

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

## DEMORAR NO DESASTRE

Tese de Doutorado

Pedro Augusto Papini

Porto Alegre  
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

## DEMORAR NO DESASTRE

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do Grau de Doutor em Psicologia sob orientação da Dra. Simone Zanon Moschen.

Pedro Augusto Papini

Porto Alegre  
2021

[Ficha Catalográfica]

[Ata de Aprovação]

Dedico esta tese à prof<sup>a</sup> Dra. Tania Mara Galli Fonseca (in memoriam).

“O desastre destrói tudo deixando tudo como está.”  
(BLANCHOT, 2015, p. 4)

## RESUMO

Esta tese investiga as aproximações entre desastre e literatura no campo do arquivo e do testemunho. A que interessa pensar em uma literatura que esteja implicada na escrita, na escuta e na leitura de um desastre? Como questão endereçada ao campo do arquivo e do testemunho, desdobramos esse problema a partir de uma interrogação quanto à função da literatura diante da escrita da história de um desastre, nos apropriando de uma questão com a qual Giorgio Agamben pensa a produção do filósofo Maurice Blanchot: “como a literatura é possível depois do desastre?” Buscamos reconhecer nesse questionamento os rastros de outros pensadores que travam um diálogo sobre memória e desastre como problemas do tempo e da língua (assim como da imagem), tais como Jaques Derrida, Walter Benjamin, e Didi-Huberman. Na pista da literatura, esses pensadores nos convidam à atenção sobre as relações entre tempo, memória e imagem no que concerne uma escrita da história de um desastre. Seguindo o questionamento sobre as relações entre literatura, memória e desastre, a pesquisa tem como veio transversal a exploração da proposta de Derrida, lendo Blanchot, de demorar do testemunho. Nas ramificações desses pensadores, desenhamos um arco filosófico que sustenta a tecitura de um vazio possível diante do desastre, aqui entendido como um gesto literário de demorar na noite da história. A tese se dedica a tecer o argumento que sustenta o demorar no desastre como um gesto de memória. Como conclusão, detém-se às possibilidades daquilo que viemos chamar de um demorar em um arquivo e em um testemunho operando com os conceitos articulados na pesquisa uma leitura do que chamamos de um diário do desastre – um objeto que obsedou a pesquisa teórica. Trata-se do diário de Mauricio Grabois, que o escreveu em sua experiência de guerra de guerrilha na travessia escrita do episódio lembrado como extermínio do Araguaia, entre 1973 e 1974.

**Palavras-chave:** Memória. Escrita. Desastre. Literatura. Imagem.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the approximations between disaster and literature in the field of archive and testimony. Why is it relevant to think of a literature that is implicated in the writing, the hearing, and the reading of a disaster? As a question addressed to the archive and testimony field, we will unfold this issue from an interrogation about the function of literature in front of the writing of history of a disaster. This is done by making use of a question through which Giorgio Agamben thinks the production of the philosopher Maurice Blanchot: “how is literature possible after the disaster?” We aim at acknowledging in this questioning the traces of other thinkers who establish a dialogue on memory and disaster as problems of time and language (as well as of image), like Jacques Derrida, Walter Benjamin, and Didi-Huberman. In the trail of literature, these thinkers invite us to pay attention to the relationships between time, memory, and image concerning a writing of the history of a disaster. Following the questioning on the relationships between literature, memory, and disaster, the research is traversed by the exploration of Derrida’s proposal, reading Blanchot, of lingering on the testimony. In the ramifications of these thinkers, we draw a philosophical arch that supports the weaving of an emptiness, possible in face of the disaster, here understood as a literary gesture of lingering in the night of history. The dissertation dedicates itself to weaveing the lingering on the disaster as a gesture of memory. As a conclusion, it dwells on the possibilities of what we have called a lingering in an archive and in a testimony, operating with concepts articulated in the research, a reading of what we call a journal of the disaster – an object that has haunted the theoretical research. It is about the journal of Mauricio Grabois, who wrote it during his experience of guerilla warfare in the crossing described in the episode remembered as the Araguaia massacre, which occurred between 1973 and 1974.

**Keywords:** Memory. Writing. Disaster. Literature. Image

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Atlas Mnemosyne</i> , Prancha C .....	84
Figura 2 – <i>Atlas Mnemosyne</i> , Prancha 78 .....	85
Figura 3 – <i>Atlas Mnemosyne</i> , Prancha 79 .....	85

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O ARQUIVO E O TESTEMUNHO – DO HOSPÍCIO AO ARAGUAIA ENTRE O TÚMULO E A PALAVRA</b> .....	11
1.1 ARQUIVO E TESTEMUNHO: UMA POSIÇÃO ENTRE O TÚMULO E A PALAVRA NA HISTÓRIA DA LOUCURA .....	11
1.2 CANUDOS, ARAGUAIA: UMA BUSCA POR AUSÊNCIAS EM ESCRITAS DO DESASTRE .....	19
1.3 DEMORAR NO DESASTRE .....	25
<b>2 A LITERATURA E O POSSÍVEL NO DESASTRE: DEMORAR</b> .....	27
2.1 COMO A LITERATURA É POSSÍVEL DEPOIS DO DESASTRE? .....	27
2.2 BLANCHOT BARQUEIRO DE UM RIO CHAMADO DESASTRE, OU BLANCHOT HISTORIADOR E TRADUTOR DO DESASTRE .....	30
2.3 O ECO MESSIÂNICO DAS TESES DE “SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA” .....	45
2.4 POSSÍVEL, ESPERANÇA E NOITE: ALEGORIAS DO POSSÍVEL .....	59
2.5 A LITERATURA, COMO AS IMAGENS, SABE GUARDAR A TAREFA, MESMO QUE INALCANÇÁVEL, DE RESTAURAR O TEMPO .....	66
<b>3 ESTRELAS DISTANTES NA NOITE DA HISTÓRIA</b> .....	70
3.1 O DEMORAR E AS IMAGENS .....	70
3.2 A NACHLEBEN: O DEMORADO OLHO DE WARBURG .....	74
3.3 DEMORAR NO DESASTRE APESAR DE TUDO .....	87
<b>4 FRAGMENTOS CAÍDOS DE UM DIÁRIO DO DESASTRE</b> .....	92
4.1 PREÂMBULO FINAL .....	92
4.2 DEMORAS POSSÍVEIS EM UM DIÁRIO DO DESASTRE .....	97
4.3 DE 1972 A 25 DE DEZEMBRO DE 1973 .....	98
4.3.1 Animais mortos .....	98
4.3.2 Doenças .....	98
4.3.3 Atividade aéreas .....	101
4.3.4 Esperanças .....	103
4.3.5 Tempos .....	109
4.3.6 Rádio Tirana .....	112
4.3.7 Lutas .....	115
4.3.8 Registros não oficiais de mortes humanas .....	118
4.3.9 Desaparecimentos .....	123
4.3.10 Os verdadeiros nomes .....	125
4.3.11 Insetos .....	126
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	129

## 1 INTRODUÇÃO: O ARQUIVO E O TESTEMUNHO – DO HOSPÍCIO AO ARAGUAIA ENTRE O TÚMULO E A PALAVRA

“Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade.  
E o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade.”  
(BENJAMIN, 2014, p. 176)

### 1.1 ARQUIVO E TESTEMUNHO: UMA POSIÇÃO ENTRE O TÚMULO E A PALAVRA NA HISTÓRIA DA LOUCURA

Esta pesquisa parte de uma inquietação, e talvez de uma vaga esperança, em relação a uma possível função da literatura diante de desastres. Tivemos, como primeiro impulso investigativo, a incompreensão de uma breve pergunta enunciada pelo filósofo Giorgio Agamben que coloca um enigma no vínculo entre elementos aparentemente tão díspares, ou desvinculados se os tomarmos isoladamente: literatura e desastre. “Como a literatura é possível depois do desastre?”, diz Agamben em entrevista que aborda a trajetória do filósofo Maurice Blanchot a partir de uma perspectiva da presença do desastre e de sua eventual, e mesmo inesperada, relação com o gesto literário. Nos coube assim, de início, uma exploração e uma delimitação de um campo onde essa pergunta poderia não apenas ser compreendida ou respondida, mas também aberta a usos para uma escrita e para uma leitura de um desastre ou desastres. “Como a literatura é possível depois do desastre?” se coloca como uma tradução, sobre como um gesto literário pode contribuir para os estudos da memória e da escrita da história de um desastre.

Antes de nos aprofundarmos e, mais especificamente, dizer a que literatura, a que desastre e a que memória estamos nos referindo, é preciso situar esses termos como garantidos pelas tramas dos estudos que buscam reportar-se a um tecido social, coletivo ou de comunidade, e não àquilo que poderíamos tomar em um objeto de pesquisa como selado na ordem individual ou pessoal. Demarcar uma literatura, um desastre e uma memória como palavras que dizem respeito a processos sociais e institucionais é semelhante ao movimento de desenvolver uma psicologia que se diga também social e institucional, tal como a que forma o nome do programa de pós-graduação que deu sustentação à produção desta pesquisa. Tal desenvolvimento busca deslocar-se da ocasião de um saber apartado entre processos individuais e processos coletivos, acompanhando o curso de um nome que fale de uma pesquisa em psicologia alimentada por processos históricos, culturais, antropológicos.

Portanto, pensar em uma instituição literária, como o fazem Derrida (2014) e Foucault (2012), e em desastres da história (com Benjamin, Blanchot, Agamben e Gagnebin) restitui as memórias que poderiam ser tidas como as de um indivíduo para as memórias de uma sociedade, implicando que tanto nossas armações teóricas quanto um campo empírico remontam à complexidade e à multiplicidade da cultura e de seus diversos tempos sobrepostos. Deste modo,

podemos dizer que as linhas percorridas aqui buscam escutar a memória do tecido; assim, nos situamos nas palavras de Georges Didi-Huberman quando este pensa no pesquisador como um pescador cuja rede de pesca enseja saber sobre o mar, mais do que capturar um peixe.

Quando puxamos a rede em nossa direção (na direção de nosso desejo de saber), somos obrigados a constatar que o mar, por seu lado, se retira. Ele escoia por toda parte, foge, e ainda o percebemos um pouco em torno dos nós da rede onde algas informes o significam, antes de secarem completamente em nossa praia (...). Ao puxar a rede em nossa direção, o essencial também desaparece. Os peixes estão bem ali, mas o mar que os torna possíveis guardou seu mistério, presente apenas no brilho úmido de algumas algas presas nas beiradas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 223)

Inicialmente, buscamos saber que edificações teóricas poderiam abrir pistas sobre uma função literária na escrita da memória de um desastre. Nos encontramos, desde o início do percurso de doutoramento, em um terreno profícuo para desenvolver este questionamento ao aliarmo-nos ao grupo de pesquisa coordenado pela professora Tania Mara Galli Fonseca. A professora Tania coordenou, durante quase duas décadas, uma longa pesquisa que permaneceu na companhia inconciliável da arte, do desastre e da memória. Ela orientou muitas levas de pesquisadores e pesquisadoras que, desde 2001, passaram a acompanhar as atividades da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, especialmente no que dizia respeito ao seu colossal acervo. No ano de 2010 houve a inauguração do seminário Arquivo e Testemunho, que se estendeu por quatorze semestres em meio às ruínas do hospital psiquiátrico e guiou os rumos dessa pesquisa que introduzimos aqui.

Para contextualizar os sentidos da nossa busca sobre literatura e desastre, faz-se necessário que nos detenhamos por uns instantes nesses quase 20 anos de trabalho sobre centenas de milhares de papéis deixados por concentrados do Hospital Psiquiátrico São Pedro que frequentaram a Oficina de Criatividade oferecida pelo hospital nos últimos 29 anos. Nesses papéis é possível pensar no resultado do encontro que uma pessoa, certo dia, proporcionou entre uma tela, pincéis e tintas – tendo como resultado uma expressão em imagem. A Oficina de Criatividade começou no início dos anos 90 e, com o tempo, foi se formando um imenso acúmulo desses desenhos, pinturas e escritos, que chegam hoje à estimativa de mais de trezentas mil telas que dão corpo ao Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Voltamos, assim, nossa atenção para uma presença inquieta da memória do manicômio pela via de uma expressão avessa aos cânones da linguagem ordinária, que podemos chamar de expressões artísticas. Com isso, podemos visualizar a simultaneidade dos temas arte, desastre e memória como o terreno de condição desta pesquisa.

Arte, desastre e memória são pontos que formam a ocasião de acolhimento desta investigação junto ao trabalho coordenado pela professora Tania no Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Ali, o termo “arte” poderia ser provisório e

precariedade restringido ao ato de utilizar tintas para incidir em uma tela branca e hospitaleira para a livre criação. O desastre moraria no fato de que as pessoas que manejavam tais materiais eram internas do hospital psiquiátrico, pessoas atingidas pela exclusão, pelo isolamento, pela tortura e pelo estigma da doença mental nas tramas do manicômio. As obras do acervo falam da vida de mulheres e homens infames, tal como pensara também Michel Foucault (2012) diante dos rastros de registros de vidas que sucumbiram nas redes do poder manicomial: vidas infames e rastros infames. Memória diria respeito ao risco perpétuo de apagamento desses testemunhos de um desastre, seja pela destruição das obras devido à má conservação e pela erosão do tempo, seja pelo lugar da infâmia, do qual é excluída a razão de contar uma história – nem que seja a sua própria história –, seja ainda sobre a condição de impossibilidade do testemunho, como colocaremos a seguir. Nesse sentido, a inserção de Tania e dos estudantes que a acompanhavam testemunhavam um desastre duplo: 1) a experiência manicomial e 2) o apagamento de sua memória e do que ela poderia dizer do presente de uma sociedade e de sua história a partir de desenhos e pinturas acumuladas no acervo de um hospício.

Arte, desastre e memória são, portanto, temas que se interpenetram, tanto de um modo histórico quanto de um modo filosófico, e estão organizados nas terminologias “arquivo e testemunho”. Em nosso caso – erigir um enigma em “como a literatura é possível depois do desastre?” –, ouvíamos um chamado para um deciframento teórico dessa interrogação, que exigia primeiro saber como essa colocação de Agamben poderia ser posicionada a partir das pesquisas do mesmo, assim como a partir de uma leitura sobre alguns traços da produção e de uma trajetória do filósofo Maurice Blanchot. Especialmente, tratava-se da acomodação dessa questão sobre os vínculos entre literatura e desastre nessa herança em uma pesquisa maior que abordava os restos e rastros da história da loucura e do manicômio no Brasil. Nesse contexto do Acervo da Oficina de Criatividade, fomos instados a fazer um caminho retrospectivo nos estudos desses filósofos, que levariam a compreender não apenas os seus pontos de aproximação mas também a criar condições para que aí fosse operado um trabalho de pesquisa em que estivesse em questão a memória e o desastre figurados no tema da escrita. Por isso, os conceitos de “arquivo” e de “testemunho”, tal como nomeavam o seminário coordenado pela professora Tania, são balizadores desta pesquisa.

Com uma preocupação no que se refere ao que poderia compor linhas de um tecido social e não pessoal ou individual, no decorrer de nosso percurso escrito almejamos demonstrar que a pergunta oferecida por Agamben não demanda resposta mas, antes, guarda uma tarefa e uma potência que não pode ser desperdiçada na compreensão da literatura quando retida no debate da verdade ou da ficção em relação ao passado, onde a questão poderia facilmente ser

esgotada (no caso, desvinculando a literatura da narração do passado). Essa tarefa e essa potência encontram seu terreno de desenvolvimento naquilo que podemos nomear como um campo da memória, mas não qualquer campo da memória. Seria um campo que parte, precisamente, de uma premissa da presença do desastre: um lugar ético e epistemológico delimitado aqui como “arquivo e testemunho”. Perceberemos, no decorrer de nossos estudos, que o lugar da literatura, nesse campo, se estende para além do verdadeiro e do falso e abre um caminho para aquilo que viremos chamar nesta tese de um vazio possível diante da memória de um desastre, que chamaremos de um demorar no desastre.

Podemos localizar os conceitos de “arquivo” e de “testemunho” a partir de algumas coordenadas teóricas aliadas ao eixo de trabalho que localizamos nos restos do hospício. Falamos em arte, desastre e memória, e por esses escopos poderíamos selecionar pelo menos três vias cantadas inicialmente por três textos que consideramos importantes guias durante o seminário Arquivo e Testemunho. Sem a pretensão de ignorar uma vasta biblioteca, mas sim de localizar alguns focos dentro dela, poderíamos citar o capítulo “A vida dos homens infames”, de Michel Foucault (2012); o livro *O que resta de Auschwitz*, de Giorgio Agamben (2013); e o seminário de Jacques Derrida (2001) publicado em livro sob o título *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Não nos caberia examinar o lugar de cada um desses textos no vasto arco que tais pensadores individualmente executaram ao longo de suas produções; antes, nos interessa que, ao falar desse tripé (arte, desastre e memória), esses textos formam também a possibilidade de uma singela comunidade ao orbitarem um mesmo problema que algo como a literatura ou a arte poderia vir a prestar contas: a ver, a fratura da linguagem e de seu colapso diante da dor e da memória do tempo sofrido. Com essas coordenadas, podemos entender arte, desastre e memória como coisas diferentes, mas doravante inseparáveis, que nos permitem operar objetos para além dos muros asilares do hospício.

“A vida dos homens infames” é um texto de Michel Foucault que pretendia ser o prefácio de um livro que compendiaría fragmentos de registros de polícia sobre pessoas no contexto francês dos séculos XII e XIII que tiveram suas vidas tocadas pelas tramas do poder manicomial. Estes seriam registros na forma de pedaços de documentos de arquivo. Posicionamos esse texto de Foucault pela sua abordagem da dizibilidade do desastre na história a partir de um gesto literário, marcando a tensão entre os conceitos de “arquivo” e de “testemunho”. Desta maneira, esse texto abre problemáticas em relação à linguagem e ao poder em um campo da memória. Segundo as palavras de Agamben (2013), Foucault busca escrever sobre vidas em que “o encontro com o poder, no mesmo momento em que as marca com infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si” (p. 144). O que significaria “arrancar da noite e do silêncio”?

Concebido originalmente como o prefácio de uma antologia de documentos de arquivo, cujo encontro com o poder fez com que destinos estivessem soçobrados em breves palavras, Foucault toca nisto que pretendemos compor entre arte, desastre e memória e que está organizado nos conceitos de arquivo e de testemunho. Foucault não utiliza essas palavras, mas podemos dizer que ele ali aborda arquivos que prestam um testemunho de um desastre; um modo de ouvi-los e transmiti-los é operado pelo autor a partir de um gesto literário, na medida em que o pensador marca uma busca em encontrar “existências-relâmpago” ou “poemas-vidas”.

Vale dizer que Foucault diz banir dessa compilação tudo que pudesse ser imaginação ou literatura, com o intuito de se deter em personagens que tivessem existido realmente: “eu quis que se tratasse sempre de existências reais; que se pudessem dar-lhes um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2012, p. 202). Apesar de se deter em pessoas reais, Foucault se utiliza de um artifício literário em seus critérios de seleção e de recorte do arquivo, expondo explicitamente como critério “que do choque dessas palavras e dessas vidas nascesse para nós, ainda, um certo efeito misto de beleza e de terror” (p. 201). “Um efeito misto de beleza e de terror” embaraça o campo do arquivo e do testemunho com o da arte e da expressão, ou, podemos dizer, já com Maurice Blanchot, se embaraça em um espaço literário. Aí o sentido de pensar em “poemas-vidas” (p.201), criando um espaço que torna possível dizer algo diante do arquivo como: “arrancar da noite e do silêncio” (AGAMBEN, 2013, p.144). Uma noção de arquivo e uma ética do testemunho nos ajudam a compreender essa expressão, e exigem que delimitemos o que estamos chamando de testemunho e o que estamos nomeando como arquivo, como faremos a seguir.

Diferentes perspectivas de testemunho caminham entre as prateleiras do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Ali haveria pelo menos quatro abordagens de testemunho nos quais a palavra do desastre vem a se acomodar: 1) Naquele que atravessou um acontecimento e retorna para contar; 2) Naquele que viu o acontecimento; 3) No Testimonio, ou testemunho hispano-americano; e 4) Naquele que testemunha a palavra da testemunha.

Para conhecer essas vertentes do testemunho, é importante pensar inicialmente nas raízes etimológicas distintas da palavra testemunho para localizar a posição que ocupa a testemunha da violência no momento de seu relato. Do latim, segundo Agamben, a palavra deriva de *testis* e *superstes*; a primeira se refere àquele que presenciou um evento e pode, por isso, prestar seu testemunho do ocorrido; já *superstes* diz respeito àquele que atravessou o evento, ou seja, que estava implicado diretamente no que é narrado. Alguns autores gostam de pensar em Homero como um primeiro *superstes* da tradição. Mas esse conceito de testemunho pouco tem a ver com Homero de fato; o exemplo do herói grego soa mais como uma ideia para reconhecer o *superstes* como aquele que vara completamente o evento e narra a história; no entanto,

não há nada de heroico nas teorias do testemunho que abordamos aqui. O sumo que faz com que as reflexões sobre o testemunho, ou mesmo o que vai fazer com que importe diferenciar *testis* e *superstes*, são as catástrofes do século XX – das quais não restaram heróis, mas sobreviventes.

Agamben marca, a partir do escritor e sobrevivente Primo Levi, que não há verdadeira testemunha no caso da Shoah, pois quem realmente atravessou o evento até o fim seriam os que não retornaram, “os que fitaram a Górgona”, essas seriam as “testemunhas integrais” (AGAMBEN, 2013). Aqui, no entanto, leva-se em conta a pessoa que testemunha na sua dimensão de sobrevivente. Desde aí, o filósofo, e mesmo Primo Levi (1988), marcam a precariedade essencial do testemunho que se afirma sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade. O que resta de Auschwitz, para Agamben, é a própria ineficácia em dizer. O sobrevivente da Shoah pode ser um *superstes*, mas, ao mesmo tempo, como *testis* dos afogados, estará sempre numa posição de precariedade do relato.

No testemunho dito em Agamben (2013), “somente através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer” (p. 157). Aí é importante marcar que a testemunha, na tradição que tem a Shoah como principal referência, ocupa um lugar não tanto no acontecimento em seus desdobramentos jurídicos, mas, antes, no que diz respeito a uma nova normatividade ética e a uma ética da representação. Segundo Antonio Brito Junior (2013) “O sobrevivente não traz apenas o testemunho do ocorrido, interposto do verdadeiro/falso da cena tribunal; seu testemunho implica uma nova ontologia do arquivo e uma nova epistemologia da história” (p. 62).

A vertente da tradição testemunhal do Testimonio, ou testemunho hispano-americano, sustenta esse debate sobre os impasses constitutivos do narrar o tempo sofrido. No entanto, ela se fia em um contexto cuja referência decisiva não é mais a Shoah, mas os regimes totalitários e assassinos perpetrados na América Latina durante a guerra fria. Pensar “neste corpo, nesta dor, nesta fome” (PENNA, 2013) terá como resultado uma ênfase importante da literatura de Testimonio na ideia de que a literatura poderia funcionar como um contra-arquivo, uma versão da história em detrimento do silêncio e do segredo da violência que pretendem denunciar – inclusive no campo jurídico. Daí termos diante de nós hoje uma proliferação de testemunhos em primeira pessoa, frontalmente opostos à versão oficial dos regimes ditatoriais. Nesse sentido, segundo Brito Junior (2013), “na memória do Testimonio muitos relatos se afastam do conceito estrito de 'literatura' por buscar o restabelecimento da verdade da perseguição ditatorial” (p. 72). Trata-se de criar a palavra, em busca de um registro da história feito por quem, até então, foi assunto sobre o qual apenas os outros falaram, a quem não fora outorgada a função de autor de seus próprios textos.

Jeanne Marie Gagnebin (2014) nos coloca ainda uma quarta definição de testemunho. Ela se refere a um testemunho que testemunha a palavra da testemunha. Esse testemunho teria a função de permanecer e ouvir a palavra do desterro e do impossível de suportar no relato do horror. Para a autora, “testemunha seria também aquela que não vai embora enquanto a testemunha fala” (p.57): a testemunha que escuta a testemunha e suporta a narração daquilo que é contado.

Uma abordagem de arquivo é familiar a essas diferentes perspectivas do testemunho que habitam o Acervo, e a vemos convergir em pensadores como Michel Foucault, Agamben, Aleida Assman e Jacques Derrida. Com Aleida Assman (2016), podemos situar uma história do arquivo em um percurso da palavra no tempo e de seus usos inicialmente como “sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externo”. A historiadora sublinha a importância da técnica da escrita para a invenção do arquivo, que teria removido a memória de dentro do ser humano e a tornado fixa e independente dos portadores vivos (p. 367).

O que mais interessa para nós é pensar o arquivo como uma tensão entre memória e esquecimento. Não se trata, portanto, de imaginar o arquivo somente como a soma de todos os textos que uma cultura conservou como documentos de seu próprio passado; também não seria, segundo a perspectiva de Foucault (2008), a coleção dos dispositivos que, em uma dada sociedade, permitem o registro e a conservação dos discursos que se quer manter na memória e disponíveis para uso livre. Assim, vemos se complexificar aquilo que conhecemos mais habitualmente como um arquivo, ou seja, começamos a pensar no arquivo para além do acúmulo de registros geralmente materiais do passado. Então, passamos a pensar também naquilo que Derrida (2001) chama de “mal de arquivo”, ou seja, naquilo que, no registro de uma memória, se encontra na forma de promessa e de ausência.

Tanto Aleida Assman quanto Derrida sublinham a importância de entendermos que, na história do arquivo, antes do mesmo ser compreendido como memória histórica ou até como um testemunho do passado, ele é “memória da dominação, constante de legados e atestações, de certificados que são provas dos direitos de poder, de posse de origem familiar” (ASSMAN, 2016, p. 368). Segundo Assman (2016), “não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória” (p. 368). Tanto para Assman quanto para Derrida, controle do arquivo é controle da memória.

É por essa leitura que os referidos pensadores do arquivo não deixam de nos lembrar da etimologia da palavra, que deriva do grego *archè*: palavra que designa “início”, “origem”, “começo”, “comando”, “autoridade”. A relação entre origem/início com comando/autoridade é o que liga o arquivo à memória e ao poder e, por essa razão, uma definição de arquivo em Foucault é entendê-lo como a “lei daquilo que pode ser dito”. Isso posto, uma posição ética

diante do arquivo é o compreendemos como uma lacuna de informações; ou seja, como coloca Derrida, o arquivo como “hipomnêmico”, iluminando mais uma perspectiva da negatividade do que da positividade do arquivo. Ademais, se “o arquivo está ligado desde o seu princípio com a escrita, a burocracia, a administração e os atos administrativos”, e, por isso, outra tradução para o grego *archè*, segundo Aleida Assman, é “repartição pública” e “escritório público”, então as tramas do arquivo com o poder e com a linguagem se comuna com aquilo que Benjamin (2014) fala em suas teses em “Sobre o conceito de história” quanto ao fato de que todo o documento da cultura seja também um documento da barbárie.

Talvez uma primeira distância sensível entre o arquivo e o testemunho seja tomar o arquivo como suporte externo a um portador vivo, enquanto o testemunho tem como referência não algo, mas alguém. Entretanto, aproximar uma ideia de arquivo aos testemunhos que abordamos acima seria pensar nesse armazenador externo sustentado por estruturas feitas de buracos, de nós, de impossíveis de situar, de deformações e de rasgaduras. Desse modo, a leitura que empreendemos no arquivo é o de ser ao mesmo tempo este armazenador externo mas também uma lacuna de informações: uma aporia que, no caso do testemunho, funciona como a atestação da própria ineficácia em contar o passado. Essa é uma maneira de situar o arquivo entre a memória e o esquecimento: o trabalho de pensar no arquivo a partir do que ele não mostra e o testemunho a partir do que ele não pode falar. Estaríamos, assim, em concordância com Derrida (2001), quando este coloca que todo arquivo aponta para a promessa de futuros antes do que para as verdades do passado.

Para Foucault (2008), o arquivo tem a ver com a linguagem e com a ordem do discurso, e, como dito, é entendido por ele como “a lei daquilo que se pode dizer” (daí sua relação com a etimologia de “origem”, “comando”, “repartição pública”). A perspectiva de Foucault diante do arquivo é seguida por Agamben (2013), e por isso ele a opõe ao testemunho. Deste modo, se o arquivo é a lei do que se pode dizer, o testemunho, por sua vez, está “fora do arquivo, fora do corpus do já dito” (p. 160). O testemunho é exposto por Agamben (2013) como “uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (p. 147).

Nesse sentido, em concordância com Foucault, Agamben (2013) nos coloca a pensar no arquivo como “a massa do não-semântico” (p. 145), “a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra”. “Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou dizível inscrito em cada dito” (p. 145). Um exemplo disso está justamente em “A vida dos homens infames”, em que Agamben (2013) lê que “dado que,

nesse caso, há uma vida que somente subsiste na infâmia na qual foi jogada, e um nome que vive unicamente no opróbrio que a cobriu, algo nesse opróbrio, dá testemunho deles para além de qualquer biografia” (p.145). Algo nesse opróbrio dá testemunho.

Arquivo e testemunho formam um campo da memória do desastre, no qual se torna marcada a presença fantasmática do vazio e do negativo. Trata-se de pensar o arquivo na presença de um mal de arquivo, e no testemunho como silêncio e equívocidade da linguagem. Criando maneiras de permanecer um tempo na narração da ausência e da perda, e atestando que, assim como toda narração envolve uma ausência e uma perda, todo arquivo está selado também pelo seu negativo.

Pela nossa leitura e interpretação, acrescentamos ainda que a relação entre arquivo e testemunho é semelhante à relação vista por Jeanne Marie Gagnebin (2014) entre “túmulo” e “palavra”. A autora aventa uma lição de memória em um fragmento do poema de Bertold Brecht, “Apaguem os rastros”, em que o poeta alemão alerta: “Cuide, quando pensar em morrer/ Para que não haja sepultura revelando onde jaz” (BRECHT apud GAGNEBIN, 2014, p. 52). Gagnebin remonta à palavra grega *sêma*, que se deixa traduzir por “sinal” ou “marca”, mas que guarda um sentido também de “túmulo” e “sepultura”. É aqui que, precisamente, nossa pesquisa encontra-se posicionada: neste limiar entre túmulo e palavra, assim como entre o arquivo e o testemunho.

## 1.2 CANUDOS, ARAGUAIA: UMA BUSCA POR AUSÊNCIAS EM ESCRITAS DO DESASTRE

Em nossas intenções iniciais de pesquisa, pretendíamos realizar a investigação teórica cantada por Agamben em Blanchot não apenas pelos conceitos e elaborações desses filósofos, mas também ramificá-la propriamente em arquivos e em testemunhos concretos. Tratava-se do estudo sobre como alguns conceitos atuariam em uma interrogação sobre os vínculos entre literatura e desastre na companhia de objetos de estudo em que essa elaboração teórica pudesse funcionar. Para darmos lastro à proximidade entre escrita e desastre, mantemos esse objetivo da tese até o fim; os objetos e os tempos dos arquivos e dos testemunhos, porém, foram se deslocando. Esse deslocamento, cujo percurso viemos agora narrar, é acompanhado, ou mesmo sugerido, pelos desdobramentos dos conceitos de arquivo e de testemunho abordados acima.

O arquivo e o testemunho fazem um cismo: são placas tectônicas que se mexem em simultâneo, movendo toda a pesquisa. Oscilamos, como explicaremos abaixo, da ocupação da obra de Euclides da Cunha *Os Sertões* para a de um diário escrito por um combatente durante sua vivência de guerra contra a ditadura militar no Brasil entre os anos de 1972 e 1973, no episódio conhecido como Guerrilha do Araguaia ou Massacre do Araguaia. O trabalho com

esse diário será apresentado no último capítulo; o modo como ele se apresenta estará sustentado pelas construções teóricas dos capítulos 2 e 3. É como se as filosofias que abordamos fossem um modo de folhear esse diário, antes de nele mergulharmos em uma leitura ou uma literatura possível depois do desastre, no capítulo 4.

Primeiramente, diante de um relicário de hecatombes da história do Brasil, um recorte se sobrepôs, decidido pela intimidade entre um livro e um desastre. Tratava-se de uma atenção com a proximidade de uma escrita que remontasse de algum modo à literatura e a um desastre. Talvez não seja demasiado dizer que não tenha havido desastre brasileiro tão associado a um livro como no caso da Guerra de Canudos e de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A Guerra de Canudos foi o conflito armado e fratricida ocorrido em 1897 na região onde hoje é o sertão baiano. Canudos, ou o vilarejo de Belo Monte, foi uma comunidade contra a qual o estado brasileiro declarou guerra total, que só parou quando exterminou e ateou fogo em tudo, degolou prisioneiros, entre idosos, mulheres e crianças e decapitou o líder Antonio Conselheiro<sup>1</sup>. Hoje, as ruínas de Canudos estão cobertas pelas águas de uma barragem. Existem muitos livros que abordam o conflito ou o extermínio de Canudos<sup>2</sup>; o livro de Euclides da Cunha, entretanto, publicado em 1902, alcançou um lugar que nenhum outro obteve, levando o desastre de Canudos para a história da literatura.

A literatura, entretanto, não está necessariamente ali, a não ser como um fantasma: literatura é um negativo no livro de Euclides, um assombro que ele se esforça por banir, visto que seu objetivo é contar o que aconteceu na Guerra de Canudos – coisa que aparece nitidamente no prefácio de *Os Sertões*, no qual o autor diz pretender ser um “narrador sincero” (CUNHA, 2015, p. 6) e denunciar um crime. Eu acreditava que este era um lugar fértil para estender em nossa pesquisa a interrogação sobre uma relação entre escrita e desastre, justamente pela presença da literatura como um assombro, ou mesmo um gesto, mais do que como um fato, uma substância ou uma representação.

A obra de Euclides da Cunha, todavia, perde um certo vigor investigativo diante do aprofundamento dos conceitos de arquivo e de testemunho pois, se partimos daquelas premissas de arquivo e de testemunho, deveríamos conseguir voltar nossos esforços mais para histórias que não foram escritas ou que não foram lidas e para testemunhos que assinalassem uma lacuna como sua própria possibilidade de existência. Ainda que possamos dizer que Euclides da Cunha presta um testemunho em *Os Sertões*, é um testemunho que diverge daqueles que demarcamos acima (*testis* sobrevivente, *superstes*, testimonio e aquele que não vai embora),

1 Euclides da Cunha (2015) dividiu seu livro nos capítulos “O homem”, “A terra” e “A luta”.

2 Há pesquisadores que permaneceram décadas estudando e escrevendo sobre Canudos, havendo vasta bibliografia disponível sobre o assunto. Alguns desses exegetas que auxiliaram na nossa pesquisa: Walnice Nogueira Galvão, José Calasans Brandão da Silva, Antonio Cândido, Olímpio de Souza Andrade e Adelino Brandão.

de modo que o mal de arquivo que ronda *Os Sertões* reside em um fato eticamente decisivo: o de que, da perspectiva dos derrotados, não há testemunho. Euclides da Cunha poderia ser aproximado daquela “testemunha que não vai embora”, a testemunha que testemunha o testemunho, o que também não é o caso. Ele testemunha a posição dos vencedores, ainda que denunciando seus crimes hediondos. De certo modo, Euclides foi precária testemunha ocular de um genocídio, narrando o pouco que viu e o muito que pensava em um livro. O autor acompanhou a quarta e última expedição do Exército contra o vilarejo de Belo Monte como jornalista; fez diversas anotações em sua caderneta (hoje publicada) e, após o retorno, escreveu seu inesquecível *Os Sertões*.

Ainda assim, candente era a questão de *Os Sertões* ser um livro sobre um desastre que prescindia sem prescindir completamente de um lugar da literatura. Aí, eu acreditava<sup>3</sup> que especialmente isto era justamente a maior pista de uma assinatura do desastre na escrita, ou uma pista que contribuiria para compreender a pergunta sobre como a literatura habitaria um limiar do impossível/possível depois do desastre. *Os Sertões* permaneceu como um túmulo falante que parecia dizer que a literatura não teria autorização suficiente para falar da história de um desastre, ainda que não se pudesse abdicar completamente dela. *Os Sertões* era como uma evidência da escrita do desastre que não se decide nem por verdade nem por ficção.

Por mais que Euclides não tenha pretendido erguer uma obra literária abordando o extermínio de Canudos, os detratores do livro na época de sua primeira edição acusaram-no de ser mais literário que verdadeiro. Isso é atestado em um dos artigos de jornal publicado naqueles dias, em que o crítico assinala que o livro é bem escrito, que o autor demonstra dotes de poeta, porém não se atém aos fatos e nem à razão<sup>4</sup>. Outro fator importante era a luta da memória em que *Os Sertões* se desencadeia, em que chamá-lo de literatura pode ser uma acusação de mentira. O efeito de memória do livro de Euclides foi tal que outro artigo de jornal que comentava o livro na época o nomeia como “livro vingador” (NASCIMENTO, 2003, p.7), visto que mostrou a história da Guerra de Canudos pela perspectiva do desastre, e não a da glória que imperava até a publicação de seu livro.

A imersão, e, ao mesmo tempo, um certo esgotamento no caso de Euclides da Cunha, nos levou a buscar outros livros e escritos brasileiros que nos expusessem a uma tensão entre escrita e desastre pela perspectiva que vínhamos estudando sobre as vigas do arquivo e do testemunho. Além disso, livros em que estivesse em questão tanto uma luta pela memória quanto

3 Na maior parte desta tese, é utilizada a segunda pessoa do singular, “nós”, para nos referirmos à tese como resultado de um trabalho de pesquisa coletivo. Algumas vezes, porém, emerge a primeira pessoa do singular, “eu”. Esta é uma maneira do doutorando-autor situar-se como pesquisador singular, ressaltando momentos em que sua reflexão solitária movimentaram os caminhos da escrita.

4 Em março de 1903, o jornal *Correio da Manhã* publicava artigo crítico à obra de Euclides da Cunha, onde se lê: “ainda não se afirmou que esse belo trabalho é mais produto do poeta e do artista que do observador e do filósofo. Por igual não se encontram nesse livro as virtudes da imaginação e os atributos da reflexão” (GUIMARÃES, 2003, p.87).

uma estranha sombra da ficção, em que fôssemos remontados a uma relação entre desastre, escrita, história, testemunho e literatura. Buscávamos onde poderíamos nos encontrar com palavras que estivessem falando em nome próprio de um desastre, e que guardassem, ao mesmo tempo, algum embaraço com um modo de pensar a literatura.

Assim, para contar como chegamos especialmente nesse documento, que já podemos chamar de um diário do desastre, é preciso dizer que a tarefa que nos impusemos de estudar sobre Euclides da Cunha e sobre a Guerra de Canudos abriu um caminho historiográfico que nos levou à dedicação de leituras e estudos sobre guerras de guerrilha no Brasil – tática de guerra propriamente utilizada e consagrada pelos combatentes de Canudos. Nesse caminho, mantivemos vigília na busca por testemunhos escritos, nos interessando pelos rastros escritos de desastres de guerra em que haveria uma neblina do arquivo e a presença de um silêncio no testemunho.

Isso fez com que uma obsessão com o caso de Canudos abrisse uma obsessão com a Guerrilha do Araguaia. São duas catástrofes que dizem respeito a genocídios de Estado e disputas pela memória do acontecido. Foi aí que finalmente parei, descansei, e passei então a demorar em um documento sobre o qual importava perguntar “como a literatura é possível depois do desastre?”, enquanto buscava entender que conceitos poderiam sustentar ou deslocar essa pergunta.

É preciso assinalar que não é nenhuma inovação interpretativa colocar a Guerra de Canudos ao lado da Guerrilha do Araguaia. No livro escrito pelo jornalista e escritor Carlos Amorim (2014), intitulado *Araguaia: histórias de amor e de guerra*, o autor do prefácio, Palmerio Dória, chega a dizer que Xambioá (cidade de referência para o conflito do Araguaia) é a Canudos da floresta. Além do extermínio e da busca estatal por controle da memória, o autor diz que ambos os casos, distantes no tempo cronológico por quase 80 anos, remontam a um povo assassinado movido pela “mesma fé cega e a mesma faca amolada”. De nossa parte, não podemos deixar de estranhar uma referência ao “mesmo”, ainda que dessa expressão escutemos mais a marca de um anacronismo, segundo nos ensina Didi-Huberman (2015a), do que uma repetição sem diferença. Talvez o autor esteja falando dos sonhos desgastados de uma outra comunidade e da precariedade das condições de luta diante de uma máquina de estado treinada e equipada para empilhar corpos. Ambos os casos são reconhecidos como paradigmáticos como memória da violência e de crimes perpetrados pelo Estado brasileiro.

