

A morte

(é nela que estou mexendo)

Demétrio Panarotto¹

“A atividade perpétua do esquecimento dá a cada um de nossos atos um caráter fantasmagórico, irreal, nebuloso”.

Milan Kundera, *A Cortina* (2006)

1). Preâmbulo

314

A cidade matava as pessoas sempre no mesmo lugar.

Aqueles que morriam em um outro lugar que não fosse o famigerado mesmo lugar pareciam não morrer na (e a contento da) cidade.

Era preciso morrer no mesmo lugar para se ter a sensação de fazer parte da cidade que matava as pessoas.

Morrer a contento da cidade é, contraditoriamente, uma maneira de validar aqueles que a cidade quer que não morram.

Assim, morria-se dia após dia um pouco por dia para que no final se pudesse fazer parte do (e reforçar o) mesmo lugar que sustentava o imaginário da cidade (da de hoje e da de ontem) e assim por extensão, do e da...

Isso acontece quando a vida é suprimida para que todos tenham direito à morte sem vida e às suas convenções.

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de roteiro no curso de Cinema da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

A morte, sem chorumelas:

sombreando esse corpo (físico) estacionado no estreito espaço com as impossibilidades da vida em si, do cuidado de si, do olhar para si, das tentativas de si de si de si;

remoendo os vários imbróglis diários pelas vias movimentadas do destino de uma morte parasitada no tempo.

Se ela ainda não chegou, é questão de um sorriso, uma dúvida ou um silêncio.

Quando a vida se transforma em vácuo, esse espaço ali deixado vai ser ocupado. Quando o vácuo é diário, em cápsulas, morresse, talvez por precaução, um pouco a cada dia.

Retardar ou antecipar é mera bobagem.

A morte é sempre.

Adjetivada no substantivo.

Também.

315

2). Mioslos

Milan Kundera nos diz em *A Cortina* (2006, p. 21):

O século XIX nasceu depois de décadas de deflagrações que, pela repetição sucessiva, deixaram a Europa de pernas para o ar. Na existência do homem, algo de essencial mudou então, e de forma duradoura: a história tornou-se a experiência de cada um e de todos; o homem começou a compreender que não morreria no mesmo mundo em que nascera; o relógio da história passou a marcar as horas em voz alta, por toda parte, mesmo dentro do romance, cujo tempo imediatamente passou a ser contado e datado.

Kundera propõe três pontos que considera importantes na mudança duradoura que se reflete na vida e na morte do homem moderno. O primeiro refere-se à tentativa de conectar a história individual, de cada pessoa, à História (coletiva), como se nós, todos os indivíduos da Terra, fizessemos parte de um mesmo recorte (de ideias, ações) e, assim, fosse possível conectar a nossa história à dos demais. Evidentemente, por mais que tentemos contestar esse espaço, nossas divergências só são possíveis dentro

dele mesmo. Portanto, não há como vivermos fora. Estamos condenados, como disse Euclides da Cunha, à civilização. A História, assim como a conhecemos através dos livros, nos coloca, por um lado, dentro de um percurso evolutivo (e reforça que fizemos parte dele), por outro, diante da nossa insignificância, como se isso fosse suficiente para evitar o confronto com o discurso histórico que nos é imposto. Como se não pudéssemos, em hipótese alguma, problematizar a História majoritariamente contada pelos vencedores e repleta de gestos excludentes e opressores. Algo deveras religioso; aceitar e calar; vigiar e punir; e orar.

O segundo ponto é o da morte em si. Há um entendimento, pelas várias transformações da vida moderna, de que não se morreria mais no mesmo local de nascimento: desaparece o espaço da casa do indivíduo (e os respectivos rituais) como ponto de conexão da e com a vida. A partir da edificação das cidades modernas, nasce-se e morre-se em um espaço público ou privado que não é mais o mesmo. Uma espécie de terceirização do nascimento até os procedimentos mortuários. No caso da morte, o gesto que resta, para os que ficam, é se desfazer daquilo que aparentemente onera a vida, e a completude do individualismo encarnado nesta vida moderna implica a necessidade de se desfazer o mais rápido possível do corpo (morto).

