães ou da terra. A festa é um regresso a um estado remoto e indiferenciado, pré-natal ou pré-social, por assim dizer. (PAZ, 1984, p.49)

O *Día de Muertos*, por sua vez, sendo uma festividade mexicana também parece nos empurrar para essa desordem. Para esse trabalho, contudo, é o acento sobre a memória que nos interessa, pois entendemos que é bem ela o terreno onde essa experiência anacrônica e criadora se debate e fertiliza, não sem a morte que lhe permeia. E seguindo ao paradoxo a que nos escancara Paz:

Morte e vida, júbilo e lamento, canto e uivo se juntam nos nossos festejos, não para se recriarem ou se reconhecerem, mas sim para se entredevorarem. Não há nada mais alegre que uma festa mexicana, mas também não há nada mais triste. A noite de festa é também noite de luto (PAZ, 1984, p.50)

No que diz respeito à morte, por sua vez, Octavio Paz traz algumas interrogações para a vida que se vive a partir desse entrelace e que nos interessa pensar e até discordar em alguns aspectos: para o escritor, é diante da morte que nossa vida se desenha e, paradoxalmente, se imobiliza, pois, segundo o próprio, a morte também reflete os movimentos vãos da vida. De acordo com ele, a nossa morte ilumina a nossa vida e talvez seja esse aspecto que ressoe com o

que nos interrogamos a partir da experiência do *Día de Muertos*: uma vida que no encontro com a morte é capaz de, pela via da memória, ultrapassar os seus limites e inventar os seus percursos ainda impensados, por se desenharem. Capaz de transmitir ao porvir não o acontecido, mas sua dimensão de ultrapassagem e reinvenção. No entanto, o que Paz afirmará mais adiante é a defesa de que é uma indiferença o que o mexicano moderno nutre em relação à morte e, por isso, uma também indiferença em relação à própria vida. Para ele, o desprezo que o mexicano sente pela morte não entra em conflito com o culto que lhe presta:

E é natural que assim aconteça: vida e morte são inseparáveis, e cada vez que a primeira perde o significado a segunda se torna intranscendente. A morte mexicana é o espelho da vida dos mexicanos. Em face de ambas o mexicano se fecha, ignora-as. (PAZ, 1984, p.55)

Diferentemente do que nos assinala Paz, o que se faz vislumbrar não é a indiferença do mexicano em relação à morte e, por isso, também à vida. Mas nos perguntamos se não seria isto o que se insinua a partir do *Día de Muertos*: uma relação com a memória nos abrindo para um modo de vida onde seja possível a criação no entrelace mesmo com a morte, de um narrar que lhe rasga passagens e por isso a reconstrói ano a ano? Não estaria nos abrindo um horizonte de experiência que, no encontro com a morte mesmo, aponte para uma vida que se deseja forjar, aberta a essas nuances rítmicas que nos propiciam certas experiências limiares? Não se trataria aqui, não de um desprezo, mas de uma rigorosa insistência na vida? É essa pois a força que nos chama a atenção nesse insistente trabalho de memória que se dá não sem o túmulo, o luto e o pesar, mas também não sem o festejo vivo, desenhando-nos, quem sabe, a imagem de uma dança, um constante movimento.

No entanto, para Paz, o que acontece na celebração das festas e da morte mexicana é o efeito de uma negação da vida, o seu desvalor, de um fechamento e de uma solidão em relação ao mundo que vem se abrir, apenas, nos festejos, e, por esse motivo, festeja-se tanto entre os mexicanos. Para nós, diferentemente, o que se faz escutar é uma afirmação dela – a vida, narrada adiante, com a morte ao lado, com a morte à mesa, e com a memória tramando caminhos ainda desconhecidos, entrelaçando ambas, borrando suas fronteiras, abrindo outros ritmos e tons pra vida e enunciando sua força de invenção. Transmitindo ao porvir não o contado, um relato em si, mas a força de enunciação, a tecelagem mesma da narração como processo e levante vital ainda.

Mas há em Paz, além disso, uma descrição da relação do mexicano moderno com a morte que não desprezaremos e que pulsa para este trabalho, nos apresenta uma nuance interessante: “Quando estouramos, além disso, atingimos o ponto mais alto da tensão, roçamos

o vértice vibrante da vida. E então, à altura do arrebatamento, sentimos a vertigem: a morte nos atrai.” (p.55). É justo nesse ponto percebido por Octavio Paz, onde morte e vida se encontram produzindo uma vibração, que desejamos tramar a nossa aposta. É esse vértice vibrante da vida o que nos chama atenção. E o que a memória e o narrar tem a ver com esse encontro, com esse vértice?

Por fim, pra esta discussão, é *Em Espaços da recordação*, no que concerne às *Metáforas temporais da memória*, que Aleida Assmann (2011) também nos fornece algumas pistas e nos chama atenção ao caráter temporal – como a descontinuidade e a reconstrução – do qual as metáforas espaciais da memória, como por exemplo a da escavação, foram sendo acrescentadas. Segundo ela, “O acento recai mais e mais sobre a indisponibilidade e imediatidade precípua das recordações. Elas chegam mesmo a tornar-se uma passagem inusitada para o novo” (p.178). Caráter esse que foi sendo esboçado, por exemplo, pela metáfora do estômago de uma vaca, em Agostinho, cuja característica remete à passagem e ao processamento do alimento que precisa voltar vez mais à boca:

Qualquer estômago de vaca, que tem a função de devolver o alimento ainda não digerido à boca para mais uma vez ser processado, é uma imagem admirável para a memória, que em contraste com as metáforas da escrita, do espaço e do edifício, já bastante difundidas, ilumina agora, sobretudo, a dimensão temporal no ato da recordação. (ASSMANN, 2011, p.179)

Assmann, no entanto nos mostra que, em Agostinho, o sabor é dimensão sensorial que se perde com o tempo, pois pertence ao presente, diferentemente do que se apresenta na experiência proustiana como nos ilustra os gostos de *madeleine*. Para a autora, o que essa metáfora sinaliza é o também hiato entre a lembrança e a experiência atual e o que se mostra, afinal, é a plasticidade e produção desse processo, “é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença” (p.179). Metáfora essa do estômago, como também sinaliza, retomada posteriormente, inclusive, por Nietzsche, como um escoamento de uma carga de memória excessiva, indicando o que seria uma força afirmativa do esquecimento frente os exageros de uma consciência histórica da época.

Assmann, então, perfaz um caminho por outras metáforas temporais da memória como o assento recaído sobre a sua latência que, diferentemente de Agostinho, conservaria o sabor de outros tempos e que pode servir como ponte de acesso às recordações perdidas. Menciona também a metáfora do dormir e despertar, cujo desenho se faz em meio ao drama gnóstico da redenção que se levantava frente à expansão do mundo para além do Mediterrâneo.

Como mostra a autora, nessa metáfora estaria em jogo, por exemplo, o drama da lembrança e do esquecimento, de morte e vida, de estrangeirismo e de retorno ao lar; e os apelos que surgiam, então, se referiam ao despertar de um sono para a iluminação vinda de tempos passados, de um presente ruim iluminado por um passado glorioso, a exemplo dos meios tomados pelos movimentos nacionais “que pretenderam induzir ao novo a partir de uma conexão imediata com algo antigo” e esse seria, então, o despertar, a remissão de um tempo presente pela recordação. (p.183). Mas é em *Evocação de espíritos* que uma dessas metáforas parece interessante ao nosso caminho, pois não é um olhar nostálgico para o passado o que nos apresenta: é a metáfora da revivificação, atribuída não ao contexto judaico-cristão, mas ao “pagão”. A ideia aqui manifesta é a de um passado capaz de despertar o tempo presente, mas diferentemente do drama gnóstico já mencionado:

Não há aqui um sujeito único como portador da recordação, como são o povo judeu ou a alma gnóstica. Em seu lugar surge o imperativo de que a posteridade desperte o mundo primitivo, o novo desperte o velho, os vivos despertem os mortos para além do abismo dos tempos. (ASSMANN, 2011, p.185)

Para esse esboço, Assmann retoma o décimo primeiro canto da *Odisseia*, no qual é na descida ao submundo que Odisseu encontra-se com um o passado que se manifesta através dos mortos, antes que ele possa recobrar o seu caminho adiante. Esse caminho ilustrado pelo episódio, é mencionado pela autora como sendo melhor esboçado na formulação de Benjamin sobre a “recordação do novo”; é o que ela sinaliza ser também o percurso da filologia e da arqueologia, qual seja: o escavar para fazer retomarem as camas escondidas, como um salto que se dá entre-tempos, sua travessia:

A perfuração das camadas corresponde (como no palimpsesto de De Quincey) a um salto através do tempo. A atividade de cavar refere-se não só a camadas do solo. O filólogo torna-se cúmplice do arqueólogo, ambos se entendem como antagonistas do tempo e virtuosos da memória, ambos curam, nos monumentos e textos, as feridas que o tempo lhes infligiu (ASSMANN, 2011, p.186)

Seria, então, necessário, para esse recobrimento do passado no presente “uma força necromântica de revivificação, cujo símbolo é a faísca” (p.186). A memória aqui teria conservado o seu caráter ambivalente, entre destruição e renovo, força repentina e precariedade, uma vez que a simbologia do fogo “torna evidentes tanto o esquecer e a devastação pelo tempo (“chama arrasadora”) quanto a memória e a renovação do que estava perdido” (p.186)

Não queremos com isso equivaler as metáforas até aqui utilizadas, tampouco nos fixarmos em qualquer uma delas, mas debater-nos em torno daquilo que para nós é um campo de pesquisa que ressoa para muitas direções e para qual escolhemos algumas delas como apostas

de percurso. Metáforas que nunca se esgotarão, mas que nos dão pistas para pensar essa memória como zona limiar, movediça e de invenção, a qual temos apostado até aqui; que afirmam um certo modo de desejar um porvir que aconteça como força de enunciação, como temos sustentado a partir das também pistas deixadas pelo trabalho de rememoração do *Día de Muertos*.

Terminaremos essa parte com o que nos assinala Gagnebin em sua também homenagem e aposta: “às corajosas tentativas políticas de reafirmar a necessidade de lembrar os mortos para viver melhor o presente” (GAGNEBIN, 2014, p.11)

Seguiremos, pois, adiante, com o que aqui tem se repetido: não os polarizações morte/vida, passado/presente, realidade/ficção, mas justo o vértice vibrante que nos dá a pista de Octávio Paz. E porque não nos lançarmos em uma metáfora a mais: a memória e a narração como esse vértice vibrante, o lugar da travessia e do vão, que no entrelace mesmo entre vida e morte, desarruma o mundo e arrasa os seus limites, traça seus próprios horizontes de criação?

2.2 Na dança com a morte

Anoitece na Laguna de Pátzcuaro e uma dança se esboça no horizonte: quatro figuras humanas se movem encurvadas sobre o barco, batendo seus pés e bengalas lentamente no chão, num ritmo, em princípio, monótono e que vai se acelerando intensamente, marcha a marcha, até virar uma baile frenético, vigoroso e sincronizado. Se aproximando o barco, é possível ver suas máscaras com rostos de velhos sorridentes, desdentados, suas sandálias e o chapéus de palha que levam à cabeça. Então, como uma surpresa assombrosa, se desenha um contraste entre suas imagens, à primeira vista, morosas, com os fortes corpos que, aos pulos, os tiram do chão e conservam um misto de alegria e impavidez, uma postura frente a esse encontro com a morte que circunda todo o ar e a lagoa. E logo, se movem, outra vez, em passos arrastados e depois se levantam novamente com aquela força contrastante, e se arrastam e se levantam, e seguem num baile conforme e desconforme no também balanço sereno daquelas águas.

A *Danza de los Viejitos*, desenhada ao som dos simpáticos violão e violino, esboçam o prenúncio do que nos aguarda na *Noche de Muertos*: o vigor de um festejo que não recua, mas avança noite adentro, entre momentos de pesar e alegria, de presenças e ausências, de zelo e de estouro que não se opõem, mas nos ajudam a forjar a imagem de uma rememoração inquieta e movente, uma atitude na vida que, enlaçada com a morte, grita o tal vértice vibrante

a que já nos havia mencionado Paz. Lugar de reboição, inquietude e nunca de estabilidade, mais próximo talvez de um (des) lugar, como bem perfaz a dança. E talvez a dança, *Noche de Muertos* adentro, seja um convite a nos movermos também nesse compasso diante do que virá.

Maurice Blanchot parece já ter adentrado essas frestas, percebido esses outros ritmos por onde esse trabalho se envereda – essa fenda, zona limiar entre o acontecido e o povir, que temos desejado até então como a potência do vívido, perpassado pela morte, que se atualiza no presente quando contamos, reconstruímos o vivido – e, por esta razão, somos atraídos pelo seu pensamento como quem encontra um aliado. Blanchot se arrisca, escreve e pensa desde esse vão, desse vértice, por isso, nos demoraremos nele, para permanecermos no ponto que é o cerne dessa escrita: habitar um espaço e falar de uma experiência, tanto literária como a de um trabalho da memória, que mais parece não ser, mais se aproxima de um não-lugar, uma ausência, uma indeterminação ou um lugar em constante deslocamento.

É em o *Espaço Literário*, que, assim como em *A literatura e o direito à morte*, nos encontraremos novamente com a problemática: o trabalho da morte no mundo e um morrer que perpassa os processos de invenção, de uma vida que se forje sem recuar a essa morte que a entrelaça, num movimento que nada realiza senão sua própria ultrapassagem – lembrando-nos de que essa ultrapassagem é a que não chega a lugar algum e, ainda que se pretenda fazê-lo, não é possível, pois é ela mesma puro movimento fugidio. Blanchot o fará num percurso por experiências de criação literária, como a de Rilke, quem se debateu longo tempo em um pensamento que não recua diante da morte, mas se aproxima dela como parte obscura da vida, seu outro lado que lhe é intrínseco e do qual esquivar-se leva ao empobrecimento de nossa existência; e como a de Kafka, cujo escrever só é possível porque a morte se escreve, se inscreve também nele.

Já de início, na discussão de a *Morte Possível*, querendo pensar os cruzamentos que essas experiências literárias exercem nesse trabalho, lembramos o que Blanchot aponta em Rilke, e é o que nos retoma à também ininteligibilidade a que Garro e Rulfo nos atraem em suas obras, atirando-nos justo no que considera ser essa força de perdição, a saber: a experiência. O autor, ao discorrer sobre a palavra experiência, aproxima a obra daquilo que considera ser a prova de sua impossibilidade. Para tal, recorre, então, à afirmação inicial de Rilke de que “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas” (Rilke, 2011, p.9 apud BLANCHOT, 1987, p.83), mas

Blanchot vai além: para ele, a experiência não expressa uma personalidade que se encontrou com muitas coisas no mundo, e tensiona:

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada (BLANCHOT, 1987, p.83)

É de uma força de perdição, novamente, o que Blanchot, quando pensa a criação literária, nos relembra constantemente. A obra coloca tudo em questão, e não há garantias na sua realização, pois o que acessa, no seu próprio processo, é uma indeterminação: “os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida” (p.85). E é em esgotar a vida, levar-nos aos confins dela de modo que um pensamento se enuncie, as bandas por onde caminha o trabalho de realização da obra, que é também alteração do mundo, cujo processo, como veremos, é acompanhado pelo dançante e interminável trabalho da morte.

Nesse extenso capítulo *A Obra e o Espaço da Morte*, Blanchot passeia por experiências literárias que lidam com o problema da possibilidade da morte, girando em torno do que se apresenta como impasse ao redor dela, do morrer na obra e da pergunta que emerge, como na experiência de Kirilov⁷: “posso morrer?”. “Posso dar-me a morte? Tenho o poder de morrer? Até que ponto posso avançar-me para a morte com pleno domínio da minha liberdade?” (p.85). Como já mencionamos anteriormente, essas perguntas só conservam sua força quando faço da morte uma morte possível, e não uma perseguição por mundos que me localizam para além-mundo, numa outra garantia. Mas o que isso quer dizer? O que afirmamos quando nos aliamos a Blanchot a fim de pensar uma morte com a qual podemos nos aliar e dela nos apoderamos ativamente? O que nos sugere, afinal, o sermos não apenas mortais, mas duplamente mortais? E, vez mais, no que essa constatação implica para insistirmos numa memória movente, como zona limiar entre vida e morte, realidade e ficção, como solo mesmo de invenção da vida e de outros engendramentos do pensamento, outras enunciações?

O crítico segue, então, introduzindo ao seu caminho de pensamento a interrogação acerca do que se entende por uma morte voluntária, afim de pôr em xeque suas significações, como a que corrobora a possibilidade de o homem ser o mentor e agente da

⁷ Personagem de Dostoiévski, no livro *Os Demônios*

própria morte: o suicídio; se pergunta se não seria ele uma morte por excelência. Blanchot nos mostra em Kirilov, ainda, como para ele o problema que se coloca é a possibilidade mesma do suicídio, pois, para esse último, ninguém ainda se matou, ninguém se deu autenticamente à morte em lugar de recebê-la e essa virá a ser a sua busca: uma morte na qual se tenha consciência do próprio desaparecimento, o ser senhor de mim mesmo através da morte, dominá-la, é isso que Kirilov persegue. Não por meio de uma indiferente soberania, mas tê-la de maneira plenamente humana, através da qual atinja a liberdade, a saber, a possibilidade de não ser, de ser sem ser, que é o que o humaniza. O que Kirilov deseja atingir, segundo Blanchot, é a imensa indecisão que é a morte, o ser infinitamente mortal. Blanchot não está aqui fazendo um elogio ao suicídio como aquele que suprimiria a morte; para o autor, muito diferentemente, Kirilov “pensa constantemente a morte, mas para libertar-nos de pensar nela” (p.98).

Tampouco corrobora com uma perspectiva que pretenda ser indiferente a ela, que pretenda vencê-la, atravessando para outro mundo, mas mantê-la próxima, encontrada, ininteligível: “Uma morte livre, útil, consciente, agradável aos vivos e fiel a si mesma, é uma morte que não encontrou a morte, em que se falou muito da vida, mas não se ouve a linguagem sem entendimento a partir da qual falar é como que um novo dom” (p. 98). Blanchot sinaliza que o suicídio como maneira deliberada e dominadora em que se esforça por nos fazer permanecer os mesmos, serve para nos proteger dos perigos que estão em jogo; nele, busca-se conservar-se, “procurando, nessa morte familiar, que provém de nós, nada mais reencontrar ainda senão nós, a nossa decisão e nossa certeza” (p.99). Para ele, o que o suicídio interroga é a possibilidade da vida, se ela é realmente possível e, sobretudo, a sua própria possibilidade, se o suicídio mesmo é possível. Acrescenta ainda que há no suicídio uma relação com a luz, com a razão que foge ao imenso indecifrável que é a morte, e não pode chamar-se voluntário, porque não escapa aos limites da premeditação, como ressalta em outras figuras da literatura que, segundo ele, refletem a passividade da morte, distante de uma lógica de planejamento, sem estabelecer com ela qualquer relação com a luz, mas a presença mesma de uma perdição:

A inquietação de Kirilov, sua instabilidade, os passos que não levam a parte alguma, não significam a agitação da vida, uma força sempre viva, mas a pertença a um espaço onde não se pode permanecer, que é o espaço noturno, lá onde ninguém reside. Diz-se que Nerval vagueava pela rua antes de enforcar-se, mas vaguear já é a morte, a desorientação mortal que cumpre, enfim, interromper, fixando-se” (BLANCHOT, p.99, 1987)

Logo, o que Blanchot vem nos sinalizar nessa discussão é que a morte não é uma experiência da qual se possa apropriar, mas vaguear nela, pois ela é a que desorienta, é dimensão obscura e com ela não se pode ter qualquer relação determinada, sequer projetada. Desse modo, o matar-se é impossível, pois a morte não se deixa atribuir qualquer direção e, ainda que se pense atingi-la, erra-se o alvo, “porquanto não tem nada a ver comigo, e se a ignoro ela não me ignora menos, é a intimidade vazia dessa ignorância” (p. 101). Não se pode sequer fazer dela uma vontade, pois esta é detida diante daquilo que na morte não se pode atingir, pensa-se em outras coisas, em suas vizinhanças, “porque aquele que quer morrer, não pode querer senão as proximidades da morte (...)” (p. 102)

Então o que quer dizer Blanchot, quando nos assinala essa tal intimidade que brinca com a morte, dança com ela, sem desviá-la, se em sua direção sequer poderemos planejar seguir? De que se trata, então, poder ouvir sem esquivar-se ao som, sem desviar-se em saídas para um além garantido, esse trabalho da morte no mundo? E qual o seu trabalho na criação? Como, podemos nós, nesse caminho de pesquisa, acolher essa presença que instaura em nós uma desordem, um risco, uma indeterminação?

É no pensamento de Rilke que o crítico nos deixa algumas pistas e, seguiremos com ele, afim de nos sustentarmos mais tempo nessas perguntas. Em *Rilke e a exigência da morte*, Blanchot nos aponta a proximidade da morte com a experiência artística, pois nela também se experiencia a dimensão daquilo que, ao mesmo tempo que é sua realização, é também o que lhe escapa. Na obra mergulha-se na imensidão de uma ignorância, seja em relação à própria arte ou a um mundo que já exista, e é disso que Rilke não recua e olha diretamente para essa nuance que apavora. Perguntando-se sobre seu destino de poeta, abre-setambém à maior dimensão de si mesmo “que não deve excluir aquilo em que se torna ao morrer, não se poderia dizer que ele recua diante das vertentes difíceis da experiência” (p.116).

Nesse sentido é que o poeta quer atrair para perto de si essa força, que, embora sobrepuja a sua própria, é por essa mesma razão que deseja aproximar-se do que nela nos aproximamos, do que dela lhe é próximo e que nos foge constantemente: “Por vezes Rilke fala de superar a morte. (...) Superar quer dizer ultrapassar, mas sustentando o que nos ultrapassa, sem nos desviarmos nem visarmos coisa alguma do outro lado” (p.117). Blanchot, aqui, enfatiza, vez mais, como no suicídio é dessa morte que se quer escapar, da quebra que ela provoca em nós, querendo-se ser senhor do próprio fim e impor um limite a essa dimensão fugidia e de movimento; quer-se morrer abstendo-se da morte. No entanto, o que o passeio pelo pensamento

de Rilke nos convida é, novamente, a uma morte que nos seja íntima, que não seja apenas essa a que esperamos no momento derradeiro:

Quando se observa as imagens que servem para sustentar o pensamento de Rilke (a morte amadurece no seio de nós próprios, ela é o fruto, fruto de doçura e de obscuridade, ou então sempre verde e sem doçura, que nós folhas e casca, devemos carregar conosco e sustentar), vê-se nitidamente que ela busca fazer do nosso fim uma coisa distinta de um acidente que viria de fora para acabar apressadamente conosco: deve não só existir morte para mim no último momento, mas morte desde que vivo e na intimidade e profundidade da vida. A morte faria portanto parte da existência, viveria em minha vida, no mais íntimo de mim, como uma criança é uma criança de sua mãe, imagens que Rilke também emprega várias vezes: engendramos a nossa morte, ou então pomos no mundo a criança natimorta de nossa morte (BLANCHOT, 1987, p. 122)

Engendrar a nossa morte talvez esteja muito mais próximo do que nos sugere o trabalho de rememoração no *Dia de Muertos*, na qual, pela via narrativa, nos restos recolhidos de história, assinala em nosso caminho a dimensão obscura e pavorosa da vida que é a morte; uma tessitura que se esboça quando a vida se move com a morte, e, diferentemente de uma pretensão de ser-lhe soberana ou dela escapar, a convida como que a uma dança desconhecida, na qual a imagem que se forja e se sustenta está repleta de passos em falso, de rupturas, de vãos, que operam no interior mesmo de seu movimento. O que Rilke talvez nos lembre é de que, embora difícil, há que sustentar essa dança, é preciso desejá-la, na dificuldade e ininteligibilidade mesma que ela comporta. Essa é a aposta desse trabalho: de que o narrar, que o trabalhar da memória são palco, são solo para essa sustentação; que, neles, essa operação acontece, se engendra. Que é a memória o lugar mesmo, o chão fértil e movediço onde essa morte amadurece enlaçada com a vida que obra, que se quer afirmar e transmitir ao porvir. Dancemos, então, um pouco mais.

Para Rilke, no entanto, essa intimidade lhe parece até então inacessível. Mas ainda assim, ainda que nessas condições e mesmo não podendo abordá-la, continuamos sendo nós os responsáveis por ela “posso, segundo uma escolha obscura que me incumbe, morrer da grande morte que trago comigo, mas também dessa morte mesquinha, azeda e verde, da qual não soube fazer um belo fruto, ou então uma morte de empréstimo e de acaso.” (p. 122). Responsabilizar-se por ela, pois, ser-lhe íntimo, tem a ver com a tarefa de sustentar aquilo que nela é inapreensível, que em nós é intangível, que é o que em nós não é coisa alguma, o não ser: “É preciso que minha morte torne cada vez mais interior: que ela seja como que minha forma invisível, o meu gesto, o silêncio do meu segredo mais escondido” (p.123) e afirma

“Devemos ser os artífices e os poetas de nossa morte” (p.123). Aproxima o trabalho poético daquele em que também tecemos nossa morte. Então por que não dizer que ao que concerne o trabalho da memória também está a incumbência de um trabalho poético, um trabalho de si e do viver que se forja?

Para Rilke essa tarefa é, contudo, pavorosa e, por essa razão, nos afastamos dela, empobrecendo a nossa própria vida nesse afastamento, recuando diante da parte obscura de nós mesmos, tornando-a aos nossos olhos de homens mortais “potência má, que se furtam por um constante desvio, ou cuja natureza alteram pelo medo que os afasta dela” (p.126). Levando a vida a ser um lugar de medo e duplamente empobrecido, tanto pelo medo em si e o que ele nos causa, quanto por aquilo de nós esse medo afasta, que é de uma experiência na qual a morte faça parte. Segundo Blanchot, a preocupação de Rilke é se continuaremos a fazer essa morte ser-nos mais estranha ou se não iremos inseri-la em nossa vida, como o seu outro lado que lhe faz parte, e seu outro nome, formar com ela um todo. Recusá-la seria, pois acolher da vida apenas as suas pequenas partes, aproveitando dela também apenas o seu mínimo:

Fazer da morte a minha morte, já não é mais, portanto, atualmente, manter-me eu até a morte, é ampliar esse eu até a morte, expor-me a ela, não mais excluí-la mas incluí-la, olhá-la como minha, lê-la como minha verdade secreta, o assustador em que reconheço o que sou, quando sou maior do que eu, absolutamente eu mesmo ou absolutamente grande. (BLANCHOT, 1987, p.126)

Não acolhê-la seria, pois, perder também da vida as suas potências ainda desconhecidas, aquilo que se, por um lado, lhe causa pavor, também é o que lhe fortifica porque a ela é intrínseca: “Quem não admite o pavoroso da vida quem não a saúda com gritos de alegria, esse jamais entrará na posse das potências indizíveis de nossa vida, permanece à margem, não terá sido quando chega o momento da decisão, nem um vivo nem um morto” (p.126).

Podemos dizer, portanto, que o que Rilke nos faz vislumbrar é uma ética da existência, da vida que queremos viver mediante a morte que se faz presente ainda que tentemos desviar de seu trabalho. Pensar a memória como terreno desse trabalho é, portanto, uma aposta num modo de viver que desejamos engendrar.

Mas como isso é possível?