No livro *MATA! a guerra de guerrilhas no sul do Pará*, o escritor Leonêncio Nossa (2012) apresenta uma vasta pesquisa sobre os acontecimentos do episódio do Araguaia, seus antecedentes e desdobramentos. Em diversos pontos do livro, o autor faz conexões com Canudos, Euclides da Cunha e Antonio Conselheiro, como, por exemplo, expondo uma relação quase mágica entre o nome de um dos principais coordenadores do massacre do Araguaia,

o Major Curió, de mesmo nome de um médico com quem Euclides da Cunha relata, em sua caderneta de campo, ter se encontrado (CUNHA, 2009). O autor percebe que o Curió de Canudos teria sido quem cortou a cabeça de Antonio Conselheiro com um serrote, prática de decapitação utilizada também pelos assassinos do Araguaia. Leonêncio Nossa explora várias oportunidades para um complexo jogo de espelhos, encontrando maneiras de contar do Araguaia falando de Canudos, marcando anacronismos da violência de Estado e das disputas em torno do arquivo e do testemunho.

Houve um combatente da guerrilha do Araguaia que escreveu um diário. O nome do autor desse diário, no qual viemos nos demorar como um diário do desastre, pode ser visto no livro (e movimento social) intitulado *Brasil Nunca Mais* (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2011) – livro divisor de águas quanto à exposição pública dos “graves crimes contra a humanidade” (BRASIL, 2014) cometidos pela ditadura militar no Brasil em seus 30 anos de duração. Nesse livro, publicado em 1984, fruto de uma complexa pesquisa coordenada por Dom Paulo Evaristo Arns<sup>5</sup>, são expostos muitos testemunhos de crimes de tortura e de assassinato de opositores do regime militar. Há uma sessão no livro intitulada “desaparecidos políticos”; ali está colocada uma lista na qual, em cada linha, há um nome e uma data. Ao lado de parte dos nomes está grafado um “A”, que significa “Araguaia”: o autor do diário com o qual nos ocuparemos no último capítulo desta tese ainda hoje permanece entre os nomes marcados com uma letra “A”.

O diário de Maurício Grabois habita um lugar de infâmia orquestrado pela recusa do Estado brasileiro a prestar esclarecimentos dos graves crimes cometidos durante a ditadura civil-militar perpetrada entre os anos de 1964 e 1984. O corpo do escritor do diário do qual viemos a nos ocupar jamais foi encontrado; é até hoje procurado por seus familiares, especialmente por sua filha, Victória Grabois, que luta há décadas por verdade e justiça. Victória é autora de uma biografia sobre seu pai (GRABOIS, 2012), publicada em 2012.

Por que um “lugar de infâmia”? Na lista de relatórios utilizados na referida pesquisa do escritor Leonêncio Nossa (2012), está o diário de Maurício Grabois, utilizado em diferentes pontos do livro, eventualmente sem ser citado diretamente. Ao final do livro de Nossa, ele nos apresenta listas de materiais e fontes utilizadas por ele; na lista de relatórios, o diário está definido como “diário atribuído a Maurício Grabois” (p. 424, grifo nosso).

Isso nos fala do fato de que muitos documentos e informações importantes sobre “graves crimes contra a humanidade”, segundo a terminologia da Comissão Nacional da Verdade (BRASIL, 2014), são encontrados e explorados, não raro, por jornalistas a partir de fontes anônimas. O caso da publicação do diário é uma dessas situações. Hugo Stuardt, pesquisador de proximidade privilegiada de fontes militares anônimas, conta que o diário foi encontrado pelas tropas que mataram Grabois, dentro de suas roupas e já estufado pela umidade.

5 Pesquisa narrada no livro *Olho por olho*, de Lucas Figueiredo (2009).

Uma parte da história do risco que este testemunho escrito de Maurício Grabois correu pode ser vista na descrição de Stuardt em artigo publicado no ano de 2007, intitulado “Diário secreto do Araguaia: documento revela o dia-a-dia dos combates entre guerrilheiros e militares”. Stuardt teria tido acesso ao diário para escrever sua dissertação, como ele mesmo relata em sua pesquisa de tese (STUARDT, 2015) sobre o Araguaia.

O documento chegou a Marabá no final da tarde de 25 de dezembro de 1973 para ser encaminhado na primeira hora do dia seguinte ao Centro de Informações do Exército (CIE), em Brasília. Um capitão da área de informações pediu o material emprestado aos colegas para examiná-lo e, sem consultar os superiores, convocou cinco soldados para que atravessassem a madrugada copiando o conteúdo à mão. Pela manhã devolveu o documento. O diário original desapareceu dos arquivos do CIE, provavelmente destruído no crematório ocorrido em fins de 1974, por ordem do presidente Ernesto Geisel para ocultar os combates no Araguaia. (STUARDT, 2007, p. 12)

O diário de Mauricio Grabois esteve escondido durante quase 40 anos. Talvez, de certo modo, ainda esteja. Em 2011, na edição 643 da revista Carta Capital, foi publicada uma matéria sobre o diário desaparecido de Mauricio Grabois, como um tipo de furo de reportagem, e a revista hospedou-o na íntegra em um site<sup>6</sup>.

Essa trama de acessibilidade a este diário nos fala que há nesse documento a solene presença do fantasma de uma memória tida inelutavelmente com a pecha de “não oficial”. Isso faz com que as referências ao diário sejam frequentemente inseguras e incertas. É como se um fantasma da literatura, em um sentido de perjúrio, rondasse o diário de Mauricio Grabois, operando aí um lugar de infâmia das palavras. Isso nos permite traduzi-lo como um mal de arquivo e um problema de testemunho, o que condiz com aquilo que viremos a chamar nesta tese de “uma noite na história”. Uma noite sobre a qual, nesta pesquisa, buscamos lições para poder demorar em uma leitura do desastre, que se coloca também como um modo de hospedar uma memória do desastre.

Os conceitos de arquivo e de testemunho nos deram condições para a operação de um trabalho de pesquisa no qual estivesse em questão a memória e o desastre figurados no tema da escrita. A partir dos desdobramentos de “como a literatura é possível depois do desastre”, talvez um espaço literário possa vir a nos ensinar algo sobre o desastre que resta no diário de Maurício Grabois. Assim, nos ajudando tanto a compreender os conceitos que trabalhamos nesta tese quanto a inventar maneiras de nos aproximar, ou talvez de estar à altura, de enfrentar uma escrita de um desastre.

6 Desde 2014, o documento pode ser visto no do site da Fundação Mauricio Grabois, em <<http://www.grabois.org.br/portal/especiais/136883-44738/2014-04-10/diario-de-mauricio-grabois-na-guerrilha-do-araguaia>>. Acesso em 21 mai 2021.

### 1.3 DEMORAR NO DESASTRE

A pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?” coloca em questão uma escrita do desastre como um problema de arquivo e de testemunho. Como um modo de pensar a literatura se relaciona com a memória e com uma escrita da história? Em que momento a criação de um espaço literário poderia ser também o prolongamento para a possibilidade de um testemunho?

É por essas questões que adentramos o capítulo 2, intitulado “A literatura e o possível no desastre: demorar”, que se segue a esta introdução. Nele, buscamos uma relação entre escrita, tempo e criação. Esses pontos nos servem para destrincharmos, propriamente, o que pode significar “literatura”, “possível” e “desastre” em Blanchot, Agamben e Walter Benjamin, autores que contribuem para pensarmos em sentidos para perguntar: “como a literatura é possível depois do desastre?”.

Seguindo o rastro dessa pergunta de Agamben sobre Blanchot, começamos pela delimitação de um gesto no pensamento de Maurice Blanchot, uma composição de literatura e de desastre. Havendo aí pontos de indecisão entre um modo de pensar a literatura e um modo de pensar um desastre, seremos guiados a buscar vínculos entre escrita e paradigmas do tempo. Nesse sentido, há um tempo para o testemunho que chamaremos, junto com Derrida (2015) e com Blanchot, de demorar. Como demorar no desastre? Como demorar no arquivo e no testemunho? A construção dessas perguntas diz respeito a uma contribuição de Maurice Blanchot, cantada por Agamben, para um trabalho com a memória do desastre.

Um eixo importante do capítulo 2 consiste em tomarmos uma literatura como incompleta em relação à verdade; especialmente quando a literatura guarda um vínculo com o tempo e com o testemunho. Para Derrida (2015), a possibilidade de literatura é uma condição para o testemunho; e essa possibilidade tem a ver com um tempo que ele chamará de demorar. Imaginar uma relação entre tempo histórico e escrita se traduz como um demorar no desastre. Pensar em uma literatura possível depois do desastre tem a ver com a espera e com o inacabado em uma escrita da história do desastre. Propriamente, o que viemos a chamar de demorar em uma escrita do desastre, aproximando a literatura do desastre levantando uma questão com o tempo e com a escrita da história.

Uma chave importante sobre a relação entre literatura, testemunho e desastre, lida por Derrida (2015) em Blanchot como um demorar, é estendida em nossa pesquisa por Walter Benjamin (2014) e sua descrição da tarefa de pensar na composição de um paradigma do tempo para uma escrita da história. Isso fará com que leiamos com certa paciência o valioso texto de Benjamin chamado “Sobre o conceito de história”, para, então, demonstrarmos que o questionamento “como a literatura é possível depois do desastre?” guarda uma relação profunda com um gesto de memória como enfrentamento de um desastre.

Propomos, nesta conjuntura de pensamento, uma fórmula que familiariza esses pensadores e que opera uma tradução do demorar: a de que “criar o desastre é enfrentar o desastre, pois o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre”. O percurso do capítulo 2 deixa uma lacuna em aberto, que nos fará relacionar uma literatura, então já carregada de tempo, com uma dimensão das imagens e da imaginação no capítulo 3, intitulado “Estrelas distantes na noite da história”. Ainda no capítulo 2, buscamos nessa fórmula colocar de que modo escrever uma história pode ser também uma maneira de enfrentar e atravessar um desastre.

A literatura, ou o espaço literário, segundo Maurice Blanchot (2011a), se aproxima de um pensamento sobre o tempo, e encontra uma ressonância da compreensão de um tempo messiânico em Walter Benjamin para uma escrita da história do desastre. Isso nos dirá que tanto uma literatura quanto uma escrita do desastre têm a ver com uma espera, e chamaremos essa espera, junto com Derrida e Blanchot, de demorar. De um urgente demorar. O capítulo 2 é sobre enfrentar o desastre em termos de testemunho e de escrita; compõe o desenho de um desafio e de uma tarefa aporética diante de uma história do desastre.

No capítulo 3, abordaremos a transformação de “como a literatura é possível depois do desastre?” para “como demorar no desastre?” a partir do rastro de um pensamento sobre a relação entre imagens e desastre, especialmente nas obras de Georges Didi-Huberman e de Aby Warburg. Se no capítulo 2 vinculamos literatura com tempo e desastre, no capítulo 3 adentraremos a maneira como tempo e literatura têm a ver com história e com imagem. Trataremos, portanto, das relações do demorar com um pensamento sobre a imagem na (ou da) história.

Então, finalmente, pretendemos estar suficientemente guarnecidos para estar junto da quarta e última parte da tese, que debruça em uma demora em um diário do desastre a partir de um índice literário de organização das palavras do arquivo e do testemunho. Nesta quarta e última parte será apresentada uma composição fragmentária de transcrições do diário de Mauricio Grabois como uma realização das operações conceituas da pesquisa, seguindo o fio da atenção quanto à possibilidade de uma escuta literária em um registro escrito de uma travessia do desastre.

Veremos em Derrida e em Blanchot que o demorar tem a ver com o gesto literário na medida que instaura a duração de um intervalo no sentido final de uma memória (seja do arquivo, seja do testemunho): uma espécie de contorno da espera e de uma esperança no inacabado; ou a própria invenção do inacabado. Eis aí uma saída, segundo a nossa leitura de Benjamin, para pensarmos em nos ocupar de uma história para a qual não existiram historiadores até então; uma história da qual o que nos resta tenha a ver com algo da ordem do literário.

Esta é uma tese sobre demorar no desastre como um gesto de memória. Demorar no desastre como um modo de manter a relação entre túmulo e palavra. No tempo que nos resta.

## 2 A LITERATURA E O POSSÍVEL NO DESASTRE: DEMORAR

“Quando tudo é impossível, quando o futuro, entregue ao fogo, arde, quando já não há morada a não ser no país da meia-noite, então a palavra profética que diz o futuro impossível diz também o ‘contudo’ que quebra o impossível e restaura o tempo.”  
(BLANCHOT, 2005, p. 116)

### 2.1 COMO A LITERATURA É POSSÍVEL DEPOIS DO DESASTRE?

Nossa pesquisa sai de um porto sobre uma ética do lembrar e do esquecer no campo do arquivo e do testemunho. Partimos de uma pergunta como se ela fosse uma flecha: uma vez lançada, não nos interessa o alvo, mas sim a densidade do vento. A passagem já é um resultado de pesquisa: a pergunta de onde partimos funciona como um gesto – aquilo que não se encerra nem em uma interrogação, nem em uma asserção. Estamos falando do questionamento formulado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, que se caracteriza por nos deixar sem resposta: como a literatura é possível depois do desastre?

Se nos deixa sem resposta, não significa que nos deixe sem emoção. Emoção não em um sentido individual ou pessoal, e sim como aquilo que move um povo, tal como Didi-Huberman (2016) expõe no seminário *Emoção! Que emoção?*. Uma co-moção, aquilo que nos move, exige que pensar sobre literatura e desastre seja pensar sobre ética e memória. Esse salto será guiado no dedilhar de Walter Benjamin, especialmente por suas teses em *Sobre o conceito de história*, que terá a função de prolongar a pergunta de Agamben em uma luta onde é preciso trabalhar uma tomada de posição entre memória, escrita, tempo e imaginação. Essa tomada de posição diz respeito a uma escrita da história como desafio de uma história do desastre. Não é a outro que não Maurice Blanchot que Agamben se volta nessa pergunta um tanto obscura, que precisaremos abrir, e que tem a ver com um enfrentamento do desastre. Assim sendo, neste capítulo, antes teremos que falar com maior delonga desse personagem central e, ao mesmo tempo, de fundo a que Agamben se refere – Maurice Blanchot.

Agamben modula essa chave para a qual não há fechadura em entrevista que concedeu para um documentário sobre a trajetória e obra de Blanchot, exibido em 1998 (SANTIAGO e BIDENT, 1998). O filósofo italiano foi convidado a dar sua palavra sobre o pensador cuja biografia era tida como misteriosa e opaca. Ali Agamben deixa antever, inventa, uma busca de Blanchot montada na questão que começamos a abrir sobre a literatura e sua relação com o possível e com o desastre.

O documentário começa mostrando um Blanchot avesso a apresentações públicas, com as cenas de uma prestigiosa homenagem a ele na Casa dos Escritores em setembro de 1997, à qual ele opta por não comparecer. Com essa abertura, o filme não se presta à glosa de

algo como um charme ou uma vaidade de seu personagem principal, mas, antes, de tornar sensível a marca do tema do desaparecimento do autor em Blanchot. O próprio escreve isso em uma carta direcionada aos convidados da ocasião: “Não fiquem chocados com minha resposta negativa. Eu sempre tentei, com mais ou menos razão, aparecer o menos possível. Não para exaltar meus livros, mas para evitar a presença de um autor que pretendia ter uma existência própria” (SANTIAGO e BIDENT, 1998). Blanchot quer que o autor tenha tantas existências quantos leitores.

Nos livros de Blanchot, costumam constar as singelas duas únicas frases que, por mais de 20 anos, tornaram-se públicas sobre sua vida. “Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida foi inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”. Tais frases, apesar de parecerem pouco, já são muito mais que a mudez biográfica que usualmente acompanha os livros, dispensável ao texto ou restrita a títulos e premiações. Nessas poucas linhas, tal como na abertura do documentário de Hugo Santiago e Christophe Bident, é possível antever um tema decisivo para Blanchot: o do aparecimento do desaparecimento, sobre o qual a literatura, Mallarmè, Marguerite Duras, Jorge Luis Borges, Proust, Kafka e Simone Weil não pararão de falar. Esse aparecimento do desaparecimento diz respeito à presença e à força do negativo, ao espaço literário como o trabalho da noite e da outra noite, no qual nos aprofundaremos no próximo subitem deste capítulo.

“Noite” e “outra noite” são termos recorrentes e precisos no pensamento de Blanchot. Sabemos o que é a noite, onde se avizinham o silêncio, a ausência e o repouso. Mas Blanchot qualifica essa noite ao dizer que na noite há sempre uma outra noite. “Outra noite” que coloca tempo na noite; pois quando tudo desapareceu, aparece que tudo desapareceu, e essa é a segunda noite: quando aparece que tudo desapareceu. Como afirma em *O espaço literário*: “o que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver” (BLANCHOT, 2011a, p. 177).

Blanchot acreditava que o livro só vira livro no momento fugaz em que alguém o lê; por isso, a “obra” é caracterizada por uma ausência, o livro é a ausência de livro; nesse sentido, todo livro escrito é sempre um livro por vir. Na entrevista, Agamben se detém especialmente nos escritos de Blanchot que sucedem os primeiros anos do fim da segunda Grande Guerra. Isso nos evidencia o interesse do leitor Agamben no tema do testemunho e da literatura em seus estudos sobre a palavra dos sobreviventes dos campos de concentração (como em Primo Levi, Robert Antelme, Paul Celan, especialmente na obra *O que resta de Auschwitz*, publicada no mesmo ano do lançamento do documentário). Agamben lembra que nesses textos de Blanchot não há nenhuma referência a Auschwitz; portanto, para Agamben, eles são, de alguma forma, uma resposta a Auschwitz.

Dizemos isso porque a interrogação de Agamben sobre Blanchot é legível como uma extensão de seus próprios estudos em seu longo projeto arqueológico sobre o *Hommo Sacer*, em pleno andamento naqueles dias com a recente publicação de *O que resta de Auschwitz*, no qual o autor se detém sobre o tema dos restos entre o arquivo e o testemunho. Por isso, não é de se estranhar que Agamben nos solicite que pensemos nos campos de concentração para formular sua pergunta sobre Blanchot.

É nesse contexto de catástrofe que Agamben levanta o percurso sobre o traçado inacabado da pergunta da qual nos ocupamos e nos apropriamos ao longo desta pesquisa. Como a literatura é possível depois do desastre? Ele insiste que o problema que Blanchot enxergava era: como vamos tornar a literatura possível depois de tudo que aconteceu?

E o que podemos chamar um desastre? Em Blanchot, um desastre não é aquilo que podemos ver ou vir a saber, mas aquilo que vem a ser (e, primeiramente, para nós) a ausência do astro. Dis-astro, privação do astro, separação da estrela, sem sol, perda da fonte de luz, aniquilamento do meio-dia. “Eu chamo desastre o que não tem o último por limite: o que arrasta o último no desastre”, diz Blanchot (2016, p. 48). Há uma notável aproximação do espaço literário e do desastre em Blanchot quando ele diz, por exemplo, que literatura é a “perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada” (BLANCHOT, 2011b, p. 336.). O desastre é como uma percepção, a percepção “de que na apreensão disso que está para além do pensável, está também, difusamente, um espaço e uma temporalidade que não são aqueles das antigas narrativas, aqueles da harmonia e do círculo” (MAIA, 2004, p. 52). Isso ajuda a entrever um sentido em definição tão sucinta quanto demolidora como “o desastre destrói tudo deixando tudo como está” (BLANCHOT, 2015, p. 4).

Para Agamben, a condição da literatura em Blanchot é como a do caçador Graco, morrer sem estar morto. Graco, personagem de conto homônimo de Franz Kafka, é o caçador que falecera ao cair de um precipício, mas que não completou a sua morte sabe-se lá por que, fato é que ele erra pelas cidades sem poder morrer; seu corpo fica num caixão sendo permanentemente velado, e ali ele espera demoradamente o fim que não chega nunca. Agamben contorna sua descrição de Blanchot dizendo que “o tempo da literatura também libera Blanchot algo como um estranho embargo da morte, que a suspende a torna interminável. Diante da morte sem fim dos campos, Blanchot fixa a literatura na impossibilidade de morrer” (SANTIAGO e BIDENT, 1998). Talvez Agamben esteja vendo essa estranha invenção da impossibilidade de morrer como a aporia do testemunho – escandida no limiar entre os afogados e os sobreviventes.

A pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?” nos levou a uma fórmula. Haveremos de refazer o caminho para que chegássemos a ela para que possamos avaliar e escrever ainda sobre suas consequências e transmutações; suas vantagens e desvantagens para a vida, como diria Nietzsche (2003) sobre os sintomas da história em sua segunda consideração intempestiva. A dita fórmula é esta: criar o desastre é enfrentar o desastre, pois o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre. Essa proposição, sustentada em uma relação com o tempo e com a escrita, se vincula com o demorar e com um gesto de memória diante do desastre, que é um enfrentamento do desastre, conforme Agamben, Blanchot e Benjamin.

## 2.2 BLANCHOT BARQUEIRO DE UM RIO CHAMADO DESASTRE, OU BLANCHOT HISTORIADOR E TRADUTOR DO DESASTRE

Nessa pesquisa, Blanchot aparece no acervo de um hospício, descrito no primeiro capítulo desta tese. Como vimos, é o acervo de pinturas realizadas em uma oficina frequentada por pessoas que tiveram suas vidas determinadas pelo hospital psiquiátrico. Os pesquisadores, vindos da universidade, estão ali diante de centenas de milhares de papéis pintados por concentrados do Hospital Psiquiátrico São Pedro que frequentaram a Oficina de Criatividade oferecida pela instituição desde 1992. Trata-se da ocupação da organização do acervo – um trabalho de arquivar e catalogar que é também um trabalho de escutar. A professora Tania já disse que os arquivistas ali se deslocam nos corredores de uma noite da história, e manejam objetos que se tornam pérolas ensanguentadas.

A pergunta de Agamben sobre o possível, a literatura e o desastre nos fez questionar que tipo de vínculo a história e a recordação têm com algo como a literatura, especialmente se tomarmos a escrita literária como a toma Blanchot: “como uma atividade mais próxima do escutar do que do falar” (PINTO, 2015, p. 585).

Não é apenas pela análise ébria e precisa de grandes nomes da literatura que chegamos em Blanchot. Chegamos a ele, também, pela defesa da criação, da imaginação e do gesto literário que o desastre tende a fazer sucumbir em seu abismo de sentido absoluto. Pois é pelo pensamento sobre o desastre, não pelo conceito ideal de literatura, que a obra de Maurice Blanchot pode ter sido objeto de estudos, em 2013, no *IV Seminário Arquivo e Testemunho*, coordenado pela prof<sup>a</sup> Tania Galli para dar sustentação teórica aos arquivistas preocupados em como cuidar do passado quando ele é também um desastre (como no caso da experiência manicomial). Nesse contexto, seria pouco fértil uma filosofia que procurasse dizer o que é a arte, ou o que é a arte literária – muito mais útil seria perguntar o que pode a literatura em um contexto de responsabilidade com uma memória.

Então, interessaria-nos menos o que é a literatura em Blanchot do que por que a literatura em Blanchot é uma resposta possível diante do desastre. É nessa fiança de morte e de memória que nos interessa, aí sim, entender o que é e o que faz a literatura em Blanchot<sup>7</sup>.

Vamos falar de Blanchot. É protocolar que, para abordar aquilo que se chama de “vida e obra” de um filósofo, algum biógrafo escolha dizer quando tal filósofo nasceu, quando ele morreu e onde viveu. Isso nos coloca diante de uma história e ajuda a montar um primeiro plano, no qual certo pensamento encontrou o solo em que se desenvolveu ou não se desenvolveu. Esse tipo de datação, no caso de Maurice Blanchot, poderia ser resumida dizendo que ele foi um filósofo francês que atravessou o século XX – nasceu em 1907 e faleceu aos 95 anos. Também nos ajudaria dizer, especificamente, que o tamanho de sua vida poderia ser medido pelo fato de seu século ter atado inextricavelmente a catástrofe e a escrita (como apontam TROCOLI e RODRIGUES, 2015; e GAGNEBIN, 2014). No entanto, não são todos os escritos de Blanchot que foram publicados e consagrados por leitores da influente cena intelectual francesa, como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean Paul Sartre, Emmanuel Levinas, Georges Bataille ou Jacques Derrida; os trabalhos que chamam a atenção do público de Blanchot têm um certo início cronológico com a publicação de um ensaio intitulado “A leitura de Kafka”, em 1945 (no caso dos seus romances, com *Thomas O Obscuro*, de 1943). Dito isso, para começar a dar sentido ao arco da obra de Blanchot relacionado à sua vida, é preciso deter-se não em quando morreu ou quando nasceu, mas naquilo que ocorrera um ano antes desse texto sobre Kafka, que ele mesmo chamou de *O instante de minha morte*.

Seu percurso de escritor pode ser acompanhado por esse momento, no qual sua morte esteve presente em um instante, teve um lugar, apesar de não ter se efetivado. Tal instante teria ocorrido ao final da Segunda Guerra mundial, perto da fronteira entre a França e a Alemanha, em um fuzilamento que não ocorreu. Trata-se de um instante que é tanto biográfico quanto literário. Por que? Porque Blanchot narrou o evento em um conto publicado a título de ficção literária; ainda assim, quando enviou o conto para o amigo Jacques Derrida, incluiu uma carta em que dizia: “Hoje faz 50 anos que tive a felicidade de quase ter sido fuzilado” (DERRIDA, 2008). Essa citação foi publicizada por Derrida em sua fala fúnebre diante da cremação do corpo de Blanchot, em 2003. O conto foi publicado em 1994, e é o último texto que Blanchot publicou em vida.

7 Nota insone: antes de apresentarmos o empreendimento em uma produção de Blanchot no limiar da literatura e do desastre, nos ocorre anunciar que essa fiança de morte e de memória será relacionada com um jogo messiânico em um conceito de história em Walter Benjamin. Mas não queremos adiantar tal questão, ainda um tanto nebulosa, sobre um certo messianismo, e mesmo sobre a intimidade de Benjamin e Blanchot, a não ser se pudermos, desde já, notarmos que a pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?” leva consigo um apelo e um desejo de salvação. Blanchot é um historiador e tradutor do desastre, e a tradução é uma espécie de salvação daquilo para que não há salvação; e a história, narrativa daquilo para que não existe narrativa.

O jovem Blanchot, decerto, já escrevia naquele momento do instante de sua morte. Seus manuscritos encontravam-se no casarão em que morava. Vindo de uma família religiosa e abastada, escreveu textos para um jornal de extrema direita entre 1931 e 1945. Mas, naquele dia de 1944, os escritos foram levados embora. Antes do exército invasor saquear o que achava importante no casarão – como papéis em um baú –, ordenaram que os homens saíssem de casa e se enfileirassem de modo a preparar uma execução. O quanto importa perguntar se essa história corresponde aos fatos vividos, se ocorreu ou não, se não soubéssemos que ela também reconta a história de muitas histórias? Ou seja, se não a colocássemos na história dessa fronteira da Alemanha e da França no verão de 1944?

O que demarcamos aqui é que esse episódio pode ser transposto para uma leitura dos textos de Blanchot, e presta testemunho sobre a relevância dos seus estudos em relação à memória do desastre e ao presente do desastre. Um exemplo quase literal dessa impressão aparece em descrição de Daniel de Oliveira Gomes, em artigo publicado no Brasil em 2011. O artigo explora uma leitura de Kafka em Blanchot, na qual o autor nos fornece um testemunho da leitura do filósofo francês. Nessa leitura, Gomes afirma que “ler Blanchot só pode-se fazer ao gesto de um ferimento com fogo, a perda de memória que se sente ante a ameaça de um revólver carregado” (GOMES, 2011, p. 188). Para falar da leitura de Blanchot, escolhemos expor, precisamente, essa pequena confusão resultante da complexificação do tempo e da memória que, para ser expressa, exige imagens – tal como “ferimento com fogo”. O testemunho de leitura de Gomes também nos atesta que em Blanchot há uma complexificação do presente e da escrita, necessariamente rondada por uma ameaça mortal: a violência poética (o ferimento com fogo) e a iminência do desastre (o revólver carregado) são um método oculto em Blanchot, que dedicou sua vida ao silêncio e a escrever sobre literatura. O episódio de *O instante de minha morte* (BLANCHOT, 2003) e o episódio de leitura de tal texto, ou seja, de publicação (e até a forma da publicação – um conto) torna esse instante transponível para um embaraço entre testemunho, história, tempo e literatura, embaraço que sobrevive por imagens. São, porém, imagens como fendas do passado por onde escorre o suco do presente. Entendemos Blanchot como uma espécie de tradutor e historiador do desastre, mas um estranho historiador (e um tradutor na moldura de Walter Benjamin).

Se, um pouco mais adiante, formos responder que a literatura em Blanchot é esse espaço negativo do *por vir*, espaço de não realização, do incessante e do interminável, terá importado explorar mais a relação entre literatura e memória neste pensador. Para tal empreitada, usufruímos do seminário de Jacques Derrida (2015) dedicado à minuciosa exploração de *O instante de minha morte*. Para falar de memória e de literatura a partir de Blanchot,

Derrida escolhe o tema do testemunho para exprimir uma leitura do referido conto – ele nomeará esse seminário de *Demorar – Maurice Blanchot*. Nele, demorar é a memória do perdido. A literatura é mais um buraco do que uma edificação, ou mais um atrito do que uma passagem lisa e homogênea do outrora para o agora, como poderia pretender alguma escrita da história.

Sabendo do episódio do instante de sua morte, podemos notar que aquela ideia fascinante de um ferimento com fogo habita um limiar entre a metáfora e a sobrevivência de um passado. Os trabalhos de Blanchot sobre a escrita, a imaginação e o gesto literário compõem uma travessia do instante de sua morte, à qual ele sobreviveu e que sobrevive em sua escrita. *O instante de minha morte*, como escrita da história, nos adianta a pensar em Walter Benjamin e sua crítica da história, que será explorada e estendida na seção seguinte à luz das teses de *Sobre o conceito de história*. No momento dessa rápida lembrança, podemos sugerir que, se Benjamin (2014) nos convida a escrever a história a contrapelo, Blanchot nos fornece o aço das lâminas do artefato para tal tarefa. É a escrita como uma travessia possível do desastre, e que, a partir de Blanchot e de Derrida, e, daqui a pouco em Benjamin, podemos chamar de demorar no desastre.

Demorar tem a ver com o tempo. Diz respeito a estar em atraso. Mas sua etimologia remonta também a uma questão espacial, pois deriva de “moratória”, e mesmo “morada”, morada de um tempo em suspensão. Blanchot não dá o mesmo trato a “demorar” em seus textos como termos canonizados por seus leitores como livro/obra, desaparecimento, silêncio, morte, neutro, solidão essencial ou a noite e a outra noite. Mas o demorar pode ser testemunhado em Blanchot na medida em que notamos que seus estudos aproximam incessantemente uma arte da escrita com uma experiência com o tempo. Não há uma teoria unívoca da escrita ou uma teoria unívoca do tempo em Blanchot: esses são núcleos incandescentes dos quais o filósofo se aproxima sem nunca poder tocar; eles são fulgurados em questões que envolvem a memória, o esquecimento e a imaginação conjurados na experiência interminável da escrita. Isso recoloca as balizas no motivo de estudarmos Blanchot diante de um acervo de uma oficina em um manicômio: a pista pungente aqui é que estudar sobre memória e catástrofe é estudar sobre tempo e escrita.

Na medida em que podemos ler o desastre no trabalho de Blanchot, podemos localizar esse pensador como um filósofo do pós-guerra, deslocando, assim, o que poderia ser entendido como uma experiência individual daquela sua vivência da morte que teve um lugar mas não se efetivou. O termo “pós-guerra” não se traduz simplesmente como um “depois”, mas mais como um “com”: não se trata de uma filosofia que vem depois da guerra, mas de uma filosofia que coloca o desastre como uma estrela distante que para sempre a acompanha.

Tal suposição em Blanchot não aparece quando dizemos biograficamente que ele foi romancista, jornalista e crítico literário, mas sim quando imaginamos que sua escrita carrega (como o titã Atlas) a possibilidade de um enfrentamento da catástrofe.

Mas que enfrentamento é esse que se dedica a escrever sobre literatura? Enfrentamento no sentido de estar de frente, estar diante de, na presença de. Acontece que Blanchot, escrevendo sobre literatura, filosofia ou recolocando certas narrativas da Grécia clássica, como o canto das sereias ou o mito de Orfeu, torna-se uma espécie de historiador da catástrofe. Um historiador muito pouco convencional, é preciso dizer, pois não trabalharia na ordem diurna do “isso aconteceu” ou do “assim foi”: seu trabalho reside no esforço em mostrar que escrever o passado é sempre algo da ordem do *por vir*; um pouco como o historiador de Benjamin que exploraremos logo adiante. São travessias da escrita do desastre.

Ainda que seja frequente dizer que a obra de Blanchot seja dispersa e fragmentária, nos títulos de seus livros mais lidos e traduzidos é possível localizar um esforço teórico ou temático comum: olhemos para nomes como *O livro por vir*, *O espaço literário*, *A conversa infinita* ou *A parte do fogo* e, até mesmo, *A escritura do desastre* e *O Instante de minha morte*. Esses são, em seu conjunto, livros de ensaios cujos títulos carregam algo como um mistério com o tempo e com a linguagem. Mas o mistério é algo que nunca se resolve em Blanchot; a literatura é a possibilidade de falar de um segredo sem revelá-lo, ou melhor, o lugar onde é possível erigir algo como uma espera. Aí, a intimidade do tempo e da literatura pode ser entendida como o que Judith Butler chama de uma “poética da não-chegada” (BUTLER, 2014). Já Vania Baeta (2004) aponta que “o percurso de Blanchot aborda incessantemente o enigma da experiência da escrita, embora isso não queira dizer que haja um enigma a ser decifrado” (p. 73). Ou seja, algo de uma permanência, de uma demora, em que o destino do escritor seria “marcado pela necessidade de conceder exatidão e forma ao indeterminado”, como coloca Aline Magalhães Pinto (2015, p. 585).

Aqui temos algo muito importante para nossa pesquisa. É nesse sentido de uma espera do que não vem, que podemos chamar de demorar, que a literatura alcança seu vínculo com a memória. Do mesmo modo que nunca podemos tocar verdadeiramente o passado, só podemos lembrar, nunca podemos tocar o que o escritor quis verdadeiramente dizer (nem mesmo ele pode, segundo Blanchot), somente ler. Se imaginamos Blanchot como um historiador do desastre, não estamos falando de um modo de pensar a história que seja apaixonada pela verdade, e que, por isso, coloca-se fora da literatura; não é um modo de pensar a história que a imagina como realmente descrevendo o que aconteceu e que evita achar que está criando, talvez, um novo acontecimento, ou um novo tempo. Criação, memória e escrita são inseparáveis em

Blanchot – assim como o desastre. Esse estranho historiador diz que a literatura é indeferida pela história, mas é seu maior fermento (BLANCHOT, 2011b). Blanchot sabe que algo em comum entre o historiador convencional e o escritor literário é que, para mudar o mundo, só precisam alinhar algumas palavras.

Blanchot barqueiro do rio do desastre desenha uma longa berlinda entre verdade histórica e literatura, ocupando-se de linguagem e de tempo. A partir de *O instante de minha morte*, podemos perceber que Blanchot desenha essa orla para poder construir uma possibilidade de enfrentamento do desastre que Derrida chama de demorar de todo testemunho. Poderíamos inferir que a principal testemunha do instante da morte de Blanchot não é ele mesmo, mas a literatura; é ela quem é convocada a contar o que aconteceu naquele verão de 1944. Nesse sentido, a literatura talvez seja algo como uma testemunha do futuro: lançada para o porvir. O terreno de ocasião dessa literatura, desse demorar, consiste em pensar que criar o desastre é enfrentar o desastre, e que o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre. Mas vamos com calma.

É num apanhado da complexificação de Blanchot do espaço e do tempo com a escrita que se crava a questão decisiva para a leitura que Derrida executa do conto *O instante de minha morte*: uma relação da literatura com o tempo, que Blanchot e Derrida chamam de “demorar”. O demorar é a literatura como espaço e morada de um tempo que não se realiza; em outras palavras, o gesto literário, aqui, funciona como conservação da equivocidade de sentido da literatura como atraso desse sentido. Como se a relação entre tempo e literatura tivesse algo a ver com engarrafar uma mensagem e jogá-la ao mar; ou, mais radicalmente, como os prisioneiros de Auschwitz, que colocavam seus testemunhos em frágeis papéis e os enterravam, na esperança de que alguém um dia os encontrasse (DIDI-HUBERMAN, 2020). O próprio mar e a própria terra se tornam partes de uma demora (talvez infinita) até a chegada de um leitor, e esse mar ou terra, que atrasam (talvez para sempre), são também tempo e linguagem.

Essa improvável suspensão do tempo na linguagem literária pode significar que passado, esperança e imaginação se interligam num ato de escrita que carrega o *por vir* de uma leitura. Dizer que uma escrita “carrega um *por vir*” equivale a possibilitar um borramento das barreiras temporais que comumente separam escrita e leitura. É pelo demorar (pela distância) do percurso temporal e linguístico entre o fato que ocorreu e o momento de escuta da narrativa do fato que a distância entre escrita e leitura implica algo como um conteúdo que só é grafado quando testemunhado: só é escrito quando lido. E esse “quando” – que é um quando da língua, e não somente do tempo – importa muito pois o que é lido (e que acaba também por ser escrito) é também a descontinuidade da cronologia plena dos acontecimentos, ou o tortuoso

caminho das mensagens indecifráveis. Isso marca um tempo no presente, marca uma hora; não a hora do acontecimento de um passado longínquo e inominável, mas a hora de uma legibilidade de agora. O demorar diz respeito a marcarmos essa hora complexa, marcando assim também a possibilidade de demora de uma história como o rumor de uma distância atravessada.

O “rumor” de tal distância poderia ser escutado a partir do silêncio a que nos convida Blanchot, um silêncio da literatura diante do testemunho e diante da história. Nesse sentido, tal rumor diria respeito a uma escrita que carrega um *por vir* indefinido. Esse silêncio funciona como um vazio onde uma narrativa pode vir a encontrar uma morada. Esse espaço negativo de um “*por vir* indefinido” reserva um sentido que aparece em algumas proposições importantes do texto “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, que tomará bastante nossa atenção na sessão seguinte. Nesse texto, o escritor alemão enovelará essa questão, aqui relativa a um demorar, para uma escrita da história, colocando em cena a complexidade da escrita do tempo histórico. O empenho de Benjamin em construir a imagem de um tempo em estado de possível parece tocar nas elaborações que Derrida faz em torno do demorar do testemunho. Proporemos que o messianismo da história em Benjamin seja um eco do demorar, pois tem a ver com o encontro da literatura com um tempo indefinido e inacabado. Em Benjamin, o passado em estado de espera aguarda a hora de poder surgir diante do historiador, que se surpreenderia com o endereçamento do passado ao seu presente: “então, alguém na terra esteve a nossa espera” (BENJAMIN, 2014, p. 242), diria este historiador ao ouvir aquele “rumor da distância atravessada”. Benjamin coloca a escrita da espera como uma questão para a escrita da história, enquanto Derrida coloca a escrita da espera voltada para o testemunho, no exercício de pensarmos em moradas de um tempo em suspensão.

*Demorar – Maurice Blanchot* de Derrida (2015) é um trabalho sobre a inextrincável relação entre verdade e ficção no campo do testemunho, colocadas como sinais de um tempo complexo. Esses elementos (verdade e ficção) se entrecruzam a ponto de não podermos reconhecê-los, mas sem que nos esqueçamos que não são a mesma coisa. É nessa premissa paradoxal que o filósofo argelino decanta o termo demorar de *O instante de minha morte* ao precisar exatamente os seis momentos em que Blanchot aplica essa palavra (*demeure*, em francês) no conto. Esse recenseamento emite certo canto, cuja harmonia carrega algo daquilo que é intransponível ao futuro e que habita uma zona cinzenta por vezes definida como “inenarrável” ou “ilegível”. Demorar, esse espaçamento (literário) do impossível. Suspensão, o ato de estar em atraso.

Derrida (2015) é como um agrimensurador do texto de Blanchot (2003). Ele busca desenhar uma região que confunde tempo e imaginação. Isso nos põe a demarcar que há diferença entre o acontecimento e o processo de acesso ao acontecimento. Acesso, portanto, como encontro que não se realiza; como literatura, não chegada (do Messias), imagem – graves problemas quando um testemunho não quer outra coisa senão ser fiel ao passado.