Os procedimentos funerários também se ajustaram à lógica do mercado. Logo outro corpo estará à espera para ocupar um espaço e reproduzir (se é que seja uma reprodução) um ritual. Um cerimonial. Um protocolo. Com discursos emocionados, choros, rezas. O relógio é peça-chave. Os que ficam, numa relação que beira o despreparo, cumprem o contrato (com a funerária, com o cemitério, com a prefeitura, com...); tudo parece fugaz nessas relações que deflagram o dia-a-dia da vida moderna. A máscara usada no velório precisa ser trocada o mais rápido possível, afinal, para os que ficam: há uma “vida” pela frente e não se deve perder um segundo sequer.

O terceiro ponto, o Relógio. No caso, uma engrenagem (ou mais uma) que passa a ser uma necessidade, delimitando o dia a dia do homem moderno; no cerne, a reconfiguração das atividades trabalhistas e sociais. Esse relógio que chama para a vida é o mesmo que anuncia em badaladas a

morte. Se a vida se reconfigura, inevitavelmente o modo de lidar com a morte também precisa se adaptar às novas convenções, inclusive de horários: Chronos, personificação do tempo eterno e imortal, grosso modo, se transforma em um, se não for exagero da minha parte, tempo cronológico (engessamento da História) ou num cronômetro (engessamento da vida). Ao mesmo tempo que essa engrenagem chamada relógio nos passa a impressão de que podemos organizar nosso tempo para nos dedicarmos à vida, ela suaviza a sensação mecânica que nos converte em tic-tacs ambulantes.

Agamben, lendo Benjamin, nos diz: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes —, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 20005, p. 22). Esses eventos soam como um acalanto para a morte diária. O homem moderno, cronometrando o tempo, se tornou peça sem importância alguma para a movimentação de uma engrenagem, se tornou muito pouco, ou quase nada, além disso.

317

Esse sentimento de mudança na vida das pessoas imposto pelas novas relações com a morte se reflete na Literatura. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1996, p. 208). A morte na sua relação com o tempo. Kundera assinala como esse fator se faz presente em Dostoiévski, por exemplo, quando os personagens parecem constantemente atrelados ao horário. “Eram mais ou menos nove horas da manhã” é a primeira frase de *O Idiota* (2020).

Julio Cortázar, por sua vez, em *Histórias de Cronópios e de Famas* (2007) e a partir do olhar para o objeto que marca as horas, escreveu dois pequenos textos que dialogam com essa questão: “Preâmbulo às instruções para dar corda ao relógio” e “Instruções para dar corda ao relógio”. Nos contos o narrador capta o momento em que começamos a atrelar nossas vidas ao mundo das aparentes necessidades, às amarras que a estrutura social (leia-se moderna) oferece, que fazem com que a vida se torne algo próximo do (in)significante e do (in)significado. “E lá no fundo está a morte se não correremos, e chegamos antes e compreendemos que já não tem importância.” nos diz Cortázar (2007, p. 17) no desfecho do segundo conto;

e as pessoas, nesse contexto, seguem preocupadas em conferir as horas em vez de conferir a vida.

O que Kundera faz na citação do início desta seção é retomar um assunto que já está em Benjamin. O crítico alemão, em seu conhecido ensaio “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), pontua com perspicácia algumas das mudanças no trato com a morte:

Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *última multis*). Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1996, p. 207)

318

A necessidade da vida burguesa de higienizar tudo tem como medo maior a morte, ou aquilo que ela nos oferece. Higieniza-se por medo daquela morte causada por doenças provocadas por uma certa precariedade (marca da Idade Média). Contraditoriamente, para Benjamin, isso faz com que o cidadão se distancie da experiência que a vida lhe oferece; experiência essa que o prepararia para o encontro derradeiro. A morte que, reforço, está

logo ali, simbolicamente a dois dias ou a quatorze anos, não importa, é esse o ponto tão instigante no conto de Cortázar.