2.2.1 *Cântico Fúnebre*

É alta madrugada no cemitério quando a música, misturada às vozes dos visitantes, se faz ouvir mais forte. Há bandas de músicos que transitam por todo *el panteón* desde a manhã anterior, disponíveis para aqueles que desejam prestar homenagem em torno da tumba de seu morto. São muitas as bandas dispostas caminhando por todas as partes. As pessoas se juntam aos montes, partilham entre si de todas aquelas mortes ali cravadas; as vozes se dissipam ora com os risos e gritos, ora com o certo pesar, mas entre os sons de trompete, dos pratos e da forte marcação do trombone, ouve-se ressoar o coro que, misturado às doses de mezcál, se dispersa e reverbera:

Em o *Canto de Origem*, Blanchot adentra no movimento de Rilke em direção ao canto de Orfeu, que não recairá aqui num canto pronunciado por um homem, mas o canto que é o ser, como origem, e a também origem do canto. Na experiência de Rilke, que dissolve a realidade da morte, Orfeu não é aquele que a vence, mas o que não cessa de morrer, “portador antecipado do saber de nossa morte, aquele que é intimidade da dispersão” (p.141). Como nos mostra Blanchot, embora a experiência de Rilke também perpassasse o poder dizer as coisas tornando-as apreensíveis, dizê-las de forma acabada, dar-lhes finitude, por outro lado é, ao contrário, em seu verso:

Cantar é um outro sopro: não é mais essa linguagem que constitui afirmação apreensível e surpreendente, cobiça e conquista, o sopro que aspira ao respirar, que está sempre em busca de algo, que dura e quer duração. No canto, falar é passar para além, consentir nessa passagem que é puro declínio, e a linguagem já não é mais do que “essa profunda inocência do coração humano, pela qual este está em condições de descrever, em sua queda irresistível até sua ruína, uma linha pura. (BLANCHOT, p.143, 1987)

O que Blanchot vem nos deixar, vez mais, como pista para o nosso percurso é a dimensão do canto que é a dimensão de uma metamorfose, “feliz consumação do ser” (p.143), uma ultrapassagem que não cessa e, nela, o morrer é o próprio movimento, onde nada se realiza ou se conserva, afinal, “que é a pura felicidade de cair, alegria da queda, fala jubilosa que, uma única vez dá voz ao desaparecimento, antes de desaparecer nela” (p.143). E aqui Blanchot já vem nos avisar: em Rilke esse desaparecimento não é para desaparecer, mas para perpetuar “salvar as coisas, sim, torná-las invisíveis, mas para que ressuscitem em sua invisibilidade” (p. 144) O que, no pensamento de Rilke se esboçará então para nós como uma virada, é que o que vislumbra o poeta é a proximidade da morte para nela transfigurar-se, transformar o fato da morte, o que nos aparece possível apenas no encontro, na intimidade maior com ela, onde uma

força possa então ser extraída. Que muito nos lembra essa força que viemos interrogando até aqui: a que levanta, ano a ano, aqueles altares, mas que mesmo diante da morte e o túmulo podem acontecer. A que em cada celebração, o recolher daquilo que resta dos elementos, é o que a também impulsiona a ser passada a diante. É no encontro com a morte, numa proximidade mesma com ela, com essa indeterminação que se nos apresenta, que essa força é transmitida.

Sigamos ainda com Rilke para entendermos melhor ao que Blanchot nos expõe em seu pensamento: pertence, “a nós, os seres mais perecíveis de todos os seres, salvar o que durará mais que nós” (p.144). Desse não recuar à morte, não desviar dela como parte obscura da vida se mostra um privilégio: “Está vinculado, sem dúvida, ao nosso dom de desaparecer, mas é que nesse desaparecimento manifesta-se também o poder de reter, e nessa morte mais pronta exprime-se a ressurreição a alegria de uma vida transfigurada” (p.144). Temos, então, diante de nós o paradoxo: de que só na morte, nesse movimento incessante do morrer que ela pode também perpetuar-se para uma vida além de nós.

A experiência de Rilke nos insinua, por sua vez, que perto da morte já não a vemos, mostra que seu “esforço para ensinar-nos a não renegar o extremo, a expor-nos à perturbadora intimidade do nosso fim, concretizar-se-á na afirmação apaziguadora de que não existe morte.” (p. 145). Logo Rilke a transparece, e o que sua experiência nos lança é o viver, no qual para todo lado exista morte, leva-nos ao que da morte desnuda-se da dimensão tão assustadora para o que se esboçará como sua irrealidade que nos arrebatava, fonte de toda invisibilidade. O que estaria na essência secreta da morte, então, seria a intimidade de uma transmutação. Trabalho esse, que sequer depende de nossa atividade, mas se “concretiza em nós pela própria morte” (p. 147). O que quer dizer que é ela mesma a fonte de sua potência de metamorfose: “Existe, pois, uma intimidade secreta entre morrer e cantar, entre a transmutação do invisível pelo invisível que é a morte e o canto em cujo seio essa transmutação se realiza.” (p.147). O que só é possível para o ser que pode dizer as coisas e delas fazer ecoar essa intimidade da morte, sendo a morte ela mesma um sim absoluto, “a que somente diz sim” (p.147).

Blanchot, então, vez mais evocará Kafka, cuja experiência também esboça esse pensamento tão chegado ao morrer e que para o crítico parecem dizer: “Escrevo para morrer, para dar à morte a sua possibilidade essencial, por onde ela seja essencialmente morte, fonte de invisibilidade, mas ao mesmo tempo, não posso escrever se a morte não escrever em mim o ponto vazio onde o impessoal se afirma” (p.148). Poderíamos pensar então o narrar como

essa também possibilidade: a de ser ele realização de um movimento que nada realiza, cujo interior é trabalho da morte, uma ultrapassagem e transmutação? Mais adiante nos debruçaremos ainda nessa problemática pelos caminhos da narração.

Por enquanto, fiquemos com essa dimensão a que Blanchot nos faz adentrar no pensamento de Rilke até agora, e que ainda vai além: segundo ele, a experiência poética levou Rilke a sentir

cada vez mais que esse caminho deve conduzir-me ao ponto aonde já não sou mais eu mesmo, onde, se falo, não sou eu quem falo, onde não posso falar. O reencontro de Orfeu é o reencontro dessa voz que não é minha, dessa morte que se faz canto, mas que não é minha morte, embora me cumpra desaparecer mais profundamente nela. (BLANCHOT, p.155, 1987)

O que fica para nós até aqui, então, é o que Blanchot nos lembra, chamando-nos a atenção, por fim: de que em Orfeu nos é vislumbrado que o morrer e a fala poética pertencem à profundidade de um mesmo movimento, onde a certeza do ser é apagada e a morte se adianta, “dissipam-se as seguranças protetoras, entregam-no a uma insegurança ilimitada” (p.156). Movimento que, sobretudo, esboça uma contradição pois liga-se a uma metamorfose que, ao mesmo tempo que conduz à morte, também a transfigura, possibilita o seu movimento incessante, onde se morre mais e mais e sem medida.

E o que o narrar, pela via da memória, nos tem a dizer desse movimento? Como podemos experimentar, pela via narrativa, essa dança acontecer? O que o narrar nos mostra desse trabalho da morte enlaçado com a vida, que é puro movimento e que estamos propondo até aqui?

2.3 A narrativa e o risco: permanecendo no vão do caminho

Em *O Livro Porvir*, – que, por sua vez, abriga enorme complexidade, por também abordar as diversas facetas que comporta a experiência literária como exercício de risco e alteração do mundo e da vida, uma via de (re) existências muitas por meio da palavra e do silêncio que ela abriga e do qual ela fala – o crítico literário francês põe em cena as muitas nuances que emanam da criação narrativa e o que dela escapa à cena constantemente, como experiência fugidia que é, dentre os muitos outros aspectos que irá insinuar através das diferentes obras literárias que destrincha. Escancara-nos sobretudo aquilo o que a criação

literária não é, um vazio e silêncio insistentes que permeiam todos os seus escritos, menos para explicar, que para mergulhar nessa força que é também um mistério, muitas vezes mencionadas pelo autor como um “malogro”. Por ora, adentraremos em alguns aspectos da narrativa sobre os quais Blanchot nos deixa pistas contundentes, a saber: uma espécie de segredo inapreensível, o que chama de ‘lei secreta da narrativa’; a presentificação de uma metamorfose; uma obscuridade que a rodeia permanentemente; um lugar por onde se passa, mas onde nunca de chega; um escândalo e uma ultrapassagem. Para então perguntar: o que pode essa força que reconstrói, pelas frestas, um passado? O que podemos, então, e ao que nos lançamos, quando narramos?

Já no primeiro capítulo, designado *O Canto das Sereias*, Blanchot (2018) perfaz um caminho nos embalos do canto das sereias, que conduzia os navegantes ao espaço “onde o cantar começava de fato” (p.3) e seguirá percurso em direção a *A experiência de Proust*. Canto que, de deslumbrante que era, atraía os navegantes a se perderem nele, pois era o próprio canto uma experiência de desaparecimento e, segundo Blanchot, eram somente os navegantes, homens do risco, os que se perdiam em seu abismo, pois também esse canto tratava-se de uma espécie de navegação (p.4). Canto que expunha os homens, não ao encontro com o canto e sua origem, mas ao seu enigma:

Como se a região-mãe da música, fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto (BLANCHOT, 2018, p.5)

Canto que, na tese do crítico literário francês, era em si uma distância, um perfazer uma direção que não existe senão no balance mesmo desse movimento. Ulisses⁸, por sua vez, em sua covardia, não querendo arriscar-se nesse espaço e sem entregar-se ao seu embalo, vence as sereias no que Blanchot considera ser a sua “espantosa surdez de quem é surdo porque ouve” (p.5), que de comedido que era, foi suficiente para aniquilá-las – as sereias - nas profundezas de seu canto, e distanciar-se, por sua vez, dos seus perigos. No entanto, segundo Blanchot, mesmo pretendendo jogar sem o risco a que esta experiência convoca, Ulisses não saiu ileso desse escape, mas foi conduzido a cair no seio da *Odisséia*, numa outra navegação que não era mais a do canto imediato, senão a de sua morte, emergindo agora em episódio contado.

⁸ Em *A Odisséia*

A navegação da narrativa, embora seja outra, comporta ainda algum risco do qual não se pode escapar; há ainda uma outra luta travada entre a narrativa e o encontro com o canto. Nesse sentido, a narrativa, segundo Blanchot, cruza um caminho ainda mais ousado que um relato ordinário de um episódio vivido e contado e o autor parece querer nos dizer muito mais daquilo que ela não é, de seus mistérios, do que dar-lhe uma definição. Eis o que chama de “a lei secreta da narrativa”:

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo "começar" antes de o haver alcançado; no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2018, p.8)

Uma vitória de Ulisses sobre as sereias, na tese de Blanchot, não é outra coisa senão luta, pois justo aí, dessa e nessa luta, que emerge a narrativa: travada no empenho em se contar um acontecimento que só existe ele mesmo enquanto narrado; no processo de ser contada em a *Odisséia* e bem aí onde Ulisses, então, torna-se Homero, que a narra:

É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses entra em relação com as forças dos elementos e a voz do abismo (BLANCHOT, 2018, p.9)

Mais adiante, ainda, Blanchot vai além, ligando a narrativa à presentificação mesma de uma metamorfose, incessante e sem destino. Segundo ele, o que a narrativa quer percorrer é o espaço onde o canto imediato deixa de ser real, um objetivo, movendo-se, então, por uma “plenitude vazia desse espaço” (BLANCHOT, 2018, p.11), transformando não só aquele que a escreve como transformando-se a si mesma, de modo que o que se realiza é senão sua própria passagem. Arremata-nos de uma vez na beleza e força da inconclusão:

Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao termo da qual o acontecimento apenas começa a ocorrer, ponto em que se realiza a verdade própria do encontro, do qual, em todo caso, gostaria de nascer a palavra que o pronuncia. (BLANCHOT, 2018, p.13)

Aqui, novamente, nos deparamos com um também movimento de passagem, como queremos insistir para pensar a memória. Será a passagem, a metamorfose, a então potência do vivo? Não a reconstrução do passado em si, mas o metamorfosear-se sem fim que se instaura como experiência perigosa justamente quando tentamos contar o acontecido e acabamos por nos enveredar num espaço indeterminado e desconhecido, mas que pulsa outras direções?

Ainda neste capítulo, Blanchot nos aproximará à experiência de Proust com o narrar. Segundo ele, o escritor francês tornou realizável um tempo da narrativa, misturando nele “todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo” (p.15). Para Blanchot, Proust passa a viver segundo o tempo mesmo da narrativa e em seu movimento de transformação no qual ela se realiza. Isso porque os acontecimentos evocados pelo autor não podem ser apreendidos, localizados em um tempo a qual pertenceriam. Desse modo, inaugura-se então, um outro tempo que é a realização mesma de sua narrativa, liberto de uma ordem que a estabeleceria. No entanto, não entraremos aqui numa discussão minuciosa acerca do tempo, mas faz-se importante apresentar o que Blanchot nos chama a atenção na experiência narrativa em Proust: a perda de uma referência temporal, e uma realização própria da narrativa, na qual ele cria e permanece; e que para nós, é necessária, à medida que a ideia de reconstrução da história acaba por evocar uma expectativa de retorno a algum tempo, alguma imagem do passado, que aqui é posta em xeque, quando consideramos uma temporalidade outra que emerge nos processos do narrar e os converte não em um fato acontecido ou contado, mas como nos mostra Blanchot, o próprio acontecimento em curso:

(...) o acontecimento que ele descreve é não apenas acontecimento que ocorre no tempo da narrativa (...), mas acontecimento e advento da própria narrativa, do tempo narrativo original, cuja estrutura fascinante ele cristaliza, do poder que faz coincidir, num mesmo ponto fabuloso, o presente, o passado e até, embora Proust pareça negligenciá-lo, o futuro, porque nesse ponto todo o futuro da obra está presente, está dado com a literatura. (BLANCHOT, 2018, p.21)

Insistiremos um pouco mais nisso que Blanchot sinaliza ser a captura de um tempo outro na narrativa em Proust, a que ele também se refere como a navegação imaginária do escritor francês em sua obra. A essa experiência, Blanchot reitera que só pode ser feita num tempo imaginário, sendo essa imagem ‘errante’ e ‘convulsiva’, como a descreve. Além disso é imagem que desordena o tempo, o metamorfoseia, fazendo também um belo movimento:

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo (BLANCHOT, 2018, p.23)

A imagem que, por fim, Blanchot descreve para essa experiência narrativa em Proust é o que chama de apelo ao desconhecido, uma vez que não lhe dá trégua e nos arrasta também “para essa relação aberta, cada vez mais longe, em todas as direções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é dado e tudo é retirado” (p.24).

Em capítulos posteriores, a saber *O diário Íntimo e a Narrativa* e *A Narrativa e o Escândalo*, Blanchot (2018) se debaterá ainda com essa experiência a que muitas vezes, em todo o livro, chama de ‘malogro’, e falará da força de alteração perigosa do cotidiano a que a narrativa nos chama, bem como a também ultrapassagem a que nos convoca, respectivamente.

Em o *Diário Íntimo e a Narrativa*, Blanchot, de certa forma, denuncia a aparente liberdade da escrita aos modos do diário íntimo. Segundo o autor, embora pareça leve e livre a narração do cotidiano, o diário íntimo firma uma submissão ao calendário: “é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário, esse é o pacto que ele assina” (p.270). Além disso, ele alfineta ainda mais ao dizer que a escrita, dentro desse pacto, é posta sob proteção e acaba por proteger-se dela própria, não ultrapassando um certo limite, respeitando e sendo vigiada por esse calendário que a inspira, a limita e provoca, a mantém numa superficialidade que Blanchot considera ser o compromisso com a sinceridade dos fatos. Mas do que ela se protegeria, afinal?

Para o crítico, não é o acontecimento extraordinário ao cotidiano do diário íntimo o que torna diferencial a narrativa, mas pela razão de que, ao contrário daquele, é para uma sombra e não para a sinceridade dos fatos ao que narrativa nos atrai; a pontos inverificáveis do que foi narrado (p.271). Mas é ao encontro com o acaso e a chance de ser forjada por ele, o que a desprotege e a diferencia. Blanchot menciona o trajeto de Nadja⁹ como uma experiência desse enlace com o acaso, por meter-se em desvios perigosos e a surpresa que a narrativa oferece. O que chama atenção ainda nesse aspecto desprotegido e aberto da narrativa:

(...) e nada pode ser mais diferente da constatação cotidiana do que o encaminhamento inquieto, sem rota e sem limites, que torna necessária a perseguição do que aconteceu, mas que pelo fato de ter

⁹ *Nadja*, de André Breton

acontecido, rasga o tecido dos acontecimentos. (BLANCHOT, 2018, p.272)

E esse rasgo é que nos interessa, justo essa experiência que distorce uma linearidade e instaura uma abertura, uma fenda, uma temporalidade outra, e oferece um perigo ao que pretende transitar ileso pela vida, é que nos encanta nos processos de narrar. É bem o risco que entrecruza o caminho e nos coloca à beira dele para o que ainda não se pode prever e diante do que não se pode proteger, que queremos enfatizar como a chance criadora da narrativa. Para Blanchot, o que se abre pelo acaso, é justo a inquietude, é o encontro com uma claridade outra, diferente a do cotidiano habitual, e o que força ao também encontro com uma outra língua, uma vez que o que se narra é justo aquilo que não se pode relatar (p.272). E esse ponto que se destaca para este ensaio: a criação de uma palavra outra, de uma língua ainda inexistente, de um caminho indeterminado, impensado, indizível, ainda, para a vida, que de alguma forma é propiciado aos que se arriscam nos embalos e malogros da narrativa, do contar as histórias. Retornamos, novamente, à pergunta: o que podemos quando apostamos na via narrativa como aposta de invenção de outros percursos para a vida? Ao que nos lançamos? A que perigo somos lançados? Perigo e potência que parecem caminhar juntos.

Blanchot não para por aqui e vai ainda além na crítica que faz à conformidade da escrita com diário íntimo, colocando à mostra sua armadilha:

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado (...) Assim nos protegemos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (BLANCHOT, 2018, p.273)

Para Blanchot, é a salvação de si e da escrita o que o diário íntimo empreende, a salvação do 'eu' como resposta protetora à exigência sem limites que lhe é feita pela arte. O autor parece também querer nos chamar atenção para o que propicia o silêncio, a impossibilidade mesma de dizer algo ou contar um acontecido como condição de invenção pela narrativa: o não ter o que dizer para que, verdadeiramente, uma força de criação, a invenção de uma outra fala se instaure, para que uma diferença se inaugure. O que Blanchot não cansa de nos sinalizar é justo o caráter de uma experiência que acontece nos território do que ainda é indizível; que na busca de si mesmo, é o incompreensível que se encontra e, para ele, os escritores que o percebem: "(...) e reconhecem pouco a pouco que não podem conhecer-se, mas

somente transformar-se e destruir-se e que prosseguem nesse estranho combate que os atrai para fora deles mesmos, num lugar ao qual não tem acesso (...)” (p.276)

Por fim, e por ora, em *A Narrativa e o Escândalo*, apoiando-se na obra *Madame Edwarda*¹⁰, uma prostituta de bordel, mais um aspecto da narrativa nos é escancarado: a ultrapassagem e o escândalo que é capaz de causar. Mas, ultrapassagem do quê? O que ela escandaliza? A narrativa em questão narra detalhes obscenos, mas para Blanchot não são eles que provocam escândalo, senão uma contradição que se apresenta: “que coisas muito baixas e gestos que não convenham falar se imponham a nós, de repente, como portadores de altos valores” (p.280). Segundo Blanchot, trata-se de um escândalo o qual não podemos situar, mas que nos atinge como evidência de contradição, daquilo que é intolerável, àquilo que não é apreendido por uma escala estabelecida pelos costumes; e que, por isso, tentamos em vão criar uma espécie de curativo para o que ele nos causa, no entanto “O corpo se estabelece, mas a experiência do ferimento permanece” (p.280)

Completa mais adiante, com a afirmação de que é próprio do escândalo que não conseguimos nos preservar dele sem estarmos expostos. (p.281). Conclui este capítulo nos levando ao que entende que há em todo escritor trágico, a saber: um “movimento em direção à luz daquilo que não pode ser iluminado, o excesso que só se torna ultrapassagem e escândalo – nas palavras” (p.281). Não o entendimento, mas o enigma.

Mediante todas essas considerações feitas por Blanchot, podemos, então, avançar e nos perguntarmos se não seria a construção da imagem de um passado, não um enquadre ou um monumento fixo inventariado, senão uma imagem em constante deformação? Imagem que encarna não as cidades endurecidas, não a verossimilhança com a vida de alguém a quem se rememora, mas um mapa em movimento, um mapa da passagem? Não a claridade e o entendimento, senão a mirada de soslaio, o enigma? Imagem que se exhibe muito mais por suas frestas e ao frangalhos, que por sua inteireza? Imagem que esboça, sem dúvidas, o incansável trabalho da morte.

2.4 Pelos restos dos trapeiros: uma memória em farrapos

¹⁰ De Pierre Angélique, publicada em 1941.

La Mamá nos chegou despedaçada: o forte cheiro de incenso impregnando o ambiente era um duplo testemunho: o de sua presença e ausência naquela casa onde seus familiares narravam sua história. Faziam-no, pois, numa narração estranha, desmontada, que percorria as paredes da casa, exposta em suas saias, suas camisetas, seus objetos. *La Mamá* recontada fazia-nos participar dela e, em lugar de conhecê-la, farejá-la, encontrar sua história em farrapos e no cheiro daquele incenso espalhando-se por lugares que ainda desconhecíamos.

Por aqui, seguiremos pelos rastros de outros farejadores de restos, que nas e com as sobras deixadas no caminho, criam o seu percurso. São eles: os *glaneurs*, os catadores. Em “*Les Glaneurs et la glaneuse*”, a cineasta Agnes Varda (2000) cartografa o ofício “daquele(a) que cata” e perfaz um caminho desde os gestos daqueles que catam os restos da colheita nos campos, até o catador dos restos na cidade, o trapeiro. Muito mais que explicar a história desse gesto, Varda monta suas cenas como quem também recolhe os elementos que compõem sua narrativa, nos vestígios que ora busca, ora lhe aparecem de surpresa no seu perambular.

Narrativa que acontece nos entre-caminhos, nos becos subterrâneos, nas lixeiras, fora das grandes cenas da cidade, por onde andam seres que nela passariam despercebidos, pois perfazem o caminho dos descartes da sociedade. Desdobra-se entre imagens, palavras e movimento, nos quais Varda, a que conta a história, entrecruzada por catadores e outras figuras, é também, pela relação de sua mão com a câmera, uma trapeira, catadora desses vestígios que encontra por onde passa e com os quais forja o percurso que virá. O documentário é um convite a esse movimento. Narradora e trapeira, Varda se apresenta nas entrelinhas do documentário, deixando-nos à mostra essa estreita relação entre o que narra e o que se orienta pelas sobras, pelos sobrantes na cidade. Para esse filme, Varda tornou-se catadora: o seu gesto de narradora não é outra coisa que o também gesto do trapeiro; narra, vasculhando os restos, abrindo, na monumentalidade da cidade, pequenas passagens com a sua câmera.

Uma das cenas que se sobressai em sua narrativa-filme é a imagem estranha, construída por um trapeiro com quem conversa, feita do amontoado de pequenos restos catados nas ruas e que, antes do seu labor para construí-la, não teriam qualquer relação anterior, ao que chama de sua matéria-prima. Tal cena nos conta: “O que gosto na recuperação desses objetos é que eles têm um passado, já tiveram uma vida, e continuam a ter vida. Só temos que lhes dar uma segunda chance.” (2000). Entre madeira, embalagens de comida, caixas, papéis, o que o trapeiro põe em relação é a emergência de um refazimento, de uma nova composição a partir

de materiais em pedaços, a partir daquilo que é descartado, mas não necessariamente descartável; como que escutando o que essas coisas, pelo trajeto que conservam em si, teriam a dizer e apontar no agora. A vida que esses objetos conservam, postas em outra relação, no hoje, apontam também para uma vida outra, em transformação.

Walter Benjamin (1994) retrata em seus escritos o trapeiro e, em *Paris do Segundo Império*, ele é mencionado como uma figura que, embora não esteja incluída na boemia, tem traços de si espalhados entre todos aqueles que dela fazem parte, “desde o literato, até o conspirador profissional” (p.16). Uma vez que todos esses expressavam no seu agir algum protesto contra a sociedade, que é o que reúne o gesto do trapear. O trapeiro é aquele que apanha tudo o que tenha sido jogado fora e surge na cidade quando algum valor começa a ser dado aos descartes e, através da obra de Baudelaire, Benjamin cruzará o seu gesto ao do poeta que, nos restos e lixo da cidade, recolhe os pedaços que serão matéria-prima para compor os seus temas “Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos.” (p.71). O tropeço dos dois naquilo que encontram pela cidade é o que os detêm e lhes serve de material, é o que os aproxima. Ambos criam a partir dessa outra rota que inauguram e de seus achados, perfazendo um outro movimento: o de criar pelos fragmentos, fragmentando, assim, o percurso das grandes cidades.

Nesse mesmo movimento, em *Sobre o Conceito de História*, Benjamin (2012) reúne teses que, dentre a multiplicidade de espectros que apresenta, sustentam uma crítica contundente à maneira como o historicismo se volta para o passado pretendendo descrevê-lo tal como teria sido, adicionando fatos uns aos outros de modo que a história se desenrole em um tempo homogêneo e vazio. A história progressiva, defendida pelos sociais-democratas como o progresso mesmo da humanidade, é a ideia e prática contra as quais Benjamin se voltava teses, denunciando as relações de causa e efeito que estabelecem e com as quais construímos fatos históricos, perfazendo, desse modo, uma continuidade temporal linear e conforme. Deixa-nos, sobretudo, pistas acerca de uma ética, de uma articulação com o passado – a ética do materialismo histórico – que volta-se para ele não por meio de uma história monumental, inteira e cronológica.

Ao lançar para o passado uma mirada que o percorra não pelos grandes feitos, mas por seus fragmentos, aponta-nos uma relação com ele que, na sua construção, nele também provoque fragmentações; o materialista histórico segue atento, então, ao fragmento desse

passado que não perfaça o *continuum* da história, mas que o exploda e o confronte enquanto mônada. Isso quer dizer que é nessa unidade menor que o confronto, nesse fragmento que escapa ao tempo vazio e linear, no qual uma imobilidade, um choque no pensamento possam ser provocados, fazendo emergir para fora da continuidade da história uma experiência única, o presente como um “tempo do agora”:

O historicismo contenta-se em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar deles separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso ele funda um conceito do presente como um “tempo de agora” no qual se infiltram estilhaços do messiânico¹¹ (BENJAMIN, 2012, p.252)

Articulação esta que nos remete ao movimento do trapeiro nas grandes cidades: o manejar dos restos, o criar nas ruínas, arruinando também as relações comuns antes dadas aos objetos, conferindo-lhes outros destinos antes impensados. As teses em questão tratam da ética de um materialismo histórico, que implica num voltar-se atento ao que desse passado são as suas brechas, sua reverberações às gerações seguintes, seus “índices secretos” (p.242), suas entrelinhas; Benjamin pergunta “Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (p.242). É a esse apelo que o materialista histórico está atento: ao que desse passado possa ecoar, apontar no hoje; o que desse passado inscreva, no agora, um lampejo antes não visto e que suscite uma relação também outra com o presente, provoque-lhe desvios, interrupções. Segundo o filósofo, é uma pretensão de verdade desse passado o que a ética do materialismo histórico esmaga, pois o que interessa não é uma verdade produzida pelo historicismo, não é uma história estagnada que não interpele o presente, senão os restos do passado se inscrevendo no agora, e que nessa articulação algo nos reluz e desperte as centelhas de esperança as quais menciona.