O foco da leitura que Derrida faz de *O instante de minha morte* consiste na atestação da aporia do testemunho que, para contar uma verdade, precisa ser assombrada pela possibilidade, ao menos, de literatura. Isso se encaixa muito bem em quando Blanchot, falando sobre o espaço literário, diz que “a lembrança é a liberdade do passado” (BLANCHOT, 2011a, p. 21-22). Essa possibilidade de literatura é como que uma demora da verdade, um atraso da verdade; mas um atraso que passa a ter um lugar. A literatura é uma assombração para o testemunho porque a mentira (ou a invenção), nesse caso, é um fantasma não redimido, que sempre retorna, sempre pode retornar. Apesar disso, Derrida mostra, justamente, como Blanchot buscou expandir o limiar entre verdade histórica e gesto literário. Nesse sentido, a publicação de *O instante de minha morte* é a afirmação radical do que pode a literatura no testemunho. No caso de Blanchot, pôde tornar público o que até então era impúblicável.

A partir de *O instante de minha morte*, Derrida assinala uma espécie de anacronismo do testemunho, que é localizado como um retorno perpétuo de um problema da língua e de um problema do tempo. Da língua porque o fato que ocorreu é intransponível para a comunicação mas exige ser comunicado de alguma forma. E do tempo porque o testemunho enseja arrastar um passado para um instante presente, ou talvez o contrário: arrastar um instante presente para um instante passado. De qualquer modo, esse arrastamento é também a passagem destruidora do tempo em seu poder de esquecimento. Assim, o testemunho que Derrida nos apresenta em Blanchot é entendido como o resíduo entre as possibilidades da língua e do choque do passado com o presente. O que ele chama de demorar é o desenho desse resíduo aporético que não se restringe nem à verdade nem à ficção, mas define uma espera entre esses dois elementos que se confundem no testemunho sem que esqueçamos que não são a mesma coisa.

É como se a demora fosse a morada do “ainda não” da língua e do tempo. Essa “morada” ou essa “alguma forma” talvez só possa ser escrita na forma do não definitivo que está ainda por se definir, algo que não pode senão demorar, e que comumente chamamos de poético ou literário (ou até de imaginário) e raramente chamamos de histórico, mas que sempre se define no instante residual de leitura. Tanto na literatura quanto no testemunho, o instante é a confusão do outrora e do agora que é também a produtora da confluência da escrita e da leitura.

Desse modo, podemos expor que o demorar tem a ver com o anacronismo de um gesto literário. Anacrônico é o residual de todo instante de leitura. Se já estivermos em paz com isso, restaria ainda resgatar, afinal, qual literatura que Blanchot quer tornar disponível? O que é um “gesto literário”? Que literatura esses dois pensadores querem nos apresentar e o que teriam a ver com um enfrentamento do desastre?

A edição brasileira de *A conversa infinita*, dividida em três tomos (publicada pela primeira vez na França em 1969 e no Brasil entre 2001 e 2010), foi nesta terra estampada por fragmentos de uma obra do pintor neoplástico Piet Mondrian. Assim, sem abrir os livros brasileiros do autor, teríamos aí uma importante pista adiantada a um entendimento da literatura em Blanchot. As pinturas de Mondrian podem ser lembradas por serem constituídas de sentidos *por vir*. Montadas pictorialmente apenas por linhas retas e as três cores primárias (além do preto e do branco), algo que as imagens de Mondrian podem adiantar em Blanchot é o esforço em figurar o não figural, ou o paradoxal gesto de colocar o ilegível para ser lido: uma presença da ausência de sentido como abertura de sentido, em que, de repente, somente pelo encontro com quem olha, surge uma legibilidade. Em Mondrian, aquilo que são apenas retângulos e quadrados, no instante de olhar, pode ser também uma floresta, um cemitério, pássaros, ou uma cidade. Nesse sentido, poderia passar por simplificação pobre dizer que Mondrian usa “apenas” as cores primárias e linhas retas; pois ocorre aqui que esse “apenas” seria tão “apenas” quanto um livro contém “apenas” um alfabeto. Isso seria também um pouco parecido com tomar Blanchot por alguém que se dedicou “apenas” à literatura. Acontece que essas “apenas” três cores, “apenas” o alfabeto, expõem também o infinito das possibilidades de imaginação de quem olha. Talvez isso seja o que nomeamos acima de “residual de todo instante de leitura”, ao qual o encontro de Mondrian e Blanchot parece se voltar demoradamente. O instante de leitura seria o momento quando tudo pode ser mudado e transformado, como algo que acontece somente quando se lê. Uma pista importante que a edição brasileira nos lega, portanto, é essa atenção para a figuração do não figural, do desenho – ou da presença – de uma força negativa prenhe de possibilidades.

A literatura, para Derrida e para Blanchot, não é apenas sem essência, mas também determinada por aquilo que não é ela mesma (DERRIDA, 2014). Como se isso não bastasse para dizermos que a literatura é algo como uma força negativa, essas determinações de um indeterminado exterior sempre se renovam por um leitor que é um leitor em um presente, em um preciso instante. A obra, nos diz Blanchot (2011a), é sempre obra das circunstâncias; “a obra é sempre a tradução da ausência daquele que a escreve” (aquele que escreve a obra é por ela dispensado) (MENEZES, 2008, p. 127). Além disso, por outro lado, segundo Lucia Castello Branco (2004), podemos entender em Blanchot a obra como um “espaço sem tempo” (p. 29). Aqui, no entanto, a expressão “sem tempo” não significa fora do tempo, mas disponível ao tempo. “O silêncio, o nada, isso é a essência da literatura” (BLANCHOT, 2011a, p. 319). Mas esse “nada” é força de nada, e esse “silêncio” é espaço para a escuta e para a fala.

A memória se relaciona com a literatura em Blanchot na medida em que é cotejada como um distanciamento ou um saqueamento do presente que se realiza na escrita. É nesse sentido que “a lembrança é a liberdade do passado” (BLANCHOT, 2011a, p. 21-22). Blanchot fala de um poder dos poetas sobre a memória, em que “o que importa, não é dizer, é redizer e, nesse redizer, dizer a cada vez ainda uma primeira vez” (BLANCHOT, 2010a, p. 49).

Dissemos que Derrida demonstra que a aporia do testemunho seria ser assombrada pela possibilidade, ao menos, de literatura; e estamos notando que isso equivaleria também ser assombrada por uma espécie de espera. Nesse sentido, não seria um despropósito perguntar: mas como se escreve a espera, como imprimir o tempo na escrita? E por que imprimir o tempo na escrita? O que Blanchot nos ensina, diante do desastre, é que não se trata de imprimir o tempo na escrita, mas imprimir uma ausência de tempo, uma demora – não qualquer tempo, mas um tempo em duração.

Quando pensamos em um testemunho dito verídico estamos diante dessas perguntas, que se desenvolvem também em achar que o testemunho pode ter a ver com literatura. Na narrativa testemunhal, a referida não-essência que carrega a literatura que estamos delineando é também uma passagem de tempo imperfeito e esquecimento entre um fato e a narrativa do fato – ou a demora da letra escrita e sua chegada no leitor. O demorar poderia ser entendido como a passagem do fato à escuta e, como escrita, seria o desenho sempre incompleto do desmesurado entre o que se quer contar e as possibilidades da língua e da recordação. Isso não diz respeito apenas a um tempo, mas também a uma espécie de erro, de defeito inescapável, de um esquecimento essencial, do qual vive uma literatura que é determinada por aquilo que não é ela mesma; a literatura carrega sempre uma força de começo, esse é seu anacronismo. Assim como a memória vive do esquecimento, o testemunho vive da literatura e a literatura vive daquilo que não é ela mesma.

Uma aporia constitutiva da literatura em Blanchot seria dizer que ela participa passivamente de um combate. Ela faz “mover-nos na comoção de sua imobilidade” (BLANCHOT, 2010a, p. 60). Como se as letras escritas pudessem sempre dizer algo que não são elas, algo que se realiza sempre em um *por vir*, e acarreta algo como um fascínio, no sentido de mistério e segredo que fazem movimento.

Vale dizer que, se formos ler Blanchot buscando o que é a literatura, não seremos tão malogrados em nosso percurso. Mas nos decepcionaríamos se esperássemos encontrar uma definição exata e insubstituível, pois o pensador só nos entrega a tal sonho quando se utiliza de um nível abismal de abstração. Como em *O Espaço literário* (BLANCHOT, 2011a), quando diz que “a literatura poderia ser um reino fascinante da ausência de tempo” (p. 21). Primeiro, nesse exemplo ele não está dizendo “o que é”, mas o que “poderia ser”. Segundo, o

“fascínio da ausência de tempo” diz respeito ao desejo contido nas palavras feitas como estátuas de sal, cujo apelo ao toque ou o encontro do leitor com a obra faz desmanchar, transforma em outra coisa. Destrói uma origem; destrói a chegada: ausência de tempo. A demora do testemunho seria precisamente esse espaçamento entre o arrebatamento diante uma estátua de sal e o momento irresistível de toque como momento de destruição (ou de leitura). A palavra poética seria uma forma de impressão da demora – toque à distância como possível escritura e leitura do desastre.

“A literatura se edifica sobre suas ruínas”, nos diz Blanchot (2011b, p. 312). A linguagem do escritor não é a linguagem do comando; ele não comanda, ele apresenta. A palavra “comando” nos joga a pensar num termo grego muito caro para nós: *archè*, que, como exposto no capítulo 1, significa “origem” ou “comando”, tal como sobrevive na preciosa palavra “arquivo”. Nesse sentido, podemos dizer que para Blanchot a linguagem da literatura é uma linguagem anarquista – contra a origem, contra o comando; ou, até, brincando com as palavras: anarquivista.

A literatura em Blanchot carrega um poder de negação criador, ou uma eficácia negativa. Ele nos diz que “a literatura, fazendo-se impotente para revelar, desejaria tornar-se revelação do que a revelação destrói” (BLANCHOT, 2011b, p. 336). Essa literatura pode ser entendida como “a transposição da irrealidade da coisa à realidade da linguagem” (LEVY, 2011, p. 21). Estamos dizendo que tal transposição, tal travessia, é uma espécie de espera, de demora. Essa transposição, feita de tempo, memória e escrita, não se fia em ser uma representação de algo que aconteceu, mas em algo que está disponível por acontecer, ou seja, uma representação que não representa, mas é apresentação e criação. Nesse sentido, um modo de enfrentar o desastre é criar o desastre.

Para Tatiana Levy (2011, p. 32), lendo Blanchot, o gesto literário tem a ver com “inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda”. Por exemplo, “tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a acontecer de fato. É justamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da literatura” (LEVY, 2011, p. 22). E não seria essa também a possibilidade da história? Como invenção e imaginação de um tempo outro, quando as coisas não eram ainda?

Se conseguirmos nos equilibrar no fio de que Blanchot é um historiador do desastre – um estranho historiador –, é possível ler em sua obra a descrição da tarefa de demorar diante do desastre. Isso nos aproxima de outra tarefa, por sua vez sugerida por outro filósofo que compõe a trama catastrófica de nossa pesquisa; trata-se da tarefa do tradutor em Walter Benjamin (2013). Na tradução, para Benjamin, não se trata de representar em outra língua o que o original quis dizer, mas sim de produzir uma nova criação, uma nova obra. Pierre Bouretz (2011) comenta que o texto “A tarefa do tradutor”, escrito por Benjamin em 1923, “considera a possibilidade de uma restauração da linguagem cuja degradação descreve” (p. 315) e que

“a verdadeira essência da tradução seria a de exprimir a lembrança da unidade perdida” (p. 330). Essa “verdadeira essência” da tradução se encontra com a não essência da literatura em Blanchot; nesse sentido, a tarefa do tradutor de Benjamin e o gesto literário em Blanchot constituem um eterno esforço para o irrealizável. Ou seja: ambas funcionam como perpétuas aproximações. Blanchot nos assevera que, na literatura, “trata-se de uma visão do mundo que se realiza como irreal a partir da realidade própria da linguagem” (BLANCHOT, 2011b, p. 346). O demorar de uma narrativa e a tarefa do tradutor em Benjamin consistem na esperança de alcançar o que se rejeita.

É nesse sentido que lemos em Blanchot a longa descrição da (demorada) tarefa do tradutor do desastre. Essa tarefa consiste em criar o desastre para enfrentar o desastre e saber que o verdadeiro desastre é que não haja imagens ou tradução possível do desastre. Essa tarefa habita o que Blanchot chama de espaço literário, onde “a palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas” (Blanchot, 2011b, p. 336).

[a literatura] (...) é a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a minha consciência sem mim, passividade radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo do torpor. Não é a noite; é sua obsessão; não a noite, mas a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa. Não é o dia, é o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz. (BLANCHOT, 2011b, p. 336-337)

(...) Ela [a literatura] diz: Não represento mais, sou; não significo, apresento. Mas a vontade de ser uma coisa, essa recusa a querer dizer, imersa nas palavras transformadas em estátuas de sal, esse destino, enfim, em que ela se torna tornando-se a linguagem de ninguém, o escrito de nenhum escritor, a luz de uma consciência privada de mim, esse esforço insensato para se enterrar nela própria, para se dissimular por trás do fato em que ela aparece (...). (BLANCHOT, 2011b, p. 337)

Seria este o papel da literatura para Blanchot: uma espécie de eficácia negativa. Negativar o desastre para enfrentar o desastre. Demorar para marcar a hora da legibilidade.

Talvez, pelo que viemos dizendo, faríamos certa justiça a Blanchot se deslocássemos seu trabalho de um nicho de amantes da arte literária e o colocássemos também em um lugar de interesse para aqueles que desejam saber algo sobre uma travessia da catástrofe. É sobre o tema da escrita como uma travessia do desastre que Blanchot faz sua leitura, por exemplo, do famoso Canto das Sereias, da *Odisseia* de Homero, que abre seu livro intitulado *O livro por vir* (2005). É por esse crivo da travessia do desastre que podemos ver de que modo a literatura em Blanchot é uma resposta possível diante do desastre. Nesse seu texto sobre o canto das sereias seria plausível lermos um esforço clínico sobre a explanação da sobrevivência de uma memória cujo seio reside no presente, no instante de leitura mesmo ou de escuta, num possível do tempo de agora, que é a demora do canto das sereias.

O canto das sereias é objeto de interpretação, fonte de inspiração e alegoria para toda sorte de artistas e filósofos ocidentais. Conhece-se a história: Ulisses e seus companheiros navegantes precisam atravessar uma zona mortífera, onde habitam esses seres fantástico que são as sereias. Seu canto é absolutamente atraente e faz com que aqueles que o escutem irremediavelmente sigam em sua direção no afã de encontrar a origem do canto, de onde emanaria algo como uma plenitude, uma redenção total. Mas essa chegada ao fim do canto é o momento em que o ouvinte soçobra, de modo que ninguém experimenta o canto das sereias e volta para contar. De certo modo, lembremos que ninguém experimenta um fuzilamento e volta para contar (como no conto *O instante de minha morte*). Mas “ninguém” é exagero, pois o próprio Ulisses escuta o canto e sobrevive a ele, na condição de que seus companheiros, que utilizavam cera nos ouvidos, destampassem as suas orelhas e o amarrassem ao mastro da embarcação.

Michel Foucault (2013), em seu texto de 1966 intitulado “O pensamento do exterior”, assinala a importância do canto das sereias no pensamento de Blanchot. No texto, Foucault quer demarcar um “ser da linguagem” como um vazio atraente, que é o que Blanchot chamará de “neutro”. É também o que Deleuze (2013) destaca em Blanchot, escrever na terceira pessoa: não sou eu quem fala, mas alguém fala (o Ele). Na busca de Foucault em demonstrar um pensamento do exterior podemos ouvir um eco do demorar, quando este desenha nas sereias de Blanchot que “aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. Seu fascínio não nasce do canto atual, mas do que ele se propõe a ser” (FOUCAULT, 2013, p. 238). Trata-se de algo que chega e permanece como promessa ainda não cumprida, como espera. A relação entre tempo e linguagem se dá na literatura de Blanchot como linguagem da espera do não realizado.

Canto de sereia: canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito – ser impossível escrever, precisamente, um canto de sereia, ou mesmo cantar como uma sereia. Ainda assim, algo sobrevive que não é o canto, mas a narrativa do canto. Sobrevive a distância da travessia entre aquilo que é e o que poderia ser. Para Blanchot (2005), a *Odisseia* é o túmulo das Sereias, no qual se vela esse espaço de atração irresistível e sobre o qual ninguém pode contar; “velar”, aqui, equivale a ler. A literatura em Blanchot também é a imagem de um canto imperfeito que jamais pode se realizar por completo, pois sempre está por se definir em um instante de leitura. É a promessa que se dissolve em permanecer promessa.

Blanchot (2005) chega a dizer que o canto das sereias é uma prova não alegórica de uma “lei secreta da narrativa” (p.6). Essa lei diz respeito à conservação de um poder de metamorfose como marca da narrativa. Tal marca da narrativa não é percebida quando nela se vê o relato de um acontecimento excepcional, que ocorreu e alguém tenta contar em um esforço de

representação. Aí poderíamos lembrar das pegadas de Walter Benjamin (2014), que, diante da catástrofe do entre guerras, também já nos alertara disso, diferenciando a narrativa da informação no seu clássico ensaio sobre o narrador. A lei secreta da narrativa se coaduna com aquilo que dissemos lá acima de a atividade literária ser uma atividade mais próxima do escutar do que do falar.

A metamorfose, aqui, diz respeito ao simples fato de o canto das sereias ser uma narrativa, não um canto verdadeiro. Uma história inventada; um tempo outro. Exatamente como a demora da verdade de *O instante de minha morte*. No canto da sereia opera algo como um encontro que é um não encontro. Tal como aquilo que está em demora, não se realiza; mas demarca algo como uma travessia. Ulisses, Homero, leitor, ouvinte da história: todos não naufragaram, porque ninguém ouviu o canto das sereias até o fim, somente chegaram até a borda de imaginá-lo, e isso é mais do que necessário para que as sereias existam ainda. Travessia, tradução e sobrevivência contendo o poder de um outro tempo, como tempo de possível metamorfose. Demora da metamorfose. Demora que faz metamorfose no desastre. Podemos aproximar essa metamorfose do canto das sereias com uma tarefa de escrever uma história do desastre? Ou relacioná-lo a um esforço de tradução do desastre?

Blanchot (2005), em seu texto sobre o canto das Sereias (cujo título é “Encontro com o imaginário”), sem citar Benjamin (2014), faz certa defesa de uma narrativa que não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda *por vir* e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar; também ela, realizar-se. O que é transmissão, como possibilidade de uma experiência, no caso de Benjamin, talvez em Blanchot, seja a possibilidade de uma narrativa demorar. Um lugar onde a narrativa possa esperar, lugar onde a história é determinada por aquilo que não é ela mesma.

É a permanência de um espaço indeterminado, ou determinado por uma indeterminação, que permite o florescimento dessa lei secreta da narrativa: sua capacidade perpétua de metamorfose em um jogo com o tempo. Nesse jogo, a narrativa, tal como a literatura, nunca é ela mesma – não há uma essência do canto. Poderíamos lembrar novamente do narrador de Benjamin (2014) em seu fragmento muito citado sobre a narrativa que se modula no ouvinte, como o oleiro modula sua mão conforme a consistência do barro, sempre operando uma diferenciação no contato. O canto das sereias a que o ouvinte da história tem acesso é esse próprio poder de diferenciação que permanece no indefinido do contato, que permanece somente enquanto *por vir*, enquanto promessa.

Portanto, a “lei secreta da narrativa” é encarnada no canto das sereias como a força de sobrevivência do indeterminado. A metamorfose do canto das sereias diz respeito à paciência de alongarmos a passagem do canto real ao canto imaginário; “movimento que faz com que, pouco a pouco embora imediatamente, o canto real se torne canto imaginário, canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido” (BLANCHOT, 2005, p. 11). Eis a possibilidade da escrita como travessia do desastre: não o espaço que está percorrido, mas o espaço a ser percorrido, aquilo que antes chamamos de um “rumor da distância atravessada”.

A literatura em Blanchot é sempre algo como um encontro que não é bem um encontro; melhor dizendo, é o encanto do encontro. O encontro de um leitor com a obra numa fascinação da ausência de tempo. “Mas o encontro que tem necessariamente lugar na continuidade do mundo se dá precisamente de tal modo que rompe essa continuidade e se afirma como interrupção, intervalo, detenção ou abertura” (BLANCHOT, 2010a, p. 188-189). Algo como uma suspensão.

Como se o encontro abrisse no mundo do advento uma distância sem termo em que aquilo que ocorre de maneira abrupta e como que de um raio é a própria não chegada. Ora, essa não chegada do encontro, esse nó de espaço impossível de desatar e tanto mais que seu núcleo é o vazio, esse espaçamento que torna intercalar tudo aquilo que pretende preenchê-lo, é o espaço em que a escrita mantém (...) uma pluralidade essencial (BLANCHOT, 2010a, p. 189).

Esse encontro tem algo de falho, como o encontro com um canto de sereia: esses “cantos imperfeitos, que não passam de um canto ainda por vir”. Blanchot talvez coloque em questão um enfrentamento do desastre fazendo esse esforço perpétuo de erigir um lugar onde a narrativa possa esperar realizar-se. Um lugar onde a narrativa possa demorar sendo a própria condição para a narrativa.

Nesse sentido, finalmente, é preciso esclarecer uma expressão um tanto mágica que utilizamos: “testemunha do futuro”. Foi em Benjamin que a encontramos, quando ele também relaciona a literatura com algo como um testemunho do futuro. Foi em uma carta ao amigo e mentor Gershom Sholen, em que travam as discussões sobre o pensamento judaico. Benjamin fala de um tribunal onde a queixa se dá sobre uma pessoa que reclama sobre a não vinda do Messias. São convocadas então “testemunhas do futuro” para prestar esclarecimentos no presente, e são elas um poeta, um escultor, um músico e um filósofo. Acontece que todas elas discordam sobre a chegada do Messias. Ou seja, esse lugar falho – demorado –, da arte e mesmo da filosofia, mas que, por vezes, somente elas podem contar. Será preciso agora ler as teses de “Sobre o conceito de história” para entender, afinal, o que vêm fazer as testemunhas do futuro na escrita da história. Podemos utilizar esse texto para decantar de “como a literatura é possível depois do desastre” uma tarefa ética de criação diante da história e diante do presente que compõe um enfrentamento do desastre.

### 2.3 O ECO MESSIÂNICO DAS TESES DE “SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA”.

“(...) só é restaurado o que foi destruído.”  
(GAGNEBIN, 2013, p. 14)

Há uma intrincada relação entre memória e esperança na pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?”. Podemos dizer que é nessa relação que a formulação “criar o desastre é enfrentar o desastre, pois o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre” toma um sentido ético e, por conseguinte, político, em que pensamento, práxis e imaginação convergem num desafio comum (GIACOIA, 2018). Para demonstrarmos que na lacuna entre memória e esperança é visível uma exigência no tempo de agora, será preciso sustentar como Agamben faz Blanchot tecelão do tempo messiânico invocado por Walter Benjamin, especialmente em suas teses de “Sobre o conceito de história”. Propomos que a pergunta de Agamben pode ser uma pergunta messiânica, que deve ser posta sempre de novo e de novo, sem solução final.

A principal consequência disso é que “como a literatura é possível depois do desastre?” fica posicionada como uma pergunta sobre história, tempo e memória. A partir de nossos estudos, foi possível pensá-la como uma espécie de instrumento cujo manuseio pode ser compreendido à luz das teses de Benjamin (curto texto que foi postumamente publicado e que, segundo comenta Reyes Mate (2011), foi escrito na meia-noite da história).

Se Blanchot propõe pensar o espaço literário como o jogo da noite e da outra noite, jogo aporético da execução de um mundo real e inacessível, e que esse pensamento se coloca na obra de Blanchot como tarefa de um estranho historiador, percebemos aí uma operação que divide e, ao mesmo tempo, torna indissociáveis escritura e desastre. Nesse sentido, as teses de “Sobre o conceito de história” são, em si mesmas, uma escrita do desastre; não só porque o autor as redigiu no final do exílio que o guiaria à morte, mas também porque, em Benjamin, a história como a conhecemos (especialmente em seu sentido cronológico e evolutivo) é a catástrofe necessária a uma lógica do progresso: história e desastre se tornam polos indissociáveis e se influenciam mutuamente. É sendo judeu e cercado por inimigos na Alemanha nazista que Benjamin percebe a torpeza com que o eminente filósofo Hegel diz que a história avança pisoteando algumas florezinhas pelo caminho. Benjamin sente a história como parte do esmagamento dos vencidos. Uma questão para as teses poderia ser: como estar à altura de uma história que é a história do desastre? Ou: como sabotar o conceito de história? Nas teses, o conceito de história é o terreno onde ainda se trava uma luta contra a sua própria catástrofe: noite e outra noite, memória e esquecimento. É uma operação de dividir e tornar indissociável; talvez possamos pensar que, se a história é catástrofe, seja-o porque nem toda catástrofe virou história e, por isso mesmo, na história há um trabalho a fazer contra a própria história (linear e

progressista). Eis aí a centelha da esperança: criar o desastre para enfrentar o desastre. Ou, como melhor diz Jeanne Marie Gagnebin (2013) sobre o trabalho que Walter Benjamin faz diagnosticando catástrofes de seu tempo: “só é restaurado o que foi destruído” (p.14).

A última paragem de Walter Benjamin em seu exílio em vida foi a cidade de Portbou. Hoje, nesse pequeno município europeu que faz fronteira entre a França e a Espanha, os visitantes podem ver um monumento em homenagem ao filósofo alemão na forma de uma instalação a céu aberto. O escultor Dani Karavan cavou um buraco em uma rocha à beira do mar; ali, ele escavou um túnel escuro que leva o passante às entranhas da pedra que vai desembocar diretamente no mar. A descida até a água é interrompida por uma placa de vidro em que está grafado o seguinte fragmento das teses: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome do que dos homens famosos (...). É à memória dos sem nomes que a construção da história é consagrada”, palavras que compõe um dique para impedir o nosso afogamento. Tal como buscamos traçar em Blanchot, podemos relacionar o trabalho de Walter Benjamin, especialmente as suas teses de “Sobre o conceito de história”, com um enfrentamento do desastre.

Na leitura das teses está um trabalho sobre a centelha da esperança no tempo que resta, como explicaremos em seguida. Este é um trabalho de se posicionar diante do desastre. Um de seus objetivos é demonstrar que há operações sobre o conceito de história em que Benjamin se calca no pensamento messiânico como artifício e sabotagem no tempo histórico que podem funcionar como a literatura no desastre: dividindo e sondando o acontecido entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido. Um resto entre fato histórico e ficção.

Aí, poderíamos perguntar: para quê a literatura deveria ser possível? Segundo Walter Benjamin, para trabalhar e para tornar legível o que nunca foi escrito por este habitar a sarjeta daquela história que avança pisando em florezinhas na beira do caminho. Mas não só, pois o que deve ser destacado é que, em tal empreitada, a literatura deve ser possível para efetuar o gesto paradoxal e necessário de salvar o que é destruído, localizando e enunciando a destruição. O tempo messiânico desenha uma posição ética em relação ao tempo e à memória, na qual nos é dada a tarefa de criar ou de ler o que nunca foi escrito, nos convocando à ação de imaginar diante do tempo. Dizer que o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis é dizer que, sem um trabalho sobre o desastre, ele não se torna passível de montagem; logo, de leitura, de contato e de tangível, permanecendo na fixidez que não conhece passagem, nem mesmo a do tempo.

Já jogados às proximidades da literatura e do desastre em Blanchot, pela via do demorar, podemos pensar que o tempo messiânico se aproxima dessa demora como suspensão de um tempo. No entanto, o ponto de contato dessas filosofias do tempo não se dá apenas pela suspensão, pela não chegada, pelo ainda não, mas sim, especialmente pelo trabalho.

O tempo messiânico é um tempo aberto, relaciona-se com o demorar de Derrida e Blanchot na medida em que diz respeito à laboriosa instauração de um tempo não concluído que compõe um enfrentamento do desastre. Ocorre que, aqui com as teses de “Sobre o conceito de história” em nossa mesa, é fundamental ressaltar que na nossa investigação foi possível destacar que em “como a literatura é possível depois do desastre?” há a exigência de um trabalho: o trabalho de tornar a literatura possível. Esse trabalho é diferente do trabalho de escrever ou de fazer literatura. Tal labor é exigido por uma esperança e um desejo de memória que podemos imaginar ao fundo da pergunta. Seria um largo engano depositar nossos esforços na promessa de que a literatura tende sempre a tornar o mundo um mundo melhor, ou mesmo vir a sobrepujar o desastre. Porém, segundo os autores que estamos articulando, o objeto da esperança é o que não pode ser atendido. O que enfocamos aqui é que a promessa para esse trabalho de tornar a literatura possível consiste em instaurar o ainda não, colocar no desastre aquilo que não é somente desastre, mas também tempo e literatura; nesse sentido sim, não sobrepujar o desastre, mas enfrentá-lo, torná-lo também um evento de linguagem. Afinal, como nos ensina Gilles Deleuze, o evento não é aquilo que acontece, mas aquilo que *me* acontece (citado por AGAMBEN, 2018a); assim como o tempo messiânico será o tempo que *nos* resta.

Nas teses de “Sobre o conceito de história”, “tempo que nos resta” pode ser uma tradução para “tempo messiânico”. Essas noções poderiam compor elementos de síntese das teses de Benjamin, mas só se tornam desta maneira inteligíveis quando entendemos que Benjamin diagnostica no estudo da história uma tarefa diante do tempo. Para nos fornecer caminhos para pensar em uma história que esteja diante do tempo, o autor vai utilizar peças advindas de um lugar muito estranho para os historiadores positivistas de sua época: a teologia. Desse modo, é preciso delimitar precisamente o que Benjamin entende por “messiânico”, e como ele articula esse conceito para expor as peças de um paradigma do tempo.

Para adentrarmos na questão temporal contida nas teses de “Sobre o conceito de história”, que toma a figura de um tempo messiânico, é preciso nos deter no fato de Benjamin se utilizar de um vocabulário teológico para tecer sua crítica a um conceito de história. Se faz necessário nos balizarmos, especialmente, em como ele se entendia com o messianismo judaico: é aí que podemos entender uma esperança e um trabalho contidos em um desejo de memória no tempo que nos resta. Ao falar de tempo messiânico, aqui, estamos delimitando certo repertório da mística judaica tributada ao pensamento de Benjamin. Entender as influências teológicas em sua produção é uma tarefa frequente entre seus intérpretes, especialmente os que se dedicam a ler as teses de “Sobre o conceito de história” (aqui utilizamos, especialmente, os trabalhos de Jeanne Marie Gagnebin, Reiyes Mate, Peter Szondi e Giorgio Agamben).

No messianismo judaico haveria uma espécie de esperança para uma escritura da história que Benjamin parece, em um imenso esforço, querer legar para enfrentar o desastre do presente. Contra a história que se propõe *explicar* o passado “tal como ele foi”, Benjamin vai pensar numa história que busca *redimir* o passado. Aí está a complexificação do passado e do presente: como se o passado não fosse imóvel, mas exigente de uma salvação por parte do historiador. Isso soa como uma tarefa impossível, mas que também é uma travessia e, mesmo, uma tradução, do desastre: o presente como um resto entre o já acontecido e o ainda acontecendo. Aí vemos se turvar as categorias temporais tradicionalmente fixas – de presente, passado e *por vir*. Quando Benjamin desenha essa operação de esperança, esperança diz respeito à imaginação de que o tempo sempre possa ser – ou ter sido – um tempo outro, um desvio na unicidade de sentido, e isso tem a ver com a forma como escrevemos sobre o passado ou como lemos o passado no tempo de agora.

“Agir de tal forma que os anjos tenham algo a fazer” (BOURETZ, 2011, p. 307), escreveu Benjamin em carta ao amigo Sholen, como a anotação de um dever ético, um adágio diante do desastre: agir de forma que haja um resto; resto que é essa não conclusão, essa não plenitude, não completude. A diferença entre pensar em “explicar” o passado e em “redimi-lo” consiste em dizer que o passado é ativo, exigente e que ele atua; para tanto, trata-se de uma concepção de tempo que leve em conta essa esperança naquilo que não pode ser atendido. O passado que espera ser redimido talvez seja o passado que espera por ser demorado. Recitando: “(...) só é restaurado o que foi destruído” (GAGNEBIN, 2013, p. 14).

Sabemos que no messianismo cristão a chegada do Messias já teria ocorrido com a vinda de Cristo. Já no messianismo que estamos destacando aqui, em Benjamin, a chegada do Messias nunca acontece. Essa ideia de uma plenitude que não chega funciona como uma força problematizadora ao pensamento iluminista vigente, contra o qual Benjamin volta sua crítica. O movimento iluminista teria subestimado o poder da religião ao fornecer créditos ilimitados ao racionalismo – coisa que, no entanto e no fundo, colocaria-se como a face de uma resposta sem resíduos para o que a religião outrora propunha como redenção e salvação, como resignação para pacificação do dia. Ou seja, os holofotes da razão como motor da fé cega no progresso corresponderia à secularização do inevitável advento de um Salvador e Redentor. Crítico dessa fé, o filósofo localiza questões para a religião que a filosofia de seu tempo quis esquecer ou escamotear ao se modular tão firmemente na racionalização; esquecer, por exemplo, da memória dos mortos, ou crer que os mortos não fazem política. É importante destacar que a teologia em Benjamin funciona como construção de sentido além da razão, o que será fundamental para poder pensar na possibilidade de outras experiências do tempo, não aquela retilínea, homogênea e sequencial.

Não é incomum que logo a primeira das 18 teses sobre o conceito de história cause, de saída, um certo espanto no leitor que jamais imaginou algum vínculo entre o estudo da história e motivações como redenção e salvação. Espanta mesmo quem já registrou essa vinculação, mas a deu como superada há muito tempo com o advento do progresso e da ciência – o que compõe a crítica moderna à religião. Benjamin faz uma revisão dessa crítica. O que ele propõe não é a esperança de que o amanhã será melhor pois estaremos no reino dos céus ou na presença do Messias que virá nos salvar. Mas o que ele aponta é o quão místico-salvacionista é crermos em uma história evolucionista, em uma história que fala apenas de personagens que foram unicamente se aprimorando e que demonstrariam que amanhã será melhor que hoje. Benjamin escreve essas linhas no fio de quem sabe que aquilo que para alguns é progresso, para outros é um processo de ruínas e de cadáveres (MATE, 2011).

Certamente, uma espécie de desespero cerca todo o contexto da escrita das teses de “Sobre o conceito de história”. É diante do desespero que o pensador vai relançar o messianismo em seu sentido temporal, a fim de recuperar algo como uma esperança que o presente não mostra; esperança que se encontra no passado, mas que diz respeito ao aqui e agora. É importante ressaltar que Benjamin segue as pegadas de pensadores que não reforçam um paradigma positivo do religioso, seja em Nietzsche na morte de Deus, ou em Max Weber e a cumplicidade entre capitalismo e religião, ou ainda em Karl Marx, cuja opinião quanto à religião é muito lembrada na citação que diz ser a religião o ópio do povo. Ainda assim, Benjamin quer pinçar algo da operação temporal que o pensamento messiânico carrega e que pode contribuir para lutas que estavam dadas por vencidas. Digamos que, diferente de Marx, ele não ignora a potência do ópio.

Uma das importantes funções da mística judaica no pensamento de Benjamin é que esta faz uma abertura para aquilo que excede a esfera do racional e do visível, que o positivismo bradava como vitória. Nesta seara, vale ressaltar que o autor das teses de “Sobre o conceito de história” não fala em religião, mas sim em teologia. Gagnebin (1999) assinala esse cuidado na escrita porque a teologia nos serve para estudarmos as questões que a religião mantém abertas. Enquanto o pensamento religioso se coloca como uma construção especulativa dogmática, a teologia se caracteriza por um discurso profundamente paradoxal. Isso porque a teologia tem por pressuposto que o objeto visado lhe escapa. A teologia não diz o que é Deus, mas ela fala *sobre* Deus.

Benjamin sabe que pode causar algum escândalo por invocar uma força da teologia numa concepção de história logo na primeira tese. Talvez por isso, para que seu pensamento possa demorar no leitor, ele precisa começar justamente com um pedaço de literatura. Ele concluirá esta tese (de parágrafo único) dizendo que a teologia é um anão escondido em um autômato.

O texto inicia assim: “É conhecido que deve ter havido um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance que lhe assegurasse a vitória na partida” (BENJAMIN, 2014, p. 241). O autor aqui está se referindo ao conto de Edgar Allan Poe, intitulado “O Exadrista de Maelzel”. No conto, há esse artefato mecânico cujo proprietário, o Barão de Wolfgang, desafia quem assim quiser a enfrentar. O mistério é solucionado ao desvendar-se que há uma inteligência humana oculta ao olhar do espectador, pois um anão ficava na parte de baixo do boneco observando o tabuleiro por um jogo de espelhos e mexia os mecanismos que, por ser ele um mestre no xadrez, levavam sempre à vitória do robô. Com esse pedaço de literatura, Benjamin propõe que o estudo das sociedades e da história seja o boneco que fica diante do adversário, enquanto a teologia, o anão escondido. O enredo de “O Exadrista de Maelzel” se passa na Corte de Viena do século XIII, e o dono do autômato é o Barão de Wolfgang: contexto branco de privilegiados e capacitistas, no qual uma pessoa que fosse anão não teria vez de jogar. Trata-se da imagem filosófica de uma aliança em que, sem uma das partes, a outra sucumbiria.

Como já anunciamos, quando falamos de teologia em Benjamin demarcamos uma relação especificamente com o pensamento do messianismo entendido pelo Benjamin judeu, estudante da cabala e da torá, amigo e parceiro intelectual do historiador e filósofo Gershom Scholem, com quem está registrada toda uma relação epistolar sobre teologia e mística judaica. Mas é importante lembrar que Benjamin não é um teólogo; nas teses, ele se coloca claramente como um “materialista histórico” (ele mesmo usa essas aspas). O que isso significa? Que sua articulação ética está preocupada com as tragédias da cultura, amplificando um eco da opressão que Karl Marx sustentara na inflamável questão da luta de classes. No entanto, nas teses de “Sobre o conceito de história”, essa articulação desenha uma posição na luta não necessariamente do proletário, mas dos vencidos, e que o mesmo que chamamos de cultura poderíamos também chamar de barbárie.

Benjamin, então, é um materialista histórico pouco ortodoxo<sup>8</sup>; um ponto fulcral em que isso é transmitido está na contestação do pensamento marxiano hegemônico que pregava que o sentido do curso da história levaria a uma sociedade sem classes (o que é a encarnação de uma concepção de tempo linear e homogêneo). O contraponto de Benjamin é que o pensamento messiânico poderia ser um aliado crítico do materialismo histórico para chacoalhar a convicção daqueles que acreditavam caminhar “no sentido do curso” da história, “no sentido de um progresso inelutável que o fascismo, simples episódio infeliz, não conseguiria deter” (GAGNEBIN, 1999, p. 201). Para o pensamento messiânico de Benjamin, o que importa é o tempo de agora – quando não há porto, não há Messias.

8 Susana Kampff Lages (2002) diz que Benjamin é mais um marxista rabínico do que um rabino marxista.

Notamos, junto de Reyes Mate (2011), que tanto o materialismo histórico como o pensamento messiânico têm um funcionamento próprio em Benjamin. Muitas teorias modernas que ovam o progresso podem ser compreendidas como a prolongação de um messianismo que se reduz à espera passiva de um redentor ou à crença de que ele já veio. Já Benjamin procura infeccionar esse pensamento ao reclamar uma secularização do messianismo que não consista em passivamente aguardar a espera do Messias, do mundo pleno ou da sociedade sem classes. Para esse autor, não é possível ser otimista, mas há um trabalho a ser feito no sentido de organizar o pessimismo. Portanto, da teologia trata-se de absorver e compreender, para a escrita da história, uma astúcia temporal advinda do pensamento messiânico que contribui no enfrentamento do desastre; na teologia, o tempo messiânico, o instante, assim como o passado que ele revela, é prenhe de possibilidades. Em uma possível escrita da história, para Benjamin, a teologia ou o tempo messiânico encarregam-se da missão de poder suspender o tempo do progresso e instaurar um tempo que nos resta, tempo ainda não definido e definitivo, tempo em que é possível demorar.

O autor das teses de “Sobre o conceito de história” é esse “materialista histórico” para quem a teologia, ou o messianismo, ele mesmo diz<sup>9</sup>, funciona como um “mata-borrão”<sup>10</sup>. “Meu pensamento está para a teologia como mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito” (BENJAMIN, 2018, p. 780).