A pergunta parece inevitável: que novas experiências mediarão essas relações? Elas existem, claro que existem, todavia a quantidade de eventos diários, como nos diz Agamben, gera uma estafa. Desaparecem as pausas, os silêncios, os momentos de passagem e se amplificam os dramas; aquilo que permanece em evidência é o ponto de saturação onde a experiência parece algo supérfluo ou discursivo. Não obstante, e esse gesto vem pela acentuação informativa, quando se fala sobre os eventos da vida, a fala parece um eterno protelar o enfrentamento: falar sobre uma pretensa experiência parece algo mais forte do que a experienciar.

Assim, a vida torna-se refém do modo como o capital tenta impor suas regras, desentende-se com a tradição e achata a história (a tradição e a história se tornam reféns de um discurso de poder, gerando uma espécie de tradição do moderno). O plano classista de manutenção de poder renova os preceitos do período escravocrata ao criar necessidades outrora não vistas. As distinções sociais não são amenizadas, pelo contrário, se antes a distinção era feita por meio de castas sanguíneas (o sangue dos nobres), a elas se une a distinção de classe marcada pela condição financeira (pelo poder de compra).

Em parte, estamos falando da mesma sociedade moderna que o jovem Rimbaud defendeu de modo ferrenho, “É preciso ser absolutamente moderno” (2002), disse ele. Mas, o próprio Rimbaud deu-se conta de que isso não passava de uma efeméride impossível de ser cumprida e, no texto em que se despede, “Adeus”, do livro *Uma Temporada no Inferno* (2002), já sinalizava de outro modo, anunciando o seu toque de recolher. Ou ainda da mesma sociedade de que Baudelaire, diferentemente de Rimbaud no que tange ao recolhimento, se mantém como conspirador: “Baudelaire conspira com a própria língua, calcula os efeitos passo a passo.” (BENJAMIN, 1996, p. 95), ou seja, é com a língua que ele enfrenta o jogo do mercado literário. É necessário conspirar, e é esse o ponto que nos mantém vivos diante do engessamento social. Conspirar é sempre um ponto de fuga de um método

ostensivo, se isso não for um exagero, da massificação (fruto de um mundo capitalizado).²

Não obstante, para manter a necessidade de consumo, o capital gera a necessidade do “novo”, aliado à informação: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1996, p. 204). Desse modo, além do achatamento da história, o capital no século XX, malgrado, percebeu a necessidade de estender o tempo de vida juvenil. Com isso quero dizer que ser jovem no início do século XX implicava algum tipo de responsabilidade e que, da segunda metade do século XX em diante, a ideia de juventude se alarga até perto dos 40 anos (um pouco pra lá, um pouco pra cá) e parece caminhar de mãos dadas com uma alienação sem precedentes. Assim, o século XXI “produz” um cidadão que passa da juventude para a velhice sem a mediação daquilo que antes se chamava de vida adulta. Vejamos que essa passagem se dá sem a mediação da experiência. Por isso, dá para dizer que é, eticamente falando, aterrador os modos de jovens e velhos usarem os novos atrativos oferecidos pela tecnologia. Opera-se a transição de uma reprodutibilidade técnica a outra sem que a ela sejam acrescentados outros elementos. O ser humano que, no conto de Cortázar, antes havia sido dado de presente para um relógio, agora foi dado de presente para outra tecnologia, mais perversa. Uma tecnologia que parece lhe oferecer o mundo e que cobra em troca, sim, com um pouco de drama, a sua dignidade. Antes também cobrava, todavia a mediação da experiência (daquilo que é autoridade e não conhecimento e ou informação) amenizava esse “exercício de passagem” que é a vida. No contemporâneo, a possibilidade da experiência se mantém, no entanto ela não é mais dada (ao modo como acontecia ao redor das fogueiras) e, por ser subtraída (passamos a nos reunir em frente ao televisor e, agora, cada um diante de sua própria tela), sua aquisição acaba, na maior parte das vezes, amordaçada pela burocracia a que somos submetidos.