¹¹ Os "estilhaços (*Splitter*) do tempo messiânico" são os momentos de revolta, os breves instantes que salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica, uma quebra no cerne do presente. (...) O tempo qualitativo, constelado de estilhaços messiânicos, se opõe radicalmente ao fluxo vazio, ao tempo puramente quantitativo do historicismo e do "progressismo". Estamos aqui, na ruptura entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso, no meio da constelação formada pelas concepções da história de W. Benjamin, G. Scholem e F. Rosenzweig, que se inspiram na tradição religiosa judaica para se oporem ao modelo de pensamento comum a teodicéia crista, ao Iluminismo e a filosofia da história hegeliana (LOWY, 2005,p.141)

Benjamin não está interessado numa história do progresso, no seu curso contínuo, tampouco nesse tempo vazio e homogêneo que se apresenta. Para o filósofo é o tempo do agora o que interessa, que se dá numa relação do presente com esse passado e que extrapola a continuidade da história, arruinando-a. O que está em jogo para o materialista histórico é “que permanece senhor de suas forças, suficiente viril para mandar para os ares o *continuum* da história” (p.250). Enquanto um historicismo se preocupa em garantir a imagem de um passado eternizado, universal, que caminhe rumo ao progresso, tendo como premissa a adição de fatos uns aos outros, o preenchimento de um tempo linear, Walter Benjamin nos chama atenção quanto ao exercício de um materialismo histórico, para o seu princípio construtivo.

Diferentemente daquele, esse princípio não apenas junta os fatos, mas inclui, nessa construção, uma também imobilização do pensamento, a saber: inclui a interrupção nos acontecimentos capaz de propiciar uma oportunidade revolucionária em relação a esse passado, mudando o seu curso pretensamente linear, que presume e persegue um progresso. O que entra em cena aqui é o estilhaçamento de uma época, de modo que, dela, ecloda para fora do curso homogêneo e vazio da história, a comunicação de um choque, a expressão de um confronto, uma interrupção em seu curso (p.251). O materialista histórico está atento a esse momento de choque, de imobilidade, no qual o contato com os fragmentos de outra época é captado, cruzando-se com o presente. Momento esse, no qual o que entra em cena e a interrompe, explodindo para fora do então tempo vazio, é o tempo do agora, a chance da criação que se torna possível nessa relação com o passado aos modos da atenção que lhe dispensa o trapeiro.

Gagnebin (2006) nos ajuda a entender esse movimento quando, em *Verdade e Memória* do passado, interroga-se precisamente sobre o porquê de hoje, pós-modernidade, falarmos tanto em memória, resgate e conservação; pergunta-se em que consiste a necessidade de erguermos uma história que se pretende verdadeira sobre determinado grupo. Isso nos toca pelo fato de termos apostado nas histórias evocadas, não pela sua inteireza ou por pretenderem uma verdade, mas por se apresentarem e se nos contarem pelos seus restos e sobras espalhados, deixando marcas desse passado emergindo no presente. Interessa-nos, sobretudo, o que esse movimento nos ensina e aonde nos lança, que coisas coloca em relação, as rupturas que provoca, o que faz reverberar, que efeitos produz.

Gagnebin reforça essa que, para Benjamin, é uma articulação com o passado que, diferentemente de conhecê-lo tal como teria sido, tem mais a ver com o acessar de uma lembrança que não está intacta no tempo, mas aparece como nos reluz no agora, na faísca que

desponta no hoje. O que para o filósofo é uma esquivada ao ideal de uma ciência histórica que pretende, exaustivamente, descrever o passado, é também, para nós, o reluzir de uma perspectiva de relação diferente com ele: aquela que nos articula com esse passado em lugar de descrevê-lo tal como aconteceu, inventando-o num engendramento com o agora. Para Benjamin se há algo essencial e que o historicismo científico tenta eliminar de seu fazer, é a própria articulação que ele também engendra com o passado, que é, então, o presente do historiador se relacionando com ele, ainda que pretendendo dar ares de neutralidade a essa implicação. Essa articulação que foge à redução de uma descrição, parece ser o que também nos sinaliza o trapeiro no filme de Varda e o altar construído para *La Mamá*: ambos contam essas histórias já dando outras chances e destinos a elas e aos objetos; as contam pelos seus trapos, provocando uma estranheza, a emergência de um desmonte, incorporando na experiência dos ouvintes não a imagem coerente e conforme, mas o seu esfacelamento.

Ainda nesse caminho, Gagnebin recorre a Paul Ricoeur (1995) naquilo que o autor nos assinala sobre a dimensão narrativa da história, o processo de narrar que a permeia, propondo-nos o borrar das fronteiras entre verdade histórica e ficção. O autor leva em consideração justo a ação da ficção na remodelação desse passado e um outro agir do historiador, com “a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele” (p.74). Ao se debruçar nesse conceito de rastro na evocação da memória, que Gagnebin faz a pergunta que nos interessa e para a qual estamos dando forma nesse trabalho; também a responde, abrindo um caminho:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. (GAGNEBIN, 2006, p.44)

Mas o que o trapear tem a ver com essa tensão? O que tem a ver com a perspectiva de memória e de narração que estamos propondo? É que o agir do trapeiro nos aparece aqui como uma postura que habita essa tensão entre um passado desaparecido que irrompe num presente evanescente; uma ética que dispensa a esse passado uma atenção outra, recolhendo o que dele sobra e reluz no presente, o interrompe em seu curso, assinalando também uma relação com esse presente em deslocamento. O agir do trapeiro confecciona, no ir e vir que articula, narrativas das ruínas e da tensão entre presente e passado; semelhantemente aos gestos das mãos de Varda trapeando o que nos conta, transformando e arruinando o curso da história, dando-lhe condições de invenção.

O trapeiro e o narrador são então, na obra de Benjamin, como veremos no próximo capítulo, tipologias de um mesmo movimento de interrupção do *Cronos* e de um transitar feito pelos rastros deixados no caminho, habitando a tensão entre os tempos: pois o narrador é também aquele que se movimenta para cima e para baixo, narrando a malha de suas experiências que, retirada desse que narra, incorpora-se no tecido vivo das experiências dos ouvintes, sendo tecida “a partir de várias camadas constituídas por narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2012, p.223). O que está em jogo aqui não é o narrador em si, mas o que dele pode ainda desdobrar-se, criar aberturas no tempo, como as sementes de trigo do Antigo Egito “que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, conservado até hoje suas forças germinativas” (p.220). Narrar pelos fragmentos de histórias e recolher os restos descartados nas grandes cidades para dar-lhes uma segunda chance, um outro destino, é o modo de atenção do materialista histórico. Trapeiro e narrador arruinam a inteireza da cidade e do tempo, ao passo que perfazem um outro trajeto, não pela rota já comum, mas abrindo saídas ainda desconhecidas ao rumo dos objetos e da narração. O próprio narrar é o ensaio, o mover-se mesmo rasgando caminhos incertos.

Abrir espaço, passagens ao desconhecido e ao ar fresco, são as características do que Benjamin (2012) chama de “o caráter destrutivo”, que parece ser a também ética do narrador e do trapeiro: narrar a história provocando nela transtornos, rupturas, abrindo-lhe caminhos em lugar de conservá-la à posteridade. Como assinala, “alguns transmitem as coisas tornando-as intocáveis e conservando-as; outros, transmitem as situações tornando-as manejáveis e liquidando-as” (BENJAMIN, 2012, p.243).

O caráter destrutivo o faz, contudo, não pelo apreço pelas ruínas, mas é porque através delas é que abre passagens. O caráter destrutivo enfrenta o homem que preza a estabilidade – o “homem-estojo” –, mas “tem a consciência do homem histórico” (p.243) que desconfia de qualquer estabilidade, com a qual não se alia. Justo por ver caminhos em todas as partes é que o caráter destrutivo não se apoia em durabilidade alguma: e vê-los por toda parte não quer dizer que já estejam lá até que sejam vistos, mas que ele é capaz de abri-los por todas as partes, até onde se encontrem as maiores obstruções. A desconfiança que tem do curso das coisas implica em uma confiabilidade no próximo passo: diante dele não está o desenrolar cômodo dos acontecimentos, pois não se apoia nessa segurança, mas é no criar passagens que ele confia. Sua confiabilidade é no porvir, esse que ele mesmo é apto a engendrar, por isso “o caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo” (p.242)

Nesse sentido, o caráter destrutivo nos traz uma relação intrínseca entre destruição e criação em Walter Benjamin; o criar, em sua obra, implica um movimento disruptivo que atravessa a criação. Enfrentando, desse modo, uma perspectiva do historicismo de reconstrução do passado pelo mero estabelecer de relações de causa e efeito entre os fatos:

El historicismo ve el pasado con una mirada, cuya óptica esta delimitada por la linea de tiempo establecida, continua. El determina, de esta manera, la historia del poder y la opresión que el historiador materialista se propuso como tarea hacer estallar. El historiador materialista debe destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia. Para construir el estado de cosas histórico, debe asumir un papel destructivo. Benjamín afirma: “la ‘construcción’ presupone la ‘destrucción’ (ANDERSSON, 2014, p.361)

O que materialista histórico exerce, por sua vez, é a possibilidade mesma de abertura da história, que acontece num duplo engendramento entre destruir e criar, como nos tem sugerido o agir da morte até agora. Morte que também é afirmada nos caminhos incertos do narrador e do trapeiro, a saber: uma vida possível no ainda impossível; sua possibilidade de invenção, de abertura de espaço, pelo trabalho da morte agindo nela. É no aprender a morrer que consiste o frescor do caráter destrutivo, o seu trabalho de ânimo novo, o ver caminhos por todas as partes porque ele mesmo empreende sua força em abri-los.

Esboça-se, então umas das perguntas com as quais seguimos nos encontrando no decorrer desse caminho: o que transmitimos, afinal, quando narramos, senão a também ética desse movimento – o de criar entremeado pelo trabalho de um morrer em curso? Não seria essa força do caráter destrutivo, a que abre caminhos e ensina a criar passagens ao porvir, o que se pode captar das narrações erguidas no *Dia de Muertos* no México? Levantar os altares nos parece então um paradoxo: são erguidos pois, não para salvaguardar o passado, e sim como testemunho e afirmação da força da morte agindo na vida e no seu contar. Talvez o que se transmita seja isso: passar adiante não a história do morto intacta, mas a transmissão do embate entre morrer e viver que permite que, aos frangalhos, ela possa ser narrada. Por ora, guardemos essas perguntas, que retornarão ao passo que avancemos.

É interessante que na obra de Benjamin a criança também apareça avizinhada ao trapeiro:

Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente (BENJAMIN, 2012, p.17)

Nesse trecho de *Canteiro de obra*, a criança é retratada como quem, pelos farrapos dos adultos, remonta o mundo, colocando em relação aqueles restos e objetos que, antes do seu agir, não teriam qualquer ligação evidente. No agir da criança sobre esses fragmentos de mundo que compõem os seus brinquedos, é a emergência de um mundo outro que comparece, a infância das coisas, seus recomeços.

Quando critica as conjecturas acerca da fabricação de objetos e brinquedos apropriados para as crianças, o que o filósofo critica, é à incapacidade dos pedagogos, desde o Iluminismo, em perceber que, na ação da criança no mundo, é o refazimento dele o que importa; do exercício da criança em um mundo que lhes oferece das coisas mais variadas, é a retirada dessas coisas de sua relação trivial, a potência de sua ação. O que não se pode perder de vista no agir das crianças é a infância que dele emerge, uma nova relação inventada entre as coisas, o que dela sobressalta. O mundo é para as crianças, segundo Benjamin, o seu canteiro de obras, onde pequenos mundos nascem nesse e desse mundo maior (p.17).

Em *Infância em Berlim* é tratada justamente a emergência dessa infância por um Walter Benjamin que revisita o seu passado e com ele se articula tal como o trapeiro, tal como a criança que, com os restos das coisas, se mete num jogo que as recompõe constantemente, como quem se enfia em labirintos. Nesse narrar de Benjamin sobre um passado e a sua infância, uma infância também se afagulha. Como as cores do pavilhão de seu jardim, onde aquarelas se abriam para ele e “coisas semelhantes se davam com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa joia, num livro” (BENJAMIN, 2012, p.102) ou no jogo de letras, aquele que desperta nele mais saudades da época se sua infância:

“O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filote, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca poderá despertar para realizá-la de fato. Assim posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderia tornar a aprendê-lo” (BENJAMIN, 2012, p.106)

O esquecimento é importante no acesso a esse passado e no que dele se perde e se conserva. Para Benjamin, não podemos recuperar a inteireza das coisas esquecidas, pois comportam em si uma quantidade de vida muito grande de tudo que se viveu, mas os vestígios de hábitos perdidos de nós, nos quais já não nos encontraríamos mais, e que conservam ainda

uma força “Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (p.106)

Se não se pode aprender a andar outra vez, do que se trata então a emergência dessa infância senão o retorno a ela, enredado ao esquecimento que hoje a separa de nós e nos faz voltar para recompor essas moradas demolidas, não para recuperá-las, senão para interromper esse passado, farejando suas migalhas, deixando aparecer os seus vácuos, seus silêncios? Nessa interrupção, por que não, vez mais, atentarmo-nos para o agir da morte comparecendo nas entrelinhas desse processo, deixando seus efeitos nas poeiras que ainda restam, nos buracos abertos, na dimensão de tudo aquilo que nos é irrecuperável?

É pela entrada que faz por Infância em Berlim, que Gagnebin (2013), em *História e Narração em Walter Benjamin*, nos ajudará com estas perguntas, ao apresentar a hipótese de que ele, ao fazer uma narrativa autobiográfica, propõe uma concepção do sujeito para além do que seria uma consciência de si, evocando as dimensões da vida da lembrança e do esquecimento, como inseparáveis, como também já apontaram Proust e Freud, os aspectos involuntários e inconscientes, respectivamente (p.74). Mas para além deles, Gagnebin ressalta em Benjamin, uma dimensão social do sujeito que, ao renunciar a clausura individual, pode então, ser “atravessado pelas ondas de desejo, de revolta, de desesperos coletivos” (GAGNEBIN, 2013, p.75). Para ela esse atravessamento é o que propicia, no pensamento de Benjamin, interrogarmos sobre o como contamos e agimos na história, a saber a nossa prática histórica. Imagem essencial de *Infância em Berlim*, seria a imagem do labirinto, uma metáfora das relações temporais entre presente, passado e futuro e das relações do sujeito consigo mesmo (p.76). Haveria uma exigência ético-política no pensamento de Benjamin que, tem a ver com uma ação no mundo, uma ação coletiva:

O conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração) me parece exprimir essa necessidade de recapitulação atenta, sem a qual a *Erinnerung* segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem fim no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia da história de Benjamin insiste nesses dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las a atenção do presente” (GAGNEBIN, 2013, p.80)

Aspecto esse muito importante para essa pesquisa, uma vez que o que estamos apostando é na memória e o narrar, o trapear, como meio de alteração de si e do mundo, com o

morrer também agindo nesse processo, ainda que ele comporte, como nos apresentou Blanchot, um outro risco, uma experiência na fenda, uma indeterminação. Aquilo que na narrativa não pode ser narrado e irrompe como acontecimento em curso.

Seguindo pois, Gagnebin nos ajuda ainda com o que se trata essa visita ao passado pelas suas ruínas, essa emergência de uma infância no presente que comparece num Benjamin que narra suas memórias desse outro tempo: é que dentre outros aspectos, a *Infância em Berlim* traz à tona uma incapacidade infantil que se relaciona com os mal-entendidos das palavras. Isso lhes dá um acesso privilegiado à linguagem, experimentando-as não apenas como instrumentos de comunicação, mas espaços por onde se adentra e empreende-se um caminho a ser explorado, uma abertura:

Paradoxalmente, a renúncia à autoridade do autor permite a eclosão de um texto luminoso, no qual ele reaparece como uma voz narrativa única, surgindo do “entrelaçamento de sua história com a “história dos outros”, e poderíamos, talvez acrescentar, do Outro (GAGNEBIN, 2013, p.83)

Em resumo, o que Benjamin busca na infância, é uma intensificação do tempo, um passado que se conserva no presente, porque nele há rastros de um futuro desconhecido, porém pressentido. Ou seja, não se trata da busca de uma identidade de um menino, mas uma abertura que ela comporta, uma transformação que daí emerge. O que busca no passado são os signos de uma promessa vindoura, para acessar, ou não, o que dela ainda está em vias de realização no presente. Há, nessa ação no hoje, um exercício de vasculhar, na obscuridade, os fios que permitam que uma história seja, então, retomada, encontre potência para sua passagem, para o que, antes, não se engendrara. Algo parecido com o que nos mostrou a fala do trapeiro que, em seu farejar minucioso pelos restos descartados nas sombras da cidades, dá uma segunda chance para sua vida em remontagem. Por fim, o que a autora vem nos mostrar é que, na memória e narração em Benjamin, é uma transformação que está em jogo em seus processos, um retorno labiríntico por onde se procura tais signos que se abrem no presente, porque há nesse retorno uma perdição, um adentrar diferente por entre os caminhos, pelos seus desvios. Há fios de enunciação no hoje, urdidos no embate que os entrecorta, entre lembrança e esquecimento.

O obrar do trapeiro, do narrador e da criança recolhem no mundo os fragmentos que interrompem o seu curso. Vasculhar no passado os seus restos e o que dele é jogado fora é, senão, experimentar o mundo como canteiro de obra e nele mesmo recolher a matéria prima para um presente e futuro a serem forjados. Essa e a ética dos seus gestos, de um movimento que não perfaz o passado através de uma história monumentalizada dele, mas que através de suas ruínas,

recolocam esses fragmentos no jogo numa articulação com o presente que transforma não só o hoje, mas muda também o passado e o futuro, abrem um porvir em muitas direções.

CAPÍTULO 3: ESCRITURAS DO DESERTO: DE UMA FORÇA ESTRANHA, A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

Capítulo dedicado à Gal

3.1 De uma experiência sem nome

Em *O livro por vir* ainda seguiremos, perseguindo seus ecos para este trabalho e, junto a ele, discutiremos o que para nós é um cruzamento inevitável ao nosso trajeto, a experiência literária, na aposta de que ela só pode nos chegar mesmo assim, como força disruptiva, um corte, um desvio essencial que força passagem ao que aqui está em vias de se realizar. É no capítulo designado *A Palavra Profética*, que Maurice Blanchot (2018) nos apontará uma dimensão da palavra que nos parece importante para entender as contribuições de Garro e Rulfo ao nosso percurso, o que delas também se estabelecerá como zona fronteira com a memória em movimento que temos perspectivado até aqui, que é justo a dimensão anacrônica dessa palavra, a que estabelece uma outra relação com o tempo e, muito mais do que dizer daquilo que está por acontecer, é capaz de instaurar em nós o desconhecido, a experiência a que atribui ao deserto: é o que chama de ‘palavra profética’. Segundo o autor, a previsão dos acontecimentos é ínfima se estiver perfazendo uma regularidade da linguagem. Entretanto, segundo ele, o que comporta de fato a palavra profética, o interessante para nós, é justo a retirada de uma presença firme no tempo e qualquer duração ou estabilidade, “mas a fala profética anuncia um futuro impossível, ou faz do futuro que anuncia, e porque ela o enuncia, algo de impossível, que não podemos viver e que deve transtornar todos os dados seguros da existência.” (p.114). Desse modo, seria para a desordem e desarrumação do mundo a que esta palavra nos conduziria. Blanchot, então completa:

Até mesmo a Cidade eterna e o Templo indestrutível são de repente – incrivelmente–destruídos. É novamente como um deserto, e a fala também é desértica, é a voz que precisa do deserto para gritar e que

desperta sempre em nós o medo, a compreensão e a lembrança do deserto.
(BLANCHOT, 2018, p.114)

Emaranhando-se nesse capítulo, na relação da palavra desértica com um tempo inaugural e desse deserto com o fora, Blanchot seguirá nos levando a esse lugar, o qual se opõe a qualquer enraizamento ou repouso e que considera ser a exigência de um movimento (p.14). Relação de alteridade que é essa relação mesma com o fora, “um espaço sem lugar e uma experiência sem engendramento”. Tomando, nesse capítulo, a passagem do Êxodo bíblico, onde é narrada a saída dos hebreus para um longo perambular no deserto, esse deserto é, para Blanchot, o lugar sem saída onde toda a saída, todo êxodo de fato desemboca. Palavra essa que, para o crítico, é sempre estrangeira e por vir, ela, numa relação radical com o fora, realiza-se como uma enunciação outra, um rasgo na regularidade do tempo e da linguagem.

É a esse deserto da palavra que Rulfo e Garro nos dão acesso, o fazem passar com destreza em sua criação literária. O que *Pedro Páramo* e *As lembranças do Porvir* abrigam é o ininteligível, a composição de um absurdo, a suspensão de um tempo terreno. Ainda que narrado desde a terra e ainda que muito a evoque – nos murmúrios dos povoados, Comola e Ixtepec, abandonados ao autoritarismo, no sangue dos homens, nos enforcamentos, nos galopes dos cavalos, nos tiros, nos relevos e na secura – ainda assim é a um prolongado silêncio o que as duas obras fazem reverberar. Silêncio que, do fundo das palavras, é o que se faz escutar e tem a ver com a passagem mesma do deserto ou a sensação de que ambas rasgam caminhos a um outro tempo, que não é este ou aquele, mas o que irrompe um pensamento sem nome, e onde tempo ou sentido algum podem fazer morada fixa.

Por essa razão as escolhemos para este trabalho, pois narradas desde memórias que voam irregulares no tempo, acabam por fazê-lo também voar e levar-nos a provar dessa a que chamamos experiência literária, tão solta como precisa, a qual tampouco podemos definir ou sequer pretender ir ao seu encontro. Acessá-la talvez tenha a ver com o que Blanchot constantemente chama de ‘malogro’, expormo-nos ao que, nesse trabalho, é o seu passo mais difícil, indizível e inesgotável. Por isso, não enquadraremos e nem pretendemos definir ou dar um estatuto para esta experiência, não é possível nem mesmo apreendê-la para dar-lhe alguma função, mas já atingidos por ela, não lhe negaremos passagem. Acolhê-la e desejá-la, portanto, será aqui uma ética de pesquisa, um compromisso com o que no

pensamento só pode acontecer como uma força estranha que nos acomete e força caminho em nós.

É a essa dimensão desértica e arriscada das memórias narradas desde cidades ao pó, mortas ou em ruínas, nas obras de Elena Garro e Juan Rulfo, a que temos sido forçados a adentrar para a aposta de uma memória movente, que, no encontro com a morte, extrai uma força ficcional, a força de sua própria invenção. Não para imaginá-las, mas vivê-las numa espécie de breu no pensamento, esse que elas nos introduzem, e daí retirarmos o que para nós se faz entender como a força da literatura, de meter-nos o impossível e abrir espaço a um porvir que se realize em nós também como invenção. Bem nesse ponto é que entendemos que literatura, memória e ficção vibram entre si e nos ajudam a apostar a memória como este solo, como a matéria prima onde nos forjamos e inventamos a vida que queremos fazer passar em sua potência de criação, forjamos um mundo no qual essa potência possa ser extraída.

Por isso, as memórias de Comala e Ixtepec serão aqui pontos de cruzamento no qual pensaremos essa memória movente em suas ressonâncias com a experiência literária.

3.2 Comala e Ixtepec: uma miríade de luzes e sombras

Juan Preciado chega à Comala pelos olhos de sua mãe, Dolores Preciado, que no leito de morte lhe pede que retorne ao seu povoado, em busca daquele que seria o seu pai – e de tantos outros filhos nascidos e abandonados em Comala –, Pedro Páramo, e lhe cobre tudo o quanto lhe fora roubado: “Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; (...) Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos pra ver.” (RULFO, 2020, p.26). Já Ixtepec, mira a si mesmo através de suas próprias ruínas, suas pedras “Aqui estou, sentado sobre esta pedra aparente. Só minha memória sabe o que contém. Vejo-a e me recordo (...) vejo-me e transfiguro-me em muitas cores e tempos” (GARRO, 2019, p.7).

Comala, em princípio é narrado desde a voz de Juan Preciado, contaminada pelas lembranças de sua mãe que lá vivera muitos anos antes, e se dissipa entre os fragmentos de vozes de outros passantes que cruzaram o povoado, agora vazio, cujas palavras emanam da terra e dos ventos e se mesclam entre si: Comala não existe senão por essas memórias, de

uns e de outros, que vão sendo evocadas no decorrer da narrativa e lhes conferem uma existência fugidia. Imersa num impávido silêncio, um povoado já morto, dentro dele essas vozes eram melhores escutadas: “Recordei o que minha mãe me dissera: ‘Lá você me ouvirá melhor. Estarei mais perto de você. Você irá sentir mais perto a voz de minhas lembranças do que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve alguma voz’.” (RULFO, 2020, p.31). Ixtepec, por sua vez, narra a si, e só existe, também em movimentos incertos, pela memória que se dissipa entre seus transeuntes de tempos distintos, pelos olhos de muitos, dos tempos que outrora foram sua alegria e que, na presente narrativa, são a sua ruína: “Nesses dias eu era tão desgraçado que minhas horas se acumulavam informes e minha memória se converteu em sensações. (...) Os dias se converteram no mesmo dia, os atos nos mesmos atos e as pessoas eram um só personagem inútil” (GARRO, 2019, p. 52).

E por que essa miríade, essas vozes e memórias em fractal, essas cidades que existem e não existem, ainda que em diferentes perspectivas de olhares e narração, nos são tão importantes quando encarnadas como experiência literária?

Pedro Páramo, escrito pelo mexicano Juan Rulfo, é publicado pela primeira vez em 1955, pelo selo do *Fondo de Cultura Económica*¹², e sua narrativa se desenrola no povoado de Comala, avizinado pelos rumores e efeitos de movimentos revolucionários que se levantam e vão se espalhando, descrita como uma terra que, ao longo dos anos, vai sendo arrasada pelo autoritarismo e o despotismo daquele que aparece nessas memórias sob a forma de violência, rancor e avareza do caudilho Pedro Páramo:

– Semana que vem você vai ver Aldrete. E diz a ele que recolha a cerca. Invandiu terras da Media Luna.

– Ele fez as mediações direito. Eu conferi.

– Pois vá lá e diga a ele que se enganou. Que calculou mal. Se for preciso, derruba as cercas.

– E as leis?

– Que leis, Fulgor? A lei, de agora em diante, nós é que fazemos. Você tem algum cabra valentão trabalhando na Media Luna? (RULFO, 2020, p.70)

¹²Grupo editorial em língua espanhola, endereçado no México, atuando em torno de assuntos hispanoamericanos. Em: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/>

A narrativa, embora imersa num contexto político que retrata e configura as relações num México da década de 20, nos suspende de um tempo cronológico, de um mundo firme, e nos lança num tempo ininteligível, que é o tempo da memória dos personagens: mortos e vivos transitam e se encontram, conversam entre si, se tocam e se recordam, num povoado que, por fim, nos dá a entender que todos estão mortos. “Não é que pareça. É que é. Aqui não mora ninguém” (p.30) e suas almas penam por ali: “Esta cidade está cheia de ecos. Parece até que estão trancados no oco das paredes ou debaixo das pedras. Quando você caminha sente que vão pisando seus passos(...) Acho que vai chegar o dia em que esses sons se apagarão” (RULFO, 2020, p.71). Apoiar-se numa realidade e nos retirar dela para uma experiência que é literária, que persegue uma sensibilidade, um rastro sutil e informe, e o faz reluzir através da obra: se estão mortos ou vivos já não importa como critério de entendimento da narrativa, uma vez que é a memória de todos eles, seus ruídos, seus passos, o que faz com que Comala, povoado que não existe, passe a existir, assim informe.