Para descrevermos um pouco mais esse mata-borrão em Benjamin recorreremos a uma singela aula que Jeanne Marie Gagnebin (2018) registra em *Os cacos da história*. Na mística judaica da qual Benjamin se servia para pensar sua concepção de tempo, história e redenção, é preciso deter-se em uma noção de resto, vindo da sequência de eventos até chegarmos ao presente em que estaríamos à espera do advento do Messias. A história é a seguinte: em uma espécie de autolimitação, Deus permite o nascimento de um espaço original que já não é completamente pleno de Deus. Cada ser se enraíza na tensão existente entre a luz e a contração divina. A luz de Deus atinge com tal força suas criaturas que estas, semelhantes a vasos frágeis, impotentes diante da violência da corrente que as preenche, se esfacelam. A quebra dos vasos resulta na sua pulverização em mil pedaços. A criação inteira se caracteriza por essa fissura, essa fratura ontológica. A salvação é então compreendida como a libertação do exílio e a restauração da unidade primeira; esse processo se concluiria com a chegada do Messias (que, como já dissemos, nunca chega).

9 Citado tanto por Gagnebin (1999) quanto por Agamben (2016).

10 Mata borrão é um instrumento outrora utilizado para limpar o excesso de tinta transbordante das letras no papel. A superfície do mata borrão é feita de um papel superabsorvente.

Essa doutrina mística deixou traços profundos na concepção de história para Benjamin. Para ele, o mundo está também em pedaços e a história se assemelha a um amontoado de ruínas. A salvação consistiria em um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos, que existem como restos. A exigência é pensar que “o tempo de agora” é, portanto, o tempo dos vasos em cacos e das ruínas, que também é o tempo que nos resta.

O que nos interessa, portanto, sublinhar do que Benjamin recolhe na teologia é a possibilidade de torção em uma concepção de tempo estável e contínuo. É desse modo que o messianismo vai contribuir para o projeto de construção, no pensamento, de uma força que comporte algo da ordem do ainda não definido e definitivo (e poderíamos dizer que esse gesto corresponde, de certo modo, ao espaço literário em Blanchot). No messianismo benjaminiano estará contido o trabalho da esperança, da memória e da salvação a partir de uma loquaz crítica sobre o tempo histórico como o tempo linear e homogêneo. A teologia, para Benjamin, é uma espécie de sabotagem no conceito de história. Esse artifício o ajudará a construir uma concepção de tempo que leve em conta também o possível que, para nós, parece tão discretamente em “como a literatura é possível?”.

Colocar a pergunta de Agamben em Blanchot (“como a literatura é possível depois do desastre?”) na esteira do messianismo operado por Walter Benjamin nos canta um trabalho, nos pede que façamos parte de um processo que exigirá nosso esforço, o esforço que consiste em, segundo dirá Didi-Huberman (2020), “imaginar, apesar de tudo”. Para desmembrar os termos que constituem a pergunta de Agamben em Blanchot é fundamental localizá-la em uma trama temporal complexa da espera, da demora e da inoperância do cronológico. Ao longo da sequência do escrito de agora, poderemos ver uma remontagem dos termos da pergunta de modo a desenhar uma noção de tempo não linear, anacrônico, disjuntivo, sintomal.

Essa temporalidade agônica habita a alegoria de Benjamin em sua construção da relação entre tempo, memória, história e desastre concentrada na famosa imagem da nona tese, a do anjo da história (BENJAMIN, 2014).

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos<sup>11</sup>. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2014 p. 245-246)

11 A frase “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” é traduzida por Jeanne Marie Gagnebin (1997) do alemão com uma sutil diferença digna de nota. Pois a filósofa, em vez de utilizar o termo ‘deter-se’, utiliza a palavra ‘demorar-se’. Na tradução de Gagnebin, o anjo gostaria de poder demorar.

“Como a literatura é possível depois do desastre?” poderia ser uma alegoria dessa alegoria. A pergunta está posicionada eminentemente no presente, pelo verbo ser – como é possível –, tal como o que se encontra abaixo dos pés do anjo como presente em escombros; este ser está virado para o passado, tomando a forma do “possível”. A literatura, talvez, seja os olhos esbugalhados do anjo: aquilo pelo qual ele pode ver um amontoado de ruínas do passado. O desastre é o vento do progresso, que impele suas asas abertas e o impede de se deter para recolher os cacos.

O que podemos imaginar nesse momento é que a pergunta de Agamben em Blanchot funciona como um eco das teses de “Sobre o conceito de história”; e que, a partir da enunciação de Agamben, podemos ouvir certas exigências desse texto de Benjamin. Exigências que, como estamos assinalando, são as de um trabalho sobre o tempo e sobre a linguagem endereçados ao desastre.

Talvez possamos imaginar também que as teses de “Sobre o conceito de história” estão como que engarrafadas em “como a literatura é possível depois do desastre?”. É como se essa pergunta de Agamben sobre Blanchot contivesse uma mensagem criptografada nas teses. Para abrir essa mensagem, é preciso se deter em um Agamben estudioso de Benjamin a fim de expandirmos uma problematização do tempo na escrita da história. Isso implica em plainar o fato de Agamben fazer sobreviver de Benjamin, também ele barqueiro de um rio chamado desastre, o legado de um pensamento sobre uma luta na representação de tempo que é também uma criação do tempo, e que toda concepção de tempo é ela também histórica, ou seja, feita de palavras e de memória.

Sabemos da importância de Walter Benjamin nos estudos de Giorgio Agamben, que, além de tradutor e pesquisador de sua obra, também foi parte responsável pela tardia disseminação do pensamento do filósofo alemão. Entre 1982 e 1993, assumiu a tarefa de apresentar ao público italiano uma edição completa de suas obras; nesse processo, acabou descobrindo textos inéditos de Benjamin na Biblioteca de Paris (enterrados ali por Georges Bataille, quando Benjamin o entregou seus papéis antes de fugir para a etapa derradeira de seu exílio). Inclusive, em 1991 Agamben descobriu um manuscrito das teses que continha uma tese a mais. Esses vínculos não bastariam para enunciarmos a hipótese de que a pergunta de Agamben em direção a Blanchot diz respeito a um turvo reflexo das teses de “Sobre o conceito de história” (onde a questão do messianismo aparecerá como o anão escondido no autômato capaz de vencer uma batalha teórica decisiva na escrita da história). Também seria pouco elucidativo sublinhar que a entrevista em que Agamben enuncia a pergunta para Blanchot coincide com o período em que ministrara o seminário que é um longo pensamento sobre o tempo messiânico das teses de “Sobre o conceito de história”, que viria a ser publicado com o título *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos* (Agamben, 2016).

Todavia, se nos aproximarmos propriamente dos escritos de Agamben sobre a questão da história e do tempo histórico em Benjamin<sup>12</sup>, poderemos entender que a pergunta de Agamben sobre Blanchot engaja este no tempo messiânico operado por Walter Benjamin na sua construção e ruptura com um conceito de história. Desse modo, o tempo messiânico se torna uma espécie de mesa onde está montada a pergunta (ou gesto, ou fórmula) “como a literatura é possível depois do desastre?”. Que Agamben seja um reconhecido estudioso de Benjamin e que, no momento em que ele enuncia a pergunta sobre o possível, a literatura e o desastre, ele esteja extremamente ocupado com a complexidade do tempo messiânico, são apenas algumas pistas, pequenos indícios que, quando perseguidos mais demoradamente, e à luz de “como a literatura é possível depois do desastre?”, podem mostrar ali escondidos um conceito de história em Benjamin assim como um gesto entre escrita, tempo, memória e catástrofe, transversal na obra de Blanchot.

É no rastro messiânico que montamos a fundamentação de que a pergunta sobre a literatura e o desastre não é uma pergunta que interroga prioritariamente o campo da arte, nem mesmo necessariamente um campo da catástrofe, mas, mais precisamente, um campo da recordação ou da memória. Não se trata de chegarmos a um conceito de literatura que possa anechar algum mistério escondido em suas entranhas, ou de delimitar a noção de desastre em construções restringidas àquilo que a cultura dos vencedores alçou a conceito. Trata-se, antes, da legibilidade de um gesto e de um trabalho sobre a imagem e a imaginação na luta de um passado no presente; messianicamente falando, tal como aponta Reyes Mate (2011), trata-se de pensar a memória como possibilidade de salvação, e o objetivo da memória em Benjamin, como reitera Reyes Mate, é mudar o presente. Aí então a importância da complexificação, na escrita, daquilo que se entende como tempo cronológico, contínuo, circular como os ponteiros do relógio, tempo como fruição desinteressada que nos atravessa passivamente; tal complexificação pode ser contraída por uma noção de tempo messiânico.

Jeanne Marie Gagnebin (2018) assinala que essa problematização do tempo na escrita da história é a contribuição que mais revoluciona um conceito de história proposto por Benjamin. A filósofa destaca a originalidade teórica do escritor alemão em construir uma alternativa para uma concepção de tempo sustentada num devir histórico independente da ação humana. “Como pensar o tempo da história? Como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas saiba revelar o possível – o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje?” (GAGNEBIN, 2018, p. 27). Acrescentaríamos nós: como demorar no desastre?

12 Para tanto, além de *O tempo que resta: um comentário à Carta de Paulo* (AGAMBEN, 2016), podemos consultar também especialmente *Infância e história* (AGAMBEN, 2005) e escritos sobre linguagem e história publicados no livro de ensaios *A potência do pensamento* (AGAMBEN, 2017).

Seguindo a exegese do messianismo em Benjamin, tanto Agamben quanto Oswaldo Gioacoia Jr (em ensaio que aborda diretamente a questão do messianismo em Benjamin na obra de Agamben) e Jeanne Marie Gagnebin se servem, em diferentes ensaios, de um mesmo aforismo teológico de Franz Kafka em que ele assinala que “o Messias não chega no dia do seu advento, mas somente no dia seguinte: não no último, mas no ultíssimo” (AGAMBEN, 2016, p. 73; GIACOIA, 2018, p. 211; GAGNEBIN, 1999, p. 198). É nesse sentido que Agamben nos lembra quando o escritor do conto sobre o caçador Graco diz: “há esperança, mas não para nós”<sup>13</sup>. Ou Gagnebin (1999), “o Messias só virá no momento em que tiver conseguido tornar-se dispensável” (p.198). O sujeito messiânico não contempla o mundo como se fosse salvo, mas contempla a salvação apenas enquanto se perde no que não pode ser salvo.

O tempo messiânico coloca o tempo em suspensão. Isso pode ser entendido num sentido que, no caso dos cacos da história, não se trata de restaurá-los, mas de tornar visíveis as ranhuras que demarcam uma distância irreversível entre as peças que dariam forma ao vaso. É provavelmente nesse sentido que Gagnebin (1999) nos convida a qualificar uma leitura da redenção e da salvação pela memória em Benjamin de modo que “se a redenção livra, é porque ela destrói e dissolve, não porque mantém e conserva” (p. 198). É nesse sentido, também, que essa redenção do passado teria a ver com a literatura em Blanchot – essa literatura determinada por aquilo que não é ela mesma.

Podemos pensar que colocar o tempo em suspensão equivale a criar um tempo, assim como quando falamos de desastre estamos criando algo que se possa chamar desastre, mas que poderia se chamar também evolução, revolução, seleção natural, florezinhas no caminho. Quando a escrita do desastre se diz literária, ela não está anunciando que remontará os cacos perdidos que, quando juntados, desenharão o verdadeiro passado. Criar o desastre não significa restaurar o desastre, pelo contrário. Se seguirmos a pista do pensamento de Benjamin e a história, assim como a do espaço negativo da literatura em Blanchot, a literatura no desastre não propõe algo como uma conservação ou uma restauração do evento, simplesmente porque quando ela mesma se diz literária, a disputa não se coloca no campo da verdade completa; ainda assim, entretanto, ela pode operar uma transformação ou mesmo uma prolongação naquilo que já parece dado, pronto, consumado, esquecido. Criar um tempo de agora no desastre não implica manter alguma esperança de revelar o verdadeiro desastre; implica, sim, que a imaginação depois do desastre suspende o tempo e convoca-o para o ringue da legibilidade de um presente remanescente. É pelas imagens do desastre que é possível fazer aparecer o desaparecimento, noite e outra noite; novamente, “se a redenção livra, é porque ela destrói e dissolve, não porque mantém e conserva” (GAGNEBIN, 1999, p. 198). O verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre.

13 Proposição citada também por Walter Benjamin (2014) em seu ensaio sobre Kafka de 1934.

Há uma história com um personagem muito didático que nos ajuda a compreender esse lugar da destruição e da dissolução que o tempo messiânico propõe como suspensão do tempo de agora (e, de certa maneira, relaciona-se também com aquilo que propomos em Blanchot como uma travessia do desastre). É uma pequena lenda sobre o feito de um artista clássico chamado Apeles.

Em edição alemã das *Passagens* (de Benjamin), Agamben (2016) nota um erro de leitura e de transcrição na seguinte frase: “como uma linha dividida segundo o corte de Apolo percebe a sua própria divisão para além de si mesma” (p.66). Agamben assinala que não existe na mitologia grega (nem alhures) algo como um “corte de Apolo”; trata-se de um erro de tradução do manuscrito, pois Benjamin teria grafado os termos “corte de Apeles”. Apeles é uma figura da tradição clássica, das histórias dos desafios entre artistas (X que consegue enganar os pássaros que vão bicar o cacho de uva por ele pintado, e Y que engana o próprio pintor pintando um véu, que o outro procura em vão levantar). No caso da história de Apeles, o desafio dizia respeito a uma linha. Ali, o célebre pintor Protógenes traça uma linha tão sutil que não parece traçada por um pincel humano. Porém, Apeles, com seu pincel, divide ao meio a linha traçada pelo rival com uma linha ainda mais sutil.

O corte de Apeles nos remonta a uma violência criadora de tempo. A interpretação que Agamben nos fornece do corte de Apeles consiste em demarcar o tempo messiânico como uma cesura no tempo progressivo e sequencial de uma escrita da história. O corte desse pincel/lâmina, não corresponderia a pensar que o tempo messiânico de Benjamin, como aponta Susana Kampff Lages (2002), seja um preciso momento do tempo, “mas sim que este se anuncia como figura linguística da temporalidade” (p. 177). Ao sugerir que imaginemos um tempo messiânico na escrita da história, Benjamin nos mostra que diferentes concepções de tempo operam ao escrevermos a história. Pensar em outros paradigmas do tempo na escrita da história é poder dizer que, na escrita da história, o passado se divide em tempo e linguagem. A problematização do tempo na escrita da história faz uma cesura nessa escrita e permite que a leiamos de outra maneira. Permite que a leiamos como um resto de uma unidade perdida. Falar desse resto entre destruição e criação do corte de Apeles é como dizer, com Blanchot, que em toda a noite há sempre uma outra noite.

O tempo messiânico em Benjamin pode situar a pergunta de Agamben em Blanchot nessa mesa sobre a qual é possível remontar os tempos. Assim, finalmente, podemos experimentar dispor os termos daquela formulação que fala da literatura e do possível depois do desastre, remontando-os para ver a heterogeneidade dos tempos e entendermos propriamente como Agamben faz Blanchot ser tecelão do tempo messiânico. Dizendo de outro modo, essa representação do tempo como tempo que nos resta pode ser inscrita na pequena trama dos

termos temporais de “como a literatura é possível depois do desastre?”. Podemos olhar para a relação entre os vocábulos “é”, “possível” e “depois”, na superfície onde pousamos a pergunta. O “é” aterra um tempo de agora; o “possível” fala da leitura do passado; o “depois” faz uma operação como a do advento que se faz presente por não ter acontecido ainda (como o Messias que não chega no último dia, mas no ultíssimo).

O “é” cimenta o verbo “ser” no presente, neste tempo de agora. Agamben (2016) assinala que o apóstolo Paulo, que ele demonstra ter um lugar de notável presença no messianismo de Benjamin, nomeia o tempo messiânico propriamente como “tempo de agora”.

Temos, então, o “possível” e o “depois”. A leitura do passado só é possível depois. Isso, no messianismo, como aborda Agamben (2016), diz respeito à relação tipológica entre o presente e o passado – na qual é preciso decifrar os acontecimentos do passado não como eles foram, em um sentido de julgar; eles devem ser entendidos, antes, como figuras do presente. No tempo messiânico há uma relação entre memória e salvação no gesto de juntar os cacos do passado que se desenha nessa relação complexa entre o “possível” e o “depois”; e é preciso destacar que este é um problema de mais alto grau quando lembramos do testemunho que é sempre assombrado pela possibilidade de literatura.

É a palavra “possível”, certamente, a que aponta o dedo frágil em direção a um tempo messiânico. É o termo que determina que “como a literatura é possível depois do desastre?” possa ser uma pergunta de fundo messiânica, que não espera sua solução factual no mundo. As relações entre o passado e o tempo de agora, que a palavra “possível” propõe nas leituras de Benjamin, Agamben e Blanchot, coloca o possível diante do desastre, e cria aí algo como uma profunda esperança.

Blanchot (2010b), em ensaio intitulado “A Grande recusa”, pensa uma relação entre esperança e poesia que teria a ver com a palavra “possível”. Para Blanchot, não se trata de pensar em uma esperança que nos conceda uma além ilusório, um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso; esse seria um modo de pensar a esperança; mas há outro, que nos interessa mais e que tem a ver com o demorar e com o tempo messiânico, e que Blanchot diz que é uma esperança mais profunda. Aliás, é essa outra esperança que Benjamin (2014) recolhe quando mergulha o pensamento na frase de Kafka “há esperança, mas não para nós”, e que diversos autores utilizam para falar do escritor alemão e sua indagação messiânica da relação entre história e memória. Tal esperança, para Blanchot, é uma esperança mais profunda, que ele diz estar na poesia e na escrita: o dever de nos ensinar a reafirmar. Essa esperança consiste em um poder de permanecer junto do enigma. “Existe esperança, se ela se relaciona longe de toda apreensão presente, de toda possessão imediata com aquilo que está sempre por vir, e que talvez não

virá jamais; e a esperança proclama a vinda esperada daquilo que não existe ainda senão como esperança” (BLANCHOT, 2010b, p.84). Blanchot fala em “perceber no flanco de alguma montanha, uma janela no sol da noite” (BLANCHOT, 2010b, p. 79). Esperança de alcançar aquilo que se rejeita: essa esperança tem uma ligação com o possível e com as noções de noite e de outra noite.

Na próxima seção, vamos nos deter nas ramificações dessa esperança da palavra possível em relação ao tempo e à escrita da memória. Isso implicará em afirmar que o possível tem a ver com o messianismo e com a literatura, e que ele deixa o tempo simultaneamente inoperante e colocado em potência. Seria essa a lição de esperança que a poesia e a escrita deveriam nos ensinar, segundo Blanchot? Há a permanência de uma tensão temporal no termo possível; e, do mesmo modo que a potência tem uma relação com o ato, o possível tem uma relação com o depois – ele carrega o signo de um “futuro do pretérito”.

É preciso que o depois esteja segurado, contido no possível. Nesse sentido, poderíamos antever de que maneira Benjamin nos alerta a não ver o presente como um reflexo do passado, ou como se o passado explicasse o presente. Ele nos convida, sim, a pensar nas imagens que se formam na relação entre o passado e o presente, no sentido de uma constelação: um desenho ficcional, incompleto; estrelas distantes em que o olho desenha linhas a fim de conceber a possibilidade de leitura dos astros ou, no caso, do passado, a fim de antever mensagens de orientação. Por isso, o “depois” e o “possível” podem ser soldados um no outro a fim de não esquecermos do irrealizado. Ou a fim de tornar o irrealizado inesquecível. Esse irrealizado é a história dos vencidos, dos infames e dos fantasmas, que situam politicamente a proposição de que o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre.

O messianismo das teses de “Sobre o conceito de história” diz respeito a uma invocação do tempo de agora e de um corte de Apeles. A pergunta de Agamben sobre Blanchot, agora colocada em um tempo messiânico, nos permite imaginar a esperança da literatura como um corte de Apeles no desastre (o que, por sua vez, nos assevera que criar o desastre é enfrentar o desastre); gesto necessário, guerreira cisão, para que algo como o desastre tenha também restos. O corte de Apeles não toma a criação como uma representação, toma a criação como destruição no representado.

## 2.4 POSSÍVEL, ESPERANÇA E NOITE: ALEGORIAS DO POSSÍVEL

A essa altura, convém-nos interpretar que, nas teses de “Sobre o conceito de história”, tornar a literatura possível tem a ver com a capacidade do historiador de despertar no passado as centelhas da esperança. Nas teses, Benjamin coloca essa esperança em exigência com um ofício de memória ao dizer que, sem ela, nem os mortos estarão em segurança. É desse modo que nos assalta, nesta seção, um trabalho em falar sobre o que é esse possível e quais os seus vínculos com o gesto de memória benjaminiano e, em função disto, do lugar do pensamento sobre a potência em Agamben. Desse modo, poderemos tocar em como esse possível tem a ver com o tempo messiânico e com o demorar, e mesmo com aquelas noções de noite e de outra noite em Blanchot. Localizar o possível na filosofia benjaminiana, assim como na de Agamben e na de Blanchot, faz com que utilizemos algumas breves alegorias expostas adiante.

Para adentrarmos nessas alegorias do possível, é preciso iniciar delineando o que pode ser a palavra possível quando pensamos em termos de escrita e de memória em Benjamin. Ela remonta ao ofício de memória proposto pelo autor, que coloca o possível como o termo privilegiado de um tempo inacabado: a chegada do Messias, por exemplo, é sempre possível (mas não mais que isso). A busca da memória em Benjamin não busca reencontrar o passado em si, mas sim os traços do *por vir*; Gagnebin (2018) interpreta isso como uma espécie de condensação na escrita que permite o presente “reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe continuação” (p. 70). O ofício de memória, aqui, é a busca do desejo irrealizável do anjo da história em demorar-se para recolher os cacos; é a esperança de uma outra história – o que seria também “ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 1970, p. 51). Podemos dizer que o possível em Benjamin guarda a tarefa, ou imagina uma chance, de deter o tempo do desastre.

O possível tem a ver com um tempo verbal específico, o do futuro do pretérito: diz respeito àquilo que terá sido, ou teria sido. Segundo Gagnebin, e também Peter Szondi, esse seria o tempo verbal da filosofia da história de Walter Benjamin (GAGNEBIN, 2018, p. 70; SZONDI, 2009 p. 20). Não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo seu paradoxo: tal tempo é futuro e, mesmo assim, passado: futuro anterior. Na pena de Benjamin, esse trabalho sobre a memória e o “futuro do passado”, como profecias que se dão a ver depois do acontecido, pode ser lido em uma citação de “Rua de mão única” (BENJAMIN, 2000): “como raios ultravioletas, a recordação mostra a cada um, no livro da vida, uma escrita que, invisível, na condição de profecia, glosava o texto” (p. 62).

Portanto, o possível tem a ver com aquela centelha de esperança a que Benjamin se refere nas teses de “Sobre o conceito de história”. Para Agamben (2018a), em seu ensaio intitulado *A aventura*, a esperança do mito de Pandora, o fato de que este dom permanece encerrado na caixa significa que ela não espera sua realização fatural no mundo. Não porque remeta a sua satisfação a um invisível para além, mas porque ela já sempre foi, de algum modo, atendida. É nesse sentido que o filósofo chega a colocar o amor em par com a esperança, os quais estariam irmanados pelo fio de uma operação da imaginação na realidade.

No lastro dessa reflexão, Agamben diz que o amor espera porque imagina e imagina porque espera. “Espera o quê? Ser atendido? Na verdade não, porque é próprio da esperança e da imaginação ligar-se a algo que não pode ser atendido” (AGAMBEN, 2018a, p. 64). Dessa complexa relação entre amor e esperança, na qual não nos deteremos especificamente, sublinhemos a expressão “ligar-se a algo que não pode ser atendido”, pois ligar-se a algo que não pode ser atendido é uma fórmula do possível. Se a esperança tem a ver com o possível, ela exatamente não pode ser atendida – entendimento este que poderia deixar mais acessível a radicalidade daquela frase de Kafka “há esperança, esperança infinita, mas não para nós” (BENJAMIN, 2014, p. 152).

O texto de Agamben em que o pensador se detém com maior minúcia a falar do possível é o ensaio publicado em 1993, no qual ele adensa a questão da “contingência” no conto “Bartelby, o escrevente – uma história de Wall Street”<sup>14</sup>, de Herman Melville, publicado pela primeira vez em 1856. Por contingência, Agamben (2015) denota aquilo que está em certo estado em que pode ser mas pode também não ser; ou seja, em um estado de potência, que é também um estado de possível. Poderíamos notar aí como o pensador italiano desfia a potência na filosofia da história de Walter Benjamin, onde diríamos que o possível é um termo que marca um encontro entre esses pensadores – especialmente naquilo que concerne a um trabalho sobre a tensão constituinte entre memória e esquecimento na forma de uma suspensão do tempo. Trata-se, nesses casos, de pensar o tempo também como potência; ou seja, como algo não realizado, como a vinda do Messias, algo sempre inacabado, exigente de acabamento, e mesmo, talvez, algo demorado.

A potência, a que Agamben presta um certo tributo aqui no texto sobre Bartelby, além de se atualizar no possível em Benjamin, faz um ressoo milenar até a longínqua fonte do filósofo discípulo da escola de Platão, Aristóteles, em seu livro *De Anima*. Agamben retoma essa referência ao filósofo grego em um ensaio publicado no Brasil em 2018 (na Itália em 2014), no livro intitulado *O Fogo e o Relato* (AGAMBEN, 2018b). Segundo Aristóteles, como o cita

14 Escrito em 1856 e publicado no Brasil em formato de livro pela Ubu Editora (São Paulo), em 2018, traduzido por Irene Hirsch.

Agamben nesse último livro, no texto “O que é o ato de criação?”: “[a] potência é definida essencialmente pela possibilidade de seu não exercício” (AGAMBEN, 2018b, p. 74). O arquiteto é potente, porquanto pode não construir, ou a potência de não tocar a cítara que acontece quando a cítara não está sendo tocada. Agamben demarca a potência como uma suspensão do ato. Mas como a potência se relaciona com o tempo? Se relaciona pelo futuro anterior; pois algo que não podemos deixar de lembrar é se tratar aqui de pensarmos na potência na memória, ou seja, na potência que é uma potência do passado. Desse modo, o que demarcamos é que pensarmos na potência em Agamben é nos deslocar no tempo verbal de Walter Benjamin, o do futuro anterior, no qual o possível, como leem Kierniew e Moschen (2019) no ensaio de Agamben sobre a contingência, se coloca como “aquilo que pode ser mas não é” (p.12).

Portanto, o possível em Agamben (2016), já no texto sobre o peculiar escrivão que não escreve imaginado por Melville, é uma figura da potência; mas a potência, por sua vez, esse filósofo não cessa de nos lembrar, é sempre “potência de não”. É por essa razão que o famoso “preferiria não” de Bartelby, para Agamben, é uma fórmula da potência absoluta. Pois Bartelby, diante da chamada ao ato, não diz nem que não vai fazer, nem que fará, apenas que preferiria não fazer. Isso funciona como uma paradoxal sobrevivência da potência, na qual a possibilidade, ou a contingência, mantém-se conservada na sua não realização; em outros termos, poderíamos dizer que mantém-se conservada em sua demora. Além disso, tem a ver com aquele gesto de memória em Benjamin que denota a convicção de que o passado comporta elementos inacabados (GAGNEBIN, 2018), sem o qual nem os mortos estarão em segurança (BENJAMIN, 2014).

“Ligar-se ao que não pode ser atendido” seria o eco messiânico da escrita da história em Walter Benjamin, e, desse modo, relaciona-se com o possível. Que é o possível da pergunta que nos obseda, o de “como a literatura é possível depois do desastre?”. Esse possível faz com que reste um trabalho aporético, em que o possível aqui é remarcado como o que resta “daquilo que pode ser mas não é” (KIERNIEW e MOSCHEN, 2019). A literatura também pode ser mas não é, como vimos em Blanchot; o tempo messiânico também pode ser mas não é; a restauração do passado também pode ser mas não é.

No mais, não precisamos esquecer que o termo possível pode facilmente ser engajado em um mundo de significantes estatísticos ou das probabilidades. No entanto, há outros sentidos que se acumulam nas juntas das articulações que viemos tecendo em relação à história, à literatura e ao tempo messiânico. Trata-se de pensarmos o possível em termos de tempo e de potência, além do que foi referenciado até aqui nas elaborações de Agamben e de Benjamin, e com elas, em nossa pesquisa, quando encontramos algumas alegorias desse possível advinda dos autores que estão velando o nosso problema diante da escrita e da memória do desastre.

A primeira alegoria do possível estaria em uma imagem que chega da literatura – mais especificamente, de um livro do escritor espanhol Javier Cercas (2012), o seu fabuloso *Soldados de Salamina*. No livro, Cercas imagina uma conversa dele próprio com outro escritor, no caso, Roberto Bolaño. A alegoria do possível é um sonho narrado por este Bolaño, em que ele está em um ringue enfrentando um lutador de sumô.

O então personagem Bolaño narra o dia em que estava internado em um hospital e, numa manhã, recebera o diagnóstico de pancreatite (um leitor de Bolaño pode se antecipar aí ao lembrar que ele faleceu esperando um transplante de fígado). Bolaño pergunta ao médico se ele vai morrer, e este responde, “com a voz com que se dizem as mentiras” (CERCAS, 2012), que ele não vai morrer. Naquela noite,

“(...) Bolaño sentiu uma tristeza infinita, não porque soubesse que iria morrer, mas por todos os livros que projetara escrever e nunca escreveria, por todos os seus amigos mortos, por todos os jovens latino-americanos de sua geração – soldados mortos em guerras perdidas de antemão –, que sempre sonhou em ressuscitar em seus romances e que então estariam mortos para sempre, como ele, como se não tivessem existindo nunca, e então dormiu e durante toda a noite sonhou que estava em um ringue lutando contra um lutador de sumô, um oriental gigantesco e sorridente contra o qual nada podia fazer e contra quem seguiu lutando, no entanto, durante toda a noite até que acordou e soube, sem que ninguém o dissesse, com uma alegria sobre-humana que jamais voltaria a experimentar, que não iria morrer” (CERCAS, 2012, p. 154).

O possível aqui aparece diante de um lutador de sumô e do fato de ter permanecido lutando a noite toda, até acordar. Podemos imaginar que a travessia da noite, “e seguiu lutando, no entanto, a noite toda”, frustra uma profecia da morte certa e torna a vida de novo possível. É que há aqui um “*plot twist*”, se podemos assim chamar, em que “ligar-se a algo que não pode ser atendido”, como vencer a luta, é contrapesado, como em um certo *looping* do varar a noite, de modo que “o que não pode ser atendido” vira perder a luta. A potência de perder, com o tempo do sonho, se torna também potência de não perder; na suspensão entre a certeza de perder a luta e o fato de não ter perdido ainda vemos aí certa sobrevivência da potência. E, assim, não estaríamos distante do passado ao qual Benjamin se volta, que não é fechado, mas aberto e guarda junto de si as promessas de futuro, especialmente as promessas frustradas. Agamben (2019) nos acena de seu livro sobre o método arqueológico, o *Signatura Rerum*, ao falar justamente sobre o futuro anterior, que, em Benjamin, “a lembrança modifica, de algum modo, o passado, transformando o inacabado em acabado e o acabado em inacabado” (p. 152)

A segunda alegoria do possível vem também da literatura, e está localizada no “Departamento de Cartas Mortas”, no já referido conto “Bartelby, o escrivão – uma história de Wall Street”. O narrador do conto, o advogado dono do escritório que emprega Bartelby, dá crédito a um boato que explicaria algo na história de Bartelby que o teria perturbado a ponto de se

desenvolver um traço perene de sua existência, uma doença cujo sintoma seria manifestar o “preferiria não” para tudo. Ocorre que o jovem Bartelby teria trabalhado por anos nos correios; mais especificamente, no Departamento de Cartas Mortas. Sua função? Abrir as cartas que não encontraram o endereço e que ninguém jamais apareceu para reclamar: mensagens e objetos perdidos, um anel cujo dedo agora está putrefato, por exemplo. A explicação é trivial para o gesto de Bartelby, mas ela serve para falar desse lugar um tanto mágico e obscuro, ou melhor, possível: o dos destinos interrompidos, um trabalho constituído de promessas não cumpridas. Peter Szondi (2009), falando de Benjamin, lembra da comoção do filósofo alemão em pensar em um regalo que alguém esqueceu em cima da mesa ao visitar a sua casa: “O futuro que ela esqueceu junto de nós” (p. 20). Esses futuros anteriores fazem o passado se ligar a algo que não pode ser atendido, como o futuro perdido dos destinos frustrados.

Do ensaio de Agamben (2015) “Bartelby, ou da contingência” vem a nossa terceira alegoria. O pensador faz uso aqui de uma imagem advinda também de uma narrativa, aquela que fala de um “Palácio dos Destinos”, lida pelo filósofo italiano em *A teodiceia*<sup>15</sup>, de Leibniz. A história trata de uma figura romana que escuta uma profecia sobre seu destino, uma profecia trágica: se ele for imperador, seu futuro será só violência e desgraça. Inconformado com esse futuro, Sexto Tarquínio busca outro oráculo, que acaba por fornecer a mesma resposta. No entanto, o personagem que encontra aquilo que será o Palácio dos Destinos, e que é a nossa terceira alegoria do possível, é o sacerdote que acompanha esse imperador inconformado e amaldiçoado, e que assistiu a todas as cenas. Este se dirige, desta vez sozinho, ao templo de Palas, para poder saber mais. No templo, o sacerdote cai no sono e, em seu sonho, aparece para ele uma deusa que lhe mostra o Palácio dos Destinos. “Uma imensa pirâmide com o cume resplandecente e cuja base precipita-se para baixo, ao infinito. Cada um dos inúmeros cômodos que compõem o palácio representa um destino possível de Sexto, ao qual corresponde um mundo possível que, no entanto, não se realizou”. Neste mundo, o mundo atual, é o que está no topo da pirâmide, que tem esse início em que o próprio sacerdote vê a si mesmo entrar na pirâmide e o seu mestre saqueando cidades, espalhando dor e destruição por onde passa, etc; mas que não se vê seu fim ao buscar a base da pirâmide. A nossa terceira alegoria é esse próprio “mausoléu egípcio que custodia pelos séculos dos séculos a imagem do que não foi, mas poderia ter sido” (p. 44). Agamben sublinha aí “uma verificação da potência do passado como tal”. Algo que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser; a potência de não ser. Como se os infinitos mundos impossíveis sustentassem o mundo mais possível de todos.

15 Publicado no Brasil em 2013 pela Editora Estação Liberdade, sob o título *Ensaio de teodiceia: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal* (tradução de Willian Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva).

O sonho com o lutador de Sumô, o Departamento de Cartas Mortas e o Palácio dos Destinos não apenas se conectam pela filosofia da história em Benjamin mas também nos falam sobre a noite e a outra noite em Blanchot. Porque falam de uma suspensão, da demora dessa suspensão. Blanchot (2011a) diz que “na noite, tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso (...). Mas quando tudo desapareceu na noite, 'tudo desapareceu' aparece. É a outra noite. A noite é o 'aparecimento de tudo desapareceu’” (p. 177). Como já especulamos aqui, nos permitimos pensar que a segunda noite coloca tempo na primeira noite; e que toda noite tem uma segunda noite. Ou poderíamos dizer que, em Blanchot, a noite brilha de um brilho que ela não tem.

Essas alegorias que teriam a ver com colocar o possível em matéria de tempo e de potência se relacionam com uma noite que Benjamin (2000), por sua vez, desenha em um fragmento de “Infância Berlimense”. Neste texto, o pensador, em um singelo gesto de memória, condensa a sua filosofia da história ao se debruçar sobre a lembrança da mão da criança tateando na despensa pelas guloseimas. Benjamin narra que a mão da criança atravessa amorosamente uma noite; um não saber desejante. “Na fresta deixada pela porta entreaberta do armário da despensa, minha mão penetrava tal qual um amante através da noite. Quando já se sentia ambientada naquela escuridão, ia apalpando o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as frutas cristalizadas” (BENJAMIN, 2000, p. 87-88).

Pensar no possível de “como a literatura é possível?” nos direciona à tarefa da recordação em Walter Benjamin. Agamben diz que, para Benjamin, “a recordação restitui possibilidade ao passado, tornando irrealizado o acontecido e realizado o que não foi”. A recordação, aqui, não é entendida nem como o acontecido nem como o não acontecido, mas como seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível. As alegorias que expomos do possível têm a ver com a noite e com a esperança no passado. No gesto memorialístico benjaminiano, isso se coloca como retomar o fio de uma história inacabada.

Ainda nos serve ressaltar que Agamben, quando pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?”, talvez, alcance aquilo que ele (AGAMBEN, 2016) lembra de Benjamin (2018) sobre uma conhecida anotação de seu fichário em que ele fala de apropriar-se do passado de modo a citá-lo sem as aspas. Dizemos isso pois ocorre que tal pergunta está reproduzida com quase todas suas letras em um texto importante para o pensamento de Agamben, desta vez não de Benjamin, mas sim de um contemporâneo deste e que também deixou uma marca na sua obra sobre tempo e memória: Henry Bergson. Trata-se especialmente do ensaio “O Possível e o real” (BERGSON, 2006), publicado pela primeira vez em 1930.

Segundo nossa pesquisa, esse texto é decisivo para a formulação da pergunta de Agamben, pois vem a dar conta da tensão temporal que envolve toda a questão que é determinada pelo termo *possível*. Isso constrói uma entrada para os textos do próprio Benjamin diante do desastre aqui citados, cuja teoria da salvação pela memória envolve a busca da legibilidade de um “futuro anterior”: puxar o fio de uma história inacabada – ou, como diz Szondi (2009) lendo Benjamin, “a esperança de alcançar também aquele que tomou por uma fértil inundação o que na verdade era o dilúvio” (p. 25).

Em “O possível e o real” Bergson (2006) encena exatamente a pergunta que Agamben – não esqueçamos, com Auschwitz e os seus restos em mente – faz da leitura da obra de Blanchot. Ali vemos o tratamento do tempo na movente originalidade das coisas pela desconstrução de uma ideia comum de que o possível seria menos que o real e que, por essa razão, a possibilidade das coisas precederia sua existência, que poderia ser pensada antes de ser realizada. Bergson assinala que há mais, e não menos, na possibilidade de cada um dos estados sucessivos do que em sua realidade, pois “o possível é apenas o real com, em acréscimo, um ato de espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu” (p. 114). Não é um decréscimo, mas um acréscimo do real. Vale dizer que não nos cabe aqui tecer as caras noções que suscitam em falar de “real” ou de “realidade”; mas antes, e novamente, darmos o contorno para a relação do possível com o tempo e com a potência.

Bergson (2006) conta que, durante a Primeira Guerra, jornais e revistas por vezes buscavam desviar-se das terríveis inquietudes do presente para pensar naquilo que aconteceria mais tarde, uma vez a paz restabelecida. Ele relata que o futuro da literatura, em particular, preocupava-os. Em entrevista a que certo jornalista o teria submetido, este inquiria ao filósofo o que ele pensava sobre o que seria do teatro depois da guerra, nos tempos de paz: o questionaram como ele representava a literatura que viria. Teria dito o entrevistador: “como o senhor concebe, por exemplo, a grande obra dramática de amanhã?”, ao que o filósofo respondeu: “se eu soubesse o que será a grande obra dramática de amanhã, eu a faria”. Bergson diz que a obra sobre a qual o jornalista o interroga ainda não é possível; no máximo, o terá sido. Terá sido porque o possível acontece num “futuro anterior”. Poderíamos, então, dizer que o futuro anterior, como uma definição do possível, é semelhante a um tempo como o tempo em que se espera o Messias que não chega. O possível é um tempo que não é apenas passado, mas a paradoxal demora do passado no futuro; ou uma esperança no passado.

Poderíamos dizer que a prova do possível é sempre trazida por testemunhas do futuro, já que, como já apontamos tanto com Szondi (2009) quanto com Gagnebin (2018), o tempo verbal da filosofia da história de Benjamin se desenvolve nesse futuro anterior.

Tem a ver com quando Bergson (2006) desenha o possível como “o efeito combinado da realidade, uma vez surgida, e de um dispositivo que a repele para trás” (p. 116), o que reforça, mais uma vez, que a pergunta sobre a literatura e o possível é uma pergunta sobre memória. Pela nossa pesquisa, o possível, diante do desastre, exige a tarefa da imaginação e da esperança no modo negativo da literatura, no modo de uma leitura do presente no passado não como passado, mas como um futuro anterior. “Um plano que nos escapa e que sempre estaria, no entanto, por vir” (FONSECA, 2018, p. 2018). Demorar no desastre.

Gagnebin (2018) coloca que “o passado está consumado e é irreparável. Mas podemos, segundo Benjamin, ser-lhe fiel para além de seu fim, retomando em consideração suas exigências deixadas sem resposta” (p. 71). Possível é potência do passado. Mas potência de não. Potência de demora; esperança messiânica, aquela que não pode ser atendida, aquela que existe, mas não para nós, na escrita da história: literatura do desastre.