Rulfo torna Comala possível dessa maneira, naquilo que dela é impossível para nós: como muitas vezes aparece na narrativa, lá não mora ninguém, no entanto João Preciado sentia que o povoado, em alguma instância, entre vazio e vozes de mortos falantes, estava ali: “E embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia” (p.31). Existindo pelas memórias que nele são evocadas, em um vai e vem incessante, composto por vozes feitas “de fiapos humanos” (p.31). Juan Preciado não chega jamais ao destino indicado por sua mãe, mas a uma terra sem fixidez: “Eu me senti num mundo distante e deixei-me arrastar. Meu corpo, que parecia afrouxar-se, dobrava-se diante de tudo, havia soltado suas amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse trapo” (p.35).

O que nos parece essencial em Rulfo, não é a busca de um entendimento, uma lucidez, um consenso sobre o estarem mortos ou vivos, ou um ponto de basta para compreender sua narrativa, explicá-la por tal ou tal aspecto que apaziguem a confusão que instaura, mas uma nesga de mundo que ele percebe e traça para nós com amplitude. O que reverbera do seu pensamento é aquilo que Blanchot (2018), através da obra de Robbe-Grillet¹³, chama de uma claridade que pode emanar de uma narrativa “que parece transformar também o tempo, dando-nos o poder de o percorrer segundo novas direções” (p.234), ou seja, como se dela o que se desse a nós fosse apenas um espectro do que ilumina. No romance do escritor, Blanchot abordará uma claridade a qual sua

¹³ Escritor e cineasta francês que, junto a Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon, está associado ao *nouveau roman*, termo aplicado ao conjunto de romances franceses publicados no pós guerra (depois de 1945). Em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/nouveau-roman>

origem não pode sequer ser acessada, senão experimentada como uma incógnita, que está no centro de toda narrativa, captada por quem a escreve e as faz brotar, que dá visibilidade àquilo que fora captado, mas nunca pode ser capturada em seu ponto de origem:

A narrativa sempre depende de um ponto de vista, deveria ser escrita como que do interior, não pelo romancista cuja arte, abraçando tudo, domina o que cria, mas segundo o impulso de uma liberdade infinita mas limitada, situada e orientada no próprio mundo que a afirma, a representa e a trai. (BLANCHOT, 2012, p.239)

O que *Pedro Páramo* acessa é esse rasgo antes imperceptível, realiza esse tempo outro, esse mundo mesclado que ele inaugura e que esbarra também com a perspectiva de memória que trabalhamos até aqui a partir do *Dia de Muertos* mexicano: esse transladar de tempos que se experimenta como zona limiar na qual o narrar das memórias não perfaz um caminho passado, mas o inaugura, o cria, levanta pelos restos, os seus altares em farrapos. *Pedro Páramo* é narrado desde a morte, iniciado sobretudo pelos rastros que, a partir da morte de Dolores Preciado, são deixados como memória de Comala para seu filho, Juan Preciado. A tal herança que deve reivindicar ao seu pai, e que ele persegue, não passa, na verdade, de uma extensa experiência de perdição: tudo o que resta enfim, são essas memórias passadas a diante, perdidas, recuperadas, em fragmentos, aos fiapos humanos, que desde um povoado que não cessa de morrer, remonta, naquelas vozes, os seus pedaços. “Lá você vai se acostumar aos ‘de repente’, meu filho” (p.77).

Experiência da qual nem mesmo Pedro Páramo, o grande caudilho e personagem principal que entrelaça a vida de todos os daquele povoado, parece se livrar, pois até mesmo ele, no momento de sua morte, como também em todo livro em que sua figura aparece toda fragmentada, não passa de um monte de ruínas em desmonte, onde o que há, como sugere seu nome, são as pedras, os esfacelamento e o deserto exposto: “Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e fez a tentativa de caminhar. Depois de alguns tantos passos caiu, suplicando por dentro; mas sem dizer uma única palavra. Deu uma batida seca contra a terra e foi se desmoronando como se fosse um montão de pedras” (p.173). Pedro Páramo é a figura central e hegemônica arruinada em seu esplendor por um monte de vozes que o despedaçam; um monte de fragmentos que se rearranjam por todas essas vozes, numa narrativa na qual um morrer constante está em curso.

De que lugar então fazerem existir essas memórias senão no entrelace mesmo com esse morrer que não dá trégua na narrativa de *Pedro Páramo*, que joga com a figura poderosa do grande caudilho e a coloca à prova, a dilacera? Lugar onde todos existem esfacelados, remontados e refeitos pelo trabalho da memória. E, em meio a essas presenças mais forte ou mais

fracas, que ora surgem, ora desaparecem: “a voz dela estava tão fraca, como se tivesse precisado atravessar uma distância muito grande até chegar aqui” (p.34), Rulfo parece nos atirar aí: num exercício constante de morrer que torna realizável a própria obra, numa experiência na qual as memórias se misturam a um povoado que morre sem parar e que só é erguido através do que dele se recorda e se esquece, existindo e deixando de existir, num duplo gesto, que é o dar passagem ao inapreensível, propiciado pelo fazer da memória e pelo fazer literário. A obra de Rulfo nos ensina a morrer e, nesse exercício, faz emergir a infância de todo livro e de todo o narrar: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe me disse. E eu prometi que viria vê-lo assim que ela morresse” (p.25).

Pedro Páramo encarna o que para nós é pano de fundo onde se move esse trabalho, como bem já entendeu Blanchot (1987), quando, em *A literatura e o espaço da morte* afirma: “O escritor é então aquele que escreve para morrer e aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte” (p.95). Rulfo, certamente, provou dessa relação e entregou-se a essa exigência, fazendo com que Comala emergisse e, como efeito da sua própria realização entrelaçada com esse morrer, chegasse também a nos atingir, a fazer-nos morrer também a nós. É sobretudo isso, a relação com um morrer, o que a experiência literária nos ensina a mergulhar e a suportar, não para cruzarmos, ilesos e protegidos pelas lembranças, as travessias do povoado, mas nelas irmos deixando-nos para trás, morrendo.

As Lembranças do Porvir, por sua vez, é escrito pela também mexicana Elena Garro, e publicado em 1963 pelo Editorial Joaquín Mortíz (Novelistas Contemporáneos). Se passa num contexto pós-revolucionário, depois que Emiliano Zapata¹⁴ é morto e que os efeitos da revolução mexicana que “(...) estourou uma manhã e as portas dos tempos se abriram para nós” (GARRO, 2019, p. 28) vão sendo, então, destruídos por governistas que tomam, pela força, o povoado. “Depois, as batalhas ganhas pela Revolução se desfizeram pelas mãos traidoras de Carranza e vieram os assassinos para disputar os lucros (...) Um silêncio sombrio se estendeu de Norte a Sul e o tempo se voltou outra vez de pedra”(p.29), onde o autoritarismo e os assassinatos arbitrários passaram a dominar o cotidiano dos vivos, onde as festas e comemorações foram sendo proibidas e onde a cada dia apareciam corpos enforcados pendurados nas árvores; período em que

¹⁴ Fue un revolucionario mexicano que en 1906 encabezó la rebelión contra los hacendados azucareros. En 1909 organizó la Junta de Defensa para repartir la tierra entre los campesinos. Em: <https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/130-revolucion-mexicana-personajes-2/1626-emiliano-zapata>

o povoado de Ixtepec fora ocupado e controlado pela violenta chefia militar do general Francisco Rosas e seus subordinados:

Na minha longa vida nunca me havia visto privado de batismos, de casamentos, de responsórios, de rosários. Minhas esquinas e meus céus ficaram sem sinos, aboliram-se as festas e as horas e retrocedi a um tempo desconhecido. Sentia-me estranho sem domingos e sem dias de semana. Uma onda de ira inundou minhas ruas e meus céus vazios. Essa onda que não se vê e que de repente avança, derruba pontes, muros, tira vidas e faz gerais. (GARRO, 2019, p.135)

Diferentemente de *Pedro Páramo*, *As lembranças do porvir* narra a paralisia de um tempo onde a vida não se inventa, de um viver mortificado “Aí não transcorre o tempo: o ar ficou imóvel depois de tantas lágrimas” (p.8), impedido de memória através dos festejos, das comemorações, e no qual experimenta-se um endurecimento, feito pedra, um fechamento dos portais do tempo que movimentam a vida, “Quando o general Francisco Rosas chegou para pôr ordem me vi invadido pelo medo e esqueci a arte das festa” (GARRO, 2019, p.10), e no qual se faz cada vez mais escasso um porvir como horizonte: “Um círculo se fechava sobre mim. Talvez a opressão se devesse ao abandono em que eu me encontrava e à estranha sensação de haver perdido meu destino. Os dias eram pesados e estava inquieto e destruído esperando o milagre” (p.10). O povoado no qual os moradores desejavam um tremor de terra que lhes trouxesse de volta alguma mobilidade e rompesse a dureza de seus dias: “Por sua culpa os zapatistas haviam ido para um lugar invisível aos nossos olhos e desde então esperávamos sua aparição, seu clamor de cavalos, de tambores e de tochas fumegantes” (p.10).

Os personagens, agarravam-se ao que de sua nostalgia os transportasse para outros tempos antes daquele, para fora de um povoado que parece não experimentar nada novo, morto e fixado no tempo, como a família Moncada, cujos componentes se viam sem perspectiva ou encontravam suas maneiras de se esquivarem dali: “– O porvir! O porvir! O que é o porvir? – exclamou Martín Moncada com impaciência”. Ou como Isabel, sua filha, que “(...) tocava os objetos para se comunicar com um mundo aparente e pegava um livro ou um saleiro como ponto de apoio para não cair no vazio (...) E a Isabel suspensa podia desprender-se a qualquer momento(...)” (p.24). Povoado cuja a capacidade de inventar via-se comprometida pelo esquecimento no qual se encontrava: “Ninguém vinha. Ninguém se lembrava de nós. Só éramos a pedra sobre a qual caem os golpes repetidos como uma imperturbável gota de água” (p.136), e cuja a morte pairava não como um morrer em curso que perpassa a vida e com o qual se poderia criar outras memórias desse povoado, mas uma mortificação do viver que o petrifica, obstrui a possibilidade de criar, de refazer-se a si mesmo e seus destinos: “A ninguém importava já a sorte

de ninguém. O povoado seguia morto (...) Dona Carmen se debruçou na sacada para ver o final daquele dia morto dentro daquele povoado morto.” (p.177)

A chegada de um forasteiro, Felipe Hurtado, é o que recobra brevemente os ares de seus habitantes e lhes rasga alguma possibilidade de invenção quando lhes traz o teatro “O que falta aqui é a ilusão” (p.97), jovem que logo caiu nas graças do povoado e no gosto da família Moncada, que o hospedara em sua casa. Chegara ali para resgatar Julia, a mulher que fora trazida à força pelo general Rosas para viver com ele, e a única que detinha a influência nos humores do general e o seu amor, e que para a gente do povoado, era o rosto da beleza e da fuga para além daquele lugar, figura que encerrava em si uma distância de todos os demais, como se respirasse lonjuras dali: “Faltava-nos Julia, as serenatas se tornaram muito escuras sem o resplendor de suas roupas; seus colares de ouro não iluminaram mais as árvores da praça;” (p.123).

Julia era um ser misterioso, que tinha olhos distantes de Ixtepec e, o enigma que eles guardavam, era o que atraía o amor do general e, dependendo do que sucedera entre os dois, é que Rosas despejava ou não sua fúria contra moradores dali. Depois que ela e Felipe Hurtado fugiram juntos, o general destinou sua desconfiança em relação a toda Ixtepec, que se via sob uma onda de ameaça constante e invisível por todas as partes. Os amantes, por sua vez, foram os que deram a largada e inauguraram a possibilidade de vida para além daquele lugar, abriram um caminho “Ao sair da noite, perderam-se pelo caminho de Cocula, no resplendor da luz rosada do amanhecer” (p.122). No entanto, todos seguiram saudosos do passado, melancólicos com a perda daqueles que representavam o fora daquela Ixtepec, o estrangeirismo dali.

Embora o que perpassasse toda a narrativa seja a voz melancólica de um povoado que dentre os muitos espectros de si, vê-se em tempo que parece imóvel e opaco “Há dias como hoje nos quais lembrar-me me dá pena. Quisera não ter memória ou converter-me em um piedoso pó para escapar da condenação de me olhar.” (p.7), ainda assim o que Ixtepec nos avisa, parece vislumbrar em vários momentos, é que a memória é uma miríade de cores, que não se encerra aqui ou ali, mas se recobra, se redesenha, se refaz. Ele próprio, em sua narrativa, através de outrostempos que enxerga de si, é testemunha disso, “Eu conheci outros tempos: fui fundado, sitiado, conquistado e engalanado para receber exércitos. Conheci o prazer inexprimível da guerra. Criadora da desordem e a aventura imprevisível” (p.7).

O que pairava naquela Ixtepec, contudo, era esse sentimento de seus habitantes de se sentirem mortos, parados no tempo, sem vislumbrarem através de suas próprias vidas, saídas aos autoritarismos e à vigilância que ali permaneciam através da presença violenta e mortificante

do general Rosas “que detinha a corrente amorosa que faz e desfaz as palavras e os feitos e guardava-nos em seu inferno circular” (p.217), este que também era refém de sua própria dureza e de seu próprio inferno, uma vez que “Também o general Rosas, incapaz de desenhar seus dias, vivia fora do tempo, sem passado e sem futuro (...)” (p.11). Foi preciso que um estrangeiro viesse lhes mostrar outros ares, lhes perturbasse a vida, mas sem ali permanecer e que, quando fugira, ainda deixou-lhes a sensação de haver perdido a ilusão e terem sido roubados à presença de Julia.

Mas, ainda que nesse contexto desesperançado, a narrativa contada na perspectiva mesma de Ixtepec é a força que, na obra de Garro, é capaz de abrir uma experiência entre-tempos, através desses outros que lhe perpassam, e cujo povoado gostaria que também os seus habitantes pudessem ver, como ele vê, ao mirar a si mesmo na imagem em fractal de sua ruína. Em seu próprio fragmento, com esses outros olhos, desses outros ventos, vê-se para além daquela época e de seu cotidiano apequenado:

Gostaria de levá-los para passear por minha memória para que vissem as gerações já mortas: nada ficava de suas lágrimas e lutos. Extraviados em si mesmos, ignoravam que uma vida não basta para descobrirem os infinitos sabores da menta, as luzes de uma noite ou a multiplicidade de cores. Uma geração sucede a outra, e cada uma repete os atos da anterior. Só um instante antes de morrer descobrem que era possível sonhar e desenhar o mundo à sua maneira, para depois despertar e começar o desenho diferente” (GARRO, 2019, p.207)

Os destinos aqui podem tanto se repetir, alheios ao seu próprio curso, como se reinventarem, e Ixtepec capta isso, pois vislumbra naquele breve fragmento de si os espectros de outros tempos penetrando naquele tempo apaziguado, se desloca entre as gerações e reconhece a própria morbidez daquelas dias em que seu porvir pode tanto se abrir como se encerrar, a depender de seus habitantes. Se a pedra aparente na qual o povoado enxerga a si próprio é a dureza, é também o espectro, o fragmento de muitas cores e movimentos se cruzando naquele tempo mortificado: “Minha gente é morena de pele. Veste-se de algodão rústico branco e calça sandálias (...) Move-se devagar, fala pouco e contempla o céu. De tarde, ao cair o sol, canta.” (p.8)

O que Garro faz cintilar em sua obra é uma nesga de outros tempos que se agitam, o que percebe é a chance de que a história seja lançada para outros rumos, e a memória, transfigurada tal como se lhe aparece quando olha para seus próprios espectros, quando mira-se pelas ruínas, é o terreno, e o que dele se despega e se transporta, onde essas passagens podem acontecer. A memória, tal como aparece na obra de Garro, é a pedra de mil faces onde esses outros rumos possam ser lapidados, é a fagulha silenciosa de um agora brilhando no livro, deixando em aberto o obrar da história para sempre. No entanto, obstruídos de memória e condenados às

investidas violentas do general, os habitantes de Ixtepec estão um pouco mortos, dessa morte que, diferentemente de um morrer que traz movimento e areja a vida, fixa, aprisiona e mortifica o viver. Ao ampliar-nos a mirada, fazer-nos olhar o povoado pelos olhos mesmos de Ixtepec, que são os olhos de tantos outros, é que Garro dá os seus passos: através de um si mesmo descontornado, espectral – Ixtepec –, que se move para lá e para cá, que é visto por muitos e só existe porque é também lembrança e esquecimento que dele se tenha: “Eu só sou memória e a memória que de mim se tenha” (p.7).

Garro acaba por deslocar-nos também, fazendo-nos perceber essa miríade de luz e sombra, uma mirada de si que implica numa experiência de alteridade e, sobretudo, de espanto, estranhamento. Assim, nesse paradoxo de imobilidade e movimento, Ixtepec se mira e se translada entre as gerações. Entretanto, sem memória, esquecidos de si mesmos, do seu passado e distanciados até mesmo de seu presente, o que os seus habitantes parecem ainda desconhecer é a possibilidade de refazer também o seu futuro, e se tornam, desse modo, pedras enrijecidas no tempo sem a lapidação exercida pelo delicado e atento trabalho da memória: “Suas palavras giraram no mundo sem ruídos de Isabel. O futuro não existia e o passado desaparecia pouco a pouco. Olhou o céu fixo e o campo imperturbável e idêntico a si mesmo: (...) limitado por duas noites iguais.” (p.242). Existências sem porvir.

Isabel que é essa personagem enigmática e inquieta da narrativa, a única filha mulher de Martín e Ana Moncada e irmã de Juan e Nicolás, os rapazes inconformados com o destino mortífero de Ixtepec sob o comando das forças governistas. A jovem se recusava a ter como única possibilidade de destino o casamento, ela que nascera uma jovem vivaz e aos poucos foi sendo tomada pela melancolia dos dias ao seu redor. É também Isabel que decide, em silêncio, ser a próxima amante de General Francisco Rosas, coincidentemente, no mesmo momento em que seus dois irmãos, o padre Beltrán e todo o plano que fora forjado por alguns habitantes do povoado para distrair os comandantes de modo que os três conseguissem fugir dali sem serem percebidos, são descobertos. Os três estavam metidos nos movimentos de revolta que foram se alastrando naquilo que, no México, foi conhecido como a Guerra Cristera, levante armado que se organizou contra as limitações que o Governo vinha impondo à liberdade religiosa da Igreja Católica, restringindo-lhes os cultos, e que em Ixtepec era controlada pelos militares que tomaram o templo: “Os três haviam querido fugir para voltar depois e abrir uma corrente de frescura no povoado fechado como um pedredouro de cadáveres” (p.220).

Nicolás Moncada, o irmão que junto a Isabel aspirava ares de outros lugares, que desejava abrir caminhos para fora de Ixtepec, enquanto aguardava o seu julgamento depois de haver sido pego em fuga pelos militares, viu-se sentenciado a uma morte que não os deixava e lhe parecia muito pior que a sua própria, a qual já conhecia de longa data, por todos os anos de sua vida e agora: “(...) ver-se-ia desde dentro, enchendo-se de bichos como os corpos inchados dos mortos que encontravam de pequenos nas planícies de Ixtepec. Não havia escapado do crime, não havia escapado da morte do povoado” (p.221). O que Nicolás Moncada enxergava diante de si era, vez mais, a obstrução de todas as saídas daquele modo de vida mortificado pelo autoritarismo, o medo, pela violência e a secura de memórias em que o povoado estava imerso. Isabel, por sua vez, a quem não sabemos realmente se foi a delatora de seus irmãos ou se planejava, em seu interior, provocar uma virada no destino de todos de Ixtepec influenciando o general - assim como Julia, a amante anterior que detinha a influência nas emoções do militar -, não deixa abertas as razões que levaram-na a juntar-se ao general Francisco Rosas. Ela insiste ainda pela vida e liberdade de Nicolás Moncada, já que Juan Moncada, o mais jovem, já havia sido assassinado pelos militares, mas esse seu irmão, com quem sempre nutriu uma cumplicidade e desejos de liberdade desde a infância, se entrega sem recuar ao seu deplorável destino, vez mais, irremediável.

Isabel, condenada por todos como a traidora de Ixtepec, morre petrificada, numa morte na qual não vê mais saídas e endurece: “(...) estava no centro do dia como uma rocha na metade do campo. De seu corpo brotaram pedras que corriam por seu corpo e tornavam-no imóvel” (p.242). Por fim, eis o paradoxo da obra: é nesse mesmo corpo petrificado aonde se abre a imagem através da qual começam *As lembranças do porvir*. É a ele quem Ixtepec olha e se vê, dele narra a miríade de cores de si mesmo e suas memórias. Isabel é a pedra aparente, espectral, a qual o povoado mira a si mesmo, é nesse corpo empedrado que Ixtepec vê a si e as suas gerações e se estranha. Em Isabel, o povoado inscreve seu paradoxo, sustentado até o fim na obra de Garro: a luta entre um tempo que se converte em pedra, se torna imóvel na história e, a oportunidade de, pelas memórias, pelas ruínas mesmo, mirando a essa pedra espectral, rearranjar o passado e suas chances de um porvir, como ecoa ao fundo na voz de Ixtepec:

De onde chegam as datas e para onde vão? Viajam um ano inteiro e com a precisão de um ponteiro de relógio cravam no dia assinalado, mostram-nos o passado, presente no espaço, deslumbram-nos e apagam-se. Levantam-se pontuais de um tempo invisível e em um instante recuperamos o fragmento do gesto, a torre de uma cidade esquecida, as frases dos heróis dissecadas nos livros ou o assombro da manhã do batizado quando nos deram nome. Basta dizer a magia de um número para entrar em um espaço imediato que havíamos esquecido (GARRO, 2019, p.217)

A obra de Garro, ainda que narrada em primeira pessoa na voz de Ixtepec, transforma essa voz que narra em um fractal, num desdobrar-se que descentraliza um ‘si mesmo’ e o multiplica em muitos olhos. Além disso, tal obra também desfaz uma pretensa unidade da memória e a dispersa nos tempos, retirando-a de um único ponto para espalhar-se entre vales, muitos guerreiros, festas e cantos: “Porque houve um tempo em que eu estive em um vale verde e luminoso, fácil para a mãe trabalhadora. Até que outro exército de tambores e generais jovens entrou para me levar de troféu a uma montanha cheia de água e então conheci cascatas e chuvas em abundância” (p.7). Multiplicado nos olhares que, a cada vez voltam-se, diferenciados, ao ‘si mesmo’, “E como a memória contém todos os tempos e sua ordem é imprevisível, agora estou frente à geometria de luzes que inventou esta ilusória colina como uma premonição a meu nascimento” (p.9), a voz de Ixtepec é também o silêncio de tudo o que conhece ao seu respeito, é o ensaio de uma voz outra, é a mirada aos seus muitos começos.

Se, por um lado, *Pedro Páramo* acentua o assíduo trabalho da morte entrelaçado às memórias do retorno a Comala que nele são narradas, Ixtepec ilumina a emergência de um tempo sempre distinto, que pelo trabalho da memória, engendra, pela imagem que emerge da pedra aparente, a remontagem de seus fragmentos de outros tempos, a figura de um embrião, o vislumbre de um porvir desconhecido, de um Ixtepec por nascer. *As lembranças do porvir* é esse esforço por nascer, encarna esse embate entre uma morte que paralisa e o morrer que abre caminhos para refazer-se na história. Tal embate é evidenciado por Blanchot, ao fazer uma diferença entre a morte que fixa um lugar, petrifica, e o morrer que se mistura ao curso da vida e abre saídas para ela, para o que pode ainda vir a ser: “É possível refugiar-se ilusoriamente na morte, a tumba marcando o fim da queda, o mortuário como saída do impasse. Mas o morrer é o fugidío que arranca indefinidamente, impossivelmente e intensivamente para a fuga” (BLANCHOT, 1987, p.81).

A escolha dessas obras entrelaçam memória e literatura tal como entendemos que elas reluzam uma à outra, que ressoem entre si no nosso percurso: como experiências que colocam em xeque os limites entre morrer e viver, passado e futuro, realidade e ficção e nos fazem habitar esse zona fronteira na qual o que está em jogo é a chance mesma de criação de si e do mundo pelo narrar, perpassado por um morrer que não cessa de trabalhar. A memória é aqui retratada numa perspectiva móvel e fragmentada, mas também do que nela se imobiliza no tempo, a exemplo da pedra aparente, fazendo vislumbrar-se uma imagem de outros tempos penetrando no presente, abrindo-lhe outros caminhos, assim como nos sugere as narrações refeitas pelos restos também no *Día de Muertos* do qual partimos.

Pode ser também vivida na fronteira com a literatura e com aquilo que ela é capaz de fazer-nos adentrar: a experiência mesma de deslocamento e abertura para sentidos jamais antes imaginados, sua relação com o desconhecido, com o ainda, com um mundo que está em “vias de”. Ambas encarnam, capengas de linearidade, através de seus restos, de seus fiapos humanos, de suas pedras, o labor da memória que viemos apostando até então, como aquele que, num duplo gesto, tece e destece os destinos. *Pedro Páramo* e *As lembranças do porvir*, enredam uma memória como possibilidade de, com os restos do passado, obrar um porvir, dilacerá-lo no curso do mundo: Pedro Páramo, o grande caudilho, é convertido em ruínas. A pedra aparente de um povoado é o espectro de tempos outros que ainda lhe atravessam. Ambos encarnam através da experiência literária uma vida que resiste pela via da memória, pela sua força de refazimento e recomposição e nunca como um fim, uma história fechada, senão um exercício em desdobramento, um labor ensaístico. Nesse labor, nascem e se movem como signo, pensamento literário. Ambas incorporam o que na literatura consideramos ser a sua força: a de perfurar-nos com uma experiência de mundo jamais antes pensada, porque ela a inaugura, a exerce; ela que, em seu misterioso movimento de realização, labora o impossível, dando-nos acesso aos seus caminhos.

Será a isso que Blanchot (2018) nos conduzirá em muitos momentos em *O livro por vir*, com o qual temos insistido para a realização dessa escrita. Livro no qual o crítico literário se preocupa constantemente com a criação literária e as muitas particularidades e manifestações, em diferentes obras as quais analisa, que a tornam realizável de múltiplas maneiras, mas que, em todas, parece convergir, ou pelo menos se encostarem em um traço comum: o rompimento com quaisquer que sejam os limites que pretendam contornar o mundo, o ser, o pensamento, a própria literatura, esta que para Blanchot, é uma experiência que não suporta limites, não se entrega para ser reduzida ou ser estabilizada (p.306). O risco e o arriscar-se fazem coro, essencialmente, à sua realização. Ou seja, paradoxalmente, é a uma não essência ao que ela está atrelada. Aspectos esses que ganham textura nas obras aqui trabalhadas e corroboram com a memória que também entendemos realizar-se, tal como a experiência literária, em sua força disruptiva, desviante, sua força ficcional. Por isso, costuraremos fios entre as obras aqui trazidas, *Pedro Páramo* e *As lembranças do por vir*, e as percepções que Blanchot retira das obras que analisa ao percorrer os seus mistérios, os lugares incapturáveis por onde se enreda o desabrochar da literatura, não como um processo que possa ser delimitado em seus passos, garantido – Blanchot se furta a esse tipo de análise, ele se move sustentando a indeterminação – mas, trilhando as diferentes maneiras como se torna possível; a literatura apresentando-se, então, toda fugidia, ela mesma um acontecimento,

um movimento que nos escapa. O livro, para nós, não é outra coisa senão uma força, no entanto, uma força estranha.

Então, para Blanchot, “todo artista está ligado a um erro com o qual tem uma relação particular de intimidade” (p.156) e, segundo ele, é atingindo um limite que uma obra se caracteriza como excepcional, impossibilitando, inclusive que se lhe repita, porque é ela mesma uma exceção e só através desse desvio, que a regra da qual se desviou é percebida (p.158). Para Blanchot tais desvios produzidos por essas obras não estão somente atrelados aos dons do artista, “Mas o que está em jogo é outra coisa, uma exigência excessiva, uma afirmação rigorosa e exclusiva que se dirige num único sentido com a paixão que torna necessária a tentativa impossível” (p.159). É nesse sentido que entendemos a importância das obras de Garro e Rulfo nesse trabalho: o que eles escrevem não se reduz a uma leitura, uma representação de mundo apenas, retratando o que seria um ‘universo mexicano’.

Embora partam de um México comum para existirem, tratam-se de um desvio dele, processo de fazer emergir um recorte de México que passe a existir – e também escapar-nos – no exercício mesmo de realização dessas obras. Esse exercício é desvio ao curso de um tempo cronológico, de uma narrativa linear, ou até de um mundo compreensível, pois elas colocam todos esses aspectos em questão, os tornam frágeis, trazem à tona uma realidade outra. No entanto, tal realidade não pode ser dada de antemão, que: “como ela nos escapa constantemente, inacessível e como que furtada por aquilo que manifesta, é uma realidade tão simples, mas também tão excepcional quanto o livro que a faz brilhar por um instante a nossos olhos” (p.159).

Rulfo e Garro jogam com esse risco e é nesse jogo que nos fazem também mover-nos: compreendê-los, portanto, tem a ver com o jogar necessariamente com eles, acessar essa dimensão capaz de desmontar-nos, o que quer dizer que é preciso tornar-se um pouco como Ixtepec, um pouco como os fiapos humanos transitando em Comala. Para Blanchot, essas obras – dentre as quais estamos inserindo *Pedro Páramo* e *As Lembranças do Porvir*, pelas características que reúnem e pelo que provocam e corroboram aqui –, sempre lançam para mais longe um limite, vão a um extremo e exigem que as obras futuras também o atinjam, o desviem, pois uma característica dessas obras é que “(...) mesmo as que se apagam, tem a força que vem de um contato novo com a “realidade”” (p.160). São a mundos regidos por leis desconhecidas onde esses escritores caminham e nos levam, esse contato novo com a realidade é o que suas obras nos dispõem, ao que nos expõem.

É por esse caminho que Blanchot discutirá, através do ‘homem sem particularidades’ presente na obra de Musil¹⁵, a relação da literatura também com o pensamento. Para ele, o que a arte desse escritor traz à cena é o que está relacionado à experiência própria da literatura: que ela não seja ainda um pensamento, mas um “ainda não” (p.218) e que, na obra de Musil, emerge como o homem que diz “(...) “ainda não”, aquele que não considera nada como seguro, detém todo sistema, impede toda fixação (...) que age enfim como se o mundo – o mundo da verdade – só devesse começar no dia seguinte” (p.219). Ou seja, o que se diz está sempre por se realizar, promovendo aberturas que irrompem em nós essa outra realidade que nos faz tocar a experiência literária. Como o retorno a Comala, que parece sempre não existir antes de que, pelas memórias em movimento, seja ressuscitado, como um Ixtepec que se vê engendrando, sem concluir, o prenúncio de seu nascimento a cada mirada transfigurada que lança a si próprio.

Por fim, no capítulo *O livro por vir*, Blanchot vai nos achegar, vez mais, ao que nos importa para pensar a vizinhança dessas obras mexicanas com esse trabalho, a escolha de seguirmos caminhando com a literatura. Trata-se da interrogação que se faz Mallarmé¹⁶ acerca do que para ele seria O Livro, esse que parece ser seu anelo, aquele que refletiria o “essencial da literatura” (p.327), a realização poética em sua essência, e vai dizer que ele, que é ao mesmo tempo esse Livro que é tudo, é também um livro comum; a sua existência, tem a ver com uma impessoalidade, um ritmo que se desenrola, com o movimento puro das relações (p.331). Para Mallarmé o que está em jogo nesse que também é um livro qualquer, é que para que nasça, o poeta precisa estar exposto à pressão da obra que o faz desaparecer na fala poética, “por uma razão quase técnica: é que aquele que fala poeticamente se expõe a essa experiência de morte, que está necessariamente em ação na verdadeira fala.”(p.335). Portanto, a fala poética emerge no desaparecimento do autor, e por isso, o livro não remete a alguém, mas ao morrer do e no qual ele fala e de onde emerge, então, a fala poética.

Em Mallarmé, Blanchot acentua, sobretudo, o que, através de sua obra, é também característica de toda obra: a retirada de toda realidade ao presente (p.336). Segundo ele, o que a obra expressa e o que o poeta francês dispõe, em vários espaços e níveis de profundidade, é um tempo sem presente e, a partir do empreendimento de Mallarmé, sinaliza um traço importante de sua realização que é o entendimento de que “o Livro, nunca deve ser olhado como estando

¹⁵ Robert Musil, escritor austríaco. Dentre suas obras, está o romance inacabado *O Homem sem qualidades*, que Blanchot menciona para falar desse pensamento que não é ainda um pensamento, mas um “ainda não”.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, poeta francês, um dos precursores do que foi o movimento simbolista, que encontra na literatura francesa a sua referência fundamental. Em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simbolismo>

verdadeiramente ali” (p.337), senão perfazendo o movimento de um tempo que ela, a obra, não exprime nada, mas realiza algo, porque saltam no que Blanchot chama de um abismo do presente, nele não encontra qualquer firmeza. Ou seja, uma vez que “(...) ele está sempre em falta com relação às condições da existência real: sendo, mas impossível” não é exatamente a realidade das coisas o que ele acompanha, mas o que abre é “(...) uma vibratória, outra elocutória” (p.335). Desse modo, ainda que sua evidência esteja ali presente, esse tempo não o encerra, não o fixa, não o esgota, pois é numa outra temporalidade própria e impossível em que ele acontece, na qual as circunstâncias não são jamais totalmente favoráveis, e da qual Mallarmé, nas palavras de Blanchot, se interrogou e constatou que é melhor, então:

(...)lançar-se contra a oportunidade histórica, nada fazendo para ajustá-las ao tempo, mas, pelo contrário, pondo em evidencia o conflito, o dilaceramento temporal, a fim de extrair, destes, um esclarecimento. A obra deve pois ser a consciência do desacordo entre “a hora” e o jogo literário, e essa discordância, faz parte do jogo, é o próprio jogo (BLANCHOT, 2018, p.341)

É isso que Garro e Rulfo também fazem brilhar, é com essa temporalidade firme que pelem em suas narrativas, dando corpo e experiência às memórias por vir que ganham movimento em suas obras. Ambos laboram, exercitam e tornam realizável esse cruzamento entre memória e literatura e nos ajudam a acessar melhor essa dimensão da memória que, tal como a experiência literária, abre passagem a uma outra percepção e a um outro tempo, evidenciado o seu potencial de invenção, da realização não disso ou daquilo que a obra venha explicar do mundo, mas a de uma passagem, um movimento, a realização da obra mesma e daquilo que ela fala, “(...) cessando de ter sido feita e não dizendo nada mais do que isto: que ela é” (p.336).

É sobre uma experiência que retira totalmente as condições usuais de possibilidade que lhe seriam favoráveis – o tempo, a lógica – que para Mallarmé residiria o Livro sobre o qual ele se interroga, que é a experiência mesma de desacordo radical com o mundo, com o tempo cronológico, que é a experiência do jogo literário. Assim, Blanchot nos faz também vislumbrar através da obra do poeta, – da qual extrai o sentido que para ele tem a ver com a emergência da obra, com a realização poética –, uma dimensão temporal diferente da do mundo onde nos acostumamos. Para o crítico, Mallarmé mostra de maneira sensível o que é o espaço invisível do pensamento e da linguagem, conferindo-lhes uma “mobilidade falante” (p.355), que nada tem a ver com o tempo habitual:

O acontecimento do qual o poema faz o seu ponto de partida não é dado como fato histórico e real: ele só tem valor relativamente a todos os movimentos de pensamento e de linguagem que podem dele resultar, e cuja figuração sensível “com retiradas, prolongamentos, fugas” parece ser outra linguagem, instituindo o jogo novo do espaço e do tempo (BLANCHOT, 2018, p.353)

É essa mobilidade falante, a encarnação de uma memória por emergir no jogo narrativo acontecendo na experiência literária, que ambos tocam. Não é apenas um México que sente os efeitos pós Revolução Mexicana e Guerra Cristera, que se vê imerso na violência despótica e à presença de caudilhos e generais, o que faz cruzarem-se Garro e Rulfo nesse trabalho. São, certamente, aspectos importantes e até nos levam a perguntar que tipo de ressonância é essa que faz emergir, em tempos muito próximos, duas obras que, manejando o solo da memória, exercitam, pela literatura, um modo de re-existência aos autoritarismos sufocantes, a uma vida mortificada. Não é algo que se deva ser, de maneira alguma, desprezado. Nossa pergunta, por suavidade, tem a ver ainda mais com o que ambos experimentam e nos fazem tocar, estando nós em México, ou em qualquer lugar do mundo: esse novo contato com a realidade, no qual nós, leitores de suas obras, somos atraídos a mergulhar e delas aprender a também criar. A experiência do deserto.

É esse acesso inesgotável o que elas nos compartilham: experiência mesma de disrupção no pensamento, de sermos levados às bordas do mundo, dos tempos, dos sentidos conhecidos, de nós mesmos e da própria literatura. Há de se entrar no jogo com eles para experimentar dessa força, essa que pinta, nos povoados mexicanos, uma saída, um para além deles e que toca, ou não, aquele que sequer lá tenha pisado. Cria-se uma comunidade onde não há comum, mas pelo encontro com a alteridade em nós, atravessando-nos impiedosamente o curso da vida. Força a que temos vivido aqui como um constante desassossego e, de tão fugidia que é, chamamos, tentando delimitá-la o menos possível, de experiência literária.

3.3 Entre experiência e literatura: a literatura como experiência

É interessante pensar que Walter Benjamin, para falar de experiência, do declínio de suas ações em tempos em que o advento da imprensa e do romance tomaram-lhe espaço tamponando seu agir, inviabilizando a sua comunicabilidade, com o excesso de informação e os sentidos individualistas do herói épico dados à vida, é a figura do narrador, do contador de histórias, que ele evoca. Figura essa que, forjada boca a boca e advinda de uma oralidade sem nome, mescla em si tanto o viajante que traz consigo histórias longínquas, como o homem de sua terra que conserva consigo as tradições, ambos com a capacidade daquilo que para Benjamin é a essência da narrativa: a capacidade de intercambiar experiências. Identifica, pois, em Leskov um narrador, ressaltando que “seu ideal é o homem que sabe se orientar no mundo, mas sem se prender

demasiadamente a ele” (BENJAMIN, 2012, p.216). Mas o que seria esta capacidade de intercâmbio de experiências? O que comporta isso a que chama de experiência?

Segundo Benjamin, o narrador é o homem que sabe dar conselhos, lembrando-nos, todavia que, aconselhar não é encerrar uma pergunta dando-lhe uma resposta, designando-lhe um fechamento, mas a possibilidade mesma de que uma história seja continuada. Aconselhar aqui tem a ver com um desdobramento, uma passagem, uma incorporação da história ao seu porvir imprevisível. Para o filósofo, aconselhar, dar continuidade a uma história é possível dentro do movimento de tecelagem da vida de quem conta e de seus ouvintes: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez as coisas narradas, à experiência dos ouvintes” (p.217).

Diferenciando a narrativa da informação, Benjamin sinaliza como esta última se esgota em explicações, se preocupa com relato e o factual da história, enquanto a narrativa, sendo para ele uma forma artesanal de comunicação, é inesgotável e conserva não o acontecido em si, a pureza de uma história contada, mas a força, a infinidade de seus desdobramentos que podem ser muitos “(...) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (p.221).

Intensificando, desse modo, não só o caráter de conservação da força das experiências, mas suas vicissitudes, o seu poder de germinarem em solos desconhecidos, de abrirem caminhos. Por que não dizer, talvez, que a transmissão da narrativa tenha a ver com a também transmissão, não de um conteúdo fechado, mas da fonte inesgotável do narrar? Retomamos, então, à pergunta já feita anteriormente: o que transmitimos, afinal, quando narramos? E acrescentamos: senão a fonte mesma de um movimento que não cessa, mas cria aberturas para o viver? Não seria a narração mesma, o seu potencial de transmissibilidade, seus transitaros no tempo, a experiência em questão?

O historiador Thomas Weber (2014) ao traçar um percurso sobre o conceito de experiência em Benjamin, sinaliza dentre as teses às quais este está vinculado, a ligação à sua comunicação ou sua comunicabilidade, bem como nos mostra como este conceito é parte elementar de seu materialismo histórico, ressaltando a sua dimensão de transformação, de si e do mundo e de si no mundo:

La experiencia es una dimensión de la *práxis* humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo están articuladas de tal manera que la relación con el mundo se vuelve articulable como relación con uno mismo y viceversa. Esta articulación, a través de la cual los individuos obtienen una imagen histórico-social de si, es siempre precaria y debe ser reelaborada a cada vez (WEBER, 2014, p.489)

Em *Alguns temas sobre Baudelaire*, Benjamin (2018) pensa a experiência no âmbito

dessa articulação com o mundo a partir da figura do narrador que emerge na obra de Proust e o acesso ao passado por uma memória involuntária. O filósofo, no entanto, nos chama atenção para um caráter da experiência que não depende de uma natureza privada e atrelada ao acaso, ao encontro de cada um com os objetos externos que possam evocar uma imagem de si – a exemplo da memória evocada por *madeline*¹⁷ –, como afirma a obra do escritor francês, mas consiste na integração dos fatos exteriores às nossas experiências individuais, um entrelaçamento entre eles. Integração essa que perde sua abrangência com o advento dos princípios da informação jornalística e que está presente na figura do narrador que tem como material a própria vida e os encontros que por ela passaram. Para Benjamin o sentido da experiência relaciona fatos do passado individual com os do passado coletivo, fundindo-os e retirando deles qualquer exclusividade, acontece nesse engendramento, onde se esboça aquela imagem do oleiro trabalhando e deixando suas marcas na argila. Marcas essas que podem ainda conservar suas forças, que desabrocham uma continuidade descontínua, da história.

Não seria essa a força da transmissibilidade das experiências, as vibrações das marcas do oleiro, bem como sua possibilidade, bem no presente, de reinscrever a história, o que está em jogo na figura do narrador evocada por Benjamin? Não estaria esse narrador relacionado não a um lamento ou olhar nostálgico ao passado, mas à ética de um movimento que produz uma interrupção à linearidade da história, ao endurecimento das formas, que lhes cause desvios, quebras no seu curso? Não seria o narrar uma ética, uma política de existência, um modo de articular-se ao passado e também ao porvir? Um movimento que inscreva no hoje uma relação outra com esse passado e que lhe rasgue também uma mirada ao futuro? Não seria isto: contar as histórias para fazê-las se espalharem para um não destino e engendrarem saídas outras, alternativas aos obscurantismos; fragmentar qualquer pretensão de origem e regularidade dos acontecimentos, conservar as marcas do narrador para muito além dele, produzir novas diferenças? É, nesse sentido, que entendemos os movimentos do trapeiro e o do narrador o esboço de uma mesma ética em relação ao passado e ao porvir.

E por que falamos, então, em experiência literária? Por que entender aqui a literatura como experiência?

Como já mencionado no capítulo anterior, Blanchot (1987) recorre à Rilke para falar de experiência e a retira, logo de cara, de um sentido que se encerre na capacidade de uma personalidade em viver muitas coisas, um sentido acumulativo das vivências, de suas lembranças,

¹⁷ Biscoito curto e rechonchudo e semelhantes a uma concha, tal como aparece na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*. O gosto dos farelos desse biscoito junto à xícara de chá onde ele fora mergulhado, transportam o narrador às recordações, refeitas através dos sabores, de um passado antigo.

mas transtorna essa ideia trazendo a experiência para o âmbito do silêncio no qual uma metamorfose entra em curso, e pela qual uma palavra possa realmente nascer: “contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada” (p.83). Nesse sentido, a experiência parece se aproximar aqui, não das coisas acontecidas e contadas, mas de um processo que está no fundo do que é dito, o que no fundo é uma potência de transformação do próprio ser. Palavra que é testemunho apenas da sua própria indeterminação, de seu desabrochar futuro.

Nessa perspectiva, se parece muito com a força de desdobramento a que se refere Benjamin ao falar da transmissibilidade das experiências, da capacidade de intercambiá-las. O que se transmite afinal, se não esse fundo sem fundo, essa potência de transformação? Não os fatos, senão sua indeterminação que pode ser levada sempre a diante, sempre ao porvir? Talvez a capacidade de intercambiá-las também tenha a ver com a disponibilidade, esta que o advento da informação nos retira, de ser atingido, interrompido por uma história, acessando o seu potencial de desdobramento.

Afirmar a memória como esse solo de transmissibilidade onde as travessias do viver acontecem, é afirmar, sobretudo, a sua potência de invenção pelo narrar. O narrador é esse que, contando o mundo pelos restos de seus encontros, o altera, o pede para ser contado outra vez, não se contenta com o fim da história, mas abre caminhos para todos os lados, caminhos que embora passados a diante, são ainda desconhecidos, conservam a dimensão de uma indeterminação, a dimensão do ainda:

Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 2012, p.232)

Por esses caminhos, no segundo capítulo de *Para onde vai a literatura?* designado *A busca do ponto zero*, Blanchot (2018) também nos aproxima de uma experiência literária a que chama de dispersão; uma espécie de experiência de perigo pela qual a literatura se envereda e coloca os seus próprios limites em risco. Numa conversa com Mallarmé, o crítico literário francês discorre sobre a fala que ele divide de duas maneiras: a fala útil e a fala do poema e da literatura. A primeira, segundo Mallarmé, é uma fala que desaparece na regularidade do uso e que, servindo como instrumento e meio, é a “língua da ação, do trabalho, da lógica e do saber (...)” (BLANCHOT, 2018, p.297); a segunda, por sua vez, não se

trata de um meio transitório e usual, mas a que “procura realizar-se numa experiência própria” (p.297). Divisão tal que, para Blanchot, deveria ter contribuído com a literatura no sentido de atribuir-lhe uma linguagem que a distinguisse. No entanto, avalia que até o século XIX é a formação de uma horizonte estável em torno da arte de escrever que vem lhe delimitar contornos rígidos e, então, faz a forte objeção:

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. (BLANCHOT, 2018, p.298).

Segundo ele, muitas foram as respostas que se esboçaram pela tradição no sentido de dar conta dessa explosão, dentre elas: o individualismo dos escritores para tornarem sua escrita diferente das dos demais; a perda dos valores comuns, a divisão do mundo e o questionamento da razão e até mesmo o reforço das distinções entre poesia e prosa, atribuindo-se à primeira as desordens e à segunda uma manutenção das intenções usuais da linguagem e do gênero romanesco. No entanto, todas lhe pareceram limitadas e, também chega a comparar alguns outros comentários que se insinuaram em torno do que seria uma monstruosidade característica do romance, ao que outrora fora a predominância de uma poesia regrada. Aponta ambos como sendo expressão de uma necessidade de conservação, de proteção da literatura contra ao que nela a tornaria sempre mais perigosa: “como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para o nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranquilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva.” (p.299). Blanchot não pretende em nada apaziguar essa experiência; para ele, se inofensiva, não chegou a ser literatura.

O crítico francês se mostra ainda mais assertivo em seu apontamento ao afirmar, logo adiante, a importância desse momento de explosão e de que, é justo nele e na dispersão que provoca, o também momento em que a literatura se aproxima de si mesma. Para Blanchot, não são nenhuma das justificativas as que se esboçaram para explicar o horizonte instável da literatura o que realmente caracteriza sua instabilidade, mas a tensão de uma busca que nela se apresenta. A literatura é essa tensão. Desse modo, radicaliza o que na literatura é essa experiência fugidia de si mesma, desunida de qualquer consenso que “rejeita até mesmo o próprio horizonte de um mundo” (p.300). Para ele não é o arbítrio dos que escrevem ou o escape aos gêneros e regras tradicionais o que nos aproximaria ao seu desalinho:

Não é a diversidade, a fantasia e anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso. É preciso exprimir-se de outra maneira e dizer: a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular (BLANCHOT, 2018, p.300)

Blanchot avança na discussão evocando Roland Barthes¹⁸, a quem convida para pensar o “grau zero da escrita”, o ponto de ausência onde ela desaparece. Como apontará Blanchot, Barthes, em *O grau zero da escrita*, faz uma distinção entre língua, estilo e escrita. Segundo ele, resumidamente, o primeiro seria o estado comum da fala que nos é conferido e onde somos lançados em determinado tempo histórico e em algum lugar do mundo; o segundo, uma parte obscura de nós que fala das preferências e tempestades que sobrevêm ao escritor, do qual se sabe pouco, mas que lhe confere um aspecto singular. Observa, então, que nenhum desses pode ser chamado ainda de literatura. A escrita, por sua vez, seria por onde a literatura começa, onde um acontecimento é anunciado, onde se enuncia. Nesse sentido, Blanchot segue apontando-nos a observação que, segundo ele, Barthes quer chegar: um tempo em que os escritores tinham como preocupação levar a língua a um grau de perfeição e concordância com o que queriam dizer. Blanchot sinaliza, contudo, o que, para ele, passou a rumar por outros caminhos, a saber: uma então atitude de oposição a esse cerimonial literário. Segundo ele, não se trata mais de adentrar no que seria um templo que nos é imposto, mas “(...) primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar, é, pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar” (BLANCHOT, 2018, p.303). Em seguida, arremata-nos, trazendo a escrita para o lugar da deformação de todas as coisas:

(...) desde que a literatura se mostra como um meio em que tudo se transforma (e se embeleza), desde que percebemos que esse ar não é o vazio, que essa claridade não apenas ilumina, mas deforma, dando aos objetos uma luz convencional, desde que pressentimos que a escrita literária - os gêneros, os signos, o uso do passado simples e da terceira pessoa - não é uma simples forma transparente, mas um mundo à parte onde reinam os ídolos, onde adormecem os preconceitos e vivem, invisíveis, as potências que alteram tudo, é para cada um uma necessidade procurar desligar-se desse mundo, e é uma tentação, para todos, a de arruiná-lo, a fim de o reconstruir puro de todo uso anterior, ou ainda melhor, de deixar o lugar vazio. (BLANCHOT, 2018, p.303)

¹⁸ Ensaísta, semiólogo e crítico literário francês. Um dos representantes do estruturalismo, metodologia científica aplicável ao estudo do texto literário a partir de princípios universais que governam o uso da linguagem, não sendo uma corrente exclusiva dos estudos literários. Em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/estruturalismo>

Nesse sentido, Blanchot nos direciona justo para o que chama de levar a literatura ao seu ponto de ausência, ali onde desaparece, o que seria então, em Barthes, o grau zero da escrita. Blanchot questiona, desse modo, os limites para a literatura; as tentativas de capturá-la, defini-la, dar suas diretrizes. Ao longo de *O Livro por vir*, é o incapturável, o incontornável da literatura o que ele persegue, esta é sua ética ao analisar as tantas obras, sem jamais intentar apreendê-la, a literatura, porque ela é, essencialmente, a que não admite rédeas, sequer uma essência. Há de se expor a ela e a sua pressão, entrar no seu jogo, tão desconhecido como arriscado.

Mais a diante e, finalmente, Blanchot encerra esse trecho levando-nos à experiência total da escrita como sendo também de alteridade, de “transformação assustadora” (p.305). Segundo ele, quando aquele que escreve intenta agarrar a palavra, logo ela lhe escapa e, sob sua mão muda de natureza. Aqui estaria, então, o salto que é dado pela literatura, a saber: o despojamento de todo ser. Essa é a transformação assustadora: o despojar-se, o meio pelo qual o nome se torna ser, “não mais aquilo que fala, mas o que é, a linguagem transformada em profundidade ociosa do ser, o meio em que o nome se torna ser mas não significa nem desvenda” (p.305).

Ao falar de Proust, podemos perceber bem o que se trata esse despojamento a que Blanchot se refere, quando questiona justamente o que estudiosos atribuíram como causa da literatura proustiana à estrutura orgânica do escritor francês. Blanchot, então pergunta insistentemente quem é esse Proust, que fala desde aquele que pertence ao mundo e tem suas ambições dentro dele, até o já morto, um estranho a si e aos que estão seu redor, para nos escancarar à experiência não deste ou daquele Proust, mas a da alteridade a qual se despoja e se arrisca no exercício da literatura, um Proust que não está ali sob esta ou aquela forma, pois se entrega a uma transformação. E lança:

Dizemos Proust, mas sentimos que é o totalmente outro que escreve, não somente uma outra pessoa, mas a própria exigência de escrever, uma exigência que utiliza o nome de Proust mas não exprime Proust, que só o exprime desapropriando-o, tornando-o Outro. (BLANCHOT, 2018, p.306)

Blanchot conclui, desse modo, afirmando a experiência da literatura como uma experiência a que chama de total; uma questão que não suporta limites que se lhe imponham, não podendo ser apaziguada ou reduzida à linguagem, mas é a paixão de sua própria questão. É justo esse ponto de articulação que nos interessa quando para avizinhar memória, o narrar e

a experiência literária, tão somente por encarnarem a exigência irreverente de um pensamento ainda incognoscível, justo porque se realiza exatamente no ponto em que ele ainda não é. Enveredando-nos aqui é que apostamos na força da experiência literária, pensada a partir da obra de Garro e Rulfo, como uma força capaz de criar caminhos, de estraçalhar saídas além-túmulos.

Para concluir, ao colocar em discussão perguntas que surgem como a “para onde vai a literatura?”, Blanchot escreve o capítulo *O desaparecimento da literatura*, para contar-nos daquilo que para ele é uma resposta fácil: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o seu desaparecimento” (p. 286). Para o crítico, o que está em jogo na literatura não é jamais uma realidade segura:

(...) ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo e que só nos aproximamos desviando-nos que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário por reduzi-la, neutraliza-la, ou mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar (BLANCHOT, 2018, p.293)

Desse modo, parece-nos até redundante dizer ‘experiência literária’ ao entendermos aqui a literatura, ela mesma como experiência e, entendendo também experiência como aquilo capaz de causar uma alteração, produzir um desdobramento, dispersar o ser e o curso da palavra, fazê-los sempre escapar para um além ainda desconhecido. A literatura emerge como experiência de dispersão já, e por isso “é a não literatura o que cada livro persegue (...) Não se deve dizer que todo livro pertence apenas à literatura, mas que cada livro decide absolutamente o que ela é” (p.294). Desejar avizinhar-nos desse malogro, desse movimento inapreensível para apostarmos numa memória que se realize também como invenção, será apostar numa vida que se desenhe, que se forje, porque não, aos modos da experiência literária? Talvez essa seja a pergunta deixada pelo trajeto que fizemos com essa experiência para seguirmos a diante.