## 2.5 A LITERATURA, COMO AS IMAGENS, SABE GUARDAR A TAREFA, MESMO QUE INALCANÇÁVEL, DE RESTAURAR O TEMPO

Criar o desastre é enfrentar o desastre porque só é restaurado o que foi destruído; e o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre, pois as imagens permitem transformar o desastre em vírgula. São incompletas e demoradas, diferente do desastre que se coloca como fim imediato e suga todas as interpretações em sua direção, destruindo tudo e deixando tudo como está. Vindos de Blanchot, como um barqueiro de um rio chamado desastre, e ouvindo um eco messiânico das teses de “Sobre o conceito de história”, problematizar o tempo do desastre toma uma certa esperança como uma maneira também de enfrentar o desastre. O que pode o possível e a esperança na presença da ausência do astro, ou seja, na escrita do desastre? Essa seria outra forma de perguntar o que já perguntamos acima: como demorar no desastre? Perguntamos, ainda, por que – e como – desenhar um tempo na escrita da história que tenha algo de um canto de sereia, como o tempo em que se imagina que o Messias pode chegar a qualquer momento. Trata-se de pensar em um tempo negativo, um tempo não realizado, um tempo imaginado, o tempo de uma literatura, um tempo fraturado; é isso que a palavra possível faz – faz pensar em um tempo inacabado. O possível ao qual Benjamin, Blanchot e Agamben prestam serviço fala de uma tarefa ética de criação de tempo diante da história e diante do presente que compõe um enfrentamento do desastre.

A epígrafe de Blanchot (2005) escolhida para a abertura deste capítulo talvez possa estar mais afiada a esta altura. Nela, Blanchot fala de uma “palavra profética que diz o futuro impossível”. Nada mais contraditório? No entanto, se o futuro é impossível, e, ainda assim,

existe uma palavra profética, algo aí já não é mais o que era antes; é o movimento da noite e da outra noite. “Quando a palavra profética diz o futuro diz também o 'contudo'”, coloca Blanchot. A palavra profética ali tem a ver com o possível: esse “contudo” é um enigma quando nada parece enigmático, esperançoso gesto de criar maneiras de permanecer junto ao enigma quando justamente o desastre consiste na ausência de qualquer enigma. Nada mais demorado que a palavra que contradiz o futuro, que o impede de chegar completamente. Pensar no possível, aqui, diz respeito a despertar a centelha da esperança de uma narrativa no tempo como tempo inacabado. “Como a literatura é possível depois do desastre?” é uma fórmula de sobrevivência (ou de um tipo de salvação) do tempo e da criação. Ela, com sua esperança, nos permite pensar em um futuro anterior, simultaneamente histórico e literário, grafado na palavra possível, em um enfrentamento do desastre.

“Como é possível demorar no desastre?” é uma pergunta sobre a esperança no indefinido, no indizível, no intraduzível e no obscuro; os enigmas que podem nos abrir a palavra possível pensada em termos de tempo e de história diante do “futuro entregue ao fogo”, ou diante da presença da ausência do astro. Lembremos da epígrafe:

Quando tudo é impossível, quando o futuro, entregue ao fogo, arde, quando já não há morada a não ser no país da meia-noite, então a palavra profética que diz o futuro impossível diz também o 'contudo' que quebra o impossível e restaura o tempo (BLANCHOT, 2005, p 116).

Sublinhemos aqui que Blanchot diz que quebrar o impossível seria uma forma de restaurar o tempo; e em Walter Benjamin vimos que quebrar a história pode ser um modo de restaurar a história. Pensar na relação do possível e da literatura com o tempo nos ajuda na importante remontagem da preciosa fórmula restauradora (mas também demolidora) de Benjamin diante do passado, a de “ler o que nunca foi escrito” (BENJAMIN, 1970, p.51), em quase um anagrama de “como a literatura é possível depois do desastre?”. Há um enigma que permanece entre essas duas fórmulas; esse enigma não é decifrado, mas recolocado ao dizermos que criar o desastre é enfrentar o desastre, e que o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre.

Poderíamos entender o possível como a passagem, ou a demora, ou uma moldura vazia, entre literatura e desastre como polos indissociáveis? É a relevância desse termo, *possível*, para pensar em memória e história que demarca o embate no qual a pergunta de Agamben sobre Blanchot está sendo travada, lugar onde ela propriamente toma vida.

De certo modo, já dissemos que o possível pode ser pensado como uma certa miragem do futuro no passado. Para estender a ressonância desse pensamento em Benjamin e em Agamben nos remontamos novamente ao texto de Peter Szondi (2009); desta vez, onde ele demonstra a diferenciação da busca do tempo em Proust e em Benjamin, que é, de certo modo, a diferença

de suas esperanças. Na heterogeneidade das vivências temporais de Proust e Benjamin, Szondi demarca uma esperança no passado. Uma diferença um tanto sutil é que, se em Proust vemos a busca sempre inacabada e diferida do passado no presente, por outro lado, em Benjamin, trata-se da busca do futuro no passado, dos traços do porvir. “O passado traz consigo um índice secreto que o impele à redenção” nos diz Benjamin (2014, p. 242) nas teses. O passado ao qual ele se volta é aberto e guarda junto a si a promessa do futuro. A busca de Benjamin do tempo perdido é a busca do futuro perdido.

Mas é preciso ir um pouco mais longe. Szondi (2009) descreve como em “Infância Berlimense” vemos a evocação de instantes em que o prenúncio do futuro se esconde. “Os lugares para os quais Benjamin volta sua rememoração carregam quase todos os traços do porvir” (p. 20). O “um pouco mais longe” ao qual nos referimos aqui diz respeito a salvar uma operação numa concepção de história que se transforma em literatura, em possível, mas, também, em imagem e em imaginação.

A travessia da pergunta sobre a literatura e o possível faz com que nos encarreguemos de tempo e de memória, no instante em que estes podem ser congregados em uma precisa noção de imagem. Esse movimento faz o arquivo tomar posição junto com a imaginação, a ficção, o ato literário, o presente (este tempo que nos resta). É desta maneira que se orquestra, no pensamento sobre a imagem, uma tarefa messiânica que resta de “como a literatura é possível depois do desastre?”. Em nossa pesquisa, a literatura se relaciona com as imagens na medida que elas sabem guardar uma tarefa, mesmo que inalcançável, de restaurar o tempo.

O espaço literário em Blanchot corresponde ao espaço da imagem, como nos lembra Didi-Huberman (2011) em artigo que apresenta uma leitura atenta em Maurice Blanchot, intitulado “De semelhança a semelhança”. Também mistura a rota da preocupação do demorar do tempo a um demorar da imagem. A imagem, em Benjamin, tem a ver com o possível, com as condições de legibilidade, a hora da legibilidade. Nesse sentido, Agamben (2016) sublinha que um dos conceitos mais enigmáticos do pensamento benjaminiano é o de imagem. Este aparece muitas vezes no texto das teses, especialmente na quinta, em que lemos:

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. (...). Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sintá visado por ela. (BENJAMIN, 2014, p. 243)

“Como a literatura é possível depois do desastre?” se aproxima de “como uma imagem é possível depois do desastre?”. Na vizinhança da imagem em Benjamin, da imagem em Blanchot, da imagem em Agamben, como ele a coloca em “Ninfas” (AGAMBEN, 2012), e, especialmente, da imagem em Didi-Huberman (e, como veremos a seguir, também da imagem

em Warburg) aloja-se também o desastre; e aí vemos um esforço teórico comum, uma construção. Essas edificações têm a ver com o possível, com a imaginação e com uma operação com o tempo, que se fia em compreender que o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre, asseverando a exigência de “como a literatura é possível depois do desastre?”, exigência de criar o desastre como forma de enfrentar o desastre.

### 3 ESTRELAS DISTANTES NA NOITE DA HISTÓRIA

“Produzir uma sobrevivência ou uma vida póstuma trata-se, com certeza, de um ato de amor – o ato de amor de recordar um morto.” (FONSECA, 2018, p. 268)

#### 3.1 O DEMORAR E AS IMAGENS

No capítulo anterior, abordamos questões temporais que envolvem pensar na memória e na escrita do desastre. Agora, pretendemos sustentar de que maneira abordar um gesto literário na escrita de um testemunho ou na escrita da história seria tocar na relação entre imagem e tempo, e como isso pode dialogar com um demorar no desastre.

Para expor uma noção que é, a um só golpe, tão cotidiana e tão complicada como a de tempo, muitos pensadores lembram do filósofo medieval Santo Agostinho. Há uma referência ao santo muito utilizada para introduzir a complexidade de transmissão de um pensamento sobre o tempo, que é a seguinte: conseguimos, com certa facilidade, entender e operar o tempo em nosso pensamento e em nossa vida; no entanto, se alguém nos perguntasse “o que é” o tempo, provavelmente não conseguiríamos nos explicar. Segundo Emmanuel Alloa (2015), acontece algo muito parecido com as imagens: estamos superexpostos a elas e interagimos com elas, mas se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldade em fornecer uma resposta.

Tempo e imagem partilham uma experiência com a presença de uma imprecisão da linguagem – “sabemos o que é, mas não sabemos explicar”; isso nos ajuda a pensar em uma peculiar familiaridade entre tempo e imagem. O que mais nos interessa nesta pesquisa, entretanto, é a possibilidade de aproximar esses elementos, não apenas pela complexidade com a linguagem mas também pela presença do desastre (que, por sua vez e segundo Blanchot (2016), também toca sem demora essa desinstrumentalização da linguagem).

Tal como trabalhamos no decorrer de nossos estudos em Derrida e em Blanchot, o demorar no desastre pode ser entendido como um nó temporal entre imagem e história. Mas este é um nó não a ser desatado, mas percorrido. Para tanto, tomamos a relação entre história e imagem por uma familiaridade com o lacunar, com o negativo, com um certo vazio. Não nos censuraríamos em dizer que as imagens são carregadas de história, se tivermos tempo e memória para olhá-las; pois se trata, especialmente, de história de lacunas, daquilo que justamente não conseguimos ver ou saber, e que apreendemos na forma do negativo, do fragmento, da noite. Por isso, como veremos, fazer uma história das imagens segundo Aby Warburg seria fazer uma “história de fantasmas para gente grande” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71), pois estaríamos não diante da carne e ossos palpáveis, mas sim de espectros que nos assombram e que se fazem presentes como fantasmas que aguardam o dia de ser devidamente enterrados,

dia que ainda não chegou e que, talvez, não chegue nunca. Veremos adiante como as imagens, para esse pensador chamado Aby Warburg, contêm sobrevivências do passado, pois desvelam, em sua temporalidade específica e híbrida, “as palpitações de conflitos que, apesar de enterrados, parecem nunca encontrar repouso” (GIOVANI, 2014, p. 350).

As vias de contato do demorar com as imagens se dá pela questão do atraso, da espera, da suspensão, do negativo. Basicamente, pelo fato de que as imagens, seja para Warburg, Benjamin ou Didi-Huberman, nunca dizem tudo. Pelo contrário: para esses pensadores, as imagens desempenham justamente um papel de atrasar, de retardar o sentido final. Por seu lado, a demora não diz respeito a uma síntese – ela é justamente o atraso da síntese. Em matéria de tempo, remonta àquela não chegada do Messias que tanto interessava Walter Benjamin (2014) para uma outra escrita da história.

Para esses autores, as imagens performam o adiamento do momento de concluir. De certo modo – e isso é muito importante –, é um demorar-se na aporia da presença da ausência do outrora no agora. Esse atraso nos diz que não devemos pensar que o passado explicaria o agora ou que o agora explicaria o outrora; segundo Walter Benjamin (2018), a relação do agora com o outrora se dá como uma imagem dialética, um momento em que o anterior encontra o agora num lampejo para formar uma “constelação” (BENJAMIN, 2018, p.767). A imagem, com um certo messianismo benjaminiano, pelo pensamento do lacunar, do vazio possível, compõe uma morada onde podemos tecer ou ler uma história do desastre. Tal morada é como um céu noturno no qual podem se fazer arranjos de estrelas distantes.

Imagem é um conceito multifacetado, mas não a ponto de nos cegar. Ocorre aqui que poderíamos pensar em uma pequena biblioteca cujos livros estivessem separados por sessões temáticas, aproximadas espacialmente por critérios de semelhanças entre os assuntos (e não pelo dogma alfabético, por exemplo). Se operássemos uma montagem entre temas que ocupam singulares posições, importar-nos-íamos com o conteúdo dos livros tanto quanto com a relação entre eles. Neste caso, possivelmente encontraríamos a sessão “desastres” próxima da sessão “imagens”; ou melhor, interessaria, para esses autores que velam a nossa pesquisa, a distância da sessão “desastres” e da sessão “imagens”, ou o caminho que é preciso percorrer entre elas. Entendemos que para Benjamin, Warburg, Didi-Huberman e Blanchot importaria não apenas a distância das sessões, mas também os pontos de encontro, de indiscernibilidade, onde fica o limiar da vizinhança. Esse, de certo modo, também é o ponto indecível do demorar entre história e literatura. Existiria, nessa biblioteca imaginária, algo em comum que resta do desastre e que resta da imagem.

Em nossa pesquisa se evidencia, portanto, que um pensamento sobre o desastre se avizinha a um pensamento sobre a imagem. Essa fortuna crítica de que nos servimos para manter nossos olhos abertos diante do desastre, é como se, quando fôssemos resgatar um pensamento que toca na literatura e no desastre, passássemos sempre pelo corredor das teorizações sobre as imagens; ou, como no caso de fios que são puxados de uma superfície, ao estilo do fio puxado em uma meia-calça (FONSCECA, 2018), arrasta-se junto um pensamento inesperado e insistente. Ao percebermos isso, notamos um vestígio de que o demorar pode vir a convergir com essa noção de imagem para esses filósofos, sem que nos esqueçamos de que o pensamento do demorar que tramamos também diz respeito a um trabalho com o desastre, como vimos em Blanchot e em Derrida.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, livro escrito entre outubro e novembro de 2008, Didi-Huberman (2011), divide os capítulos em 3 pares dialéticos. Para entender o que vamos decantar desse pensamento relativo à proximidade entre desastre e imagens, é preciso assumir primeiro uma tensão no termo “dialética” que, neste caso, coaduna-se com a dialética pensada por Walter Benjamin quando buscava tocar num pensamento que dizia respeito à memória e às imagens. Esse sentido de dialética é diferente da muito mais famosa “dialética hegeliana”, na qual as diferenças das partes (ou entre os pares) é resolvida por uma espécie de síntese entre elas, constituindo, assim, um apagamento de suas diferenças. O próprio Didi-Huberman (2015b) aborda essa questão “dialética” benjaminiana de outra maneira, muito precisa, quando propõe pensar, por exemplo, em uma dialética cuja famosa fórmula “tese”-“antítese”-“síntese” tenha seus componentes abalados ao trocarmos a palavra “síntese” por “sintoma”. Ora, o sintoma para Didi-Huberman é uma aparição e uma mistura de tempos heterogêneos; ou seja, para o historiador da arte, aí sendo leitor de Warburg, Benjamin e de Freud – esses pensadores que se acompanham também no desastre – há uma questão visual e temporal no sintoma: imagem e tempo. A aproximação desses filósofos com um pensamento da imagem e desse sintoma poderia ser falada, então com Blanchot, como um demorar-se no sintoma da história.

O livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, enfim, está organizado em seis capítulos que podem ser divididos em três duplas dialéticas. O sintoma é o próprio espaço de indecisão entre esses pares, apesar de um dos elementos estar colocado como uma pergunta e o outro como uma resposta (como “INFERNOS?” seguido por “SOBREVIVÊNCIAS”; ou “APOCALIPSES?” que antecedem o capítulo “POVOS”); o resultado escrito não é uma síntese, mas um sintoma. Os capítulos são três palavras-pergunta seguidas, sequencialmente, de três respostas ou reações que, segundo nossa interpretação, formam imagens dialéticas. E, no caso do título “DESTRUIÇÕES?”, o contraponto, ou mesmo a resposta que deve manter o termo “destruições”

em uma suspensão, em uma imobilidade, é justamente “imagens”. “Imagens” como uma reação, um contragolpe, a “destruições”. Essa resposta, não é demasiado sublinhar, acontece sem que haja uma síntese, sem que as imagens resolvam de vez as destruições do passado ou do presente. Desenham uma percepção de um ponto em suspenso, ou um resto, onde talvez não saibamos dizer o que é destruição e o que é imagem.

Uma maneira de compreender certo alinhamento de uma noção de imagem entre esses autores é diferindo-a um tanto de como comumente tomamos a imagem. Com frequência tomamos uma imagem como um objeto, algo fora de nós e algo parado; em outras palavras, podemos dizer que a imagem é normalmente pensada do ponto de vista do espaço, enquanto aqui é deslocada para a problemática do tempo (CAIMI, 2018). O modo como Didi-Huberman apresenta uma operação com as imagens é pensá-la não como uma coisa, mas como um ato. A imagem é inseparável do sujeito que a olha, inseparável também do tempo. É um ato do presente que se joga em relação com um passado perdido.

Para Didi-Huberman, estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. Mas é, primeiro de tudo, estar diante. Com os pés no agora, arrancamos uma imagem de seu passado, e talvez o ignoremos; mas também arrancamos nosso presente a esse passado, e também talvez o ignoremos. Eis a imobilidade da imagem dialética em Walter Benjamin: essa suspensão do passado e do presente em uma não solução.

Nesse sentido, as imagens também sofrem de reminiscências, nos lembra Didi-Huberman. Elas sofrem, ou seja, as imagens são móveis. Podemos congelar uma imagem, e isso é o que mais fazemos; mas podemos também dar tempo às imagens, olhá-las mais demoradamente. É isso que pode significar o termo “repouso” da dialética na terminologia benjaminiana “dialética em repouso”. Esse repouso marca o tempo de uma cesura no movimento do pensamento, e marca mesmo uma escuta, como “momento em que o pensamento se imobiliza numa constelação saturada de tensões” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 129).

O fato é que Didi-Huberman constrói múltiplos rostos para falar das imagens. Em sua extensa produção bibliográfica não deixaríamos de nos deter por nomes como “imagem malícia”, “imagem sintoma”, “imagem sobrevivente”, “imagem crítica”, “imagem combate”, “imagem ocasião”, “imagem aura”, “imagens apesar de tudo”. Posto isso em peso, uma característica em especial se mantém como algo inesquecível no pensamento da imagem em Didi-Huberman, a “inelutável cisão do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010) que carregam as imagens: o que vemos também nos olha. Além disso, quando vemos algo de certo modo operamos algo como uma morte, uma destruição, como uma espécie de olhar de Orfeu (BLANCHOT, 2011a). Ou seja, nos aproximamos de algo que não pertence a nós mesmos mas que sem nós, sem o nosso ato, não existiria.

Nessa “inelutável cisão do ver”, segundo a profesora Tania Galli Fonseca (2018), talvez estivéssemos tocando em um pensamento do Fora. Inclusive, no último livro de cuja organização ela participou (junto com Claudia Luiza Caimi, Luiz Artur Costa e Edson Luiz André de Souza), isso é perceptível já no título *Imagens do Fora: um arquivo da loucura*. Este é um livro que busca abordar o arquivo histórico do ponto de vista das imagens. “Um arquivo da loucura transmutado em Imagens do Fora” (p. 14), que nos coloca a entender a expressão “imagens do fora” quase como um jogo de espelhos entre esses dois termos (imagens e Fora), um ponto em que falar de imagens e falar do Fora é um mesmo assunto, pois o termo Fora aqui é remetido ao lugar do desconhecido. Esse “Fora” se encontra com aquilo que Didi-Huberman (2010) fala que “nos olha” na imagem, uma exteriorização em contrapeso a uma interiorização; “nos olha” pois está (também) fora de nós, alhures do que acreditamos ver ou saber. Com uma expressão como “Imagens do Fora”, o livro promete rasgaduras no véu que cobre o passado, promete imperfeições, e não interpretações ou explicações na história; não preenchimentos, mas sim tecitura do vazio possível.

A imagem, portanto, é a ação de uma perda. A imagem queima (DIDI-HUBERMAN, 2018a), e dela nos restam as cinzas de uma fogueira que não está mais ali. Nesse sentido, as imagens remontam mais a um resto e a um rastro do que a uma a uma síntese ou a uma representação. A noção de resto que interessa a Agamben e Benjamin encontra aí o seu sentido, assim como quando Didi-Huberman entende a “sobrevivência”, de que falaremos em seguida, como uma noção específica de “rastro” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Assim vamos entendendo de que maneira a pergunta “como a literatura é possível depois do desastre?” poderia se configurar em “como demorar no desastre?” ou mesmo em “como uma imagem é possível depois do desastre?”. No caminho dessa transfiguração, percebemos que essa literatura e esse possível são um modo de dizer o demorar. A imagem pode sustentar a esperança no desconhecido, ou no Fora, se pudermos imaginar que ela conjuga demorar, messianismo, literatura, tempo, escrita e história.

### 3.2 A *NACHLEBEN*: O DEMORADO OLHO DE WARBURG

Didi-Huberman é um professor e historiador da arte que se aproxima incessantemente do desastre. Desde sua primeira publicação em livro (DIDI-HUBERMAN, 2015c), de 1982, ele nos orienta a uma preocupação com aquilo que Benjamin (2014) chamou de uma “outra história” em relação à presença e à legibilidade das imagens. Não uma história dos grandes acontecimentos, dos grandes feitos, mas uma percepção da história como a ode por onde desfila a marcha triunfal dos vencedores. Neste seu primeiro livro, intitulado *A invenção da histe-*

ria (2015), o autor trabalha com a barbárie inscrita nos atos fotográficos do hospício onde o célebre médico Charcot compendiara incontáveis fotografias de mulheres atormentadas pelo signo da loucura. Não nos caberia agora explorar especificamente esse texto de Didi-Huberman, mas apontar que, tal como em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, as imagens e o desastre se atam no longo percurso de suas publicações. A questão é: como elas se atam? A resposta poderia ser: pelo demorar, que pode ser decantado por nós do trabalho de um pensador decisivo para Didi-Huberman, Aby Warburg, especialmente em seu conceito de *Nachleben* e em sua obra intitulada *Atlas Mnemosyne*. No decorrer deste capítulo, percorreremos como tempo, imagem e desastre orbitam um demorado “olho de Warburg” em uma escrita da história com desastres.

Warburg, Benjamin e Didi-Huberman se aliam epistemologicamente ao arcabouço teórico crítico quanto a um modo representacional da imagem, propondo alternativas à tradição de tomar as imagens como imitação dos fatos. Se Benjamin já pensa em uma imagem dialética, como descrevemos anteriormente, Warburg vai pensar em imagens que “pervivem” na história (ANTELO, 2018). Este contemporâneo de Freud e de Benjamin teve poucos aparecimentos, ou usos, na sequência de sua morte em 1929 até muito recentemente. A primeira publicação brasileira, por exemplo, é de 2015, e mesmo em outros lugares do globo ele atravessou o século XX quase como um fantasma, como coloca Didi-Huberman (2013). No artigo “Repercussões de Aby Warburg na América Latina” (BURUCÚA, 2012), publicado em português em 2012, Burucúa aponta uma ascendente presença desse historiador das imagens, que haveria de aumentar hoje com traduções e expansões nitidamente para mais longe do que a história da arte, como é o caso desta tese. “Trata-se de reconhecer em Warburg modelos temporais, culturais e psíquicos que abrem a história da arte, passando de uma história da arte para uma ciência da cultura” (GIOVANNI, 2014, p. 348).

Warburg teve por objeto de estudo e paixão as imagens. Segundo Huchet (2013), para no ar hoje uma atmosfera, e mesmo um entusiasmo, com sua obra. Essa atmosfera warburgiana seria um grande murmúrio (acadêmico e artístico) sobre um pensamento com a imagem, de modo a desconstruí-la (destroná-la) de uma imitação de fatos ou da representação sem demora dos acontecimentos. Warburg hoje comove tradutores de Agamben, como Davi Pessoa, tradutores de Benjamin, como Marcio Seligman-Silva (2010) e tradutores de Blanchot, como João Gomes. Poderíamos dizer, sem pretensão de simplificar as coisas, que essa afinidade tem a ver com uma perspectiva muito original de Warburg: a de que as imagens não representam a história, mas sim pervivem na história, como vamos explicar a partir de alguns caminhos do conceito de *Nachleben*.

Já apontamos como Didi-Huberman toma as imagens como um ato, como uma inelutável cisão do ver, e assim são as imagens em Warburg: “não se definem apenas por um conjunto de coordenadas positivas (como autor, data, técnica, iconografia, etc). Uma composição visual é uma sedimentação de uma multiplicidade de movimentos históricos, antropológicos e psicológicos que começam e terminam fora dela.” (GIOVANNI, 2014, p. 349, grifo nosso). Não é um corte na linha do tempo, mas um nó de temporalidades.

Se há uma tese que liga o demorar, simultaneamente, à imagem e à história, perguntaríamos: onde algo como esse demorar e a imagem se tocam, precisamente? Seria no tempo e no atraso que este contato seria inteligível, que é o tempo de uma não-conclusão, na forma do aparecimento de uma ausência, de uma perda. Foi por aí que, tateando um pensamento que toca as imagens e o desastre, chegamos na sobrevivência da imagem (ou, dizendo com a língua de Warburg: na *Nachleben* das imagens). Perguntamos de que modo a *Nachleben* warburgiana nos aproxima do demorar como esse nó que liga imagem e história, compondo um complexo desses termos, imbricando-os um no outro.

A *Nachleben*, ou esse olho de Warburg, nos interessa porque é um conceito que decantamos para pensar na contribuição do demorar para uma história do desastre. O conceito de *Nachleben*, forjado e rigorosamente operado por Aby Warburg, pode ser lido como uma inscrição do desastre, a partir da fantasmática presença da morte nas imagens. Veremos que, sem a presença de uma destruição, não é possível ler e operar esse conceito. Além do mais, a seu modo, *Nachleben*, que se deixa traduzir tanto por “sobrevivência” quanto por “vida póstuma”, recorda o espaço literário em Blanchot, na medida em que busca um território incógnito, porém possível, entre tempo e imagem, que tem a ver com o demorar e com as possibilidades do testemunho.

Um modo de demonstrar de que forma o demorar e uma noção de imagem se tocam é nos focarmos em, pelo menos, duas grandes dedicações de Didi-Huberman naquilo que se refere à relação entre desastre, imagem e história: 1) sua comoção e influência da produção de Aby Warburg; e 2) o lugar de uma das obras desse pensador em sua longa pesquisa, o *Atlas Mnemosyne*. Nessa pesquisa, Didi-Huberman faz uma apresentação, uma apreensão e mesmo o desenho de um modo de se deter nas imagens. Na obra, Warburg deixou uma lição pouco compreendida, segundo Didi-Huberman, captada em uma noção de sobrevivência não necessariamente do passado, mas das imagens, uma lição das imagens sobreviventes.

Warburg foi um historiador da arte cujo pensamento e escritos têm na cultura do Renascimento seu centro de gravitação. Mas talvez o labor compartilhado mais intimamente entre Warburg e Didi-Huberman não seja o de historiador da arte, mas o de “antropólogo das imagens”. Esta é uma definição que Didi-Huberman utiliza para falar de Warburg e que

poderíamos compreender como a dedicação às imagens como objeto privilegiado de um trabalho sobre processos sociais soterrados, que assombram o presente como fantasmas exigentes de uma redenção (na forma benjaminiana do termo). Trata-se da complexa trama cultural entre escrita, história, memória e esquecimento sob o ponto de vista da relação entre um tempo destruidor e aquilo que podemos chamar de uma presença negativa das imagens.

Segundo Julia Di Giovanni (2014), o que as imagens fazem em Warburg é nos permitir, por meio de sua complexidade, a possibilidade de “acederemos ao 'olho do furacão' dos processos sociais, abarcar os lapsos e esquecimentos, recuperar tudo o que parece escapar a modos verbais e lineares da escritura da história” (p.348). Depois dele, segundo Didi-Huberman (2013), “já não estamos diante da imagem e diante do tempo como antes” (p.43). Mesmo com essa prodigiosa faculdade aberta por Warburg, o filósofo francês não deixa de assinalar o seu reconhecimento tardio e ainda vago pela disciplina da história da arte, nunca alcançando o prestígio que poderia ter, como o de Erwin Panofsky ou de Ernst Cassirer. Por isso, Didi-Huberman não deixa de colocar Warburg como uma espécie de fantasma que retorna de tempos em tempos, mesmo tendo relevante influência em pensadores de fama como Carlo Ginzburg ou Giorgio Agamben. Entretanto, o próprio aspecto fantasmático e ao mesmo tempo gigantesco de sua obra a deixam, por vezes, em certo estado de desuso. Mesmo o conceito de *Nachleben*, tão relevante para nós, por exemplo, e que seria um conceito crucial para toda a empreitada warburgiana, Didi-Huberman (2013) aponta ter caído completamente em desuso. Segundo Didi-Huberman, o conceito, “quando porventura é citado”, não foi objeto de “nenhuma crítica epistemológica consequente” (p. 29).

Seria plausível ler Warburg como um historiador da arte, já que se interessava pela legibilidade de obras artísticas do *quattrocento* e do circuito político que as enredava e tornava-as possíveis. No entanto, podemos citar especialmente a imensa biblioteca que ele construiu e o seu *Atlas Mnemosyne*, que deixam essa característica da legibilidade das imagens alongada em diversas disciplinas, não se restringindo apenas à história da arte. Para alguns autores (como Robert Klein, 1970 e Giorgio Agamben, 2017), o extenso trabalho de Warburg é o fundamento para uma nova disciplina, que poderia se chamar, segundo seu próprio inventor, de uma “ciência da cultura” (WAIZBORT, 2015). Esta seria uma disciplina que teria a memória e o esquecimento como um jogo perpétuo no presente pela leitura e pela legibilidade das imagens. A heterogeneidade de tempos que trazem as imagens, fundamentais para Warburg, seria componente de uma “ciência sem nome”, segundo Agamben (2017), à qual Warburg dedicou sua vida. *Nachleben*, portanto, é um conceito decisivo para a compreensão de seu trabalho, assim como seu percurso de longa pesquisa é importante para entendermos esse conceito. Isso nos ajuda a pensar em um demorar nas imagens, ou a pensar em como fazer as imagens demorarem.

Didi-Huberman busca rastrear, no modo como Warburg operava seu trabalho de leitura e de apresentação da *Nachleben der Antike*, uma lição em um modo de ler imagens, a forma do negativo resultante da mistura de imagem e tempo em uma leitura, ou mesmo uma escritura, da história. *Nachleben der Antike* é traduzido da letra alemã para o português como “vida póstuma do antigo” (AGAMBEN, 2017; WARBURG, 2015; WARBURG, 2018); “antigo”, aqui, é referente à época clássica que ressurgiu no tempo circunscrito como “renascimento” para a disciplina da história.

Vale dizer que Warburg não escreveu um livro ou tem um livro organizado por ele. Os livros que compendiam seus escritos são publicações feitas de textos diversos, escritos para cumprir requisitos universitários ou para congressos, cursos, palestras, ou mesmo rascunhos e esboços para uso estritamente pessoal. Seu trabalho é bastante extenso; é um arquivo imenso de fotografias, notas e artigos. Didi-Huberman (2013) assinala que, até hoje, os editores não souberam reunir de maneira ponderada os manuscritos ainda inéditos, anotações, esboços, esquemas, diários e “correspondências que Warburg mantinha incansavelmente, sem jogar nada fora” (p. 28). Nessa vastidão inapreensível há, ainda e especialmente, nada mais do que a própria biblioteca que ele montou, intitulada “Biblioteca para uma ciência da cultura”, bem como o seu *Atlas Mnemosyne*, no qual nos deteremos adiante (esse atlas, aliás, poderia ser uma espécie de livro, livro de imagens, como indica a própria nomenclatura “atlas”).

Alguns biógrafos de Warburg chegaram a desconsiderar seus trabalhos depois dos anos 20, quando foi internado em uma clínica psiquiátrica onde permaneceu por 4 anos. Depois desse momento, não estaria mais em condições de estudar e desenvolver suas pesquisas (GUELARDI, 2018). Apesar disso, a leitura de Didi-Huberman é especialmente munida do material que vem depois desse evento de choque que se estende até a morte do autor, quando deixou o seu *Atlas Mnemosyne* inacabado. A hipótese patente sobre esse interesse do filósofo francês é que, a partir dali, o desastre, sob o signo da primeira guerra mundial, da loucura e do entre-guerras, parece arder em tudo que Warburg toca, sem que ele nunca deixe para trás a importância do pensamento sobre a imagem.

Vale destacar pelo menos dois de seus mais traduzidos artigos publicados, que são anteriores a esse período que parece interessar mais Didi-Huberman. Trata-se do texto sobre a impressionante e decisiva influência astrológica sobre a política nos tempos da reforma protestante em Martin Lutero (WARBURG, 2015), e de outro texto muito traduzido dele, anterior aos abalos, que trata das meticulosas interpretações dos afrescos do palácio renascentista chamado Schifanoia (em Ferrara, na Itália) (WARBURG, 2015), praticamente ilegíveis até então. Em ambos os casos, são de uma erudição incomum mesmo para quem tem muito tempo para estudar e um conhecimento enciclopédico para falar da presença do antigo nas

imagens, seja nas imagens dos astros, que tanto comoveram Warburg, seja nas imagens dos quadros e afrescos pintados. São “obras”, obrações, de um período da história europeia que conhecemos como “renascença”, período de aparecimento que mais fascinava Warburg em o seu amor pela presença do antigo, ao qual ele deu o nome de *Nachleben der Antike*.

No entanto, mais do que a compreensão de “fantasmas” datados nesta ou naquela época, opera uma concepção de memória que aborda a forma como se dão esses aparecimentos, essa forma de uma vida póstuma. Esse é o movimento que Warburg busca captar da presença da ausência, pela via de uma *Nachleben*. Trata-se de um gesto do olhar que faz com que seja visível uma morte; a *Nachleben* empreende tempo no olhar, e a entendemos como uma demora, no sentido de algo que se mantém em uma não-realização, uma não conclusão. A relação entre o demorar e as imagens pode ser entendida nesse interesse de Didi-Huberman não à Renascença italiana, mas sim à comoção de Warburg entre imagem, memória, tempo e desastre, como se vê em uma conferência de 1927, quando este compara o historiador a nada mais nada menos que um sismógrafo.

Para Warburg, há historiadores que são como sismógrafos, máquinas capazes de transformar ondas mnêmicas em imagens – gravadores de movimentos invisíveis da terra. Memória e esquecimento se tornam inseparáveis na *Nachleben*, que poderia ser entendida como uma “sismografia dos tempos moventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013). O historiador-sismógrafo não é o simples descritor de movimentos visíveis que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis. O lugar da *Nachleben* nessa analogia dos sismógrafos está nessa questão de um desenho de algo que não está mais ali, refere-se a um outro lugar: comunhão entre distância, abalo e escrita – transmissão do movimento para o estilete que inscreve sua duração. A abordagem de Warburg sobre esses aparelhos que inscrevem o movimento como que nos deixa familiarizados com uma abordagem fotográfica do tempo ao tratar da apresentação de uma grafia para a leitura de um tempo movente.

Mas é na antessala de algumas traduções de *Nachleben* que o demorar se acomoda na forma de um pensamento sobre a intrincada relação entre tempo e imagem. Podemos pensar em certos meandros que se tocam antes que *Nachleben* seja traduzido por “vida póstuma” ou por “sobrevivência”.

Agamben (2017) apontou, em um texto que escreveu em 1975 (após um ano de trabalho na biblioteca do Instituto Warburg), a precariedade de uma eventual tradução da *Nachleben* de Warburg para “renascença. Isso se torna bem compreensível se soubermos que Warburg não vai procurar a renascença do passado. Ele vai procurar, especialmente, mais algo como uma morte e a presença dessa morte. Nesse sentido, segundo Agamben, traduzir *Nachleben* por renascença pode ser uma demonstração da leitura de Warburg muito pouco atenta.

Didi-Huberman (2013) aponta, mais tarde, como o termo “*leben*”, que significa “vida”, poderia ser o agente causador desse desentendimento, pois não se trata da concentração em “vida” (como em um “nascimento” ou “renascimento”), mas da “pós”-vida (como no caso da morte).

Agamben (2017) denota como sendo um dos problemas para a tradução de *Nachleben* o fato de que Warburg o empregara maciçamente para se referir em específico ao campo de seu maior interesse no decorrer de sua vida (o Renascimento na Itália). Daí, para Agamben seria preciso demarcar que essa seria sempre referência a uma muito específica “herança pagã”. Isso, para Didi-Huberman, talvez seja muito pouco do que pode nos ensinar a *Nachleben*.

Antes de colocarmos a tradução de Didi-Huberman, que é a de “sobrevivência”, não é demasiado notar que a tradução de *Nachleben* para “sobrevivência” poderia remontar a outra imprecisão importante de leitura de Warburg, pois poderia remeter a certa luta pela vida, quando lemos ali muito mais o desenho de uma luta pela morte: ou seja, isso justificaria o fato de que a transposição da *Nachleben* warburgiana para o inglês, por exemplo, seja comumente a de *afterlife* (e não “*survival*”), na qual a vida não está mais presente senão por sua ausência. Não é uma luta pela vida, e é por isso que assinalamos como o termo alemão *leben* (vida) poderia causar alguma confusão: por isso, é preciso demarcar que se trata da presença de uma perda, de uma morte, de uma destruição. A vida, aqui, é uma “vida póstuma”. Por isso, em Warburg e em Didi-Huberman estamos a pensar na sobrevivência das imagens como a presença de um tempo destruidor, demoradamente destruidor, porque dele resta ainda uma lembrança que pode ser lida ou escrita, ainda que precariamente, na aparição do desaparecimento, como a própria inscrição do desastre, como a “outra noite” de Blanchot.

Sobrevivência, *survival*, *afterlife*, *Nachleben*. Vida póstuma. Vida póstuma é a escolha dos tradutores de Warburg para a língua portuguesa; quando a *Nachleben* passa por Didi-Huberman, todavia, quase como na brincadeira infantil do “telefone sem fio”, escutamos em português “sobrevivência”, pois ele traduz *Nachleben* para o francês *survivance*. A questão parece polêmica, mas não é tanto: em qualquer dos casos, não se trata de uma luta pela vida, mas de uma presença marcada pela ausência.

*Survival*, e mesmo sobrevivência, como dissemos, poderia remontar erroneamente (para Warburg, pelo menos) a uma forma heroica que vence as suas concorrentes em uma corrida contra a morte. Na *Nachleben*, no entanto, a morte já venceu. O que “vive”, pois, é uma forma inapta que sobreviveu subterraneamente ao próprio desaparecimento para reemergir de modo inesperado em outro ponto da história. Por isso, é mais preciso uma pós-morte, um depois do que era vida, do que a luta pela vida. Por isso também, e novamente, não se trata de um “renascimento”, mas de lançar, fundamentalmente, luz para o caráter impuro desse renascimento (DIDI-HUBERMAN, 2013). Essa seria uma justificativa central para que, como dissemos, a tradução mais difundida de *Nachleben* para o inglês seja *afterlife* e não *survival*.

Entretanto, Didi-Huberman justifica uma tradução de *Nachleben* para “sobrevivência” porque esta se dá pelo rastro do trabalho de Edward Tylor nos estudos e no pensamento de Aby Warburg, que, a seu modo, operava uma noção inventada por Tylor que tem, justamente, o nome de *survival*. Edward Tylor foi um reconhecido antropólogo anglo-saxão e dedicou sua vida à etnografia. A contribuição mais pungente que pode ser lida em Warburg em relação a Tylor é, precisamente, a invenção e a operação deste de uma noção de *survival* em relação à memória do passado. Com essa noção, Didi-Huberman aponta que Tylor abriu a disciplina da antropologia à disciplina da história, pois a *survival* diz respeito a uma operação do passado no presente em uma leitura antropológica da cultura. De modo semelhante, Warburg abriria a disciplina da história da arte para a da antropologia. Em ambos os casos, haverá a ocupação com um presente feito de múltiplos passados; ambos abrem seus campos para um tempo da imagem sobrevivente e para uma demora do passado no presente.

É com o nome de *survival* que Tylor fazia e apresentava seu debruçamento sobre os vestígios do passado, enquanto Warburg o fazia pensando em uma *Nachleben*. A presença de Tylor em Warburg, além dessa reafirmação de um tempo complexo, teria um efeito fundamental de afirmar a dimensão antropológica das imagens. Daquela antessala da tradução, na qual falamos *Nachleben*, será transmitida para outra língua a comoção de Warburg pelas interpretações e leituras minuciosas de como o antigo reaparece fragilmente em outro momento, o de sua própria vida depois da morte – busca-se claramente que não se deixe isso para trás nas traduções. Porém o traço de Tylor em Warburg apresenta não apenas a questão da heterogeneidade dos tempos, mas de todo o caldo cultural (ou antropológico) que torna esse ou aquele aparecimento possível.

Para Didi-Huberman, a *Nachleben* é, sobretudo, uma antropologia do tempo. Essa é uma recordação de relevo que o filósofo sustenta em sua tradução por sobrevivência: a própria presença da morte e da vida na forma de um rastro do passado que aparece no presente. “Flechas de índios que sobrevivem como brinquedos infantis” (TYLOR citado por DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 49), pensava Tylor; “sobrevivem como”, aqui significa de “acordo com” e, desse modo, a *survival* de Tylor se coaduna com esse pacto com a morte da *Nachleben* de Warburg, pois as imagens aí sobrevivem “de acordo com” a sua morte. Sobrevivência, portanto, traz a memória de uma presença da morte do passado, como já pensava a *survival* de Tylor. Enquanto Tylor abre a antropologia para a história, Warburg abre a imagem para o tempo.

A sobrevivência das imagens, ou a *Nachleben* das imagens, diz respeito a um retorno dos fantasmas, não um retorno da vida, nem a um “renascimento”. A sobrevivência é a presença da perda. “As próprias imagens, nessa óptica de retorno dos fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Didi-Huberman aprende com Warburg que, cada vez que colocamos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, seu desaparecimento.

Nós sabemos bem que cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado pelo saque, cada tumba é ameaçada pela profanação. Por esse motivo, cada vez que abrimos um livro (...), teríamos talvez que reservar alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possíveis o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Houve tantos obstáculos. Tantos livros e bibliotecas foram queimados. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 34)

A *Nachleben* pode ser entendida como a demora no desastre. Como na citação acima, essa comunhão diz respeito, talvez, a reservar, em forma de escrita ou de imagem, alguns segundos para refletir sobre as condições que tornaram possíveis o simples milagre da presença de um texto diante de nós. Esse tempo, pelo olho de Warburg, constitui a apresentação das lacunas, a própria sobrevivência das lacunas no depois do desastre. Assim que a *Nachleben* pode ter a ver também com um trabalho messiânico da literatura diante do desastre, tal como buscamos dizer no capítulo anterior. Nas leituras de Didi-Huberman da obra de Warburg intitulada *Atlas Mnemosyne* isso se torna palpável aos nossos olhos.

Pensar em um demorar nas imagens, ou pensar em como fazer as imagens demorarem corresponde a enovelar tempo, imagem e desastre como um “olho de Warburg” em uma escrita da história.

Uma apropriação de Didi-Huberman da *Nachleben* consiste em arrastá-la para suas pesquisas, livros, palestras e trabalho de curadoria pelo tempo da sobrevivência (ou da vida póstuma) nas imagens e nas relações entre as imagens. A partir disso, podemos notar que o trabalho de Aby Warburg intitulado *Atlas Mnemosyne* retorna em Didi-Huberman como uma constante autorização para seu próprio trabalho de aproximação entre imagens e desastres. Isso aparece na sua perene ocupação com o esse *Atlas* e com a apreensão desse conceito de *Nachleben* operado nele por Warburg. Percebemos que o *Atlas Mnemosyne* testemunha, a partir da sobrevivência das imagens, o demorar como forma de enfrentar a memória do desastre, na forma de um tipo (e de um tempo) de escrita e de uma leitura da história.

Esse trabalho de Warburg poderia habitar tanto um museu, em uma exposição de arte ou de história, quanto uma biblioteca. Existem muitas leituras possíveis do *Atlas Mnemosyne*; estamos aí diante de um universo imenso e meticulosamente elaborado. Entendemos que a ligação mais direta entre Warburg e Didi-Huberman poderia ser mais evidente na afirmação do método da montagem, amplamente operado por ambos em uma leitura e em uma escrita da história por imagens, com o uso dos elementos precisamente lacunares da montagem.

No entanto, para nós interessa notar também que o desastre move o *Atlas*, e este é um foco que permanece na leitura de Didi-Huberman (2018b), no qual pensar no vazio, no inacabado, no possível, com o tempo compete com uma lacunar presença do desastre.

O *Atlas Mnemosyne* foi um trabalho extenso de Warburg e aparece como uma espécie de acúmulo de seu percurso de pesquisador do tempo e das imagens. Ele o teria iniciado após sua internação psiquiátrica, seguindo com seu trabalho até o fim de seus dias. Como descrevê-lo? Para imaginá-lo além do que já introduzimos, podemos dizer que é composto por 79 pranchas escuras de dois metros de altura, em que estão meticulosamente distribuídas mais de mil fotografias. O nome *Atlas* vincula-se ao titã da mitologia grega que é condenado a carregar o céu e as estrelas, impedindo que caiam sobre a cabeça dos humanos. Esse céu, aqui, é a memória, representada pela palavra *Mnemosyne*, musa da memória. Não há legendas nas pranchas, tampouco nas imagens, que estão fixadas com frágeis alfinetes. Em matéria escrita, há apenas um breve texto introdutório; essa brevidade faz jus ao nome “atlas”, palavra que, com os séculos, foi sendo dissociada de um castigo dos deuses e acomodada na noção de um saber (DIDI-HUBERMAN, 2018b), como hoje é entendida como livro que compendia conhecimento na forma de imagens.

O olho de Warburg é aquele que vê uma sobrevivência, e seu *Atlas Mnemosyne* é como uma provação disso, atualizada por Didi-Huberman tanto no método da montagem quanto na presença do desastre. O *Atlas Mnemosyne* é uma complexa composição de imagens em que Warburg pretendia expor uma história da cultura. “História da cultura”, aqui, para Didi-Huberman, segue os passos da exatidão benjaminiana da copresença entre cultura e barbárie, em ressonância com as teses de “Sobre o conceito de história”, onde lemos que todo documento da cultura é também um documento de barbárie.

Warburg e Didi-Huberman são antropólogos das imagens e são antropólogos do desastre. Parece aí um mesmo ritmo da ocupação de Warburg com o desastre no *Atlas Mnemosyne*, no que tange Didi-Huberman deslocar, em sua trajetória de pesquisador, o lugar da história da arte para campos de concentração, guerras, genocídios, exílios, atravessadores de fronteiras proibidas, campos de refugiados. Em Didi-Huberman, memória de desastres e imagens de um mundo assassino a partir da legibilidade de um tempo complexo tal como o tempo da sobrevivência das imagens e tal como um demorar. Já no *Atlas Mnemosyne* de Warburg é visível uma corporização do pensamento da sobrevivência das imagens, de modo a adensar, e mesmo asseverar, um pensamento sobre a escrita e a leitura do desastre ou de desastres.

O *Atlas Mnemosyne* em Didi-Huberman reaparece diretamente em momentos esparsos de sua obra. Desde seu primeiro trabalho publicado em livro, sobre a invenção da histeria e a perturbadora iconografia fotográfica do manicômio francês, é decantada uma relação entre desastre e imagem, entre cultura e barbárie, relação que é cuidadosamente mostrada pelo autor justamente no *Atlas* de Warburg, que não deixaria mais de ressoar em constantes pontos de suas pesquisas. Ainda em *A invenção da histeria* (DIDI-HUBERMAN, 2015c), o monumental trabalho de Warburg dá as caras para falar do desastre que se avizinha no caldo de sua composição; essas “caras” são exatamente a montagem de imagens vistas nas primeiras e nas duas últimas pranchas. No início, vemos o tema do zepelim, como figurante daquele progresso avistado também por Benjamin (2014). Progresso este que impede que o anjo da história se detenha, ou se demore, para recolher os cacos. As duas últimas pranchas contém a memória antissemítica europeia que vinha, que já tinha vindo e que viria.

Figura 1 – *Atlas Mnemosyne*, Prancha C.



Fonte: *La Rivista di Engramma*, 2012. Disponível em  
 <[http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php)>.  
 Acessado em 23 mai. 2021.

Figura 2 – *Atlas Mnemosyne*, Prancha 78.

Fonte: *La Rivista di Engramma*, 2012. Disponível em <[http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php)>. Acessado em 23 mai. 2021.

Figura 3 – *Atlas Mnemosyne*, Prancha 79.

Fonte: *La Rivista di Engramma*, 2012. Disponível em <[http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php)>. Acessado em 23 mai. 2021.

Mas, lembrando da *Nachleben*, nós queremos modestamente dizer que a cor das pranchas é como a noite em Blanchot, e esta é como uma condição para a imagem sobrevivente que, por sua vez, atualiza um tempo em demora. Isso tem a ver com suportar o problema de um demorar nas imagens, ou pensar em como fazer as imagens demorarem. Tempo, imagem e desastre orbitam um demorado “olho de Warburg” em uma escrita da história; a demora é como uma liga entre imagem e história, sem a qual, segundo Derrida (2015), não há condição para um testemunho.

Nesse sentido, o *Atlas Mnemosyne* é uma *demora-morada* para a sobrevivência nas imagens. Uma hipótese de leitura é que essa morada tem um lugar preciso como fundo escuro onde são cravadas imagens. Como estrelas no céu para as constelações então tornadas possíveis pela noite: pranchas, ou lâminas, que tornam possível um sentido invisível mas sobrevivente, guardiãs da sobrevivência de um possível na escrita e na leitura da história.

Blanchot (2010a) diz que a imagem é vasta como a noite. Afinal, por que a imagem é vasta como a noite? A noite é vasta porque nunca sabemos tudo nela. Essa é a lição do abismo que sustenta as imagens da história no *Atlas Mnemosyne*. Essa é também a literatura como vazio possível em Blanchot para uma escrita da história. Eis também o vínculo da *Nachleben* e do demorar com um tempo messiânico, de não conclusão, imagens do Fora. A lição das imagens sobreviventes e do olho de Warburg correspondem a um demorar na noite da história.

O afunilamento no qual nos encontramos agora, portanto, diz respeito a alicerçar uma contribuição do demorar para histórias, imagens e testemunhos de desastres. Essa implicação pode ser atestada de tal modo que pensar em imagens sobreviventes seria como pensar em demorar nas cinzas da imagem, ou pensar em demorar na noite da história. Nesse sentido, o demorar parece organizar o lugar para uma imagem e seus vários tempos em uma escrita de histórias de desastres.

Esse pensamento faz decantar de nossas proposições e preocupações um “demorar no desastre apesar de tudo” como o último rastro de “como a literatura é possível depois do desastre”. Demorar no desastre apesar de tudo é uma metamorfose inacabada de “como a literatura é possível depois do desastre?”, e significa que criar o desastre é enfrentar o desastre, pois o verdadeiro desastre é que não haja imagens disponíveis do desastre.

### 3.3 DEMORAR NO DESASTRE APESAR DE TUDO

Alguns parágrafos acima, acenamos ter aprendido com nossa pesquisa que as imagens colocam tempo no coração da história, e que a demora coloca história no coração do tempo. Para transmitir isso, exploramos de que modo a sobrevivência das imagens esboça uma peculiar ligação entre história e imagem a partir de um demorar. Dizendo de outra maneira, pelas imagens, conforme vemos em Benjamin, Warburg e Didi-Huberman, seria possível abrir a história para uma demora.

O demorar, entendido como um tempo messiânico, nos ensina a invenção não apenas da possibilidade de espera, mas da possibilidade de um não saber diante do desastre. Ora, como se escreve história, ou como se presta um testemunho, buscando a possibilidade de um não saber? Isso seria como buscar imagens quando não há imagens? Ou testemunho na ausência de testemunho? A expressão “apesar de tudo”, trabalhada por Didi-Huberman (2020), possibilita que permaneçamos mais um tempo nestes paradoxos do desaparecimento, a fim de saber e a fim de recordar diante do desastre. O filósofo nos diz, então, que, para saber, assim como para recordar, é preciso imaginar. E a imagem, nesse messianismo benjaminiano, pelo pensamento do lacunar, do vazio possível, é uma morada onde podemos tecer ou ler uma história do desastre. Essa morada é uma noite, na qual a escrita e a leitura podem se fazer como constelações, arranjos de incêndios distantes.

O ensaio “Imagens apesar de tudo” é um certo divisor de águas na obra de Didi-Huberman, ou uma “virada”, segundo ele mesmo assinala em entrevista de 2017 concedida à pesquisadora Ilana Feldman (DIDI-HUBERMAN, 2017). Esse seu seminal texto foi publicado pela primeira vez em 2001, na França, no catálogo da exposição *Memoire des camps – Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*. O foco de Didi-Huberman está em um modo de olhar quatro fotografias produzidas clandestinamente por prisioneiros de um campo de concentração e de extermínio nazista em agosto de 1944. Estas seriam os únicos testemunhos visuais do genocídio produzidos pelos próprios prisioneiros: “quatro pedaços de película arrancadas ao inferno de Auschwitz” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11), diz o autor. Quatro fotografias sacadas por membros do *Sonderkommando* – prisioneiros que eram condenados a manipular a máquina de desaparecimento de outros prisioneiros; trabalho atroz, como direcionar os recém-chegados às câmaras de gás, arrastá-los aos fornos crematórios, limpar os dejetos e dispersar as cinzas; quatro pedaços de película arrancadas a este inferno.

Estes seriam ainda os únicos testemunhos fotográficos da existência dos crematórios, que foram todos dinamitados, seguindo o projeto da Solução Final do desaparecimento sem vestígios de tudo, especialmente de qualquer testemunha, até mesmo, da destruição das

próprias máquinas de desaparecimento. É fundamental para Didi-Huberman (2020) lembrar que um plano da Solução Final era tornar o genocídio perpetrado pelos nazistas um evento inimaginável: sem palavras, sem imagens e sem testemunhas. Para o autor, as quatro fotografias arrancadas a Auschwitz foram também quatro refutações arrancadas a um mundo que os nazistas queriam ofuscar. Saber disso influencia o modo como olhamos essas imagens; nesse contexto, o filósofo propõe olhá-las como sobreviventes, como imagens sobreviventes. Como se percebe ao longo do escrito, a imagem de que se trata é lacunar e testemunha tanto de uma violência imensa quanto de uma ausência; Ilana Feldman (2016) chama esse gesto de leitura e de apresentação de Didi-Huberman de “restituição de uma *desaparição*” (p. 137).

Nesse ensaio de Didi-Huberman destacamos especialmente dois pontos que parecem convergir com um demorar, e que permitem que apresentemos essa posição diante do arquivo e do testemunho de um “demorar apesar de tudo”, como cúmplice do “imaginar apesar de tudo” proposto pelo pensador. Trata-se 1) da expressão “arrancar imagens ao inferno” (que entenderemos como gesto literário, gesto de imaginação); e 2) de fazer com que as imagens possam ir ainda um pouco mais longe (a sobrevivência no tempo): demorar no desastre. Esses dois pontos se aliam nesse texto de Didi-Huberman de tal modo que poderíamos arriscar dizer que eles repetem messianicamente – ou seja, sempre de novo e de novo – a pergunta diante de um arquivo: “como a literatura é possível depois do desastre?”.

Com esse texto, Didi-Huberman (2020) parece construir um tempo que é como uma demora nessas 4 fotografias, nesses 4 “instantes de verdade” (p.53), como ele assinala. O autor as chama de imagens sobreviventes, sem transformá-las em ficção ou literatura, mas propriamente nos fazendo imaginar e apresentando-as como um testemunho que precisa de uma certa noite para poder falar e ser ouvido (mesmo que seja, de certo modo, tarde demais).

É preciso uma demora para desenhar uma sobrevivência. Vimos como em Warburg podemos tomar a sobrevivência não como uma “sobrevida”, mas antes como uma demora do desastre. E se essas imagens são imagens sobreviventes, podemos então dizer que, no texto de Didi-Huberman, elas se tornam imagens demoradas. Ou seja, se Didi-Huberman pensa a imagem como um ato, nesse caso, é um ato de nos demoramos nos riscos que aquelas imagens tiveram para chegar até ali, tomando-as por sua “vida póstuma”. A noção de *Nachleben* encontra aí a sua força de inscrição do desaparecimento, ao sabermos das precárias e perigosas condições de produção, de suas marcas visuais como vestígios incompletos.

Para poder saber como essas imagens foram produzidas e os riscos pelos quais elas tiveram que passar para chegar até ali é preciso imaginar; para saber é preciso demorar, é preciso tempo na imagem. Portanto, não se trata de representar algo, mas de conseguir atender a uma

necessidade de demorar no complexo aparecimento dessas imagens. Isso equivaleria a algo como evocar o inimaginável para refutá-lo, assinalado por Didi-Huberman (2020). Para ver mais nas imagens dispostas nesse texto é preciso sabermos e imaginarmos que a câmera fotográfica teve que ser escondida no fundo de um balde. Que, naquele instante, um companheiro estava de vigília em cima do telhado enquanto consertava a chaminé do crematório V. Que, depois, o microfilme fora colocado dentro de um tubo de pasta de dente. É preciso saber o que foi o plano da Solução Final e o que foi o *Sonderkommando*, e que aquele gesto todo é o próprio contrapelo à história que Benjamin havia inscrito quatro anos antes em seu texto sobre o conceito de história.

Para mostrar as sobrevivências, Didi-Huberman insiste em diversos pontos que demarcam as impossibilidades dessas imagens chegarem até nós. A própria impossibilidade de um testemunho que buscou o máximo possível ser transmitido e que, no caso, não poderia ser outro senão pelas imagens, como elementos de prova para aquilo que as palavras prometiam não alcançar. Essa impossibilidade não deve ser esquecida; por isso, “apesar de tudo”. São imagens “apesar de tudo” pois foram arrancadas a um mundo que as tinha por impossíveis.

Entre esses pontos que dificultam que essas imagens cheguem até nós está um dogma duramente criticado pelo autor, que seria o dogma do inimaginável, ou de um culto do indizível e do irrepresentável do desastre. Tal culto creditaria ao desastre a força de permanecer intocável. É nesse sentido que as imagens em Didi-Huberman tomam uma posição contra todo e qualquer inimaginável, a fim de que o ato de testemunho dos prisioneiros seja possível. Esse é exatamente o gesto benjaminiano diante da história, lembrado por Gagnebin (2018), de retomar o fio de uma história inacabada.

A expressão “para que chegue ainda um pouco mais longe” está escrita no texto que acompanhou as 4 fotografias enviadas à resistência polonesa (Didi-Huberman, 2020). Está reproduzida no ensaio “Imagens apesar de tudo”, em nota escrita por dois presos políticos que contribuíram para transmitir as imagens:

Urgente. Enviem o mais rapidamente possível dois rolos em metal de filme para máquina fotográfica 6x9. Podemos tirar fotografias. Mandamos fotografias de Birkenau que mostram prisioneiros enviados para a câmara de gás. Uma fotografia mostra uma das fogueiras ao ar livre onde se queimam cadáveres, já que o crematório não chega para queimar todos. Em frente da fogueira jazem cadáveres à espera de serem atirados ao fogo. Uma outra fotografia mostra um lugar no bosque onde os detidos se despem para supostamente tomarem ducha. Em seguida são enviados para a câmara de gás. Enviem os rolos o mais rapidamente possível. Enviem estas fotografias imediatamente à Tell – pensamos que as fotografias ampliadas podem ser enviadas para mais longe. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 31<sup>16</sup>)

16 O filósofo extrai essa citação do trabalho *KL Auschwitz. Fotografie dokumentale*, de Boguslawa-Swiebocka e T. Ceglowska. O nome de código “Tell” designa Teresa Lasocka-Estreicher, membro, em Cracóvia, de um comitê clandestino de auxílio aos prisioneiros dos campos de concentração.

Didi-Huberman, então, assinala que os prisioneiros arrancaram imagens ao inferno de Auschwitz. Decisivo para nós, quanto ao demorar, como gesto literário e de tempo, é entender o que significa arrancar “imagens *ao* inferno”, que se diferencia sensivelmente de “arrancar imagens *do* inferno”. Arrancar imagens ao inferno é como suspender imagens e suspender infernos em um repouso dialético e, a partir daí, criar uma outra legibilidade tanto para as “imagens” quanto para o “inferno”. Didi-Huberman (2020) não deixa de nos lembrar que “inferno” é uma “ficção jurídica inventada pela crença religiosa, ao passo que Auschwitz é uma realidade antijurídica inventada por um delírio político-racial” (p. 70).

Por outro lado, dizer “arrancar imagens do inferno” seria supor que o inferno e as imagens são a mesma coisa. Inferno, aqui, é um recurso literário diante daquilo que não se encontra o nome; é um cuidado diante da memória que se apoia mais a uma aproximação do que a uma representação. Deste modo, uma imagem do desastre não é algo que representa o desastre, mas algo que se arranca a ele. O gesto de arrancar uma coisa à outra coisa é precisamente o da imagem dialética, o da suspensão, o da demora, do inacabamento. Como se esse *ao* (de arrancar imagens *ao* inferno) fosse a guarnição do fundo escuro do *Atlas Memmosyne* que sustenta a distância, e, ao mesmo tempo, produz uma legibilidade entre algo como um inferno e algo como um membro do *Sonderkommando*.

As imagens não são imediatas nem fáceis de compreender, atestaria Didi-Huberman (2018a) em ensaio que escreveu poucos anos depois da discussão do *Imagens apesar de tudo*. Se não são imediatas, fazer com que a imagem possa ir ainda um pouco mais longe seria também fazer com que elas tenham alguma demora. Isso seria, de certo modo, contribuir para que uma imagem seja uma imagem sobrevivente. Se as imagens ou a literatura operam como um vazio possível, demorar no desastre talvez seja dispor a noite para a leitura objetos celestes luminosos, lugar para ver estrelas como incêndios distantes.

Didi-Huberman (2020) diz que para saber é preciso imaginar-se. E nós, com a nossa pesquisa, atestaríamos que, nessa mesma esteira do desastre, para saber e para recordar é preciso demorar-se; com algum esforço a mais, podemos ainda dizer que um demorar-se e um imaginar-se poderiam ter um lugar-comum no léxico do impossível, da língua esfacelada do desastre.

Em um testemunho ou em uma escrita da história, a imagem e a demora se tocam em um ponto cego onde seria difícil saber exatamente como diferenciá-las. Neste ponto podemos entalhar o demorar na fórmula de Didi-Huberman das “imagens apesar de tudo”. “Imagens” ou “demoras” sustentadas pelo próprio “apesar de tudo”, ou seja, sustentadas pelo desastre: como se sustentam a noite e a outra noite, e como o olho de Warburg sustenta a vida póstuma nas imagens.

A partir de nossa preocupação com a escrita do desastre e com a memória do desastre, sentimos ser justificada a pergunta: como demorar no desastre? Justificada, pela proposição de que o demorar seria um gesto de memória capaz de fazer com que uma imagem ou um testemunho possa ir ainda um pouco mais longe. O negativo como um lugar de inscrição de uma memória: evocar o inimaginável para refutá-lo. Trata-se, certamente, de algo que podemos chamar de um mergulho no negativo: eis a familiaridade entre imaginar apesar de tudo e demorar apesar de tudo, o mergulho no negativo.

Arrancar imagens *ao* inferno corresponde a um gesto literário, ou um gesto de imaginação, um modesto gesto de demora, para que uma memória sobreviva, para que possa ir ainda um pouco mais longe (essa é uma contribuição do demorar para histórias de desastres). Por fim, isso assinala a atlântica tarefa ética imaginada pela professora Tania, quando pensava em trabalhos para estudantes que testemunham a noite da história:

Catadores de signos, de pequenas pérolas ensanguentadas cravadas na pele do arquivo, os pesquisadores-arquivistas testemunham a noite da história, estão em busca de estrelas ainda não reveladas na grande constelação que protege e delimita aquilo que chamamos de humano. (FONSCECA, 2014, p. 10)

## 4 FRAGMENTOS CAÍDOS DE UM DIÁRIO DO DESASTRE

“(...) imagens inapreensíveis, imagens que continham em si toda a orfandade do mundo, fragmentos, fragmentos.” (Bolaño, 2010, p. 206)

### 4.1 PREÂMBULO FINAL

Neste último capítulo, viemos apresentar o resultado do trabalho empreendido no diário de Mauricio Grabois (de 1972 a 25 de dezembro de 1973) como um arquivo e um testemunho a partir da aproximação de um espaço literário com o desastre.

Com as elaborações teóricas que perseguimos até aqui, demorar no desastre constitui um gesto de memória e de escrita cujos fundamentos se encontram no pensamento sobre linguagem e tempo no testemunho, no inacabamento do passado, nos cacos da história e no atraso do sentido final. Propriamente, aquilo que sustenta os conceitos de arquivo e de testemunho tal como nos legam Tania Galli, Agamben, Gagnebin, Benjamin, Derrida, Aleida Assman e Blanchot. O arquivo como negativo, como mal de arquivo, e o testemunho como presença do lacunar como morada de uma narrativa do desastre.

Se aprendemos que para a existência de testemunho seria preciso uma demora, e que para a elaboração de uma demora propomos pensar nos vínculos entre tempo, linguagem e imagem, então é possível que uma escrita de um desastre contenha um lugar onde as lacunas podem sobreviver. Portanto, o que se segue ao trabalho de leitura deste diário do desastre que apresentaremos a seguir não é nem um resumo e nem uma interpretação das palavras do escritor, mas o resultado do exercício de composição com o lacunar do arquivo e do testemunho.

Uma literatura presta um trabalho para esse lacunar, se não esquecermos que tal literatura não diz respeito ao jogo de mentira ou verdade, mas sim à função de manter uma presença da ausência; em outras palavras, retomando o fio do espaço literário em Blanchot, a literatura diz respeito a um silêncio. É por esse modo de pensar a literatura que Derrida coloca a possibilidade de literatura correspondente à possibilidade de um testemunho. Poderíamos, nesse sentido, levantar um paradoxo ao dizer que o diário de Mauricio Grabois, tal como o que acessamos em sua suposta integralidade, não diga respeito à literatura, mas sim a um testemunho.

No caso da leitura do diário, isso pode ser um paradoxo decisivo: se para que um testemunho venha a existir é preciso, como diz Derrida (2015), ao menos a possibilidade de literatura, seria possível restituir ao diário de Maurício Grabois algo dessa condição? Como fazer com que este testemunho possa demorar? Essas são questões que nos acompanharam no contato com esse escrito e na busca, com ele, da possibilidade de literatura como possibilidade de testemunho: demoras e travessias da escrita do desastre. No trabalho que empreendemos de apresentação e de leitura deste documento, a literatura parece ser um suporte, algo como uma respiração artificial, compondo um tempo messiânico que contribui para uma escuta e uma transmissão das palavras da testemunha.

O diário de Mauricio Grabois, escrito durante a experiência de guerrilha do autor, guarda a grafia de uma travessia do desastre. Em outras palavras, podemos dizer que o autor é uma testemunha que deixou o registro de estar sempre escrevendo em uma situação de perigo. Na leitura deste documento, isso mobiliza a atenção dos conceitos que fomos operando nesta pesquisa para pensar uma função da literatura na escrita do desastre. Essa constante situação de perigo, a que a escrita presta testemunho, comove nossa busca e faz com que, em uma leitura deste diário perdido, se iluminem fragmentos, pedaços, cacos dessa história escrita por quem viveu o evento até o fim. São cacos que podem ser escutados ou arrançados a partir de um certo espaço literário.

Na leitura do documento em sua íntegra, perceberíamos que uma marca do desastre se faz presente no decorrer do percurso, por diferentes perspectivas. No que tange dois anos de escrita, Grabois relata toda sorte de privações, desde a angústia pela demora no retorno de alguém que se atrasa dias para um encontro, passando pelas doenças, a fome, a iminência do combate, os insetos perniciosos, os assassinatos brutais de companheiros – inclusive o de seu filho, que foi também guerrilheiro do Araguaia. Não que essas referências ao sofrimento e à dor sejam o desastre; elas remontam ao que resta da própria luta do desastre contra o inenarrável, algo que sobra entre esses dois termos: um limiar entre o desastre e ausência de narrativa, que seria exatamente aquilo que buscamos nesta tese chamar de demorar no desastre. Deste modo, também não deixaria de nos comover o fato de que o diário se estende até o ponto em que o autor começa a ter a sua visão prejudicada, parando de escrever quando estava já quase cego.

Poderíamos conjecturar que Grabois é movido a escrever por um misto de esperança e de um desejo de memória. Isso poderia ser justificado pela marcada vontade de recordação que perpassa o diário, especialmente quanto mais próximas do desastre as palavras se colocam. Por exemplo, o que acontece na escrita quando as pessoas, os amigos e companheiros de combate começam a desaparecer e a ser assassinados. Com isso, o autor passa a registrar as mortes, marcando sempre o nome da pessoa morta, bem como as circunstâncias em que foram executadas. Um dos últimos desses gestos sobre a memória dos mortos cabe justamente a seu filho, “cujo verdadeiro nome era André Grabois”.

Esse ascendente desejo de memória parece ser animado por um certo endereçamento ao futuro, de modo que a possibilidade de que haverá uma chance de ecoar essa memória compõe uma causa para escrever até a cegueira durante o desastre, com o objetivo distante e inalcançável de que, um dia, o desastre possa ser outra coisa. Este seria um propósito para escrever até o fim, e também um motivo concreto para podermos demorar nestas palavras.

Descrição física do diário: não há descrição física do diário. Hoje, ele é acessível apenas virtualmente. São 145 folhas em um arquivo pdf. É difícil dizer se é um livro<sup>17</sup>. No topo da primeira página há um título em negrito, centralizado e com caixa alta, onde se lê algo que

17 A menos que tenhamos aprendido algo com Blanchot (2005) quando ele nos coloca que todo o livro é um livro por vir: que a leitura faz o livro. Nesse sentido, o diário de Mauricio Grabois guarda o possível de um livro.

certamente não foi escrito pelo autor: “de 1972 a 25 de dezembro de 1973”. As páginas escritas atravessam 605 dias; essa cifra é calculável pois, como na maioria dos diários, uma data assinala o dia em que o autor está escrevendo.

Alguns erros de português do documento que acessamos não nos deixam esquecer de que se trata de uma transcrição. Dessa sorte é que sabemos hoje da destruição do suporte em que o autor escreveu as palavras pela primeira vez (STUARD, 2007; MECCHI, 2013). O que temos no presente para ver do diário de Maurício Grabois em sua suposta integridade é resultado também do serviço de estranhos monges copistas. Esses trabalhadores da história, a seu modo, contribuíram para que letras e sangue de um desastre chegassem até nós. O trabalho que apresentaremos abaixo é também feito de transcrições do diário. As minhas intervenções no que será apresentado foram três: 1) os títulos, 2) os recortes dentro desses títulos e 3) as eventuais correções dos erros ortográficos.

Na apresentação que se encontra após este preâmbulo, podemos imaginar que as 145 páginas do diário aqui estão recordadas em outras 30 páginas. Isso poderia incorrer em uma redução ou uma diminuição; contudo, segundo o embasamento de nossa pesquisa, esta intervenção poderia ser também uma amplificação, um modo de as palavras irem ainda um pouco mais longe, e um modo de ouvir um testemunho.

A partir da leitura do diário de Maurício Grabois, montamos um índice literário de leitura, ou mesmo um índice de demora no desastre. Como legendas por onde escoam as palavras do autor, propomos que contribuem para imaginar ou para demorar apesar de tudo. O sentido de “literário”, aqui, não nos custa repetir, diz respeito a um vazio possível para um testemunho. Dessa maneira, organizamos pedaços do diário em 11 espaços literários, 11 legendas, 11 índices de legibilidade; 11 moradas, 11 casas que hospedam rastros de uma história do desastre, 11 arcas de imagens, 11 sobrevivências, 11 ruínas.

Dentro de cada um desses gestos literários estão fragmentos do diário de Maurício Grabois. Entre um fragmento e outro há um vazio que é demorado pelos títulos das sessões criados por nossa pesquisa, que são estes:

1. Animais mortos
2. Doenças
3. Atividades aéreas
4. Esperanças
5. Tempos
6. Rádio Tirana
7. Lutas
8. Registros não oficiais de mortes humanas
9. Desaparecimentos
10. Os verdadeiros nomes
11. Insetos

Cada um desses títulos envelopa um grupo de fragmentos do diário. Dentro deles, os pedaços do texto acessado seguem fiéis à ordem cronológica que aparecem no documento de origem. Deste modo, os fragmentos estão dispostos na sequência da escrita de Mauricio Grabois – datando do início de 1972 e estendendo-se até, no máximo, 25 de dezembro de 1973, dia exato em que o autor foi assassinado (NOSSA, 2012). Cronologicamente, dentro de cada título, o diário começa sempre de novo.

Nos cabe calcificar algumas justificativas que contribuíram com a posição da estratégia de apresentação fragmentária das palavras de Mauricio Grabois. A apresentação por fragmentos do diário ressoa no pensamento sobre a história em cacos em Walter Benjamin, assim como em Derrida (2015) quanto a incompletude do relato como vazio possível para demorar no testemunho. Demorar entre fragmentos tem a ver com literatura em Blanchot como silêncio e espaço para o possível. Isso leva sentido ao fato de as teses de “Sobre o conceito de história” serem uma composição de fragmentos. Lembramos também que *A escritura do desastre*, de Maurice Blanchot (2016), está assim organizado. Além disso, ocorre que fragmento, memória, escrita e tempo remontam a um autor que liga especialmente Walter Benjamin e Maurice Blanchot, que é Marcel Proust, no pensamento da escrita do tempo perdido.

A parte que tange o fragmentário em Proust pode ser encontrada em um livro que soprou na decisão do modo de apresentação das escolhas de transcrição do diário de Mauricio Grabois. O livro se chama *O método Albertine*, escrito por Anne Carson (2017). Para estender algumas palavras sobre a repercussão deste livro em relação a um lugar do fragmentário no testemunho ou na escrita da história do desastre, precisamos de uma pequena imersão proustiana a fim de nos concentrar um tanto no que pode significar a palavra “Albertine” quando se trata de buscar uma maneira de, precisamente, fazer aparecer o desaparecimento. Como Anne Carson (2017) realiza magistralmente entre os fragmentos de *O método Albertine*, na medida em que a autora nos mantém próximos a um escopo bastante proeminente nas leituras de Proust, que ressoa pelos quatro cantos desta tese sobre demorar no desastre: a escrita da memória e seus efeitos sobre o passado e sobre o presente. A tese de Marcel Proust que lampeja aqui é a de que a busca do tempo perdido é a escrita do tempo perdido.

No livro de Anne Carson é operado um destaque para a demarcação da presença de um desaparecimento, bem como uma estratégia para sustentar a aparição desse desaparecimento, concentrado na figura de Albertine. Isso acaba por nos forçar a dispor brevemente algumas possibilidades do nome de Albertine para este caso, pois a apresentação fragmentária de leitura se relaciona com certo desempenho da personagem no romance de Proust e remonta a certo poder destrutivo da memória.

Quem é Albertine? Esta personagem, em dado momento, destaca-se aprisionada nas tramas de ciúmes paranoico de seu noivo, o narrador e personagem principal do romance. Por isso, no romance de Proust é a Albertine que se referem os títulos dos tomos “A prisioneira” e “A fugitiva”. Isso é importante porque em *O método Albertine*, assim como no diário de Mauricio Grabois, pode ser vista uma certa dialética da prisioneira e da fugitiva, que é a demarcação da inscrição do desaparecimento e seu possível efeito de releitura e atualização do passado em um presente inesperado.

Explicando com mais calma, a prisioneira Albertine aparece confinada no castelo de ciúme paranoico do personagem principal, o narrador da história; a mulher é vítima de uma complexa teia de delírios e inarredável violência psicológica, de modo a fazer com que o tomo reforce incessantemente o nome que leva: “A prisioneira”. Aquele leitor que sofre com a personagem poderia antever uma esperança no próximo tomo, já que se chama “A fugitiva”. Essa ilusão não dura muito, pois Albertine, logo nas primeiras páginas de “A fugitiva”, é atropelada por um carro e morre.

O personagem principal e narrador, então desesperado por poder tocar de alguma maneira seu objeto de posse, passa a buscar informações de amigos de Albertine, ler bilhetes dispersos, conversar com pessoas que conheciam e saíam com sua noiva morta. As informações que o personagem vai recolhendo, porém, vão aos poucos contradizendo a totalidade da prisão a que Albertine aparecera submetida em “A prisioneira”. Uma nova Albertine dá outro rosto para aquela Albertine que aparecia dominada: uma incisão no passado faz com que a prisioneira se transforme em fugitiva, mesmo depois de morta. Eis um exemplo de Marcel Proust sobre o poder destruidor da recordação.

*O método Albertine* é um método fragmentário, estratégia utilizada pela autora pelo gesto de apresentação de uma escrita em pedaços com informações decantadas após uma leitura com certa atenção para as marcas diversas do desaparecimento da personagem no texto de Proust. Isto é um pouco do que buscamos fazer com o diário de Mauricio Grabois na busca de um rastro da memória do desastre<sup>18</sup>.

Um poder da memória pode ser compreendido pelo fio de Albertine nos dois tomos que se referem a seu nome: “A prisioneira” e “A fugitiva”, lidos nessa ordem. Uma complexa dialética da “prisioneira” e da “fugitiva” se abrem para a estratégia do fragmentário e da montagem de elementos de fora do texto, montagem de leitura, colocando a recordação como a possibilidade de uma outra história, de um outro passado que pode nos apresentar um novo presente. Isso faz com que uma narrativa possa ser recolocada, reposicionada, remontada, demorada. O fragmento está sempre em fuga para um novo sentido, ou em *atraso* para um novo sentido.

18 Poderíamos entender a escolha do fragmentário como um próprio testemunho de Albertine no romance de Proust? Se conhecermos um pouco a Albertine que Proust desenhou, poderíamos chamar esse método de método do desaparecimento. Como fazer aparecer um desaparecimento, reconhecer em Albertine a marca do desaparecimento? Essa personagem, cujo nome, como denota Anne Carson, “aparece 2363 vezes” (CARSON, 2017, p. 11), “está presente ou mencionada em 807 páginas” (CARSON, 2017, p. 11), “está adormecida em 19% dessas páginas” (CARSON, 2017, p. 11), e foge depois de morta.

Ao adentrarmos, a seguir, nos fragmentos caídos de um diário do desastre, será perceptível que o primeiro índice e seu ritmo destoam dos demais, pois foi construído pela via de algumas contas matemáticas que podem ser feitas após a leitura do diário; esse primeiro índice, em especial, foi derivado de modo direto do jogo fragmentário de informações do livro *O método Albertine* (CARSON, 2017). Os outros 10 índices são feitos exclusivamente de fragmentos das palavras escritas no diário, cuja escolha foi guiada pelo próprio índice literário. As letras, aqui, foram arrancadas ao diário de Mauricio Grabois, e nele buscamos nos aprofundar na ausência, a fim de demorar na ausência. A fim de demorar no desastre como forma de escrever e de ler um desastre.

Como finalização desta tese, apresentaremos uma composição cujo resultado foi proporcionado pelo pensamento sobre o tempo na escrita da história e sua relação com o demorar e com as imagens. Atribuo, especialmente, a Euclides da Cunha, aos estudos sugeridos por Maurice Blanchot e ao espaço do acervo da oficina de criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro – assombrado pelo amor da professora Tania na sustentação de uma ética do arquivo e do testemunho – esta leitura do diário de Maurício Grabois em sua suposta íntegra. Esta ética torna exigente e sempre inacabado o gesto de questionar: como a literatura é possível depois do desastre?

As palavras atribuídas ao comandante da guerrilha do Araguaia soam como estrelas distantes na noite da história. São cacos do que foi contado por uma testemunha, tão somente organizados em uma certa noite, que são esses títulos e sua disposição. Finalizamos a tese com uma exposição de imagens escritas em um diário do desastre, na qual se impõe não apenas o que está escrito, mas também, e em especial, o que não está.

## 4.2 DEMORAS POSSÍVEIS EM UM DIÁRIO DO DESASTRE

1. Animais mortos
2. Doenças
3. Atividades aéreas
4. Esperanças
5. Tempos
6. Rádio Tirana
7. Lutas
8. Registros não oficiais de mortes humanas
9. Desaparecimentos
10. Os verdadeiros nomes
11. Insetos

Glossário de abreviações utilizadas no diário:

Bula – Responsável por cuidados médicos

Co – Comandante, ou combatente ou companheiro(a)

D – Destacamento

DA – Destacamento A (B e C)

DB – Destacamento B

DC – Destacamento C

FF GG – Forças guerrilheiras

GP – Guerra prolongada

P – Partido

Rádio Tirana – Rádio comunista da Albânia.

ZC – Codinome de André Grabois, filho de Maurício Grabois

#### 4.3 DE 1972 A 25 DE DEZEMBRO DE 1973

##### 4.3.1 Animais mortos

5 tatus	1 macaco
2 sururucus (uma com oito ovos)	5 carumbés
6 guaribas.	2 jacus
3 macacos pregos	8 mutuns
45 jabutis	1 quati
1 porca	2 porcões
1 paca	1 anta
2 porcos	1 cotia
7 veados	1 preguiça
3 tonas	1 onça
18 jabotas (das quais 4 com ovos)	2 catitu
1 caititu	1 capininga

##### 4.3.2 Doenças

**16/5 de 1972:** O Ju desde que chegou está na rede. A malária não o larga. Está quase sempre com 39° de febre. Assim permanece há 5 dias. Emagreceu muito e está debilitado. Seu ânimo, no entanto, é elevado.