CAPÍTULO 4: O AGIR DA MORTE, O TRABALHO DA MEMÓRIA

4.1 Parque da memória

*Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amas puede desaparecer*

*Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle
Los amigos del barrio pueden desaparecer
Pero los dinosaurios van a desaparecer
(...)*

(Los dinosaurios – Charly García)

A manchete comemorava: “*As avós de la Plaza de Mayo confirman a restituição do neto 130*”¹⁹. Estava sendo anunciada a memória de esquecimentos forçados, desaparecidos, sequestrados durante uma ditadura militar sangrenta cravada na história da Argentina; de uma onda mortífera que insistia em destinar ao território das ausências vidas e lutas que se alastravam na insistência de um porvir. A reportagem curta confirmava a vontade do neto em estar presente na conferência em que se daria a conhecer detalhes da história. Pensando naquele movimento vital das Avós, perguntava: que outros rumos teriam tido a história daquele neto? Que histórias teriam sido traçadas pelos netos anteriores e os seguintes, para além e aquém da história das buscas de restituição? O que será que as avós chamam de restituição? “*O neto tem a vontade de estar presente...*”.

Percebera-se, vez mais, em uma cena cinza de um dia também gris, em que conhecera o *Parque de la Memoria*²⁰, localizado às beiras do Rio de la Plata, em Buenos Aires. Não sabendo como chegar só ao local, aceitara a companhia de um argentino e colega de quarto que morava, temporariamente, em um *hostel* que acolhia os passantes na cidade. Tomado um ônibus na Avenida 9 de Julho, tardou-se um certo tempo para chegarem em um lugar afastado do centro, o qual, imediatamente, arrebatava de um certo torpor, como um susto repentino, os

¹⁹<https://www.dw.com/es/argentina-abuelas-de-plaza-de-mayo-confirma-la-restituci%C3%B3n-del-neto-n%C2%BA-130/a-49129715>

²⁰ Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado.

que jamais imaginariam chegar a um parque que tinha ares de cemitério. No entanto, tinham a vontade de estarem presentes, então insistiram.

De início, pensaram que o lugar estivesse fechado, mas logo puderam entender que a gelidez não só estava ao ar livre, como os invadia num misto de presenças e ausências cravadas na grama do parque. Nos muros, divididos ano a ano, os nomes e idades de mortos e desaparecidos durante o período da ditadura gritavam: memória! Nomes desconhecidos se apresentavam: que se conheça! E, próximos, a princípio, apenas pela impavidez do muro, conectaram-se também pela vida que ainda corria nos corpos andantes e por aquelas que perduram quando rasgam a morte do apagamento e dizem: presentes, passamos por aqui! Passando pela extensão do parque, um enorme instrumento de tortura medieval remontava tempos outros e, em tempo presente, instaurava a sensação de estar mudo, e a de ter que falar, sob condições em que os corpos experienciam violenta vulnerabilidade e flagelação. Por todo o lugar, havia imagens e escritos; fragmentos de histórias que não deixariam apagados os rastros de manobras políticas e interesses econômicos, estratégias de silenciamentos e de produção de discursos que sustentaram tempos sombrios em território latino-americano.

Que mais histórias teriam aqueles nomes, aqueles netos? Talvez de amores, outras lutas e até de outros nomes. Histórias que talvez tenham como restituição o ‘fazer-se’ contar e que, justo pelo movimento de contar, abram (im) possíveis brechas — porque rachadas *en vivo* pelos ires e vires do agora — para que outras memórias possam existir, para outros netos, outras avós, para além dos muros e também neles, entre lembrança e olvido. Histórias múltiplas e que possam ser ditas coletivamente, como também foram ditas por algumas mulheres que, em contracena, atiravam aos ventos de um estádio de futebol em pleno 78, papeizinhos que contavam o não dito: havia gente sendo morta, desaparecida, torturada, enquanto acontecia o Mundial.

Mulheres que tinham, dedicadas no parque, uma fresta na parede: “PAPÉIS QUE VOAM NO TEMPO”. Histórias e memórias²¹ das muitas que se contam e que voam no tempo.

²¹ Segundo uma das concepções clássicas, como a do historiador Pierre Nora: “Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma outra. A memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas

Histórias e memórias como as da conversa com aquele colega de caminhada quando sentados para descansar no parque.

Para que vedaríamos as frestas por onde rasgam passagem todos esses e outros papéis, por onde passam os ventos de outrora? Recaem, novamente, sobre nós as aspirações de Walter Benjamin em ouvir as vozes que em tempos outros emudeceram e que vem ecoando nesse trabalho: “(...) então existe um encontro secreto marcado entre as gerações. Então alguém na terra esteve à nossa espera” (BENJAMIN, 2012, p.242). Mas em que consiste o escutar esses ecos de outrora? Mais que voar no tempo, eles abrem desvios em seu curso, abrem desvios em nós, e ali, onde há a tentativa de seguir viagem rumo aos futuros promissores, em nome de progressos, de vislumbres mil, as pontas de fragmentos estranhos se esboçam para que metamos as mãos na terra, a modificá-la, modificando também a nós mesmos nessas travessias entre-tempos.

Atentar-se ao apelo de gerações anteriores, feito às gerações seguintes, como também o sabe o materialista histórico, é entender, por sua vez, que, fazê-lo, implica em mover-se como se move o trapeiro e o narrador. Isso já vimos no primeiro capítulo: entre os restos, recolhendo seu matéria-prima, não para resgatar o passado tal como ele tenha sido, mas para, — no e pelo encontro com os objetos descartados da cena das grandes cidades, por suas ruínas e o que delas faísca, — ter a chance de alteração desse passado e também do presente.

as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias como os grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraiza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto, e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p.9). Walter Benjamin, por sua vez, segue na contramão dessa separação entre memória e história e de uma concepção dessa última como sendo evolutiva, ligada à continuidades temporais distanciada da experiência. A crítica feita pelo filósofo alemão é da história como um tempo homogêneo e vazio, ligados por nexos causais, “A isso Benjamin opõe um conceito pleno de “tempo do agora” (*Jetztzeit*), ao mesmo tempo surgimento (*Ursprung*) do passado no presente (...). O instante imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos — rapidamente demais — de história. (GAGNBEIN, 2013, p.97). Ou seja, Benjamin assinala uma interrupção na continuidade evolutiva da história. Além disso, para Benjamin (2012) a memória não se opõe à história, mas, é não apenas o instrumento, como também o meio pelo qual temos acesso a esse passado, o meio onde se deu a vivência e “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado, deve agir como um homem que escava” (p.245) Está menos interessado no caráter informativo das recordações, que no lugar onde elas foram encontradas pelo investigador. Para Benjamin, há de se considerar não somente o inventário dos achados, mas todas as outras camadas atravessadas até se apoderar de um deles (246), ou seja, a articulação do passado com presente já se esboça em sua concepção de história, diferentemente de uma concepção de história evolutiva. A imagem daquele que escava, o arqueólogo, não está distanciada da experiência, mas considera, sobretudo a imagem da travessia do escavador, a relação que estabelece, nesse tempo do agora, com esse passado. Com o que dele possa ainda irromper, no hoje, uma faísca. O que desse passado reluz no presente e transforma o desenrolar contínuo do tempo vazio e homogêneo da história.

Movimento que desenha outras configurações; movendo-se para baixo e para cima, indo e vindo, e sendo entrecortado por esses ventos que sopram e abalam também o nosso tempo.

Dito isto, o que pretende, insistentemente, uma pesquisa que come, bebe e narra em cemitérios em festa, percorre cidades mortas e falantes, e parques que mais parecem túmulos erguidos, senão passear de mãos dadas com os seus paradoxos, colocando em cena, lado a lado, vida e morte, presente e passado; a tentativa de narrar o acontecido e a emergência de um acontecimento que se realiza em narração? O que tem construído, senão o exercício mesmo de borrar fronteiras excludentes quais sejam e salientar a complexidade e a força extraída desses enlaces? O que fazemos, então, quando acentuamos o atentar-se aos ecos do passado, senão tornar-nos disponíveis para sermos por eles atravessados, estilhaçados pelos ventos de suas vozes incidindo sobre nós, inscrevendo-se no agora?

Perfazendo esse trajeto dos farejadores das sobras, essa escrita está interessada em fazer sobressair a memória como o meio e matéria onde a vida pode refazer-se, alterar-se. Criar, abrir espaço, essa é a nossa insistência. Em nuançar, sobretudo, uma diferença entre um morrer que se engendra com essa matéria viva, nos processos de rememoração e narração, e lhe dá condições de, nos e pelos restos, criar-se — como temos visto até aqui através dos processos do narrar, — de uma política de mortificação dos corpos e obstrução da memória, a que queremos confrontar, enfrentar, para abrir passagem a uma memória que temos insistido como terreno fértil onde nos forjamos e inventamos a vida. Como, então, abrir passagem às chances de fazê-la passar?

Nisso é que consiste, então, o que Benjamin (2012) chama de “o caráter destrutivo”, que, evocado outra vez nesse trabalho, nos deixa mais um de seus espectros: a relação de engendramento que ele opera entre viver e morrer. O que trabalha de ânimo novo e cujo agir parece abrigar a também força, o paradoxo do morrer e do viver, uma vez que, sendo “a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição” (p.242). Ele não a espera, mas encara esse ritmo que lhe é imposto pela natureza, o toma para si, faz dele uma afirmação, a afirmação do seu agir, fazendo engendram-se o destruir e o criar, como processos inseparáveis.

Afirmação essa que nos remete ao que Blanchot (1987) assinalara na obra de Rilke, a saber, o sustentar a morte, de modo a vivê-la na intimidade da vida, aquilo que nos leva ao que o poeta já chamara de sua dupla afirmação que é o não ser apenas mortal, mas duplamente

mortal. Ou seja, no lugar de desviar-se da morte, esperá-la ou negá-la de muitas maneiras, fazê-la, diferentemente, como afirmação de uma potência, misturar-se ao viver. Uma vez que, para o poeta, só se pode afirmar, de fato, a maior potência do viver, se nele também for sustentado o trabalho da morte que não cessa de agir. O desviar-se dessa morte, seria então, o desviar-se também do que há de mais potente na vida — as chances de morrer e transformar-se muitas vezes —, podendo vivê-la apenas empobrecidamente e, assustando-se, ainda, com a morte pobre e mesquinha do momento derradeiro.

Se o que Blanchot também ressaltara na obra de Rilke sobre a afirmação de um morrer ter a ver com poder percebê-lo por todos os lados — em lugar de mirá-lo como o lado desviado da vida, a passagem para o outro lado — podemos entender, então, o caráter destrutivo como uma encarnação mesma dessa percepção: afinal, se enxerga caminhos por todos os lados é porque enxerga a incidência da morte, do morrer como luz impessoal, também por todos os lados. Mais que isso: ele a acolhe, vagueia nela, a ela se expõe, torna-se, como sinalizara Rilke, o artesão de sua própria morte, e dela extrai a potência que o torna alegre e jovial, “pois destruir rejuvenesce, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, pois para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado” (BENJAMIN, p.242, 2012). Como nos lembrou ainda Blanchot, dessa vez, na obra de Kafka: aquele que dispõe dessa morte, dispõe também do extremo de si, o que quer dizer que, dessa disposição, é ao risco de expor-se ao que há de indeterminado na existência o que está joga, tal como a confiabilidade do caráter destrutivo em desviar-se da marcha comum dos acontecimentos, porque para ele não há nada de duradouro.

Por fim, é preciso ressaltar que, esta escrita se forja em meio a um recente governo brasileiro que, como legado último, pretendeu acabar também com a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos (CEMDP) pela ditadura militar; que batalhou fortemente para consolidar o extermínio dos múltiplos povos originários que insistem em viver na terra. Além disso, durante toda sua permanência, foi o mensageiro oficial, o encarregado da morte — tanto a das vítimas da pandemia, negando a letalidade do vírus da Covid-19, como a da mortificação dos vivos, ao negar também a dimensão de seus sofrimentos, suas memórias, seus medos e suas perdas consecutivas, tratando com cinismo o desaparecimento veloz daqueles que outrora estavam ali, com o argumento de que era preciso “seguir em frente”,

tocar a vida sem “carregar um cemitério de mortos nas costas”, como mencionara a ministra da cultura à época²² deixar os mortos para trás e seguir “leve”, segundo suas palavras.

Diferentemente dessa postura em relação ao passado e aos nossos mortos e vivos, interessa e nos resta como exercício do pensamento, portanto, não o nivelar a terra, não conferir-lhe mais obstruções, pretendendo arrumá-la e inviabilizá-la para manejo, mas apontar a necessidade do escavar, como nos tem proposto o trabalho do arqueólogo de Benjamin. Entende-se que é esse processo de desarrumação, que é nesse movimento de travessia pelas camadas da terra, voltando muitas vezes aos fatos e, revolvendo o solo, fazendo-os se espalharem, que há alguma chance de passado, presente e futuro arriscando e tecendo outras configurações de mundo para nós.

É nesse agir que o morrer, pode ser experimentado, então, como potência e não como a introjeção de uma negação da vida. Chance também de que não se repitam atrocidades sustentadas pelo “seguir sempre adiante” que o faz, no entanto, sem alterar o trajeto; mas a oportunidade de que acessemos a dimensão por vir da história, atentos em fazê-la realizar-se de outros modos, abrindo-lhe outros caminhos. É essa dimensão por vir da memória e do narrar que não queremos perder de vista desde o primeiro capítulo desse trabalho. Dela parte, nela repousa e se agita essa aposta de escrita. Naquilo que para nós é um pilar, a saber, o conceito de rememoração, à medida em que entendemos que é nesse processo, no qual lembrança e esquecimento agem mutuamente, que o trabalho da morte, na tessitura da vida, também dá as suas caras.

Walter Benjamin (2012) nos traz o processo de rememoração através da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, apresentando-nos tal como um mergulho no desconhecido. Mergulho esse que a obra mesma dá, “pois o principal para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.” (p.38). Trabalho esse de Penélope que é o entrecruzamento entre o lembrar e o esquecer: ela desfaz à noite o que tecera durante o dia, trabalho no qual a lembrança e esquecimento são ativos e confeccionam esse tecido da recordação, como já nos apontou Gagnebin (2014).

No entanto, Benjamin chama atenção, na obra do escritor francês, sobre um trabalho inverso ao de Penélope, dando-lhe acento ao esquecimento. Em Proust é o dia que

²² Fala da então ministra da cultura, Regina Duarte, em entrevista à rede CNN de televisão.

desfaz o trabalho da noite “Em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (p.38). Também aponta que Proust efetua esse mergulho em seu texto, fazendo ser também ele a encarnação dessa tessitura. Segundo Benjamin, o texto de Proust é o ato desse processo de rememoração acontecendo, ato não exatamente do autor, mas da própria rememoração operando no interior da obra: durante o dia há uma lembrança intencional que desfaz o trabalho do esquecimento sentido ainda ao despertar, esse último, borra, então, os contornos das lembranças do dia, trazendo à cena uma lembrança frágil, oscilante, que é efeito da ação do esquecimento.

Nesse sentido, é ao desconhecido que a rememoração se lança, nos lança, em um tempo que se faz e se desfaz, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (p.39). Benjamin salienta ainda em Proust uma experiência de eternidade e embriaguez as quais nos dá a provar a sua obra. Essa embriaguez, por sua vez, é a que produz efeitos de abalos nos contornos de um ‘eu’, retirando-o de um primeiro plano da experiência e trazendo à tona uma frágil realidade que é a da imagem. Tal imagem que, para Benjamin, é a irrupção do que chama de “o verdadeiro semblante da existência, o surrealista” (p.41), movimento este como veremos mais a frente, que fez da ação política o espaço dessas imagens que provocam uma interrupção nos sentidos já conhecidos e que agem produzindo efeitos de desestabilização à sua época. Quanto à eternidade que ressalta na obra proustiana, não se trata de um tempo que seria experimentado infinitamente, senão de um tempo entrecruzado. É nisso que consiste o que chama de força rejuvenescedora da memória involuntária²³, que enfrenta até mesmo o envelhecimento a que estamos expostos no mundo:

Quando o passado se reflete no “instante”, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como a orientação de Guermantes se entrecruza, para Proust, com a orientação de Swann, quando o autor no 13º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e descobre o entrelaçamento dos caminhos. Num instante a paisagem se agita como um vento. (...) Proust logrou a monstruosidade de deixar, em um instante, o mundo inteiro envelhecer em toda uma vida humana. Mas justamente essa concentração na qual se consome, com a velocidade

²³ Sobre o ensaio *A imagem de Proust*: A alusão à distinção bergsoniana (em *Matière et mémoire*) entre memória e ações intencionais e memória espontânea, sem contexto intencional, desdobra-se, portanto, entre lembrar intencional, voluntário, aquilo que em geral chamamos de lembrança (*erinnern, Erinnerung*), e um outro tipo de lembrar, atravessado pelo movimento conjunto e oposto do esquecimento, aquilo que Proust chama de *mémoire involontarie* e Benjamin, nesse texto, de rememoração (*Eingedenken*). (GAGNEBIN, 2014, p.236)

do relâmpago, aquilo que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente, chama-se rejuvenescimento (BENJAMIN, 2012, p.47)

Desse modo, o processo de memorização consiste no lembrar e no esquecer que se entrecruzam ativos na confecção e tecelagem da vida, transformando o passado e fazendo dele emergir uma imagem outra – tal como as imagens oníricas dos surrealistas, no limiar entre sonho e vigília – diferente a daquele passado tal como teria acontecido, mas transtornado em sua continuidade.

Privilegia, contudo, esse acesso e sua transmissão como um rejuvenescimento, como experiência – aos modos da experiência literária que já nos sinalizou Blanchot, a que não reflete o mundo, não o retrata, mas o transpassa, arruína-o, explode os seus limites; fá-lo emergir de outro modo e inventa o ainda impensado. Desse modo, bem nesse entrelace, forja também um presente que se abre às memórias que abrigam as sementes por vir da experiência, como as sementes da narrativa que podem ainda, depois de muito tempo, desabrocharem. Que podem ainda, rachar, inclusive, os limites do tempo e da linguagem, forçando-os a criar, e acessar aquilo que, no morrer, também se experimenta como desvio, como a emergência do desconhecido.

Processo no qual o inexorável e auspicioso trabalho da morte não será negado, mas tomado como afirmação fundamental à vida.

4.2 Escrita-imagem-pensamento: uma interrupção

Para esse capítulo nascer, foi preciso, como uma urgência do corpo, dentro no contexto político já mencionado, dar lugar à raiva, deixá-la adentrar os lugares que bem quisesse, de modo a abraçá-la, instrumentalizá-la, e retirar dela a força de que precisamos na escrita. Encontrar na escrita um meio de fazê-la passar, uma interrupção a um processo, inclusive, violento, de atropelo da vida, de silenciamento das dores, o intento de cessar de nós a chance de nos forjarmos numa relação descontínua e laboriosa de entrelace entre nosso passado, presente e futuro. O intento de furtar-nos, então, à dimensão criadora — e morrente — do viver. Escrever, pois, debatendo-se nas palavras, nesse exercício do pensamento que enfrenta na carne uma política não só de memória, mas de existência como um todo, que não recua em tentar mortificar e obstruir por todos os lados a vida como experiência de passagem, intenta retirar suas possibilidades a um porvir.

Em meio à enxurrada de informações produzidas incessantemente a cada dia, o relatório oco de nós mesmos e do mundo que nos chega em doses cada vez mais altas e insípidas, dos quais somos empanturrados, já esgotadas de respostas, de dizeres e saberes sobre a vida – pelos quais somos inseridos na agenda do mundo, na agenda da cidade, na agenda política –, somos atrapalhados à possibilidade de experiência, do nascedouro do pensamento em nós, forjando a seu tempo, outros caminhos, outros nós, outros mundos. Escrever tem sido, então, testemunhar, em exercício, isso que é o intolerável²⁴ à vida, denunciá-lo em nossas práticas de modo que não passe a nos constituir sem ser mais percebido entre nós. Encarnar a raiva, a revolta, a dor e o desamparo frente ao nosso desmantelamento progressivo travestido de “é preciso seguir a vida” durante, por exemplo, uma pandemia que foi deixando aos nossos pés milhares de mortos a cada dia; não deixá-los sucumbir de modo algum aos otimismo fáceis.

Quando desviados das mortes e do luto, das dores e da fragilidade iminente que nos acomete a todos, e quando vivida e festejada sobre os restos de seus cadáveres ainda quentes, despotencializa, enfraquece toda a vida, as do que se foram, as dos que ficam e as do que virão depois deles, e corrobora com seu soterramento em solo que sente e pede a urgência de ser manejado. Festejar o morrer como afirmação da vida e sermos nós mesmos os artesãos de nossa morte, não é o mesmo que aliançar-se à mortificação. O primeiro extrai da morte uma força, não a afasta para bem longe, mas a assume duplamente em seu viver e o tece a partir dos restos que lhe sobram; o segundo, sem mirá-la nos olhos, intenta, todo bem intencionado, retirá-la da vida.

Por isso, tratamos a raiva aqui como despertar de uma luta, termômetro indicador de um movimento que resiste e mira arredio ao curso que leva sempre adiante, como uma postura feroz frente a um otimismo débil que anda de mãos dadas com a “leveza” e o “frescor” vendidos pelos adeptos do seguir em frente desviando-se dos horrores deixados no caminho. Também é feroz às narrativas que se levantam “em nome de” valores conformistas, apaziguadores, da economia, ou quaisquer que sejam. Benjamin já nos apontara essa

²⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015) mencionam o intolerável à vida ao analisarem o Maio de 68 na França e a sucessão de instabilidades que fizeram desse episódio um *acontecimento*. Entende-se por acontecimento, a abertura de um possível; para Deleuze e Guattari, ele está deslocado ou em ruptura com as causalidades estabelecidas pelos historiadores; em ruptura com os determinismos sociais; trata-se de um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis. Para eles, tal ruptura com esses determinismos e causalidade, irrompe devido a um “fenômeno de vidência”, “como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa.” (p.119). Tal fenômeno de percepção dessa dimensão intolerável à vida é que faz irromper o acontecimento, que, por sua vez, é o que cria, o que dá passagem a uma nova existência.

desconfiança necessária aos otimismoes que sustentam ideais tão distantes, desconfiança, segundo ele, que ganha postura, encarna no movimento surrealista que emerge na Europa no século XX, respondendo a todos os otimismoes de sua época com a afirmação de um absoluto pessimismo. Desconfiança de todas as suas faces,

“(...) do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos.” (BENJAMIN, 2012, p.34)

Organizar o pessimismo, eis o que Benjamin nos realça na obra do poeta surrealista Louis Aragon; amplia para nós a dimensão do choque irreconciliável entre metáfora e imagem na esfera política; nisso reside a sua força:

“Organizar o pessimismo significa simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa” (BENJAMIN, 2012, p.34)

Mas o que o filósofo afirma ao destacar tais termos em disputa na esfera política, metáfora e imagem? O que seria, no espaço da ação política, esse espaço completo da imagem que não é, de forma alguma, uma imagem contemplativa?

A imagem contemplativa a que Benjamin se refere é o que esboçava, por exemplo, o programa dos partidos burgueses, no qual vislumbrava-se um futuro “como se fosse” de tal ou tal forma, segundo os ideais distantes que conservava, tendo nada mais que metáforas já esgotadas da existência, imagens ancoradas em otimismoes sem sustância, os quais o filósofo nos alerta a desconfiar em todas as suas esferas. Metáforas essas as que opõe duramente às imagens que, no espaço da ação política possam, então, produzir, diferentemente, o efeito de um choque, de uma interrupção no tempo, emergindo como configuração imóvel; o que em sua obra são as imagens dialéticas.

Tiedemann menciona (2006), na introdução às *Passagens*, as ideias que, na obra de Benjamin, vão dando esboço a esse conceito:

O núcleo temporal da história não pode ser captado como algo que acontece efetivamente e se prolonga na dimensão real do tempo, e sim como algo onde o desenvolvimento se detém por um instante, onde a *dynamis* do acontecimento torna-se *stásis* e o tempo condensa-se como diferencial; onde um agora revela-se como “o agora de uma cognoscibilidade determinada” (TIEDEMANN, 2006, p. 28)

E Hillach (2014), em *Conceptos de Walter Benjamin*, aborda diferentes categorias e aspectos do pensamento benjaminiano; dentre eles, a imagem dialética:

La figura dialéctica es una configuración dentro del proceso histórico, en la medida que subordina dicha configuración a un factor del conocer activamente inmovilizador, se separa como imagen del flujo del acontecer y remite de esa manera a una realidad de una vida no vivida. (...) Benjamin consideró el modelo cognitivo de imagen dialéctica, como su contribución, si cabe decirlo, genuina, a la teoría del conocimiento. El concepto es programático en la medida en que con él Benjamin quiso despedirse de todas las formas “contemplativas”, dialécticas del conocimiento en oposición sujeto-objeto y también los modelos del conocimiento orientados a una mera adquisición de verdades a partir de una realidad concreta de carácter procesual (HILLACH, 2014, p. 645)

Ambos atribuem à imagem dialética, em Benjamin, um fator imobilizador, pelo qual uma experiência cognoscente se revela. Fá-lo, por sua vez, abrindo na continuidade temporal um “tempo do agora”, no qual determinado momento histórico se dá a conhecer sob a forma de um choque, como já mencionamos, tendo como efeito a abertura a uma experiência antes não vivida e que apenas no momento em que se separa do fluxo dos acontecimentos, pode ser então percebida. Momento esse no qual a história pode ganhar rumos diferentes, porque os estilhaços de outro tempo penetram o presente, produzindo nele desestabilizações.

Além disso, tal conceito abriga um paradoxo, uma vez que, “según la concepción tradicional, una imagen es una figura en la cual el tiempo, que tomó parte en su origen, se ha detenido” (HILLACH, 2005, p. 643) Entretanto, se a imagem dialética comporta um tempo que se deteve, ela o faz, ao mesmo tempo, numa dimensão temporal, de desdobramento, de desenrolar; considerando, por dialético, o diálogo entre posições opostas, o que implica numa conclusão sempre provisória (p.643)

Para entendermos melhor do que se trata essa dialética, Tiedemann (2006) a diferencia ainda da dialética de Marx que, segundo ele, considera as diferentes formas históricas na fluidez do movimento; de outro modo, “a dialética de Benjamin procura deter o fluir no movimento, compreender todo devir como ser” (p.29). Nesse tempo que se detém, estaria a chance de enfrentar o conformismo, a captura da história pelas classes dominantes, acendendo no passado, então, as centelhas de esperança capazes de subverter, nesse tempo do agora, a continuidade conforme da história: “Através da imobilização dialética, anula-se o contrato dos “vencedores” e todo o *pathos* reincide sobre a salvação dos oprimidos” (p.29)

Desse mesmo modo, somente como prática política esse conceito pode ser entendido, pois trata-se de uma inscrição, no tempo histórico, de uma efetiva interrupção na ordem vigente.

Isso, porque essas imagens encarnam um pensamento não mais como contemplação, mas como *práxis*, um modo de operar no mundo e dessa ação produzir efeitos de estilhaçamento no *continuum* do tempo, de desestabilização de qualquer ordem, e que o filósofo amplia em seus escritos:

“(…) – aí abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer sala confortável, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos opor-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum de seus membros deixe de ser despedaçado” (BENJAMIN, 2012, p.35)

No movimento surrealista Benjamin percebera tais efeitos: um potencial revolucionário: o fazer operar a esfera política como o espaço das imagens dialéticas, desde as suas origens, até o que considera ter sido a politização do movimento – ou a chamada mobilização de suas forças para a revolução. Para ele, houve determinado momento no surrealismo em que a vida se dissolvia no limiar entre sono e vigília, dando passagem às imagens oníricas, imagens oscilantes que punham em xeque a ancoragem dos sentidos.