**30/5 de 1972:** Os “bulas” do D acham que a paralisação das pernas é simulação, embora possa não ser consciente.

**4/7 de 1972:** A tal paralisia nas pernas era simulação. Que farsante! (...) Está visivelmente acovardado.

**1/9 de 1972:** (...) tombou 6 co atacados de malária.

**22/9 de 1972:** Eu enfrento uma diarreia dos diabos.

**5/10 de 1972:** Eu continuo curtindo a minha disenteria. (...) Ivo apanhou violenta malária. Passou o dia de ontem com 39° e 40° de febre.

**13/10 de 1972:** Eu continuo com a disenteria que me atormenta há quase um mês. Vou tomar dose maior de carvão vegetal (Ultracarbon).

**23/10 de 1972:** A disenteria não me larga. Vem piorando e não sei o que fazer. É uma chateação medonha.

**19/11 de 1972:** Ivo caiu de novo com malária. 40° de febre.

**26/11 de 1972:** Como resultado de um tratamento de choque com antibióticos, melhorei da disenteria. Esta, porém, me ameaça de vez em quando. Perdi alguns quilos com a doença. No entanto, isso é bastante bom para combater a alta da minha pressão arterial.

**4/12 de 1972:** Peguei bruta malária, que me deixou arriado durante 3 dias. Já estou bom, embora a disenteria tenha voltado com particular violência.

**20/12 de 1972:** Estranha doença vem atacando o nosso pessoal. Trata-se de um edema que incha os pés e as pernas. Não incomoda.

**22/12 de 1972:** A disenteria voltou a me atormentar.

**26/1 de 1973:** Desde ontem, Zeca está com terrível malária. Febre de 39° e 40°. Encontra-se arriado.

**5/2 de 1973:** Jo, após a malária, teve uma reincidência de um mal pulmonar (talvez pneumonia) que há meses o prendeu à rede por mais de 30 dias no DA. Já melhorou bastante. Está quase bom.

**5/4 de 1973:** Do mesmo depósito também veio cloromicetina para combater a disenteria que me apoquentou há meses.

**11/5 de 1973:** Zeca já está bom da malária. Quanto a mim, o intestino continua dando trabalho. Para me castigar mais ainda, um morcego mordeu-me. Este hematófago já tinha sugado o sangue em Joaq, Jo, Ari e Nelson. Por causa dele, temos que mudar logo de acampamento. Vampiro sem vergonha!

**27/5 de 1973:** Os morcegos voltaram de novo a atacar. Morderam Nelson no braço, Jo no nariz e na mão e a mim no couro cabeludo (cada vez menos cabeludo). Estes êmulos de Drácula nos vem causando transtornos. Não é pela mordida, nem pelo sangue perdido, mas pelas doenças que provocam.

**14/7 de 1973:** Estou grandemente enfraquecido e não conto com os necessários recursos para me restabelecer completamente. Ainda bem que resta uma lata de leite em pó.

**7/10 de 1973:** Insidiosa malária atacou-me e deixou-me inteiramente prostrado. Foi uma semana de febre e intensa diarreia, tomei Darador, duas doses de Fanasulfa (8 comprimidos) e Darapim. Ingeri Resoguina e aplicaram-me Aralem injetável (4 ampolas). Tomei também soro glicosado misturado com vitamina C. Doíam-me as pernas e os braços e não podia ficar de pé. Também não podia comer e sentia dores horríveis no estômago. Vomitava com frequência. Fiquei bem, mas bastante debilitado.

**30/10 de 1973:** Novo acesso de malária e más notícias do DA (para mim particularmente terríveis) deixaram-me em estado de não poder escrever coisa alguma.

**9/11 de 1973:** No que se refere à saúde, atravesso uma fase de azar. Depois de várias malárias e disenterias, surgiu-me uma complicação no olho direito. Mancha escura atrapalha-me a visão. Não sei a que atribuí-la. Talvez a uma pancada. Há quase 3 anos tive algo semelhante, mas a mancha desapareceu. Agora está incomodando muito. É possível que surja uma melhora. Minha vida torna-se difícil. Ainda não me refiz de todo do choque emocional resultante da queda do ZC. Mas superarei todas as dificuldades. Assim espero.

**7/12 de 1973:** Passei este tempo todo sem escrever por duas razões: a primeira consiste em ter caminhado durante 11 dias com mais 7 companheiros, e a segunda reside no fato da doença em meus olhos ter-se agravado. O olho esquerdo, que não estava atingido, também foi afetado e está bem pior que o direito. A perspectiva para mim, se a moléstia não regredir, não é das melhores.

**22/12 de 1973:** No acampamento só se encontram 12 combatentes. Cinco estão atacados de malária: Osv, Dina, Áurea, Luiz e Peri. Não melhorei nada dos olhos. A diminuição da visão incomoda bastante.

**25/12 de 1973:** Agravou-se a moléstia dos meus olhos. Estou enxergando com certa dificuldade. Há possibilidade de ocorrer um colapso em minha visão. Não posso facilitar. Penso em sair da região, pois, se não o fizer, posso criar, com minha doença, uma situação difícil para os co.

### 4.3.3 Atividade aéreas

**30/4 de 1972:** Começou a G.P. a 12/4. (...) Três dias depois, chegava o G2, tendo realizado marcha difícil pelos caminhos e pela mata, enquanto no ar sobrevoavam helicópteros e nas estradas ouviam-se rajadas de metralhadoras. (...) O helicóptero continua voando (...) Como fizeram fogo de dia, um avião sobrevoou sobre eles.

**15/5 de 1972:** Ficamos, eu e Joaq que nem piloto em dia sem teto e sem contar com instrumentos de vôo (por coincidência por cima de nós voa insistentemente um helicóptero – que chato!)

**16/5 de 1972:** Nos últimos dias nota-se febril atividade da aviação. Aviões a jato cortam os ares duas, três e até quatro vezes por dia. Também voam aparelhos a pistão. Os helicópteros movimentam-se sem cessar e o dia todo. O que procura o inimigo? Julgamos que está transportando tropas para esta área.

**17/5 de 1972:** Os helicópteros continuam a voar e o Ju ainda está nas garras da malária. A febre, contudo, baixou para 37,5°. Preparamo-nos para levantar acampamento amanhã.

**20/5 de 1972:** Desde o dia 16 desapareceu a atividade aérea do inimigo. Esporadicamente ouve-se o barulho de avião ou helicóptero.

**30/5 de 1972:** Ontem sobre o nosso acampamento sobrevoou um “teco”. Como antes chovera, ele passou bastante baixo. Parecia estar em viagem normal e não em pesquisa de terreno ou localização de guerrilheiros. A atividade aérea do inimigo continua permanente. (...) Na última semana intensificou-se novamente a atividade da aviação do inimigo. Quase todo o dia helicóptero e pequeno avião pesquisam ponto por ponto da mata. Qual a finalidade dessa atividade? Inquietação? Mapeamento? Cobertura de tropa? Localização de guerrilheiros? Quem sabe?

**26/6 de 1972:** Com certeza estão organizando novos contingentes militares mais treinados e fazendo levantamento topográfico da região (isso explica o continuado movimento de aviões e helicópteros)

**13/6 de 1972:** No que diz respeito ao pium, trata-se pequeno monstro. Parece-se com uma pequena formiga, que anda com rapidez e instantaneamente alça vôo que nem helicóptero (por sinal acaba de passar um avião por cima do acampamento). Quando ferroa é para valer. Chupa o sangue, o local da mordida arde e fica marca acentuada.

**23/6 de 1972:** O dia começou com intensa atividade aérea do inimigo. Além do ruído do helicóptero que ouvimos permanentemente, já passaram sobre nosso acampamento mais de 5 aviões, entre os quais um jato. Isto em apenas duas horas. Que será?

**29/6 de 1972:** Estou sozinho no acampamento. Há dois dias amainou a atividade aérea do inimigo. O silêncio é grande. Só uma infinidade de mutucas me chateiam com ferroadas e um zunido insuportável. Em compensação liquido-as em massa.

**16/9 de 1972:** Hoje, a aviação do inimigo está em grande atividade. Qual o motivo de tal movimentação? Só Deus sabe... (ou melhor, o Estado-Maior das forças repressivas). Os aviões já não metem medo.

**18/9 de 1972:** O dia de ontem foi marcado por intensa atividade aérea. Cortaram os ares aviões de todos os tipos.

**24/9 de 1972:** O comando do D tentou, então, realizar uma emboscada. Colocados os co em posição, o inimigo não apareceu. Também intensificou-se a atividade aérea das forças repressivas. Diante disso, o C decidiu retirar-se, deixando dois grupos de 3 co para realizar fustigamentos.

**26/9 de 1972:** A aviação inimiga prossegue sua atividade. Já está se tornando chata. A ditadura gasta, em vão, uma gasolina “lascada”. O adversário parece desesperado.

**15/10 de 1972:** A aviação inimiga parou inteiramente sua atividade em nossa área. Onde está agindo?

**30/11 de 1972:** Um helicóptero, desde ontem, sobrevoa a parte norte do nosso acampamento. No mais, nada de novo.

**4/12 de 1972:** (...) às 6:30 da manhã, passaram bem próximo de nosso acampamento dois helicópteros. Estavam em viagem e não em pesquisa.

**2/2 de 1973:** Nada de novo em nossa área, a não ser uns poucos aviões que cruzam os ares.

**18/2 de 1973:** Ontem sobrevoou o nosso acampamento. Em rota de viagem, velho conhecido desde o início da luta, que não vamos e nem ouvíamos a 5 meses: um helicóptero. Hoje passou por perto um avião. Talvez um “paquera”.

**22/3 de 1973:** Logo no início de nossa luta, nos meses de maio, junho e julho do ano passado, helicópteros munidos de alto-falantes sobrevoavam as roças apelando com estardalhaço para os guerrilheiros se entregarem. Diziam: “Elementos do MLP! Entreguem-se, o presidente garante suas vidas”. E divulgavam outras mentiras e estúpidos slogans. Com isso não faziam mais que amedrontar muitos camponeses que, pela primeira vez, via “um avião falar”.

**11/4 de 1973:** Ouviu-se durante o dia o ronco de motores de avião. Às 16:30 horas um “teco” cruzou o acampamento. Será que os soldados começam a se movimentar?

**19/4 de 1973:** Os “Búfalos” estão voando quase o dia todo.

**20/5 de 1973:** O verão amazônico chegou. A vida para o guerrilheiro parece mais alegre. Mas, com o céu limpo, a aviação do inimigo entrou em atividade. Hoje, aviões sobrevoaram a área do acampamento. Também os carrapatos fazem sua presença. São bem miudinhos e provocam coceiras infernais. Estamos todos infestados por essa praga.

**8/10 de 1973:** Pe veio ao nosso encontro. Informa que o inimigo já entrou. Um pequeno grupo bivacou próximo do Paulista e outro foi para Pimenteira, castanhal do Almir Morais. Mais um outro foi para Pau Preto. Hoje, devem chegar mais tropas. A aviação está em atividade. Um “paquera” sobrevoava a área. Cedo levantamos acampamento e só paramos depois de 3 horas de marcha. Pe está preparando algumas ações militares contra o inimigo.

**14/10 de 1973:** De manhã cedo desabou uma chuva torrencial, mas durante o dia movimentaram-se os aviões e helicópteros do inimigo.

**22/10 de 1973:** (...) aviões e helicópteros sobrevoam com certa insistência a área do nosso acampamento.

#### 4.3.4 Esperanças

**30/4 de 1972:** (...) Não se nota sinal de fraqueza em ninguém. Todos querem combater. (...)

**7/5 de 1972:** Precisamos dar repercussão à nossa luta. Isso é vital para nós. A extensão do nosso movimento, o número de co que envolve, a bandeira que levantamos, o tamanho da região conflagrada, bem como a selva, junto à Transamazônica,

necessariamente chamarão a atenção sobre nós. É indispensável romper a barreira da censura ditatorial. A propaganda de nossa zona guerrilheira atrairá milhares de jovens para a luta (...).

**16/6 de 1972:** Não por acaso o comunismo é a juventude do mundo. Confio, com o mesmo ardor de moço, na vitória da revolução no Brasil.

**26/6 de 1972:** Mas os fatos indicam que o desenvolvimento da luta nos é favorável e será, no futuro, ainda mais favorável.

**21/5 de 1972:** (...) Confirma-se nossa previsão de que a Rádio Tirana, com o correr do tempo, melhorará seu noticiário sobre a luta guerrilheira nas selvas do Araguaia. (...)

**26/6 de 1972:** Se soubermos aplicar corretamente nossa concepção de GP, qualquer tática dos soldados da ditadura fracassará.

**4/7 de 1972:** Este, em seu relatório, fala de guerrilheiros das regiões de S. Domingos e S. Geraldo e informa que um tal major Odon afirmara que o tenente Alfredo, que torturou os religiosos, estava nervoso e cansado por ter passado uma semana na mata. Ficará mais nervoso ainda porque terá que enfrentar por muito tempo os guerrilheiros na selva... (...) Afinal, apesar da ditadura impor severa censura sobre a nossa guerrilha, esta acaba se tornando conhecida de vastos setores da população.

**9/7 de 1972:** Ele inteirou-se de novos dados sobre o trabalho de massa do DA, o qual tem as melhores perspectivas. Cresce o número de nossos amigos e aumenta a ajuda do povo.

**12/7 de 1972:** A resistência armada ao governo se consolida e ganha apoio popular. A nossa perspectiva de crescimento é boa. Se não cometermos erros graves não seremos derrotados e avançaremos na guerra à ditadura. (...)

**20/7 de 1972:** Estamos convencidos de que a nossa causa é justa e certos de que a simpatia da esmagadora maioria da população está do nosso lado. (...) A chama da rebelião para pôr abaixo a ditadura foi acesa no Araguaia e, com o decorrer do tempo, alastrar-se-á por todo o Brasil.

**29/7 de 1972:** É que a chama que acendemos pode provocar um grande incêndio por este vasto Brasil.

**1/8 de 1972:** Seja qual for o desfecho da resistência armada nas selvas do Araguaia, ela é o germe das grandes lutas em que se empenhará o povo brasileiro no futuro. Seu exemplo há de frutificar.

**3/8 de 1972:** Ainda alimento a possibilidade de boas notícias. A esperança é a última que morre (...).

**11/8 de 1972:** Os albaneses confiam nos seus camaradas do Brasil e abrigam a esperança de que a luta no Araguaia e Tocantins vingue, se amplie e se aprofunde. E assim será.

**18/8 de 1972:** Belo e tranqüilo é o dia de hoje.. Por entre as grandes árvores e cipós vislumbro um céu azul, em nenhuma nuvem. Agradável e suave vento movimento as folhas em sonoro farfalhar. Tarde típica de agosto no Sul do Pará. Tudo convida à meditação. Preocupa-me o curso e o destino da resistência armada. (...) Agora, porém, meu pensamento está voltado para os jovens, rapazes e moças que compartilham comigo desta imensa aventura, da gloriosa saga de participar, nas primeiras linhas, da grande batalha do povo brasileiro contra a tirania, pela liberdade e a emancipação nacional. Que juventude generosa, abnegada e valente! Os mais altos valores humanos aqui se revelam. Nosso povo e o nosso Partido podem orgulhar-se dos moços que na floresta amazônica combatem os soldados da ditadura. Deixaram nas cidades suas famílias, seus estudos e seus empregos para enfrentar uma vida dura e de dificuldades sem conta. Mas não se queixam, nem se abatem. Encaram alegremente a nova situação e não temem a morte.

**23/8 de 1972:** No acampamento reunimos todos os co. Proferi então uma palestra abordando problemas políticos internacionais e do país, bem como da nossa resistência armada e do D. Procurei incentivar todos os co, sublinhando o esforço por eles desenvolvido em mais de 4 meses de luta. Mostrei que esta luta se realiza em situação mundial favorável e assinalei que para nós se abrem as melhores perspectivas. Os 130 dias de luta nos mostram que se não cometermos erros cresceremos continuamente.

**5/9 de 1972:** A reunião foi bastante educativa e espero, como seu resultado, que o DB avance na propaganda revolucionária, no abastecimento e nas operações contra o inimigo. Na minha intervenção destaquei o valor da reunião, manifestei meu otimismo pelo curso da luta e combati o desequilíbrio e o exagero de alguns co, que viam as coisas mais negras do que realmente são.

**12/9 de 1972:** (...) a ação guerrilheira na Amazônia representa papel de catalisador para desencadear outras lutas. Sob o estímulo da guerrilha, tais lutas podem se espalhar por todo o país. (...) Mas à medida que a ação guerrilheira se desenvolve, o povo irá mais e mais tomando conhecimento do que ocorre na Amazônia. Nosso objetivo estratégico nesta fase da luta armada é sobreviver. Mas sobreviver não significa unicamente continuar a existir, mas crescer e se consolidar. (...) Conclusão: a situação local nos é favorável como também é favorável a situação nacional e internacional. (...) CONCLUSÃO: As FF GG têm boa perspectiva de crescer e se consolidar. O maior perigo está em nós mesmos. Isto é, na superestimação de nossas forças e de nossas possibilidades reais. (...) Conclusão: se as FF GG aplicam fielmente nossa concepção militar, se souberem usar habilmente a tática de guerrilhas, o inimigo não passará de um tigre de papel. (...) Começada a nossa luta, devemos levá-la até o fim. A palavra capitulação não faz parte do nosso dicionário. Devemos ser persistentes e confiar na vitória. Embora nosso inimigo seja numeroso e bem armado, defende uma causa injusta. As tropas da ditadura são um colosso de pés de barro.

**18/9 de 1972:** Os soldados da ditadura continuam imobilizados na periferia da região rebelada ou se diluirão, em patrulhas, pelas estadas e caminhos. Mesmo que se decidam entrar na mata, vagarão às tontas, na selva, atrás de um adversário esquivo que eles não sabem onde está e que podem surpreendê-los a qualquer momento.

**5/10 de 1972:** Além do inimigo, outro grande problema é a água. Está tudo seco.

**12/10 de 1972:** Meio ano de vida na selva. Parece incrível que jovens das grandes cidades, na maioria pouco afeitos a trabalhos físicos, tenham sobrevivido com recursos em grande parte retirados das matas. A floresta tornou-se o lar das FF GG do Araguaia. Seis meses de existência da guerrilha, em que os combatentes enfrentam mil e uma dificuldades e um inimigo bem treinado, armado até os dentes e muitíssimo superior em número. É uma grande vitória do povo brasileiro em sua luta contra a ditadura militar, pela liberdade e pela emancipação nacional. O governo dos generais, que tudo fez para impedir que a luta armada no Sul do Pará se tornasse conhecida pela opinião pública, não foi capaz de evitar que a Guerrilha do Araguaia repercutisse pelo Brasil afora e que sua atividade fosse noticiada em países da Europa e da Ásia. (...) A chama acesa na

selva amazônica pode se alastrar por todo o Brasil. Por isso, tudo deve ser feito para que ela não se apague. Seis meses de resistência armada mostram que é possível mantê-la cada vez mais viva e transformá-la em um imenso fogaréu.

**18/10 de 1972:** Nossos mensageiros traziam também novidades. (...) o inimigo se retirou completamente da região. (...) Nossos guerrilheiros estavam nas barbas do inimigo e ele não os via.

**21/10 de 1972:** Finalmente rompeu-se a cortina de censura sobre os acontecimentos do Araguaia. A Rádio Tirana transmitiu extratos de uma reportagem publicada em 24 de setembro pelo “O Estado de São Paulo” e pelo “Jornal da Tarde” sobre a guerrilha que tem lugar no Sul do Pará.

**12/12 de 1972:** (...) ampliaram suas influências entre as massas, ocasionaram baixas ao Exército e sua existência vem obtendo grande repercussão política nacional e internacional. (...) Nossa experiência hoje é bem maior. Não devemos, de nenhum modo, subestimar este precioso capital, amalhado com suor, sangue e sacrifícios inauditos.

**20/12 de 1972:** (...) apesar da censura severa do governo, a guerrilha tornou-se conhecida em todo o Brasil e internacionalmente (...).

**22/1 de 1973:** É notável o trabalho de massa que se está realizando. Já foram visitadas cerca de 160 famílias. O apoio dos camponeses é surpreendente. Cresce o número de amigos.

**26/3 de 1973:** Hoje os camponeses falam de “nossa luta” ao invés da “luta de vocês”, como diziam no início da resistência armada. (...) Assim, o movimento armado que se iniciou na selva amazônica transforma-se em poderosa torrente cujo avanço ninguém poderá deter.

**7/4 de 1973:** (...) a luta guerrilheira do Araguaia, apesar da férrea censura do governo, torna-se conhecida cada vez mais de amplos setores da população. No correr do tempo, irá assumindo o papel de principal apoio do movimento de oposição popular. O inimigo tudo faz para impedir a repercussão da guerrilha. (...) o trabalho de massas foi o maior êxito da guerrilha. Ele ultrapassou as melhores expectativas.

**31/5 de 1973:** Finda o mês de maio com a mais bela manhã de sol na floresta. Assim vamos envelhecendo nas terras sem fim da Amazônia, longe dos queridos camaradas, Um dia, porém, o sol da revolução brilhará com maior intensidade

ainda que o sol do Araguaia. Então, todos confraternizaremos. (...) Sentem que, seja qual for a duração da luta, nossos combatentes acabarão vitoriosos. As massas estão conosco e a elas se deverá o triunfo.

**22/7 de 1973:** A opinião pública está conosco.

**14/8 de 1973:** Numa das aulas do curso de preparação militar dizíamos que, iniciada a guerrilha, esta passaria por um ponto crítico, a partir do qual não seríamos mais derrotados. Não temos dados suficientes para afirmar que ultrapassamos tal ponto, mas podemos desde já asseverar que atingimos uma situação em que só seremos desbaratados se cometermos graves erros. Por que?

porque temos atualmente maior domínio da arte militar, isto é, da guerra de guerrilhas;

porque possuímos maior conhecimento da selva;

porque aumentou consideravelmente nossa ligação com as massas da região. Estas, em sua grande maioria, estão conosco;

porque garantimos, embora de maneira ainda insuficiente, nosso abastecimento, através das massas e da mata;

porque existe uma situação nacional favorável ao desenvolvimento da luta armada.

**12/10 de 1973:** Neste rápido balanço, volto a repetir que se não cometermos erros essenciais, jamais seremos batidos.

**31/10 de 1973:** Nestas anotações tenho afirmado que se não cometermos erros essenciais não seremos batidos. A falta de vigilância e o desrespeito às leis da guerrilha são erros essenciais.

**12/11 de 1973:** A mancha que surgiu em meu olho está aumentando e minha capacidade visual diminuindo. Verdadeira maçada. Como enfrentar a doença sem médico, sem nenhum recurso? Meu consolo é que tenho dois olhos e só um está sendo afetado.

**22/12 de 1973:** O moral dos combatentes é alto, apesar de todas as vicissitudes. Mas, num ou outro elemento surgem sintomas de derrotismo. Mostrei que é possível enfrentar com êxito a nova investida do Exército.

#### 4.3.5 Tempos

**2/5 de 1972:** Faz, precisamente, um mês que a luta começou.

**13/6 de 1972:** Ontem completou dois meses do início da luta. Mas continuamos sem novas notícias.

**12/7 de 1972:** Faz três meses que foi acesa a chama da guerra popular

**20/8 de 1972:** O bula-chefe regressava são e salvo. Chegara à nossa área no dia 12 e atendeu o ponto de 15 no dia 14, pois seu calendário estava “adiantado”.

**12/9 de 1972:** Faz 5 meses que se iniciou a guerra popular contra a ditadura

**29/9 de 1972:** Aguardamos o curso dos acontecimentos. Mas estou convencido de que as forças da ditadura não terão êxito.

**2/10 de 1972:** Completo 60 anos. Não é uma idade própria para um guerrilheiro. Mas esforço para cumprir meu dever de revolucionário. (...) Lembro-me também da minha companheira de mais de 30 anos, comunista como eu, pronta para todos os sacrifícios. Nesta hora, eu penso nesta dedicada amiga. Estou certo de que ela pensa igualmente em mim. (...) Recordo-me do meu neto, a quem quero tanto bem, convencido de que, no futuro, será também um revolucionário a serviço da grande causa do socialismo e do comunismo.

**12/10 de 1972:** Meio ano de vida na selva. (...) Por que a guerrilha está se mantendo por todo esse tempo?

**15/10 de 1972:** Caiu ontem de manhã uma chuva torrencial e a tarde toda o tempo esteve nublado. A vida vai se tornar mais difícil para as FF GG.

**24/10 de 1972:** A verdadeira revolução ainda está por ser feita. É o que estamos realizando aqui no Araguaia.

**12/11 de 1972:** Hoje faz 7 meses do início da luta. Espero que se complete 7 anos, se a vitória não vier antes.

**12/12 de 1972:** Faz hoje 8 meses que se iniciou a luta armada. Aqui, o tempo corre rápido. O inimigo, apesar de sua tremenda superioridade em homens e armamento não nos conseguiu derrotar.

**1/11 de 1973:** Hoje, V faz 30 anos. Pena não poder assinalar a data com a alegria de todos os anos. Espero que esteja feliz e que não lhe tenha acontecido nada. Desejo-lhe os melhores êxitos na vida e que, algum dia, veja concretizados seus ideais de luta.

**22/1 de 1973:** Há quase um mês não anoto nada do que vem acontecendo.

**31/1 de 1973:** Assim assistimos o término do primeiro mês de 1973.

**9/2 de 1973:** No início deste mês minha companheira fez 56 anos. Lembro-me dela com saudades. Desejo-lhe muitas felicidades, apesar das grandes preocupações que devem afligi-la. No final, como nos filmes de mocinho, tudo acabará bem. Se não acabar... azar nosso. Daqui vai meu abraço.

**12/2 de 1973:** Nossa resistência armada contra a ditadura faz 300 dias. Há 10 meses o inimigo realizava o primeiro ataque contra nós. (...) A guerrilha no Sul do Pará mostra sua vitalidade. Ela tem condições de crescer e se estender a outras regiões. Dez meses de luta são um poderoso estímulo.

**18/2 de 1973:** Voltaram novamente as borboletas. As mesmas espécies que revolteavam em abril, maio e junho do ano passado. Mas neste tempo quantos combativos e excelentes co se foram para sempre.

**12/3 de 1973:** Faz, nesta data, 11 meses da luta guerrilheira.

**26/3 de 1973:** No dia 12 do próximo mês o DA vai comemorar o 1º aniversário da luta guerrilheira no Araguaia. Joaq irá participar da festa. (...) A hora é de decisão.

**5/4 de 1973:** É necessário se prevenir sempre contra o formalismo e contra toda espécie de liberalismo. Ter o máximo de iniciativa e lutar sempre contra a rotina.

**12/4 de 1973:** Faz hoje um ano a luta guerrilheira na região do Araguaia. Trata-se de importante êxito. Conseguimos realizar o que nenhuma força de esquerda foi capaz de levar a cabo: erguer-se, de armas na mão, contra a ditadura e manter-se durante 12 meses. Hoje estamos em condições melhores do que há um ano e nossas perspectivas são boas.

**11/5 de 1973:** Hoje (...), 28 anos depois do esmagamento do nazi-fascismo, por amarga ironia da História, estão no poder os antigos admiradores de Hitler e seus sequazes. Nossa luta contra a ditadura militar é, em essência, a mesma que travamos na primeira metade da década de 40 contra o fascismo. (...) As FF GG do Araguaia estão dando sua contribuição. Esta é a sua melhor homenagem aos milhões de anti-fascistas tombados na II Guerra Mundial.

**15/5 de 1973:** A Rádio Tirana continua sem notícias enviadas do Brasil. Já vai para 5 meses. Tal fato preocupa a todos. Será que aconteceu algo de ruim aos co da cidade? Espero que não. Penso que são dificuldades passageiras, embora sejam bem grandes.

**7/6 de 1973:** Marcelo faz 7 anos. Deve estar um moleque inteligente e desempenado. Com certeza já lê e escreve correntemente. Assim, está despontando um futuro revolucionário. E eu vou me tornando um avô coruja. Ora bolas!

**9/6 de 1973:** Suas cotas de abastecimento de reserva foram atingidas. O perigo está na rotina.

**3/7 de 1973:** Hoje, ZC fez 27 anos. Desejo-lhe mil felicidades e os maiores êxitos como combatente guerrilheiro. Sua mãe deve estar apreensiva pela falta de notícias, mas, sem dúvida, deve orgulhar-se dele.

**14/7 de 1973:** Apanhei violenta malária que me deixou 7 dias de rede.

**24/7 de 1973:** Choveu ontem bem cedo e à noite. A manhã de hoje está nublada e convida ao devaneio. É o que eu faço sobre um fato cotidiano: o cantar de uma ave. Típico da mata é o canto do chororó. Esse canto assume particular destaque na multiplicidade de sons que ressoam na floresta. A qualquer hora, ouve-se um assobio forte e longo, seguido de outros mais curtos, em curiosa modulação. As atenções voltam-se para eles. (...)

É alegre e triste ao mesmo tempo. Durante o dia, cheio de vida, parece expressar o sentir da infinidade de aves e animais que povoam a selva. Ao entardecer e à noite, despertam profunda nostalgia, fazendo lembrar, com saudade, o pelourinho das cidades, as pessoas queridas e os camaradas de luta. Ficará para sempre gravado na memória dos guerrilheiros, a recordar-lhes, a todo instante, o mundo verde que os abriga e protege.

A guerrilha está indissolivelmente ligada ao nhambú choroso. Ao se aproximar do acampamento, os combatentes assobiam, dando a senha aos demais. E quantas vezes aquele canto se confunde com o sinal do guerrilheiro. Este se atrasa. Com ansiedade é esperado. Ecoa, então, no espaço, um acorde. Todos se alegram. O homem está chegando. No entanto, novos sons se sucedem.

É o nhambú choroso. Retorna aos corações a mesma ansiedade. Mas que agradável surpresa pensar que canta o chororó e quem chega é o guerrilheiro. Um dia, junto ao canto deste nhambú, se ouvirá também o canto da vitória.

**21/9 de 1973:** Passo mais um dia da primavera na floresta amazônica. Como aqui se mata rápido o tempo! Um ano decorreu sem eu sentir. E a velhice chegando cada vez mais e, com ela, dores nos músculos e nas juntas. É o diabo. Para meu consolo, a vida na selva é uma permanente primavera.

**12/10 de 1973:** Hoje fez um ano e meio que se iniciou a luta guerrilheira no Sul do Pará. Nesse período, as FF GG avançaram muito. (...) Os guerrilheiros tiveram, assim, 18 meses de aprendizado. Esse aprendizado nos custou sangue, sofrimentos e suor.

**21/11 de 1973:** Enfrentamos atualmente a situação mais difícil desde que começou a luta guerrilheira.

#### **4.3.6 Rádio Tirana**

**1/5 de 1972:** Para compensar a verborragia ditatorial, que enjoa a qualquer um, à noite ouvimos a Rádio da Albânia que nos relata as comemorações da festa dos trabalhadores naquele país e desmascara o governo dos generais.

**20/5 de 1972:** Ontem à noite a Rádio Tirana deu uma breve notícia de nossa luta. Rompeu-se a cortina de silêncio que se estendia sobre os nossos combatentes. Temos a impressão que a notícia não foi enviada pelo P, mas que se filtrou através de uma agência telegráfica estrangeira.

**21/5 de 1972:** A Rádio Tirana voltou ontem a abordar a nossa luta. Difundiu uma nota sobre a ação das Forças Armadas no Norte do país.

**22/5 de 1972:** A Rádio Tirana voltou a repetir a notícia da nossa luta.

**24/5 de 1972:** Hoje a Rádio Tirana tratou novamente da nossa luta. Deu-lhe importância, mas não forneceu novos dados.

**16/6 de 1972:** Ontem a Rádio Tirana tratou da espoliação da Amazônia. Matéria otimamente lançada. Soube ligar a situação desta região com a luta que travamos aqui.

**26/6 de 1972:** A Rádio Tirana continua sem notícias a nosso respeito. Por que os camaradas da cidade não as enviam?

**13/7 de 1972:** A Rádio Tirana deu rápida informação sobre a nossa luta, dizendo que causamos baixas ao inimigo e fizemos prisioneiros. A notícia é boa, mas a captura de soldados, ao que eu saiba, não é verdadeira. (...) Seremos sempre gratos aos amigos albaneses.

**20/7 de 1972:** A Rádio Tirana voltou a retransmitir o artigo do Cid, que foi publicado hoje no “Zeri Populit”(...). Cada vez mais admiro os camaradas albaneses. São nossos bons amigos.

**31/7 de 1972:** Ontem a Rádio Tirana transmitiu excelente matéria sobre o moderno “esquerdismo”. Esta matéria é parte de uma série de artigos teóricos que os albaneses vêm irradiando sobre as tendências estranhas e nocivas no momento operário.

**1/8 de 1972:** A Rádio Tirana continua sem notícias da nossa luta. Para não deixar o assunto morrer, cozinhou matéria sobre as lutas camponesas no Brasil. Parece-me que não foi feliz.

**5/8 de 1972:** Novamente a Rádio Tirana tratou de nossa luta. Leu o editorial da “Classe” de julho, que tem como centro a resistência armada no Sul do Pará. A matéria é boa.

**11/8 de 1972:** A Rádio Tirana no dia 10, no espaço semanal “Na Frente de Luta de Libertação”, irradiou magnífico comentário sobre a ação guerrilheira no Sul do Pará. Foi a melhor matéria que já transmitiu sobre a nossa resistência armada. Encheu as medidas. A maneira como o assunto foi abordado, animou e estimulou a todos que estavam em torno do rádio. Encarou os acontecimentos de maneira justa, clara e plena de perspectiva. Os albaneses confiam nos seus camaradas do Brasil e abrigam a esperança de que a luta no Araguaia e Tocantins vingue, se amplie e se aprofunde. E assim será.

**16/9 de 1972:** A Rádio Tirana, em sua emissão de ontem, leu a carta dos guerrilheiros do Araguaia a um deputado federal. Deve Ter sido redigida pelo Cid.

**19/9 de 1972:** A Rádio Tirana irradiou trechos de um artigo do último número de “A Classe Operária” em que se fala das pseudo-manobras entre Xambioá e Araguatins.

**13/10 de 1972:** A Rádio Tirana durante 5 dias consecutivos vem irradiando de diferentes formas o mesmo Comunicado.

**18/10 de 1972:** Problema sério surge para nós. Desde o dia 15 a reação vem interferindo nas emissões da Rádio Tirana, tornando impossível ouvir qualquer coisa. (...) Se a direção daquela emissora mudar sempre a frequência, talvez seja possível neutralizar tão infame interferência. A ditadura teme as irradiações da Albânia como o diabo da cruz. Tudo deve ser feito para evitar que ela silencie a poderosa voz da revolução.

**12/11 de 1972:** O inimigo não fala. O rádio nada transmite sobre a Guerrilha do Araguaia e nossas informações sobre o DC são esparsas, pouco claras e não merecem muita confiança.

**8/12 de 1972:** Rádio Tirana, em sua transmissão de ontem, deu uma notícia que deixou a todos muito tristes. Foi preso em Salvador o camarada José Duarte. (...) Deve estar sendo barbaramente torturado em São Paulo, para onde foi enviado.

**2/2 de 1973:** A Rádio Tirana irradiou nota sobre as investidas da ditadura contra a direção do P. Comunicou o assassinato de 4 dirigentes comunistas: (...) perco velhos amigos e companheiros de lutas de dezenas de anos. Aqui, em nome das FF GG, presto as homenagens aos lutadores caídos. Nossos guerrilheiros combaterão com mais denodo em honra dos dirigentes comunistas assassinados.

**12/2 de 1973:** A Rádio Tirana acabou ontem de transmitir a reportagem sobre os guerrilheiros do Araguaia. O repórter ouviu Osv, Fátima e Júlio. Lástima que os dois últimos não estejam mais vivos. Suas declarações foram as suas despedidas.

**4/5 de 1973:** Em compensação às nossas vicissitudes, soubemos, pela Voz da Alemanha, que agora é primavera. Aquela rádio transmitiu, então, a Sonata de Bethoven, para violino e piano, dedicada a este período do ano. Não deixou de ser um consolo ouvir, em plena selva e completamente extenuados, o “scherso” do genial compositor, descrevendo fora de seu estilo a alegria da estação florida de sua terra. Durante a nossa acidentada viagem tomamos conhecimento, através da Rádio Tirana, que o ministro do Exército, o gorila e nazista Geisel, presidiu em Belém a formação de tropa especializada, de 10 mil homens, que será enviada à região do Araguaia para combater nossos guerrilheiros. Tudo indica que vem tempestade por aí. Mas não tememos o inimigo. Esperamo-lo tranqüilamente. Possuímos um ano de experiência de luta na mata.

**15/5 de 1973:** A Rádio Tirana continua sem notícias enviadas do Brasil. Já vai para 5 meses.

**22/10 de 1973:** A Rádio Tirana noticiou a ação das FF GG contra o posto policial da Transamazônica. Deu também informações sobre a preparação do inimigo para investir contra os guerrilheiros.

**23/11 de 1973:** A Rádio Tirana irradiou ontem dois comunicados das FF GG do Araguaia. Um sobre a retirada do Exército da região e outro sobre a morte da co Fátima. Não sei onde o P conseguiu as informações. Parece que nosso bilhete não chegou ao seu destino. O primeiro documento é geral e comenta a ausência do inimigo. O segundo dá uma versão deformada da queda de Helenira.

#### 4.3.7 Lutas

**24/9 de 1972:** O pseudo amigo foi direto a Santa Cruz avisar o Exército. E quando Amauri, depois de regressar da corrutela, pesquisava uma capoeira, defrontou-se com 10 milicos e mais o bate-pau, que o alvejaram com cerrado tiro-teio. Nosso companheiro portou-se valentemente, respondendo na mesma moeda. Mas a sua arma, longa semi-automática, que estava suja de areia, engasgou. Então recorreu ao revólver.

**3/10 de 1972:** Quando este cumpriam sua missão, surgiu uma tropa de burros dirigida pelo Edith, escoltada por 3 soldados. Ao se aproximar do local onde estavam os observadores, os soldados se dividiram em dois grupos para investigar os barrancos. Um soldado dirigiu-se para o local onde se achavam nossos companheiros.. Foi em direção do Lauro. Este, inexplicavelmente, não estava com a arma engatilhada e não a fez funcionar. Nesta hora, a Fátima moveu-se, então o milico atirou contra ela, dando as costas para o Lauro que ainda assim deixou de atirar (nem apelou para o revólver). Nosso camarada afobou-se e resolveu fugir. Foi alvo de uma saraivada de balas. No local deixou uma mochila que, além dos pertences pessoais, continha mais de 150 balas de 44 e um rádio. A Fátima não apareceu no ponto de encontro. Pode Ter morrido ou sido aprisionada.

**18/10 de 1972:** Precisamente nesse momento surgiu na estrada uma força inimiga de 16 homens que acompanhava 4 burros tropeados pelo Edith. À frente da unidade do Exército vinham três batedores (o que levou Isauro a pensar que a tropa era constituída apenas de 3 soldados). Um deles, o sargento, veio para o lado do barranco onde estavam nossos combatentes. Lauro, que portava arma longa semi-automática de 9 tiros, atrapalhou-se com a arma, não atirou e fugiu. O milico pressentiu a Fátima e disparou o FAL em sua direção. Esta, com sua

arma de caça 16, o fuzilou. Em seguida, correu e se entrincheirou mais adiante. Um soldado, que pesquisava o local à sua procura, foi por ela abatido mortalmente com tiros de revólver 38. Ferida nas pernas, foi presa. Perguntaram-lhe onde estavam seus co. Respondeu que poderiam matá-la, pois nada diria. Então os milicos a assassinaram friamente. Seu corpo foi enterrado nas Oito Barrancas, para onde foi transportado em burro. Seu comportamento causou grande admiração entre a massa. Esta informa que um capitão dissera que se nossa companheira tivesse uma boa arma teria liquidado boa parte dos 16 militares. Não há dúvida de que a combatente Fátima revelou grande bravura e notável firmeza revolucionária. A história de nosso povo revela poucos exemplos de semelhante heroísmo. Sozinha, com absoluta inferioridade de armamento, enfrentou quase duas dezenas de soldados muito bem armados e matou dois. Arrostou com coragem seus captores e preferiu serenamente a morte a conservar a vida delatando seus irmãos de luta. Que o exemplo da Fátima seja seguido por todos os combatentes das FF GG do Araguaia e por todos os jovens revolucionários brasileiros! Fátima, cujo verdadeiro nome era Helenira (...).

**19/11 de 1972:** Depois de passar o primeiro grupo e enquanto esperava a passagem do segundo, viu surgir 16 soldados do Exército. O que vinha à frente, possivelmente o comandante, parou a tropa e com mais 2 praças, resolveu pesquisar o terreno. Dirigiu-se para o lado da jovem combatente. Esta decidiu enfrentar os adversários com o objetivo de avisar seus companheiros. Com uma arma de caça abateu mortalmente o sargento armado de FAL e granadas. Ao se retirar foi ferida nas pernas. Então entrincheirou-se como pôde e, usando um revólver 38, matou um soldado fortemente armado que se aproximava. Até que terminou sua munição, lutou com o grosso da tropa do governo.

**16/11 de 1973:** A co Sonia, bula do D, quando atendia a um ponto com 2 combatentes, foi surpreendida pelo inimigo e metralhada. Isso aconteceu porque ela desobedeceu às normas de marcha e às diretrizes que recebeu. Tinha ordens para seguir determinada rota, mas resolveu ir por uma “batida”, verdadeiro caminho. Os milicos estavam na área e buscavam rastros dos guerrilheiros. Aque-la co resolveu tomar banho e deixou suas botinas no trilheiro, a uma distância não muito longe do ponto. Como os dois co não chegaram na hora combinada, ela regressou despreocupada, acompanhada de um jovem que há pouco ingressara na guerrilha. Não encontrou as botinas. O jovem alertou-a sobre o inimigo,

mas ela insistiu em procurá-las. Então se ouviu a intimação dos soldados: “se correr morre”. Seu acompanhante fugiu em desabalada carreira. Ouviram-se rajadas de metralhadora e de FAL. Sonia tombou gritando. A morte de Sonia é um exemplo da falta de espírito militar que domina ainda muitos de nossos combatentes. Esta morte é uma grande perda para o DA, pois aquela guerrilheira era a melhor bula das FF GG e desfrutava de grande prestígio de massas. Seu desaparecimento terá repercussão negativa entre a população da área do D. Sonia viera do Estado da Guanabara. Era de família pobre. Foi educada em um asilo – a União das Operárias de Jesus -. Trabalhou numa das fábricas da Coca-Cola e custeou seus estudos com seus próprios recursos. Ingressou na Faculdade de Medicina e cursava o 4º ano quando veio para o Araguaia.

**21/12 de 1973:** Não escrevi nada nos últimos dias porque sucederam-se inúmeros acontecimentos que me obrigaram a caminhar quase sem parar. No dia 10, de manhã, inesperadamente, o Toinho fugiu. Isso constituiu um transtorno para os DD A e B. Este desertor se encontrava numa área por ele conhecida e onde fora recrutado. Sabe aonde se encontram alguns depósitos de milho com os quais contávamos. Não foi se entregar ao inimigo (deixou sua arma e o mocó), mas acabará preso e, sem dúvida, falará. É lastimável não termos ganho esse elemento vindo da massa. É um garoto, de cerca de 15 anos, sem pai e sem mãe, bastante ativo e que estava integrado na guerrilha. As dificuldades da luta, a alimentação escassa, a morte do Chico e o mau tratamento que alguns combatentes lhe dispensavam, devem ter contribuído para sua fuga. Não tinha ainda consciência sobre os elevados princípios de nossa causa. (...)

Depois que todos os mensageiros partiram, retiramo-nos para um morro, perto do local, onde dormimos e onde pretendíamos permanecer até o Joaq chegar. Camuflando o velho acampamento, ficaram Zezinho, Fogoió e Raul. Passadas mais de 2 horas, ouvimos tiro de arma de caça. Decorridos 2 minutos, foram detonados 6 a 7 tiros de FAL. O inimigo aparecera no local que tínhamos abandonado. Não sabemos se ele surpreendeu nossos co da camuflagem ou se foram surpreendidos. A Segunda hipótese é a mais viável. Quem usa arma de caça são os guerrilheiros. (...)

Hoje de manhã, Osv e Amauri saíram para apanhar o Joaq e os demais camaradas que foram ao seu encontro. Tanto na área onde o Toinho fugiu, bem como nas áreas onde os co enfrentaram o inimigo e o Josias desertou, a atividade aérea do inimigo se intensificou, com o emprego de “tecos”, NA e helicópteros.

Zezinho, que chegara do DA, informou que nesse D está tudo normal. Trouxe maiores detalhes da morte do José Carlos, Nunes, Zebão e Alfredo. Quando o inimigo os surpreendeu, na primeira rajada de metralhadora, sucumbiram logo Nunes e Zebão; José Carlos ainda conseguiu apanhar o fuzil e disparar 3 tiros. Alfredo, mortalmente atingido, ainda disparou o revólver contra os soldados, quase atingindo seu comandante, que segundo a massa seria um major. Os camponeses também informaram que Sonia teve morte heróica. Os milicos não a atingiram nos primeiros disparos. Cercaram-na e então se estabeleceu o seguinte diálogo: – Quem é você? – Sou uma guerrilheira do Araguaia. – Que está fazendo aqui? – Luto pela liberdade. Ato contínuo, Sonia puxou o revólver e atingiu um soldado no braço e outro na perna. Então um milico metralhou-a, dizendo: vou dar tua liberdade. Bandidos! O nome verdadeiro de Sonia era Maria Lucia de Souza.

#### **4.3.8 Registros não oficiais de mortes humanas**

**16/5 de 1972:** O Osv e o Comprido, que o acompanhava, travaram tiroteio com eles. O da metralhadora foi morto e um policial foi ferido. O tropeiro que estava com eles, e mais um inimigo, saíram em desabalada carreira. Outro ficou de tocaia num muguicho com a metralhadora e o revólver do morto.

**4/7 de 1972:** Os co do DA foram informados de que o Exército assassinou o Nilo, aplicando-lhe as mais atrozes torturas. E ele não queria combater. Isto manifestou desde que chegou aqui e por isso foi liberado da tarefa de guerrear. Deixamo-lo ir embora. Pouco conhecia a nossa organização. Mas a reação não o perdoou. Travamos luta de vida e morte. Não podemos ter qualquer ilusão.

**9/7 de 1972:** Informou, então, que na zona de Esperancinha, onde existiu um PA do DC, há 3 semanas, haviam sido assassinados 3 combatentes nossos, entre eles uma mulher. Isso aconteceu na casa de um morador que se comprometera vender-lhe alguns produtos. O patife marcou o dia da entrega dos mesmos e foi avisar a polícia. Quando nossos companheiros chegaram para apanhar a mercadoria, foram tocaçados pelos soldados escondidos no telhado da casa. A jovem morreu com um tiro na cabeça. Outro co, tendo corrido, foi metralhado na barriga e caiu morto um pouco mais longe do local. A reação trouxe o Geraldo para reconhecer os corpos.

**20/8 de 1972:** Durante esse período de estada na selva, o Aparício, no curso de uma caçada, perdeu-se e não achou mais seus companheiros. Viu-se obrigado a arrancar na casa de um elemento da massa, onde o Exército o localizou. Este corajoso co do DB não se entregou e morreu lutando contra os cães de fila da ditadura. (...)

Também foi preso o Carlito, que estava com a perna machucada, perto de um pique. Surpreendido pelo inimigo, assumiu atitude destemida, sendo brutalmente espancado. Domingos, que se encontrava inexplicavelmente com outros co em um antigo PA, foi igualmente preso. Sua posição parece não ser boa. Ju obteve mais uma informação: Lena fora presa ou assassinada em casa de um elemento da massa, onde parte de seu G costumava se alimentar. A esta lista de perdas, deve-se acrescentar a morte de Jorge, um experimentado co, chefe de grupo e antigo líder estudantil do Ceará no período das grandes manifestações populares de 1968

**12/9 de 1972:** DB: Teve duas perdas (um aprisionado e outro morto).

**12/10 de 1972:** Ao se completar meio ano de resistência armada à ditadura, reverencio, aqui, os combatentes tombados, legítimos heróis de nossa época. Seu sacrifício ajudará a despertar as grandes massas de jovens que acabarão se incorporando à luta que se desenvolve no Norte do país. Um dia, que espero não estar longe, a História lhes fará justiça e o povo brasileiro os homenageará como seus melhores filhos.

**18/10 de 1972:** Novas informações foram trazidas sobre o incidente em que a co Fátima tombou sem vida.

**7/11 de 1972:** Elementos da massa informaram que viram em Xambioá os cadáveres de 6 companheiros nossos dentro de sacos de lona. Junto a eles estavam 6 mochilas semelhantes às nossas.

**24/12 de 1972:** Sem ser esperado, Joaq, acompanhado do Zeca, apareceu no acampamento ao escurecer do dia 22. Trazia notícias tristes. (...) Nesse choque, Flávio matou um soldado. Durante todo o percurso foram tomando conhecimento da presença de tropas do Exército. (...)

Quando iam apanhar as mochilas, que tinham deixado em lugar um pouco afastado da moradia do lavrador, irrompeu violento tiroteio, verificando-se sucessivas rajadas de FAL e metralhadora. Ju, que conversava com a Val, caiu a seus pés, e depois de pronunciar umas poucas palavras, morreu. Val olhou em torno

de si e notou que Flávio estava estendido, sem vida, no chão. Neste momento viu Raul, que fora baleado levemente no braço, querendo se afastar, tomando o caminho de um pique próximo. Correu para impedir que o fizesse, pois o pique estava tomado de soldados. Ao chegar junto de Raul, observou que Gil, de cócoras, procurava reanimar o Ju. Depois de conversar com Raul, procurou o Gil, porém não o viu mais. Talvez tivesse sido atingido pela metralha. É quase certo. Diante disso, os dois sobreviventes se retiraram. Sua viagem de volta foi uma verdadeira odisséia. Tinham uma bússola, mas não conheciam a rota de retorno. Andaram quase 2 meses.

**22/1 de 1973:** Paulo, que estava à vanguarda do grupo quando ia se encontrar com o Cearense, não morreu por sorte. Mas Jorge (Bergson) foi abatido. Parece que ele ofereceu combate ao inimigo. Os companheiros, que recuaram, ouviram tiros de fuzil mauser, arma que Jorge portava. (...)

Na área de Pau Preto, onde atuava outro grupo, também houve outro caso de traição. Um miserável, apelidado de Coió, fingiu-se amigo dos guerrilheiros. Durante algum tempo ajudou os co. Depois avisou aos soldados, que prepararam uma emboscada. Apesar das precauções tomadas, quando os combatentes se aproximaram de sua casa foram tiroteados, morrendo então a co Maria.

Posteriormente, Vitor, VC do D, saiu com Carlito para atender a ponto com a CM. Durante a viagem, o pé deste último, que estava com um espinho, infeccionou, impedindo-o de andar. Vitor o deixou próximo a um pique e saiu. Grave erro. Um bate-pau, chamado Pernambuco, localizou nosso co, que acabou sendo preso e cruelmente seviciado. Tudo indica que esse guerrilheiro foi assassinado. (...) o DC teve mais 4 baixas fatais (...)

No caminho, ouviram ruído de vozes. Cazuzza achou, sem qualquer razão, que se tratava de gente da guerrilha. No dia seguinte de manhã, Vitor permitiu que seu companheiro fosse investigar, sem que houvesse qualquer necessidade de fazê-lo. Resultado: tratava-se de um acampamento inimigo. Cazuzza foi descoberto e morto, sendo enterrado no próprio local. Sozinho, Vitor foi ao encontro de Antonio, Dina e Zé Francisco. Depois de apanha-los, ao passar por um caminho, Vitor observou rastros do inimigo. Resolveu então observá-lo, sem que houvesse motivo para isso. O local escolhido para a observação era péssimo: em frente a um cipoal e a uns poucos metros da estrada. Alguns co não acharam

justa a decisão, mas Vitor insistiu. Três horas depois, o inimigo apareceu. Já tinha passado quase toda a tropa adversária, quando faltava passar apenas o último soldado, Zé Francisco fez barulho, talvez deixando cair a arma. Irrompeu, então, violento tiroteio. Dina caiu fora, tendo uma bala arranhado seu pescoço. Os outros três ficaram mortos no terreno.

**26/1 de 1973:** Estive meditando sobre as perdas do DC. Elas são bastante sérias. Morreram ótimos co e combatentes de valor. Além do Jorge, Maria e, possivelmente, Carlito, caíram lutadores firmes, como Vitor, Antonio, Cazuzza e José Francisco. (...)

Jorge, cujo verdadeiro nome era Bergson Gruam de Farias, era ex-estudante do último ano de Química da Universidade do Ceará. Foi vice-presidente do DCE daquela Universidade. Também ocupou o cargo de presidente do Diretório Acadêmico do Instituto de Ciências Médicas. (...) Sua morte abriu um claro nas FF GG. (...) Carlito veio do Estado da Guanabara. Aí formara-se em Ciências Sociais. Antes de vir para o campo trabalhava como pesquisador do Instituto de Ciências Sociais daquele Estado (...). Não se dobrou diante de seus algozes. Os soldados o espancaram e o torturaram brutalmente. Amararam-no a um burro que o arrastou num chão coalhado de tocos, cipós e espinhos. Parece que não sobreviveu às sevícias.

(...) Outro morto do DC foi seu VC, o co Vitor. Antigo militante do P, pertenceu ao secretariado do CR da Guanabara. Antes de chegar à região do Araguaia, fora preso, tendo passado mais de um ano nos cárceres do CENIMAR. Torturado, portou-se firmemente, não denunciando ninguém. Como bancário na GB, desenvolveu atividade no sindicato, onde era muito acatado. Formou-se também em Direito. (...) Antonio, cujo verdadeiro nome não sei, viera da Bahia, onde nascera. Geólogo capaz, conhecia bem topografia. Embora não gostasse de comandar, tinha pendores militares. (...) José Francisco, antigo marinho, ingressou no P em 1931. O guerrilheiro mais velho e o único preto do D. Tinha 64 anos, mas possuía muito vigor físico. Chaves era o seu sobrenome (não me recordo do seu primeiro nome). (...) Cazuzza, um dos mais antigos na tarefa de preparação da luta armada. Atuou, nesse sentido, em Goiás, Maranhão e Pará. Ex-estudante, conhecia bastante medicina, ocupando o posto de chefe do serviço de saúde de seu D (...). Seu nome verdadeiro parece que era Miguel Tavares ou Santos.

**4/3 de 1973:** A morte de João Carlos deixa imenso vazio nas Forças Guerrilheiras do Araguaia, (...).

**14/7 de 1973:** Outro grupo do D liquidou o Osmar.

**1/9 de 1973:** Terminou o mês de agosto, que registrou alguns êxitos para a guerrilha e assinalou um acontecimento bastante triste para nós: a morte de Mundico. Esse combatente do DC, no dia 16, apareceu morto, talvez vitimado por acidente com seu revólver. Seu corpo foi encontrado na mata, próximo da casa de um camponês. Enterrado perto do local onde morrera, recebeu o adeus e as homenagens de seus co. Na ocasião, falou a comissária Dina.

**30/10 de 1973:** Novo acesso de malária e más notícias do DA (para mim particularmente terríveis) deixaram-me em estado de não poder escrever coisa alguma. Hoje, livre do ataque de impaludismo e, em parte, refeito do choque emocional, disponho-me a relatar o sucedido com um grupo de combatentes daquele D. no dia 26, chegaram Joca e Ari, depois de caminharem 12 dias, gastos na ida e na volta, até o ponto com os mensageiros do DA. Jo relatou que vieram ao local do encontro Piauí e Antonio. O VC daquela unidade guerrilheira contou o seguinte: no dia 13, um grupo chefiado por ZC, composto por Nunes, João, Zebão e Alfredo, dirigiu-se a um depósito para apanhar farinha. No dia anterior, Alfredo e outros combatentes insistiram junto ao C para se matar 3 porcos do D, que estavam numa capoeira abandonada. ZC repeliu com energia a proposta, dizendo que ela afetava a segurança e que “não se devia morrer pela boca”. Por isso, só iriam buscar farinha. No entanto, no meio do caminho, sob pressão de alguns combatentes, deixou-se convencer de apanhar os porcos. E o grupo enveredou capoeira adentro. Então, foram cometidas uma série de facilidades: os porcos foram mortos a tiros, acendeu-se o fogo, não se deu importância ao helicóptero que sobrevoava o local e permaneceu-se demasiado tempo na capoeira. Ainda estavam os guerrilheiros dedicados à tarefa de tratar os porcos quando foram surpreendidos pelo inimigo. João procurou fugir e ouvir descargas de metralhadora. Mas obteve êxito. Foi ele que relatou o ocorrido. Em sua opinião, os outros 4 combatentes, que não apareceram no acampamento, foram mortos. Assim, o DA foi duramente golpeado. Perdeu seu comandante, homem capaz e um dos mais puros revolucionários. Estava ligado ao P desde os 16 anos e ainda podia dar muito à revolução. Era excelente comandante.

O primeiro erro que, no entanto, cometeu, lhe foi fatal. Tinha 27 anos e seu verdadeiro nome era André Grabois. Nunes era a terceira pessoa do D. tinha raras qualidades de combatente e destacava-se por seu espírito combativo. Seu nome era Divino Ferreira de Souza. Tinha 31 anos. Zebão, jovem espirituoso, incorporou-se à guerrilha aos 19 anos e agora tinha 23. Era um guerrilheiro exemplar. Alfredo, que não conheci, era elemento recrutado entre a população local. Eficiente, calmo e corajoso, constituía a melhor aquisição das FF GG entre os camponeses.

#### **4.3.9 Desaparecimentos**

**7/5 de 1972:** No dia seguinte, Pe vai ao encontro com o Jo e com o Ju. Ninguém aparece.

**3/10 de 1972:** A Fátima não apareceu no ponto de encontro. Pode Ter morrido ou sido aprisionada.

**22/10 de 1972:** Não apareceram o Joaq e o Ju. Nossos mensageiros irão nos próximos pontos e talvez tenham mais sorte.

**30/10 de 1972:** De ontem para hoje, violenta chuva abateu-se sobre a mata, das 20:30 às 3 da madrugada. Na certa, apagou todos os nossos rastros.

**20/12 de 1972:** Consideramos o DC como dispersado e o Ju e seu grupo como perdidos.

**22/1 de 1973:** (...) Já tinha até solicitado sua saída da guerrilha. O resultado foi lamentável. Os 3 resolveram arrancar na casa do PA. Como não podia deixar de acontecer, o inimigo acabou chegando lá. Assobiou e Domingos, estupidamente, se apresentou. Foi preso. Os 2 fugiram para a mata. Depois de algumas peripécias, bateram em casa de camponeses, onde foram detidos pelos soldados. (...) Lena desertou. Entregou-se ao inimigo.

**5/2 de 1973:** Passei a noite toda pensando na vida do Careca (Lincoln) e do Carlinhos. Que companheiros capazes e abnegados perdeu a revolução! Seu exemplo educará a nova geração de revolucionários. Não posso esconder a minha tristeza pela perda de dirigentes do porte dos que foram assassinados. Mas cerro os dentes e sinto crescer meu ódio à ditadura e ao regime que ela defende.

**4/3 de 1973:** Os combatentes do Araguaia saberão superar todos os entraves à sua luta, inspirando-se na heróica e brilhante trajetória de João Carlos Haas Sobrinho. O exemplo desse guerrilheiro indômito viverá eternamente na memória

de todos os patriotas e despertará para a ação armada um número cada vez maior de jovens brasileiros para pôr fim à ditadura e para acabar em definitivo com a dominação imperialista.

**22/3 de 1973:** Com isso não faziam mais que amedrontar muitos camponeses que, pela primeira vez, via “um avião falar”. Corre a notícia de que certa mulher abortou ao ouvir vozes vindas do céu...

**26/3 de 1973:** (...) o Pedro Mineiro era o chefe dos pistoleiros e tinha sobre as costas a responsabilidade de vários crimes de morte perpetrados contra peões e camponeses. Submetido a julgamento pelo Tribunal Revolucionário, foi condenado à morte e imediatamente fuzilado.

**4/5 de 1973:** Depois nos dirigimos à referêcia. Mas não apareceu ninguém.

**7/6 de 1973:** No dia marcado, Zezinho não apareceu no lugar do encontro.

**16/6 de 1973:** Zeca regressou sem o Zezinho. Aumenta, assim, a minha preocupação.

**9/11 de 1973:** Minha vida torna-se difícil. Ainda não me refiz de todo do choque emocional resultante da queda do ZC.

**12/11 de 1973:** Ainda estou sob a emoção do impacto que me ocasionaram os acontecimentos do DA. Deixa-me bastante triste a ausência do ZC.

**13/11 de 1973:** Faz um mês que caiu o ZC.

**23/11 de 1973:** Ao rever minhas anotações em um caderno que pretendo me desfazer, encontrei o resumo das intervenções dos participantes da reunião dos CC e VVCC de D com a CM, realizada entre 9 e 12 de agosto último. Para que fique registrada nestes apontamentos da guerrilha, transcrevo um sumário da intervenção do José Carlos naquela oportunidade, quando o vi pela última vez: “O C do DA chama a atenção para os êxitos do seu D no trabalho entre as massas, os quais considerava também êxitos militares. Em seguida, assinalou que sem ter informação não se pode ter iniciativa no terreno militar. Por isso, estabeleceu como tarefa de grande importância (...).

**21/12 de 1973:** No curso da marcha, no dia 18, Josias, sob o pretexto de fazer suas necessidades fisiológicas, iludiu nossa vigilância e desertou.

**25/12 de 1973:** (...) Quanto ao Ari, o nosso armeiro, desapareceu quando ia apanhar farinha em uma barraca. Não sabemos se teve um ataque epiléptico ou se desertou. (...) A morte do Zebão, que era seu primo, e a falta de bóia, podem ter contribuído para que ele fugisse. Se ele não aparecer, trará dificuldades para nós. (...) Para mim é bastante doloroso deixar as FF GG.

#### **4.3.10 Os verdadeiros nomes**

**18/10 de 1972:** Fátima, cujo verdadeiro nome era Helenira, pertencia ao P desde 1967. Era filha de um médico baiano, radicado no interior de S. Paulo, de tendências de esquerda. Paulista de nascimento, quando ginásiana era excelente jogadora de basquete.

**24/12 de 1972:** Com a morte do Ju, as FF GG recebem pesado golpe. Perderam seu médico, um membro da CM com grande capacidade política e militar. João Carlos Haas Sobrinho, este o verdadeiro nome do co desaparecido, era um quadro de grandes qualidades. Desprendido, modesto, corajosos, inteligente e capaz, tinha ainda muito a dar à revolução. Nasceu no Rio Grande do Sul, tirou o curso secundário em S. Leopoldo e formou-se em medicina em Porto Alegre.

**26/1 de 1972:** Jorge, cujo verdadeiro nome era Bergson Gruam de Farias (...) Maria era uma jovem professora do interior de São Paulo. (...) Carlito veio do Estado da Guanabara. (...) Seu verdadeiro nome: Kleber. (...) Outro morto do DC foi seu VC, o co Vitor. (...) Seu nome era Vitório. (...) Antonio, cujo verdadeiro nome não sei. (...) José Francisco, antigo marinheiro, (...). Chaves era o seu sobrenome (não me recordo do seu primeiro nome). (...) Cazusa, (...). Seu nome verdadeiro parece que era Miguel Tavares ou Santos.

**11/2 de 1973:** (...) aquela combatente deu-me alguns dados biográficos do Aparício. Este era seu co e morreu durante a primeira incursão do nosso bula-chefe na área do DC. O verdadeiro nome do combatente tombado na luta era Idalisio Soares Aranha Filho.

**4/3 de 1973:** Antonio não morreu no local. Foi apenas ferido. Assassinaram-no com pancadas, após bárbaras torturas, em Xambioá. Seu nome era Antonio Monteiro.

**16/6 de 1973:** Também um velho militante que morava na cidade maranhense de Porto Fraco foi assassinado pela reação. Barbaramente torturado, até o último instante afirmou ser comunista. Evidenciou grande valentia. Não estava, atualmente, ligado a nenhuma organização revolucionária. Conheci-o quando morei naquela localidade de Tocantins. Seu nome era Epaminondas.

**23/11 de 1973:** Ari era excelente guerrilheiros (parece que a morte escolhe sempre os melhores combatentes). Ativista estudantil na Guanabara, cursava a Escola de Física daquele Estado. Tinha bastante futuro e daria um bom chefe de D, nasceu em Cachoeira do Itapemirim, no Espírito Santo. Seu nome: Arildo Valadão. Idade: 25 anos.

**10/12 de 1973:** Chico era um companheiro que veio da Guanabara e que entrou na região da guerrilha quando a luta armada começou. Seu nome é Adriano. Não conheço seu sobrenome.

**21/12 de 1973:** O nome verdadeiro de Sonia era Maria Lucia de Souza.

#### 4.3.11 Insetos

**30/5 de 1972:** Também é possível que diminuam as borboletas. Estas nos dão maravilhoso espetáculo. Miríades destes insetos, de todas as cores e tamanhos fazem evolução de verdadeiro balé. São numerosas, pequenas, brancas e diáfanas, que, como se fossem um bando de moçoilas, voam em todas as direções, movimentado-se garridamente. Recordam-nos a leveza das bailarinas do Bolshoi. Lago dos Cisnes. Mas são estas que imitam as borboletas. Outras vezes, surge solitária, grande e vistosa, exibindo um azulado fulgurante, num esvoçar elegante e tranquilo, borboleta que se assemelha à mulher bonita a expor seu charme a enfeitiçados admiradores.

**13/6 de 1972:** Aqui, no acampamento, como em toda a mata, temos como inimigos três figuras bastante incômodas: o carrapato, o pium e a mosca varejeira. Com a chega da estação seca os carrapatos proliferam de maneira quase infinita. São de vários tipos, mas há os que infernizam com maior frequência a vida de todos. Quando não é o mucuim (ou micuim) é o carrapato de fogo. A este não existe quem possa resistir. Toda pessoa que ele ataca é obrigado a caçá-lo imediatamente. Tira a camisa, a calça, o calção e tudo o mais. Quanto ao mucuim, de tamanho diminuto, representa inimigo invisível que se localiza nos lugares mais indiscretos. É necessário aguentá-los pacientemente.

No que diz respeito ao pium, trata-se pequeno monstro. Parece-se com uma pequena formiga, que anda com rapidez e instantaneamente alça vôo que nem helicóptero (por sinal acaba de passar um avião por cima do acampamento). Quando ferroa é para valer. Chupa o sangue, o local da mordida arde e fica marca acentuada. Dizem que é o transmissor do lecho (leishmaniose). (...)

Já a mosca varejeira, a maior “chata” deste planeta, tem o azul brilhante, dourado da bolha de sabão. A “vareja” surge como que por encanto logo que se expõe carne ou roupa suja e quando estamos molhados de suor. Começa imediatamente a zunir e a pôr ovos. É necessário ter o máximo cuidado com a caça, senão a mosca estraga tudo. A “vareja” é insistente e nunca perdoa. Penetra em toda a parte. Às vezes resolve por seus ovos nos ouvidos ou no nariz da pessoa.

**19/6 de 1972:** No acampamento, como em toda a mata, apareceu outra personagem incômoda: a mutuca. Parece que com o calor ela prolifera. Atazana a nossa vida. Trata-se de uma mosca grande, munida de uma tromba, verdadeira seringa hipodérmica. Sua ferroadada é bem dolorosa e seu zunido é de tirar a paciência de qualquer um.

**29/6 de 1972:** Estou sozinho no acampamento. Há dois dias amainou a atividade aérea do inimigo. O silêncio é grande. Só uma infinidade de mutucas me chateiam com ferroadas e um zunido insuportável. Em compensação liquido-as em massa.

**14/8 de 1972:** Nos últimos 15 dias os carrapatos tornaram-se um verdadeiro flagelo. Bandidos. Habitualmente, catamos de 10 a 20 desses bichinhos por dia. Além de incomodarem terrivelmente (como ardem), provocam corubas. Suja especialidade é morder nos lugares mais indiscretos: nas axilas, entre os dedos dos pés e das mãos, no púbis e arredores

**18/2 de 1973:** Voltaram novamente as borboletas. As mesmas espécies que revolteavam em abril, maio e junho do ano passado. Mas neste tempo quantos combativos e excelentes co se foram para sempre. Alegria a vista a presença das borboletas. A ausência de denodados combatentes nos traz saudades e tristeza. Tenho esperança de que, com as borboletas, surgirão novos lutadores da mesma estirpe dos que caíram erguendo a bandeira da revolução.

**19/8 de 1973:** As primeiras horas da última noite foram de completa escuridão. Nós, habitantes da selva, víamos somente as luzes dos vagalumes que, em grande número, se deslocavam céleres no espaço. Lembrei-me então dos poemas de Catulo da Paixão Cearense, que eu lia e às vezes recitava, em meus anos e ginásio. O poeta falava nos pirilampos a iluminar a mata, transformada em palco de uma grande festa. (...)

João e Maria (não estou bem certo se estes eram os nomes dos personagens) amavam-se. Eram dois matutos. Surgem vários obstáculos ao casamento. O casal de namorados fez uma promessa. Se conseguisse se unir, na noite de S. João, fariam uma viagem através da mata. Os dois amorosos atingem seus objetivos. Catulo relata as suas travessias na floresta. Aí é que entram, em profusão, os pirilampos, acompanhados das estrelas cintilantes, do luar, das flores e de outros condimentos que acentuam o caráter lírico do tema.

No entanto, aqui na selva o panorama é outro. Quão diversa é a realidade da imaginação do poeta! De fato, vagalumes voam em grande número, dando certa beleza à paisagem noturna. Mas, tais insetos luminosos emaranham-se nos cabelos dos guerrilheiros, penetram em baixo de suas vestes e, com mais frequência, em “piques” suicidas, mergulham nas panelas fumegantes. Não poucas vezes os combatentes comem carne de veado ou de tatu, de paca ou guariba, ao molho do pirilampo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. *A aventura* (2018a). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. *A potência do pensamento: Ensaios e conferências* (2017). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. *Bartelby, ou da contingência* (2015). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história* (2005). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, G. *Ninfas* (2012). São Paulo: Hedra.
- Agamben, G. *O fogo e o relato: Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros* (2018b). São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha* (2013). São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. *O tempo que resta: Um comentário à Carta aos Romanos* (2016). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. *Signatura rerum: Sobre o método* (2019). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Alloa, E. (2015). Entre a transparência e a opacidade – O que a imagem dá a pensar. In: Alloa, E. (Org.), *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Amorim, Carlos. *Araguaia: histórias de amor e de guerra* (2014). Rio de Janeiro: Record.
- Antelo, R. (2018) História(s): a arte arde. In: Didi-Huberman, G. *A imagem queima*. Curitiba: Editora Medusa.
- Arquidiocese de São Paulo. (2011) *Brasil: Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes.
- Assman, A. *Espaços de recordação: Formas e transformações da memória cultural* (2016). Campinas: Editora Unicamp.
- Baeta, V. (2004) De uma morte sem fim. In: Branco, L. C., Barbosa, M. Venício, & Silva, S. A. (Orgs.). *Maurice Blanchot* (pp. 71-78). São Paulo: Annablumme.
- Benjamin, W. (1970) A capacidade mimética. In: Benjamin, W. et al. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Benjamin, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)* (2013). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Benjamin, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política* (2014). São Paulo: Braziliense.
- Benjamin, W. *Obras escolhidas II: rua de mão única* (2000). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. *Passagens* (2018). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bergson, H. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências* (2006). São Paulo: Martins Fontes.
- Blanchot, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural* (2010b). São Paulo: Escuta.
- Blanchot, M. *A conversa infinita 3: a ausência de livro* (2010a). São Paulo: Escuta.
- Blanchot, M. (2015, mai-ago). A escrita do desastre (fragmentos caídos de um texto ardente). *Em Tese*, 21(2), pp. 155-151. Belo Horizonte.
- Blanchot, M. *A escritura do desastre* (2016). São Paulo: Lume Editor.
- Blanchot, M. *A parte do fogo* (2011b). Rio de Janeiro: Rocco.
- Blanchot, M. *O espaço literário* (2011a). Rio de Janeiro: Rocco.
- Blanchot, Maurice. *O instante da minha morte* (2003). Porto: Campo das Letras.
- Blanchot, M. *O livro por vir* (2005). São Paulo: Martins Fontes.
- Bolaño, R. *2666* (2012). São Paulo: Companhia das Letras.

- Bouretz, P. (2011). *Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo* (J. Guinsburg, F. Kon, V. L. Felício, Trad). São Paulo: Perspectiva.
- Branco, L. C. (2004) A morte do último escritor. In: Branco, L. C., Barbosa, M. V., & Silva, S. A. (Orgs.). *Maurice Blanchot* (pp. 9-12). São Paulo: Annablumme.
- Brasil (2014). *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. Recuperado de <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/Capitulo%2018.pdf>. Acessado em: 13 mar. 2021.
- Brito Jr., A. (2013). A literatura e o local da diferença: entre testemunho e arquivo. *Revista Landa*, 2(1), pp. 60-82. Recuperado de <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176066>
- Burucúa, J. E. (2012, dez) Repercussões de Aby Warburg na América Latina. *Concinnitas*, 2(21), pp. 252-280.
- Butler, J. (2014, set) Uma poética da não-chegada. *CULT: Revista Brasileira de Cultura*, (194), pp. 34-37.
- Caimi, C. (2018) A dialética do ver: imagem e pensamento na prática do arquivo. In: Fonseca, T. M. G., Caimi, C. L., Costa, L. A., & SOUSA, E. L. A. (Orgs.). *Imagens do Fora: um arquivo da loucura* (pp. 337-351). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Carson, A. *O método Albertine* (2017). São Paulo: Edições Jabuticaba.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina* (2012). São Paulo: Globo.
- Cunha, E. da. *Caderneta de campo de Euclides da Cunha* (2009). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Cunha, E. da. *Os Sertões – campanha de Canudos* (2015). Rio de Janeiro: Record.
- Deleuze, G. *Crítica e clínica* (2013). São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. *Demorar – Maurice Blanchot* (2015). Florianópolis: Editora UFSC.
- Derrida, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida* (2014). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Derrida, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Derrida, J. (2008). Uma testemunha de sempre. In: Queiroz, A., Alvim, L., & Oliveira, N. (Orgs). *Apenas Blanchot* (pp. 89-100). Rio de Janeiro: Pazulin Ed.
- Didi-Huberman, G. *A imagem queima* (2018a). Curitiba: Editora Medusa.
- Didi-Huberman, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2015c). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (2015b). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto – o olho da história III* (2018b). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. *Cascas* (2017). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2011). De semelhança a semelhança. *Alea*. 13(1), pp. 26-51. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>.
- Didi-Huberman, G. *Diante da imagem* (2013). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. *Emoção! Que emoção?* (2016). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. *Imagens apesar de tudo* (2020). São Paulo: Editora 34.

- Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha* (2010). São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Feldman, I. (2016). Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoa* a *O filho de Saul*. *ARS*, 14(28), pp. p 134-153.
- Figueiredo, L. *Olho por olho. Os livros secretos da ditadura* (2009). Rio de Janeiro: Record.
- Fonseca, T. M. G. (2014, 13-15 out) O Arquivo Neblina: Um Testemunho a partir de um Campo Concentracionario. *Seminário Internacional História do Tempo Presente*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, II.
- Fonseca, T. M. G. (2018) Túmulo e palavra: o *after life* para prolongar um último toque com a ponta dos dedos. In: Fonseca, T. M. G., Caimi, C. L., Costa, L. A., & Sousa, E. L. A. (Orgs.). *Imagens do Fora: um arquivo da loucura*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Foucault, M. *A arqueologia do saber* (2008). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. *Ditos e escritos volume III: estética: literatura e pintura, música e cinema* (2013). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. *Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber* (2012). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gagnebin, J. M. *História e narração em Walter Benjamin* (2013). São Paulo: Perspectiva.
- Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer* (2014). São Paulo: Ed. 34.
- Gagnebin, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (1997). Rio de Janeiro: Imago.
- Gagnebin, J. M. (1999, set-dec) Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin. *Estudos avançados* 13(37), São Paulo, pp. 191-206.
- Gagnebin, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história* (2018). São Paulo, n-1 edições.
- Giacóia, O. J. *Agamben: por uma ética da vergonha e do resto* (2018). São Paulo: n-1 edições.
- Giovanni, J. R.D. (2014, jan-jun). Histórias de fantasmas para gente grande. *Topoi*, Rio de Janeiro, 15(28), p. 347-353.
- Gomes, D. de O. (2011, jun) Blanchot ferido com fogo. *Barbaroi*, (34), Santa Cruz do Sul.
- Grabois, M. *Diário de Mauricio Grabois na Guerrilha do Araguaia* (2014) [PDF]. Recuperado de <http://www.grabois.org.br/portal/especiais/136883-44738/2014-04-10/diario-de-mauricio-grabois-na-guerrilha-do-araguaia>. Obra original datada de 1972-73.
- Grabois, V. *Mauricio Grabois, meu pai* (2012). Rio de Janeiro: Hexis.
- Guelardi, M. (2018) Prefácio. In: Warburg, A. *A presença do antigo* (pp. 9-10). Campinas: Editora da Unicamp.
- Guimarães, M. (2003) O livro de Euclides da Cunha. In: Nascimento, J. L. do, & Facioli, V. (Orgs.). *Juízos Críticos: Os Sertões e os olhares de sua época* (pp. 87-101). São Paulo: Editora Unesp.
- Huchet, S. (2013, set). O historiador e o artista na mesa de (des)orientação. Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburgiana. *Revista Ciclos*, Florianópolis, 1(1).
- Kierniew, J. G. & MOSCHEN, S. Z. (2019). Bartelby e a contingência: o saber-fazer-com o impossível. *Educação*, Santa Maria, 44.
- Lages, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2002). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Levi, P. *É isto um homem?* (1988). Rio de Janeiro: Rocco.
- Levy, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Maia, E. A. (2004) Maurice Blanchot e a topologia difusa. In: Branco, L. C., Barbosa, M. V., & Silva, S. A. (Orgs.). *Maurice Blanchot* (pp. 49-55). São Paulo: Annablumme.

- Mate, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”* (2011). São Leopoldo: Ed. UNISSINOS.
- Mechi, P. E. (2013, 22-26 jul.) A guerrilha do Araguaia vista por seu comandante: o Diário de Maurício Grabois. *Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social*. Natal, Rio Grande do Norte, Brasil, XXVIII.
- Menezes, M. M. de. (2008) A escrita e sua temporalidade: Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas. In: Queiroz, A., Alvim, L., & Oliveira, N. (Orgs). *Apenas Blanchot* (pp. 125-138). Rio de Janeiro: Pazulin Ed.
- Nascimento, J. L. do. (2003) Os Sertões e os olhares de sua época. In: Nascimento, J. L. do, & Facioli, V. (Orgs.). *Juízos Críticos: Os Sertões e os olhares de sua época* (pp. 7-22). São Paulo: Editora Unesp.
- Nietzsche, F. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida* (2003). Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Nossa, L. *MATA! O major Curió e as guerrilhas no Araguaia* (2012). São Paulo: Companhia das Letras.
- Penna, C. (2013). Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: Seligman-Silva, M. (Org.). *História, memória, literatura. O testemunho na Era das Catástrofes* (pp. 297-350). Campinas: Editora da Unicamp.
- Pinto, A. M. (2015, 2º sem.) Os mistérios do olhar de Orfeu – historicidade, metáfora e literatura. *Gragoatá*, Niterói, (39), pp. 569-592.
- Santiago, H., & Bident, C. (Diretores) *Blanchot – vida e obra*. França, 1998.
- Seligman-Silva, M. (2010) Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Remate de Males*, Campinas, 29(2), pp. 271-281.
- Stuardt, H. (2015) *De algum lugar das selvas amazônicas: As memórias dos guerrilheiros do Araguaia (1966-1974)*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.
- Stuardt, H. (2007, mar) Diário Secreto do Araguaia: documento revela o dia-a-dia dos combates entre guerrilheiros e militares. *BR História*, pp. 14-27.
- Szondi, P. (2009, abr.) Esperança no passado: sobre Walter Benjamin. *Artefilosofia*, Ouro Preto, 4(6), pp. 13-25.
- Tricoli, F., & Rodrigues, C. (2015) Traduzir Demeure. In: Derrida, J. *Demorar – Maurice Blanchot*. Florianópolis: Editora UFSC.
- Waizbort, L. (2015) Apresentação. In: Warburg, A. *Histórias de fantasmas pra gente grande: escritos, esboços e conferências* (pp. 7-22). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Warburg, A. *A presença do antigo* (2018). Campinas: Editora da Unicamp.
- Warburg, A. *Histórias de fantasmas pra gente grande: escritos, esboços e conferências* (2015). São Paulo: Companhia das Letras.