No entanto, para o filósofo não é esse afrouxamento entre sonho vigília o que caracteriza como um todo o movimento, mas sim o que também já vinha declarando um de seus expoentes, André Breton²⁵: o desejo não era apenas o de entregar ao público a descrição de um outro modo de existir através da literatura, mas o de revelá-lo. Ou seja, tornar esses outros modos de existência uma experiência. Não os descrever apenas, mas inscrevê-los na época, é o que o filósofo entende como um núcleo dialético que amadurece, mais tarde, entre os surrealistas. Uma implosão, então, que se instaurara na própria literatura, causando, por sua vez, efeitos disruptivos, efetuando um pensamento; levando a literatura aos limites de si mesma.

Essa implosão seria, então, dentro da literatura mesmo, o estilhaçar as forças de sua captura pelas concepções moralizantes, a dos deveres, das literaturas comprometidas não mais que com a tradição cultural na época, que não provocavam nenhuma alteração no pensamento, ainda que essas concepções estivessem recheadas de ideais libertários. Para

²⁵ Poeta e escritor francês, um dos principais expoentes do movimento surrealista que surgiu na Europa na década de 20.

Benjamin, essa implosão na hegemonia intelectual da burguesia jamais poderia acontecer de forma contemplativa, senão dialética:

Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõem implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério, na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 2012, p.33)

Desse modo, o que Benjamin interroga é um conhecimento, uma teoria que não se efetua como uma prática e que não se dá pelo efeito das ruínas que provocam, pelo estilhaçamento. É essa postura contemplativa que ele critica propondo, então, a esfera política como o espaço da imagem. Não em vão sua obra exerce esse efeito também em nós, uma vez que ele pensa de forma imagética. Instaura esses efeitos em sua literatura quando, por exemplo, age como trapeiro e assim escreve, inscreve nos fragmentos que recolhe a composição de pensamentos-imagem. Benjamin não fala apenas de rememoração, ele a toca, exerce-a e a efetua em sua obra como um artífice e nisso consiste o acesso ao pensamento do filósofo: tocar também, tanto o seu movimento como a imobilidade que é suscitada pela dimensão das imagens pela qual somos interrompidos,

“(...) propone una unidad de la teoría y la praxis que debería estar anclada en el propio acto de la toma de conciencia. La imagen es aquí un modo del conocer por el cual el tiempo negado se convierte en impulso dialéctico de un movimiento intensivo, la integración de la vida en la percepción de la actualidad política” (HILLACH, 2014, p.645)

Tratando ainda do surrealismo, o que Benjamin ressalta é aquilo que no movimento encarnou, provocou um estremecimento tanto na sustentação de um sentido pela linguagem, quanto nos contornos do eu, de uma individualidade. Ele não reduz esses abalos, de maneira alguma, ao sonho ou aos efeitos do ópio e do haxixe, senão ao que chama de uma iluminação profana, capaz de perceber, como percebe Breton em sua obra, a relação entre os objetos e a Revolução. Mas o que isso quer dizer? Que na atenção dispensada aos objetos, à miséria social e arquitetônica, fora captada uma nuance, uma atmosfera presente nelas, o que para o filósofo “consiste em trocar um olhar histórico por um olhar político” (BENJAMIN, 2012, p.26).

Nesse sentido, a iluminação profana atribuída ao surrealismo é a sua politização, sua agenda e sensibilidade contrastante com a moral de uma época, a percepção das forças que estão em disputa – e Benjamin chama de “forças de embriaguez” essas que os surrealistas

mobilizam para a revolução. Forças que são, para ele, o pensamento mesmo em sua potência eminentemente narcótica, mudando, então, a perspectiva: a iluminação profana é menos o que os efeitos do haxixe possam nos ensinar sobre o pensamento, e mais a embriaguez mesma eminente no pensamento, naquilo que nos ensina, que nos incita e dá passagem a uma potência desestabilizadora, nisso consiste sua iluminação profana. Avançando mais, é no espaço do corpo que essa iluminação profana atinge e efetua, por sua vez, as tensões revolucionárias capazes de mobilizar um corpo coletivo.

Para Benjamin, é isso o que os surrealistas agitam; o que fazem operar é, então: a esfera política como o espaço de uma imagem não contemplativa, e sim de imagens que mobilizam no coletivo essas tais forças de embriaguez emergentes do e no pensamento. O que os surrealistas colocam em cena são os efeitos de um despertar, tal como o despertar na obra de Proust, que faz emergir imagens oscilantes da lembrança sobre as quais se exerceu o trabalho do esquecimento num processo de rememoração. Despertar no qual se acessa apenas as franjas da recordação, irrompendo, assim, uma imagem outra do mundo e que tem efeitos de choque – seria esse o seu semblante surrealista. Quanto a esse semblante em Proust, Benjamin assinala:

A ele tudo pertence tudo o que acontece em Proust, e a maneira cautelosa, a elegância com que esses acontecimentos se produzem. Pois eles não aparecem jamais de modo isolado, patético e visionário, mas anunciados, apoiados em múltiplos esteios, carregando consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. (BENJAMIN, 2012, p. 41)

O despertar que a obra de Proust provoca em sua época conserva um semblante surrealista porque o que ele coloca em cena é essa imagem, que diferentemente de conservar um caráter idealista, contemplativo e visionário, é capaz de estilhaçar – e estilhaça – “a unidade da família e da personalidade, a moral sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia despedaçam-se no riso”. (p.43)

Podemos também considerar o despertar como uma das nuances que se esboça dessa imagem dialética, a saber, pelo choque que provoca. Retomando então as teses de *o conceito de História*, podemos perceber o que se apresenta na tese 17 como enfrentamento a esse tempo vazio e aditivo do historicismo: trata-se de um momento do despertar; uma dimensão do pensamento que não é apenas o seu movimento, mas também sua imobilidade: “quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada” (BENJAMIN, 2012, p.251). Ou seja, é no fragmento, nisso que é uma unidade menor do todo, que se apresenta uma

faísca de onde parte uma oportunidade revolucionária, uma vez que o que ela provoca é a suspensão daquele tempo homogêneo e vazio, instaurando nele uma abertura:

Essa ação política - que, como toda práxis revolucionária, comporta uma dimensão destrutiva - e ao mesmo tempo uma interrupção messiânica da história e um "salto em direção ao passado": possui o poder mágico da abertura (*Schliesselmacbi*) de um aposento (*Gemach*) até então trancado (*verschlossenes*), de um acontecimento até então esquecido. Encontramos, aqui, a unidade profunda, íntima, messiânica, entre a ação revolucionária no presente e a intervenção da memória em um momento determinado do passado. (LOWY, 2005, p.137)

Por que não poderíamos ter o mesmo num exercício de escrita, na ética de pesquisa que aqui ensaiamos? No apostar de uma memória experimentada como solo fecundo, onde possa se dar um processo de rememoração, narração e criação de nós mesmos e interrupção aos repetidos sufocamentos que nos tem sido apresentados sob a forma de totalitarismos, de capturas dos movimentos da vida. Sufocamentos que nos esgotam a vivacidade do pensamento e nos torna hábeis em soterrar, em lançar vivos e mortos em valas ocas de memória.

Desse modo, pensando numa memória como experiência de passagem e tessitura da vida, é que Walter Benjamin nos tem ajudado a vislumbrar caminhos, abrindo-os em contra caminhos ao curso das narrativas hegemônicas da história, produzindo efeitos de interrupção, como quando nos aponta a esfera da ação política como o espaço das imagens dialéticas. Tais efeitos também são produzidos quando nos convoca a pensar um movimento de escovar a história à contrapelo, desviando-se do curso comum e conformado de sua transmissão, abrindo-lhe fissuras, interrompendo o seu desenrolo linear; numa articulação com o presente que atija uma centelha capaz de subverter a ordem dos acontecimentos contados e transmitidos:

Escovar a história a contrapelo - expressão de um formidável alcance historiográfico e político - significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles que jazem por terra (LOWY, 2005, p.73)

Não em vão o narrador e o trapeiro são figuras que ele evoca para pensar e abrir outros trajetos de memória, narração e relação com o nosso passado e porvir; uma ética da existência: esses personagens encarnam uma articulação disruptiva com o passado, uma atenção e disposição para construí-lo não através dos grandes feitos, adicionando fatos que corroboram com um tempo vazio e homogêneo, mas sim através dos restos que lhe sirvam de pista a uma outra feitura e configuração; a uma narrativa e relação com o passado e também

com o presente “em vias de”. Talvez seja essa dimensão do “em vias de”, em ressonância com Benjamin, uma das principais contribuições de Maurice Blanchot para esse trabalho, a saber: o narrar como desvio radical, onde a relação com o cotidiano, com o passado, presente e futuro é alterada. O narrar como acontecimento em curso que nos coloca à beira do caminho, à beira do mundo, à beira de nós, e abriga, necessariamente um risco de meter-nos nessa dimensão de não conformidade – que é a do narrar o acontecido, o factual –, mas a dimensão da inauguração de uma outra fala, na e pela qual qualquer firmeza perde o seu estatuto, onde um porvir irrompa uma passagem.

Mas nos fica ainda a pergunta: com o que se aliam essas políticas de memória que perseguem um imaginário progressista, alegre e leve, que tão facilmente apaga suas cisões, seus paradoxos, achatando-os em verde e amarelo com tanta facilidade? Que mecanismos estão em cena atuando para fomentar essa unidade, essas imagens opacas e sem vigor? Gondar (2016) nos ajuda, ao lembrar que, um dos aspectos da memória é o de que ela não se reduz à identidade. A identidade, como nos diz Michel Pollak, é uma imagem, uma imagem de si para si e para os outros. Para se construir essa imagem, é preciso que se esqueça, - isto é, que se segregue ou que se recalque - todos os aspectos que estejam em desacordo com essa composição imagética a ser mantida. A identidade, na perspectiva de Pollak, que é também a perspectiva de Freud, exige um trabalho permanente de manutenção. Suas operações não se restringem à construção da imagem de um indivíduo, mas podem operar a níveis coletivos, como por exemplo, a imagem que se constrói de uma nação (p.31). Apresenta-nos, então, o problema:

É justamente a tentativa de preservação dessa “identidade” que, como nos indicou Freud, conduz-nos a recalcar (isto é, enviar para o registro inconsciente) os traços ou lembranças capazes de colocá-la em xeque. Recalcamos, isto é, esquecemos, por narcisismo – ou por orgulho, como disse Nietzsche, por amor a essa ficção, a essa miragem que se chama “eu”, seja ele relativo a um indivíduo, a um grupo, a um país. Isso nos mostra o quanto essa grande abstração chamada “identidade” é ficcional, o quanto ela se deve a interesses práticos, subjetivos, políticos, e o quanto ela supõe um embate permanente entre a lembrança e o esquecimento. (GONDAR, 2016, p. 33)

É justamente nessa miragem, nesses limites de um “eu” – seja ele individual ou coletivo – de uma memória de si toda conformada, excluindo os seus paradoxos e os embates entre lembrança e esquecimento, que incide a proposição de Benjamin de descobrir na esfera da ação política o espaço das imagens que provoquem um efeito de choque. As imagens

dialéticas e o processo de rememoração enfrentam essa conformidade e instauram a abertura que apostamos para que se invente e se exista para além desses imaginários de memórias hegemônicas e lineares.

Gondar (2016) também nos chama atenção para o fato de que, não raramente, se faz uso de violência para que essas imagens de si não venham a se conflitar com as suas falhas e paradoxos. Com isso, assinalamos o perigo que é o intento de apaziguar as diferenças, assumindo, desse modo, uma política de memória e existência que viabiliza não o solo fértil da memória, mas fomenta uma aridez em curso e escancara diante de nós o intolerável à vida. Intolerável dizemos, porque retira dela sua dignidade que consideramos ser aqui a sua possibilidade de realizar-se como passagem para outra coisa, como criação. Lembrando aqui que essa potência de criação, de invenção, nada a tem a ver com o “criativo”, ou o “inventivo”, que são mais alguns dos imperativos dos nossos tempos. Ao falarmos de criação, trazemos aquilo a que somos forçados, pelas forças que desabrocham das sementes da experiência, a inventar. O que é a nossa chance no mundo ainda, o desabrochar de um pensamento bem ali onde ainda não fora realizado, em vias de acontecer. As nossas chances do ainda.

Vale ressaltar que, não historiaremos, contudo, as políticas de esquecimento e segregação à brasileira, mas estando nesse cenário circundante, somos atingidos por seus efeitos. A perspectiva de memória que temos ensejado até aqui se contrapõe, ou pelo menos, enseja outras perspectivas para o viver, para além dos “em nome de” – valores e imperativos erguidos para apequenar a sua multiplicidade e que tem sido insistentemente enunciados; entra em desacordo também com as tentativas de manutenção de discursos e de memória aliados ao “seguir em frente” deixando esquecidos no caminho os seus mortos e tornando mortificada a vida dos vivos.

Pensamos que essas políticas de mortificação e apagamento só fazem achatam o território das memórias no qual a vida perfura suas passagens, omitindo os seus descaminhos e paradoxos, pretendendo uma inteireza rumo a um futuro entusiasmante que não existe, – pelo menos não seguindo os mesmos trajetos – mas que se enuncia às custas do silêncio desses mortos e das mortes que vão sendo deixadas para trás. A nossa aposta é numa outra perspectiva de memória, entrecruzada, que se forja e nos forja, entre lembrança e esquecimento, morte e vida, forjada nos restos, nas ruínas, aos modos arriscados e

imprevisíveis da experiência literária. Experiência essa, tal como nos tem apresentado as contribuições de Maurice Blanchot.

A escrita desde esse cenário que nos impele a todo tempo a esquecer o passado para seguir em frente, desde o zero, – cenário impregnado de valores empobrecedores da existência – é um desafio diário frente a uma prática discursiva que vai se infiltrando e ganhando cada vez mais língua e espaço, sufocando, assim, as vozes que testemunham o horror dos últimos tempos. Narrativas essas que ridicularizam os que resistem a esse movimento – são ditos “tristes”, “ressentidos”, “coveiros”, – esses que carregam o indizível de experiências que ainda não ganharam passagem na língua e poderiam fazer insurgirem outros discursos. Mas vão sendo entorpecidas pelo excesso de enunciados alçados sobre e em nome da vida; esses ditam para onde ela deve seguir.

Atentemo-nos, então, para os aspectos fora-de-cena: não obstante, há ainda as vidas, os corpos, os movimentos que teimam em lembrar para esquecer, lembrar para, de fato, atravessar; lembrar esquecendo e esquecer lembrando. Tal como a rememoração que seesboça no *Dia de Muertos*, num embate constante e necessário à criação de narrativas que engendrem, porque arriscam, como já vem nos mostrando Blanchot, um futuro desconhecido, um pensamento ainda por acontecer, um mundo a se desenhar, em lugar de, constantemente, repeti-lo, sem nunca serem sobressaltados pelos ventos de outros lados, de outros tempos. Este é, aqui, o nosso constante ensaio. Não gostaríamos, por isso, de ser confundidos com “os pregadores da morte”, aqueles a quem Zaratustra²⁶ repudia, os que andam tristes por aí, amarelos; os “físicos da alma”²⁷, que vivem a lamentar e não têm força para afirmar a vida; nem mesmo pretendemos exaltar a tristeza como estandarte, como sugerem as acusações desses que miram sempre adiante. Mas não reduziremos a alegria e o desejo de um porvir a uma pobreza de significação que venha a corroborar com políticas de apagamento, práticas que pretendem eliminar, inclusive, os mecanismos empreendidos para fazer desaparecerem os vestígios do horror e das políticas de mortificação que lambem nossas faces dia a dia.

²⁶ Figura de um sábio persa, utilizada por Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém* “Quando completa trinta anos, Zaratustra se retira à solidão das montanhas por dez anos, fazendo um movimento inverso ao de Jesus Cristo, que na mesma idade sai de sua vida privada e começa a pregar publicamente.” (BACKES, 2017, p.9). Um dos anúncios desse sábio que transita como um andarilho entre os homens da cidade chamada Vaca Colorida, é de que o homem, tal como era entendido pela filosofia, política, religião e ciência de sua época, precisa ser superado. Superação essa que só poderia ser feita pela “transvaloração dos valores”, ou seja, pela criação de outros valores para si.

²⁷ Aqueles que, segundo Zaratustra, “mal nascem e começam a morrer e anseiam por doutrinas do cansaço e da resignação” (NIETZSCHE, 2015, p.63).

Somos atraídos, diferentemente, pelo semblante espantado do anjo da história²⁸ mencionado por Benjamin em sua nona tese:

Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que arruína incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 246)

Nele nos detemos, somos detidos, atravessados pelo seu olhar paralisado, miramos com ele o passado compartilhando de seu espanto; em seu semblante, uma luta se esboça, as forças que estão em jogo na tentativa de reavivar aquele amontoado de fragmentos e ruínas que se acumulam à sua face, ao passo em que é arrastado pelos ventos violentos que o impelem a um futuro para o qual vira as costas, mas para onde é arremessado sem que haja chance de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” que se amontoam diante dele (p.246). Parece vislumbrar e atentar-nos, ao mesmo tempo em que se vê arrastado por uma força muito grande, para as fragmentos que arruínam os trilhos para o futuro: no seu semblante está o despertar para um movimento que, oposto ao *continuum* da história, o faz mirá-la pelo seu desmoronamento.

Movimento esse, por sua vez, que dispensa qualquer olhar piedoso para esse passado, mas que tão somente enxerga nesses fragmentos, bem como o faz o trapeiro, as chances de instaurar desvios, as chances de criação, de abertura de espaços na progressão da história. Atraídos por esse semblante, ecoamos o que nos adverte Baptista (2022) acerca desse movimento de voltar-se para o passado:

O pesquisador-trapeiro furta-se do ato heroico, ou vaidoso, da compaixão aos desvalidos, vaidade que mantém ileso, imaculado, o seu corpo. Não almejaria resgatar falas emudecidas. Ele não falaria por ninguém, não daria voz a ninguém. Catar, espantar-se, montar, narrar, interromper, destruir, criar, destruir-se para obter ar puro são os seus verbos. (BAPTISTA, 2022, p. 25)

Desse modo, o semblante do anjo da história não se confunde aqui com um olhar compassivo, senão uma mirada oportuna, espantada e deslocada, que parece ver nas e pelas ruínas a interrupção, os descaminhos a essa tempestade violenta que o arremessa para frente.

²⁸ Alegoria do materialismo histórico, inspirada no quadro *Angelus Novus*, do artista Paul Klee.

E como abrir desvios e passagens frente a todas as obstruções que encontramos no caminho? Talvez questioná-las, apontar seus efeitos obturantes, apostando numa política e ética da existência outra, que se mova como os catadores de Varda, trapeando os restos, destruindo e criando seus caminhos nas presenças-ausências espalhadas em solo que, quando não manejado, soterra a todos, vivos e mortos, obstruindo seus trânsitos. Sem pretensões de dar continuidade e inteireza às suas histórias, mas as desenhado de maneira fragmentária, em descaminhos, aos modos do trapeiro, aos modos do narrador e, porque não, aos modos da experiência literária. Esses, enunciam em seu fazer artesanal não o contorno e o enquadramento das histórias, não o esgotamento do tecido vivo e um mundo reduzido “em nomes de”, mas sim um porvir que rasga saídas, pede passagens em nós e nos força a criar; muda os destinos, desvia o curso conhecido das tragédias anunciadas. Modos esses que arruinam os discursos totalizantes que tentam vedar as possibilidades de sermos atravessadas pelos desvios do mundo, pelo trabalho do lembrar e do esquecer, fiados nos processos de rememoração. Fiados, como temos insistido, pelo obrar da morte que permeia inseparavelmente, como pano de fundo, todo o engendrar desse trabalho.

Avançamos, atentos também, ao que nos lembra Benjamin (2012) acerca do “dom de despertar no passado as centelhas de esperança” (p.244), frente a um inimigo, o conformismo, que quer se apoderar de uma época, e que, segundo o filósofo, é um inimigo que não cessa de vencer. Vencendo, “tampouco os mortos estarão em segurança” (p.244); vão tornar-se mortos vez mais, porque apagados os ecos de suas vozes nos tempos vindouros, sendo obstruídas as passagens entre os tempos.

Nesse sentido, a sexta tese em *Sobre o conceito de História*, nos chama atenção para uma relação com o passado que nada tem a ver com a busca pela fidedignidade dos fatos, mas como o alerta de um perigo – alerta parecido que nos transmite o anjo da história no: “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (p.243). Esse perigo que seria, nas palavras do filósofo, o “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (p.243), o perigo dos conformismos que se instauram em cada época. O que fica em risco aqui é a possibilidade da experiência do viver como passagem, risco de sua captura pelo silenciamento ou pelas narrativas obturantes. E como nos explica Lowy (2005):

O momento de perigo para o sujeito histórico - ou seja, para as classes oprimidas (e para o historiador que optou por este campo) – é aquele em que surge a imagem autêntica do passado. Para que? Provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como

"progresso" ininterrupto. O perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história. (LOWY, 2005, p. 65)

Não gostaríamos de perder nessa escrita esse lampejo, frente à iminência da repetição, frente à tentativa de captura pelos empreendimentos mortíferos das forças que têm potência para engendrar outros rumos para história. Esse lampejo instaura uma abertura, processo pelo qual o trabalho da morte, entrelaçado com a vida, não cansa de atravessá-la; de nela agir e dela fazer também agir e passar a sua força. Poder morrer tem a ver com resistir, re-existir, e nos remete à tal força narrativa que remonta aos farrapos, ano a ano, os altares em *Dia de Muertos*.

Remete-nos às tais voltas das mães e avós em torno da *Plaza de Mayo*, que já perfazem mais de quarenta anos, insistindo que se narrem aquelas histórias de seus filhos e netos não para encerrá-las, mas para que se possa realmente seguir adiante por caminhos diferentes, nos descaminhos que o narrar engendra e nas aberturas ao futuro que ele perfura; teimando trabalhosamente um porvir, recontando pelas frestas, as memórias dos destroços, as vozes dos buracos que outrora intentaram soterrar, mas que insistem em passar. Como os papezinhos que, soltos em frangalhos por aquelas mulheres em um estádio de futebol em pleno 78, estraçalhavam a monumentalidade da história. Momentos esses em que o instante de perigo, o do conformismo frente aos fascismos que se enunciam e se apresentam, dá as caras. Momento em que se faz necessário desarticular suas forças de captura do agora e dar-nos outros destinos, atijando, então, as centelhas de esperança enunciadas por Benjamin: Afinal “Não existem nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 2012, p.242).

Diferentemente de deixar para as gerações vindouras o combate, como uma espera no futuro, Benjamin traz para o agora a dimensão da luta. Ele a retira da esfera contemplativa, já mencionada anteriormente, e a reinsere como uma prática do nosso tempo: “não se trata das gerações que ainda não nasceram (...) mas daquelas do passado e do presente.” (LOWY, 2005, p.52)

Por fim, seguimos, ainda, no esforço de não reduzir a discussão a moralismos. É que não pretendemos construir um olhar sobre a vida e decidir então como ela deveria ser. Gostaríamos, diferentemente, de pensar eticamente os seus rumos, os efeitos de nossas práticas, não acusando o fascismo aqui ou ali, nem apontando um a um os fascistas. Pensamos que seria importante perceber, o fascismo, também em nós para que possamos combatê-lo.

O fascismo, como aponta Michel Foucault (1977), “que está em nós todos, que martela nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora” (p.2). Esse que, dentre as muitas formas de manifestar-se sinalizadas pelo filósofo francês, precisa ser questionado, sobretudo, quando se pensa ser um militante revolucionário. Foucault pergunta, no prefácio ao *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guatarri (1977): “Como liberar nossos discursos e nossos atos, nossos corações e nossos prazeres do fascismo? Como expulsar o fascismo que está incrustado em nosso comportamento?” (p.3).

Há algumas contribuições de Pasolini a estas questões, dando-nos algumas pistas, ao pensar a linguagem como um território de embate com os fascismos presentes em nossas práticas, mesmo aquelas que se pensam mais revolucionárias, racionais e progressistas.

Nos escritos a Genariello, jovem napolitano e personagem que fora criado para a ele serem endereçados alguns ensinamentos sobre a penetração do fascismo entre os italianos, bem como o forte conformismo que permeava, em muitas nuances, a sociedade pós-fascista italiana, Pier Paolo Pasolini (2006) chama a atenção para os fascismos agora travestidos de ideias progressistas. Aponta o fascismo presente não somente nos adeptos dos descarados discursos de ódio inerentes às disposições fascistas já conhecidas, mas o denuncia também nos discursos impregnados de tolerância. Segundo o pensador italiano, há na pregação da tolerância a veia fascista, uma vez que, para ele, tolerar requer que o outro – o diferente – viva sua diferença à distância e em silêncio,

(...) enquanto o diferente vive sua diferença em silêncio, encerrado no gueto mental que lhe atribuem, está tudo bem: e todos se sentem gratificados com a tolerância que lhe concedem. Mas assim que ele diz uma palavra sobre sua experiência de diferente, ou muito simplesmente se atreve a pronunciar palavras tingidas pelo sentimento de sua experiência de diferente, desencadeia-se o linchamento, como nos mais tenebrosos tempos clerical-fascistas” (PASOLINI, 2006, p.129)

Tolerar é, desse modo, o mesmo que não desejar a diferença. Há no próprio termo uma contradição: só posso tolerar aquilo de que quero manter-me distante, não sendo afetado pela diferença que comporta.

Pasolini aponta também na linguagem um problema de ancoragem desses fascismos travestidos de progresso. Refere-se, sobretudo aos “democrístãos” que detinham o poder naqueles anos de sociedade pós-fascista italiana: as suas falas, embora aparentem

construir um raciocínio, não engendram, de fato, um pensamento. Se há o problema de sua permanência no poder, há sobretudo, porque falam:

Com efeito, de todas as vezes que abrem a boca, por insinceridade, por culpabilidade, por medo ou por velhacaria, *não fazem senão mentir*. A sua língua é a língua da mentira. E como a sua cultura é uma putrefacta cultura forense e acadêmica, monstruosamente misturada com a cultura tecnológica, a sua língua em concreto é pura teratologia. Não se pode ouvi-la. Tem de se tapar as orelhas. (PASOLINI, 2006, p.133)

A linguagem seria um território de disputa dos intelectuais da época com esses espectros do fascismo que inundavam a imprensa e a televisão italiana: a essas falas que aparentam um pensamento, é preciso não dar ouvidos, mas refutar suas mentiras, devolver a elas o asco que produzem, escandalizar-se com os absurdos que proferem, denunciá-los. (p.133)

É interessante, então, que seja a Genariello, um napolitano, a quem Pasolini se dirija, entrando, desse modo, em contato com o que, dentro de uma língua maior, o italiano, escapa à língua oficial. Pasolini, escolhe endereçar esses escritos a um napolitano, porque prefere os napolitanos aos modos de vida da república italiana. Embora não fale o dialeto napolitano é um movimento de desvio dessa língua do poder que Pasolini ensaia ao endereçar a carta a um jovem de Nápolis – cidade plebeia. Ensaia, sobretudo, uma confiança que só pode ser experimentada no encontro com uma diferença em curso: “com os napolitanos sinto uma confiança extrema, porque somos obrigados a compreender-nos uns aos outros” (p.121). É na e pela diferença que ensaiam um comum e não pela busca de uma mesma língua, de uma identificação.

O que há nos ensinamentos endereçados a um napolitano, dentre muitos aspectos, é o engendrar de uma língua outra, mais próxima de uma fala intermediária. No esforço de se criar uma compreensão, cria-se uma língua, entre-línguas, pela qual Pasolini engendra uma crítica à república italiana, desviando-se dela. Ensaia uma outra língua, por sua vez, é o ensaiar, nesses escritos, um desvio ao discurso democrata de sua época, o engendrar de uma outra fala: um pensamento que aponte outros caminhos aos fascismos, que não aquele que se veste entre os italianos de língua oficial.

Desse modo, as perguntas que aqui se forjam são: como fazer da linguagem e das políticas de narração um solo propício a modos de vida que transitem na e pela diferença, que produzam efeitos de alteridade? Como apostarmos numa política, numa ética da existência onde o morrer – e não a mortificação, o silenciamento, o conformismo e a obstrução da vida, –

esteja incluído como inseparável à criação? Como assumir na dimensão da vida a complexidade desse engendramento entre viver e morrer, lembrança e esquecimento, realidade e ficção, pelo narrar, pelo processo de rememoração, em meio aos fascismos que enfrentamos a cada dia?

4.3 Limiares: memória, experiência literária e o agir da morte

“Abria livros para abrir avenidas naquele inferno circular” (GARRO, 2013, p. 196). A constatação de Lída, uma das personagens de Elena Garro em sua obra teatral *Um lar sólido*²⁹, faz coro com o que nesse trabalho tem sido acessado no limiar entre memória, narração, o morrer impessoal (um morrer-se) e a experiência literária – ou a literatura como experiência mesma. *Um lar sólido*, embora não entremos a fundo em suas nuances, compõe mais um, entre os escritos de Garro que trazem como atravessamento inevitável o embate entre uma vida endurecida, mortificada – no caso dessa obra, uma vida que é narrada desde o túmulo, nas vozes dos restos mortais despedaçados que conversam entre si – e uma luminosidade que atravessa a dureza do cotidiano e cruza o texto. Luz que faz irromper uma outra vida nesses restos, abrindo-lhe uma passagem, que ela explode e cria, pela via literária, para que todos os pedaços de corpos ali ociosos ganhem outros destinos. Mas o que isso tem a ver com memória, o morrer e a narração? O que isso tem a ver com as obras literárias *Pedro Páramo* e *As lembranças do porvir*, pelas quais já nos enveredamos aqui?

Como trabalhamos no segundo capítulo, com Walter Benjamin e Maurice Blanchot, entendemos experiência a partir da figura do narrador, orientando-nos pela ética de seu movimento que, assim como o movimento do trapeiro, engendra uma articulação com o passado por suas ruínas, por seus restos. Nesse movimento, acaba por arruinar também a continuidade desse passado, pela via narrativa: movendo-se para cima e para baixo, inscrevendo, pelo narrar mesmo, fendas nesse passado; transtornando um tempo conformado, fazendo irromper um tempo do agora. A experiência seria, como temos entendido, a transmissão dessa fonte inesgotável, das sementes que se agitam e que, ainda depois de muito tempo, podem desabrochar. Mas é também transmissão do paradoxo entre criação e destruição: transmite-se o embate mesmo entre viver e morrer, a força da morte agindo na vida e no seu contar.

²⁹ Publicado em 1958 pelo Editorial Universidad Veracruzana (Ficcón), está incluída no volume *Un hogar sólido y seis piezas en un acto*, formando parte das primeiras peças teatrais escritas por Garro. Em: [http://www.elem.mx/obra/datos/93707#:~:text=Un%20hogar%20s%C3%B3lido%20\(1957\)%20forma,de%20la%20vigilia%20al%20sue%C3%B1o](http://www.elem.mx/obra/datos/93707#:~:text=Un%20hogar%20s%C3%B3lido%20(1957)%20forma,de%20la%20vigilia%20al%20sue%C3%B1o).

É preciso lembrar que, não é a individualidade do narrador o que está em jogo na transmissibilidade das experiências, – embora o tecido da narrativa seja engendrado a partir de sua substância mais íntima, como assinala Benjamin –, mas o perder-se nas vicissitudes da narração: “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 2012, p.240). É ao acervo de uma vida ao que ele recorre, mas esse acervo é um engendramento com a experiência alheia, é o efeito dos seus esbarros pelo mundo. Uma narração – aos modos de *Sherazade*³⁰ –, que ao narrar uma história a desfia em milhares de outras, que se desfiam em milhares de outras e acabam por transmitir o tecido vivo da memória de um povo, dos mercadores aos viajantes, esses que se forjam no encontro com o mundo, na alteridade e que, em lugar de explicá-los, de fechar os acontecimentos conclusivamente, deixam sempre para a noite seguinte o seu desdobramento. O que move a narração de Sherazade é a pergunta: e o que acontece depois? É o desabrochar inevitável das experiências, o que faz de *As mil e uma noites* um exemplo de inesgotabilidade da narrativa.

Blanchot, por sua vez, vem nos lembrando que a narrativa, diferentemente do que persegue o diário íntimo na pretensão de conservar a inteireza dos dias e de seus acontecimentos, a obediência ao calendário, arremessa-nos ao risco radical de transtornar o cotidiano e a sua garantia. Não coincidentemente o crítico literário recorre, como já vimos, à obra *Nadja*, do surrealista André Breton para falar dessa dimensão perigosa da narrativa. Benjamin também o fez e nela vislumbrou a força da interrupção que provocava em sua época, para apontar no movimento surrealista seu núcleo dialético, a esfera política como o espaço de imagens que efetua um choque. Para Breton, como mencionamos, não bastaria falar de uma outra literatura sem fazê-la inscrever-se no calendário e, também transtorná-lo; não bastaria levá-la ao público sem que, a ele, ela fosse revelada. O que faz o escritor surrealista é:

Ele aproxima-se mais das coisas que Nadja está perto, que da própria Nadja. E quais são as coisas de que ela está perto? Para o Surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Breton pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras

³⁰ Retratada em *As mil e uma noites*, é a filha mais velha do grão-vizir (primeiro ministro) do sultão Shahriar. Depois de haver sido traído por sua esposa, o sultão decide, por decreto, desposar uma mulher por noite e, após as núpcias, ordena que ela seja morta. Sherazade, por sua vez, sendo muito culta e dotada de grande memória e, com o intuito de interromper os assassinatos de tantas mulheres a cada noite, pede a seu pai que a ofereça para ser a próxima esposa de Shahriar. A cada noite, a jovem conta ao sultão, história que nunca chegam a uma conclusão e despertam a sua curiosidade em ouvi-las na noite seguinte. Desse modo, Sherazade, interrompe o seu assassinato, narrando a imensidão de histórias colhidas entre os árabes e compõe, num desdobramento descontínuo, a obra em questão.

construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a Revolução. Antes desses videntes e interpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a também arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformam-se em niilismo revolucionário (BENJAMIN, 2012, p.25)

Ou seja, a narrativa de Breton, para Benjamin, capta no cotidiano as suas nuances que podem ser mobilizadas para interromper esse mesmo cotidiano, o deslocamento de sua conformidade, causar-lhe um choque. Aquela dimensão que pode ser mobilizada para a mudança de uma época, o seu transtorno, as forças de embriaguez do pensamento. Se por um lado o filósofo chama a atenção para a potência revolucionária de todas essas coisas com as quais Nadja se encontra no caminho, Blanchot, por sua vez, nos aponta um aspecto imprescindível, que é o seu próprio caminhar inquieto, caminhar esse, cruzado pelo acaso e que perfura a regularidade dos dias, pondo-nos em contato com a dimensão de uma outra língua:

Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra “verdadeiramente” uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua (BLANCHOT, 2018, p.272)

Desse modo, quando tratamos aqui dos efeitos da experiência literária, a literatura como experiência, referimo-nos à dimensão dessa outra língua, esse outro mundo, a que ela nos faz tocar, com a qual nos coloca em contato, rasgando uma abertura ao que a língua ainda não pôde engendrar.

Nesse sentido, ao abrir os livros de Rulfo e Garro, somos cruzados pela força dessa experiência desviante que é a literatura, a qual, como mostra Blanchot, não suporta limites: através deles entramos em contato com uma dimensão ainda impensável do mundo, a que eles nos fazem tocar através das vozes de Comala e dos olhos multifacetados de Ixtepec. Abrem avenidas porque as abrem em nós, às passagens do mundo, passagens ao impensável; passagens a uma língua, um pensamento, também por se forjar. Bem ali, como sinalizou Blanchot através da palavra profética, na qual todos os dados seguros da existência são transtornados; como menciona também na obra de Musil, onde a literatura não seja ainda um pensamento, mas um “ainda não”, o que, para o crítico francês, é a própria experiência da literatura.

Nessa experiência, não podemos ignorar o trabalho da morte, essa que temos afirmado como um morrer impessoal que se enlaça com a vida, agindo como artesã nesse processo de narração; abrindo-lhe caminhos ao desconhecido, ao risco mesmo que a narração comporta e ao qual constantemente nos conduz, como nos tem mostrado Blanchot, o que é o agir dessa morte na criação literária. Quando trabalhamos nesse “entre” com a literatura é para nos avizinharmos disso do que ela nos ensina: o fazer ressoar o trabalho da morte também no fundo da linguagem; o tornar sensível, pela via narrativa, o agir da morte no mundo.

Tornar sensível esse agir da morte no mundo, no narrar, é o que a faz andar de mãos dadas com as memórias que apostamos: entendendo que é nesse engendrar entre morte e criação narrativa, nessa dança com um morrer atuante, que podem emergir memórias ainda por vir. Memórias essas que irrompam no mundo e, em meio aos enunciados totalitários, aos valores erguidos em nome da vida e às sutis penetrações dos fascismos em nosso ser, rasguem passagens onde os caminhos encontram-se obstruídos.

CONCLUSÃO: AVENIDAS ABERTAS

Le doy gracias a la muerte por enseñarme a vivir
 Por invitarme a salir a descifrar bien mi suerte
 Tomando mi mano fuerte, llenándola de vida
 Es como del mal me cuida porque al presente me aferra
 Después de morir mi guerra, hoy renazco
 Agradecida
 (...)

Muerte
 De haber mirado a la muerte
 Es que hoy camino la vida
 Con la fe y el alma encendida

(*Muerte – Natália Lafourcade*)

Esse trabalho abriu caminhos pela flor de *cempasúchil*. O que antes se esboçara como a breve intuição do que seria uma estreita relação entre memória, morte, narração e abertura a um porvir, a invenção mesma da vida, parece ter ganhado alguma língua entre as cem pétalas luminosas dessa flor. Ela que invade os ares com seu cheiro intenso, inaugura a celebração dos mortos em território mexicano: espalhadas por toda a cidade, o que anuncia, esboça, afinal, é a imagem, a experiência de uma passagem. Não a passagem apenas entre mundo dos vivos e mundo dos mortos que se mesclam em princípios de novembro. Mas o habitar às bordas do presente, vendo-o entrelaçar-se com os ventos de outros tempos que penetram as narrativas dos viventes; às bordas do viver, este que é ultrapassado pela presença da morte entrecortando-nos o caminho. Habita, sobretudo às bordas do narrar: feito pelos restos mortais, esse processo pelo qual passado, presente, porvir, morte, vida, realidade e invenção, fazem a sua dança. Experiência essa que forja o que veio a ser a aposta dessa escrita: a memória como o solo mesmo de passagem entre tempos, pelo qual a morte se enlaça com a vida, fazendo-se escutar; fazendo ouvir do seu trabalho no mundo, no fundo da linguagem, nas vicissitudes da narração.

Tratamos aqui como força o que recompõe a cada ano aqueles altares em *Día de Muertos*. Talvez seja essa a força que mencionamos, a que Maurice Blanchot, através das obras de Rilke e Kafka, nos acercou: a relação da criação narrativa com uma morte que a atravessa e da qual podemos extrair uma potência para a vida, dispendo, desse modo, do seu extremo. Não a morte derradeira, o momento final, que segundo o crítico, não podemos acessar e nisso consiste o que chama da impossibilidade mesma de morrer como um fim, uma vez que

a morte é apenas no mundo e, quando morremos, deixamos o mundo e a possibilidade mesma de morrer. Mas uma morte da qual não morro como indivíduo, pessoalizado, mas em sua luz impessoal, um “morrer-se. Força essa, que tem a ver com o poder afirmar duplamente essa morte, não mais como o lado desviado da vida, mas fazendo-o bojo do viver.

Afirmá-la duplamente seria então, acolhê-la, ser-lhe íntima. Se, tampouco, podemos ir ao seu encontro ou dela sermos senhores, podemos, todavia, vaguear nela - na experiência de risco e de pavor aonde nos lança, que é a própria ignorância do mundo tal como se nos apresenta, seu desconhecimento - fazê-la engendrar-se com a vida, sermos os artífices de nossa morte. Para Rilke, não fazê-lo, é como estar morto no mundo, sem dele retirar a sua força maior: o aprender a morrer no viver, superar essa morte. O que significa ultrapassá-la, sustentando, desse modo, essa sua força que nos ultrapassa. (BLANCHOT, 1987, p.117). Como assinala Blanchot na criação literária de Kafka: se a morte é o extremo, dispor dela é dispor do extremo de si. O escritor brinca com ela, sem nela se queimar, mas torna sensível a nós a queimadura. (BLANCHOT, 1987, p.89) Fazer escutar o agir da morte no mundo, eis o que ecoa do fundo de sua obra.

Enveredamo-nos, ainda, pelos caminhos de duas figuras que, na obra de Walter Benjamin, parecem ter aprendido desse engendrar da morte com a vida, parecem efetuar-lo em seu agir. São eles: o narrador e o trapeiro. Ambos se orientam e recolhem das experiências alheias e pelas sobras da cidade, a matéria prima de sua criação. O narrador é aquele que, movendo-se em muitas direções narra o tecido de suas experiências aos ouvintes, experiências essas, não apenas individuais, mas de seus encontros no mundo. Narram, todavia, sem a pretensão de uma fidedignidade ao acontecido, mas transmitindo aos ouvintes a inesgotabilidade da narrativa, uma vez que as experiências narradas se incorporam às experiências dos que a escutam e podem ter infinitos desdobramentos. (BENJAMIN, 2012, p.217). Benjamin as compara com as sementes de trigo do Antigo Egito, que por muitos anos estiveram encerradas nas pirâmides e mesmo depois de tanto tempo, puderam ainda germinar. (p.220). O trapeiro, por sua vez, assim como o poeta, é o que recolhe nas sobras da cidade os objetos com os quais cria e para os quais confere um outro destino. Manejar os restos e criar pelas ruínas acabam por arruinar também as relações comuns antes dadas aos objetos, fazendo-os existir de outros modos.

Narrador e trapeiro arruinam o curso comum das relações entre os objetos e a inteireza da história, abrindo, dessa maneira, outros caminhos na cidade e para o narrar. Ambos

efetuem uma interrupção no rumo das coisas e da narração e ensaiam o que para nós é imprescindível à perspectiva de Benjamin e à memória na qual insistimos: a inseparabilidade entre criação e destruição nos movimentos da vida, nas narrativas que engendramos de nós e do passado. Ambos encarnam a ética do que Benjamin (2012) chama de o “caráter destrutivo”, que entendemos como a existência mesma desse paradoxo entre destruir e criar.

Abrir espaço e passagens de ar onde estejam as maiores obstruções são as suas aspirações, não pelo apreço às ruínas (p.243); é por não se apoiar em qualquer durabilidade que ele confia sempre no próximo passo, no caminho aberto através das ruínas, que ele é capaz de desobstruir. Tem relação com a ética do caráter destrutivo o que já mencionamos como o enlace da morte com o viver: a capacidade de fazer da morte uma dupla afirmação. Por não ser como o “homem estojo” – aquele que preza pela estabilidade – o caráter destrutivo admite, diferentemente, a consciência do homem histórico; consciência essa, como vem nos apontando o narrador e o trapeiro, que desconfia da marcha das coisas, articulando-se com o passado de modo a arruinar sua estabilidade num tempo vazio e homogêneo. Por fim, essa é a ética do agir do narrador e do trapeiro: desviar o passado de uma história progressiva, mas articulando-se com ele pelos seus fragmentos, no que deles reluz no presente, fazendo emergir um tempo do agora, onde está a chance mesma de invenção desse passado e abertura a um porvir fora do tempo *continuum*.

Como um dos pilares para entender essa relação descontínua com o passado, nos debruçamos no conceito de “rememoração” em Walter Benjamin. Processo que se dá entre lembrança e esquecimento, no qual ambos são ativos na confecção do tecido da recordação. Rememorar não consiste apenas em acessar aquilo que do passado se conserva, mas o efeito do que nele é a também inscrição do esquecimento; o que nele é o assinalar de uma sepultura, possibilitando, assim, o luto e a continuação da vida (GAGNEBIN, 2014, p.248). Como vimos, Benjamin (2012) nos aproxima desse conceito através da rememoração operando no interior da obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*: durante o dia uma lembrança intencional desfaz o trabalho do esquecimento sentido ainda ao despertar, esse último, borra, então, os contornos das lembranças do dia, trazendo à cena uma lembrança frágil, oscilante, efeito da ação do esquecimento. Benjamin vislumbra em Proust um semblante surrealista, através dessas imagens oscilantes que emergem, entre sono e vigília, justo pela ação do esquecimento.

Não obstante foi também com os surrealistas que nos aliamos para entender o modo como Benjamin (2012) pensa a esfera política: o espaço completo da imagem, lembrando-nos, todavia, de que não se trata de uma imagem contemplativa (p.34). Essa última, em conformidade com a tradição de uma época, está ancorada em otimismo fáceis e ideais progressistas; construídos a partir de metáforas esgotadas da existência. Ele propõe, ao contrário, algo que enxerga na ação do movimento surrealista que emergiu na Europa no século XX: uma imagem capaz de suscitar um choque, efetuar uma interrupção em determinada época, tais como as imagens oscilantes que emergem na obra de Proust. É o que, em sua obra, se esboça no conceito de imagem dialética. Imagem essa que encarna um pensamento, não mais contemplativamente, mas como *práxis*, o que seria, para o filósofo, o mesmo que fizeram os surrealistas: captaram as forças em disputa em sua época e as mobilizaram para a Revolução. Ou seja, mais do que descrever outros modos para a existência, eles os inscreveram em sua época, causando-lhe alguma ruptura, fazendo irromper um pensamento que antes não se engendrara. Nisso consistiria uma “iluminação profana” do pensamento: o fazer implodir numa época desvios a uma determinada conformidade, estilizando-a, produzindo, assim, um despertar no corpo coletivo.

Nessa perspectiva, avizinhamo-nos, sobretudo, daquilo que consideramos como a força da experiência literária, ou a literatura mesma como experiência. Entendemos a experiência que é a literatura tal como Blanchot nos ajuda a pensá-la (2018): “uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão da linguagem (a menos que, sob esse único ponto de vista, tudo se abale” (p.306), sendo ela mesma uma experiência de dispersão. A que é capaz de cruzar também a nós, e forçar-nos, não a querer explicar o mundo, fazendo uma reflexão sobre ele ou sua descrição, mas colocá-lo em xeque, borrando seus limites; destruindo os contornos dele e também de si própria, fazendo emergir o que no mundo ainda não foi pensando, e sim um pensamento ainda em vias de realizar-se. Entendemos experiência aqui, tal como Blanchot (1987) nos indica na obra de Rilke: não como o acúmulo de muitas coisas vividas no mundo, mas a dimensão do silêncio, pela qual se experimenta um novo contato com o ser, algo ainda indeterminado, uma metamorfose que entra em curso. (p.83).

A literatura, sobretudo, ressoa com a nossa perspectiva de memória à medida em que também é atravessada pelo trabalho da morte, e pela emergência de uma narração tecida não para relatar o acontecido, mas para fazer emergir um mundo, um pensamento ainda por se

inventar. O narrar abre passagens onde se intenta obstruir a vida, onde há o empanturramento de valores e dizeres alçados para, e em nome do viver, ditar os seus modos e o seu curso.

As perguntas anteriores, então, retornam: como apostarmos numa política, numa ética da existência onde o morrer – e não a mortificação, o silenciamento, o conformismo e a obstrução da vida, – esteja incluído como inseparável da criação? Como assumir na dimensão da vida, a complexidade desse engendramento entre viver e morrer, lembrança e esquecimento, realidade e ficção, pelo narrar, pelo processo de rememoração, em meio aos fascismos que enfrentamos a cada dia?

Nesse sentido, escolhemos as obras de Juan Rulfo e Elena Garro para nos ajudar a tocar e sermos tocados, através da literatura, pela perspectiva de memória na qual apostamos. Algo dessa memória está encarnado em duas obras desses autores. Em *Pedro Páramo*, de Rulfo, um morrer anda abraçado a tudo na narrativa. As vozes que emanam da terra são alçadas desde a morte em um povoado que não cessa de desaparecer e do fundo da qual não cessamos de ouvir da morte a sua voz. As memórias ali visitadas, desde a chegada de Juan Preciado, assim emergem, porque em seus caminhos se cruzam a lembranças e o esquecimento. Mas Pedro Páramo é arruinado também por essas memórias. Elas despedaçam a figura hegemônica do caudilho que, no momento de sua morte, não passa de um monte de pedras que desmoronam.

As lembranças do porvir, de Garro, coloca em cena uma memória multifacetada, cujos fragmentos de seus outros tempos penetram naquele tempo narrado pelos olhos de Ixtepec e são capazes de transformar os destinos daqueles habitantes que não enxergam mais do que a mortificação de suas vidas, que não vislumbram e nem se veem capazes de engendrar um porvir. A narrativa, feita pelos olhos mesmos de Ixtepec – mirando através de uma de suas pedras, pelo fragmento do que outrora fora – apresenta o que na obra de Garro é a saída do autoritarismo vivido naquele povoado: o fazer emergir do passado a imagem que faz experimentar um tempo do agora, entrecruzado com outras épocas, um tempo onde se dá uma abertura na história, uma chance de criação.

Por fim, uma das perguntas com as quais nos encontramos constantemente nesse trabalho: o que transmitimos, afinal, quando narramos? Blanchot (2018), uma vez mais, nos deixa algumas pistas: para o autor, a narrativa é a presentificação de uma metamorfose em curso, que não diz do acontecido, não faz um relato, mas se lança numa dimensão arriscada, realiza-se ela mesma, como acontecimento:

(...) o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar também ela realizar-se. (BLANCHOT, 2018, p.8)

O que ela realiza, por sua vez, é a própria passagem (p.12), transformando não apenas quem a narra, mas também a si mesma, abrindo o seu curso para muitas direções.

O *Día de Muertos* mexicano talvez nos tenha dado aqui a pista sensível desses processos. Nele, as forças vivas da narrativa abrem caminhos ainda não pensados e o que parece ser transmitido não é a história conclusiva do que foi a vida do morto, mas a força mesma que levanta a cada ano aqueles altares, aquelas narrativas despedaçadas. Força essa que acontece transtornando a linearidade das histórias, abrindo passagens ao presente e refazendo também o passado, arruinando-o, conferindo-lhe outros rumos, abrindo chances a um porvir, recusando-se a esgotar as histórias. Transmite, sobretudo, a afirmação, a inscrição da força da morte agindo na vida e no seu contar. O que está em jogo e se fez sensível ao pensamento como a força retirada dessa celebração talvez seja isso: o passar adiante não a história do morto intacta, mas a transmissão de uma luta que se forja entre morrer e viver, lembrança e esquecimento e, possibilita, que, aos frangalhos, a narração aconteça. Celebrar a morte se insinua então, para nós, como a afirmação de uma luta. Mais próximo daquilo que Octávio Paz (1984), no roçar da vida com a morte, nomeou de “o vértice vibrante da vida” (p.55).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSSON, D.T. Destrucción/Construcción. In: OPTIZ, M; WISISLA.E. **Conceptos de Walter Benjamin**. Trad. María Belforte e Miguel Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. p.361- 415.

ASSMANN, A. Sobre as metáforas da recordação. In: **Espaços da Recordação**. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p.178-184.

BACKES, B. Apresentação in: NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 7-19.

BAPTISTA, L.A.S. Fragmentos de um horizonte em ruína: divagações sobre histórias dos restos. In: **Horizontes coletivos: experiência urbana e construção do comum / Rodrigo Lages e Silva, Aline Britto Miranda (organizadores)**. Curitiba : CRV, 2022. p. 17-28.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas v.1. Obras Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p.37-50, 2012.

_____. **Obras Escolhidas v.2. Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, p.17, 2012.

_____. **Obras Escolhidas v.3. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, p.17, 2012.

_____. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. fragmento M26, p. 535

BLANCHOT, M. A Literatura e o direito à morte. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.309-351.

_____. A obra e o espaço da morte. In: **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.81-144.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEIA, C. **E-dicionário de termos literários (EDTL)**. Coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Acessado em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>

CONACULTA. La festividad indígena dedicada a los muertos en México. **Patrimonio Cultural y Turismo**. Cuardenos 16. Ano: 2006. Disponível em: https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno16.pdf

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Maio de 68 não ocorreu**. In: Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.119-121

FOUCAULT, M. Preface in: DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O Anti-edipus: Capitalism and Schizophrenia**. New York: Viking Press, 1977, pp. XI-XIV. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Acessado em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/vidanaofascista.pdf>

GAGNEBIN, J.M. A criança no limiar do labirinto. In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 73-92.

_____. História e Cesura. In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.93-114.

_____. Limiar entre a vida e morte. In: **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2014, p.33-50.

_____. O trabalho de rememoração de Penélope. In: _____. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2014, p. 217-250.

_____. Verdade e memória do passado. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006, p.39-48.

GALLAND, A. **As mil e uma noites**. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GARRO, E. **As lembranças do porvir**. Curitiba: Arte e Letra, 2019.

_____. Um lar sólido. In: Borges, J.L; Ocampo, S; Bioy Casares, A. (Org.). **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.186 -199.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: **Por que memória social? / Amir Geiger ... [et al.]; Vera Dodebei, Francisco R. de Farias, Jô Gondar (Org.)** — 1. ed. — Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. 379 p.: il.; 23 cm. — (Revista Morpheus: estudos

interdisciplinares em Memória Social: edição especial, ISSN 1676-2924; (v. 9, n. 15). p. 19-40.

HILLACH, A. Imagen dialéctica. In: OPTIZ, M; WISISLA.E. **Conceptos de Walter Benjamin**. Trad. María Belforte e Miguel Vedda Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.p 643-708.

LOWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Sao Paulo: Boitempo, 2005.

LUNA, L. Un hogar solido. In: **Enciclopedia para las letras mexicanas (ELEM)/ Fundacion para las letras mexicanas (FLM)**. Ciudad de México, 2005. Acessado em: <http://www.elem.mx/obra/datos/93707>

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

NORA, P., & AUN KHOURRY, T. Y. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 10, 2012.** Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>

PASOLINI, P.P. Genariello. In: **Escritos corsários/Cartas Luteranas**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, p. 119-167

PAZ, O. Todos os santos, dia de finados. In: **O labirinto da solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984, p.45-61.

PROUST, M. **Em busco do tempo perdido: No caminho de Swann**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RICOUER, P. **Réflexion faite**. Paris: Esprit, 1995, p. 74-5.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

TIEDEMANN, R. Introdução à edição alemã in BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo:

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 13 – 34.

VARDA, A. **Les Glaneurs et la glaneuse**. New York: Zeitgeist Films, 2000.

WEBER, T. Experiencia. In: OPTIZ, M; WISISLA.E. **Conceptos de Walter Benjamin**. Trad. María Belforte e Miguel Vedda Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. p. 479-525.