320

² Enquanto Baudelaire aceita jogar dentro do espaço proposto pelo sistema, Rimbaud opta por se retirar, duas maneiras significativas para enfrentar a opressão imposta pelo sistema.

Na cidade moderna, da vida burguesa, para manter-se a segurança (e do mesmo modo uma separação de classes), há a troca das muralhas pelas chaves, como bem nos diz Jacques Le Goff (1998). No entanto, as chaves, no correr da história, deixam de ser eficientes como sinônimo de segurança. Na vida contemporânea, por sua vez, as muralhas são retomadas em condomínios que mudam a paisagem das cidades, como pequenas ilhas muradas para defender seus moradores daquilo que se encontra fora, ou seja, do mesmo cidadão que o capital usa e abusa, mas que não quer na mira de seu olhar. Ao mesmo tempo que o contemporâneo retoma algo que soa medieval, aproxima-se, conceitualmente, dos campos de concentração da Segunda Guerra, pois o que está em jogo é o controle das ações tanto para quem vive dentro como para quem vive fora desses muros. Sintetizando, o contemporâneo parece retomar pontos perversos da História e concatená-los num estilo de vida que está entre aquilo que aparece na fotografia publicitária (que vende e visa gerar desejo) e aquilo que está ao lado (ou fora, dependendo do ângulo), naturalmente a parte maior, e que não coube na peça publicitária.

321

No livro *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina* (2004), Beatriz Sarlo revela como as cidades aos poucos reconfiguraram seus espaços de convívio, como no exemplo de *shopping centers*, que passaram a ocupar espaços, como praças, que antes eram locais de encontro. Nesse contexto, o aumento da população nas grandes cidades fez com que os bairros passassem a ocupar outros espaços em sua relação com as regiões centrais, e a questão da segurança (que já era uma demanda das cidades medievais) ganha outras proporções. Assim, há um pacto social que determina os locais onde se pode circular, e a vida, além das muralhas, dos bairros, é local de invisibilidade, como se a própria cidade determinasse onde se pode ou não ir. Ao mesmo tempo, e em contraponto ao que nos diz Benjamin sobre a vida privada do interior burguês — onde teatros e museus, por exemplo, eram locais de demonstração de conhecimento, motivo de distinção social — no contemporâneo, para manter a ideia de circulação, a cidade cria espaços que são e paradoxalmente não são públicos; espaços em que já não há a necessidade de se diferenciar culturalmente, apenas a partir do modo como

se demonstra poder financeiro. Por extensão, os moradores com boas condições financeiras transitam entre ilhas em que se sentem seguros: saem de seus condomínios fechados (e de seus ares-condicionados) para se encontrarem nesses grandes *shopping centers*, lugares da pretensa segurança higienizada. Sarlo nomeia-os “cápsulas” dentro das cidades em que não há a possibilidade de se perder, pois se caminha, caminha, caminha, voltando sempre ao mesmo espaço ou a uma loja cujo nome se reconhece. Esses lugares “mágicos” de pretensa segurança das cidades se repetem em outros pontos de convívio. Ítalo Calvino, em *As Cidades Invisíveis* (2002, p. 118), que o diga: “Se ao chegar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade escrito em um grande letreiro, pensaria ter chegado no mesmo aeroporto de onde havia partido.”

322

Percebam que os conceitos vão se encaixando dentro de um processo que conecta épocas diferentes, e mesmo que o conceito moderno já tenha chegado cambaleante ao final do século XIX, ele se retroalimenta nessas marcas que montam a sociedade do consumo e continua sendo usado exaustivamente como manutenção de poder. Talvez o “cambaleante” usado antes tenha mais força na Literatura e em suas metáforas da vida moderna. Afinal, para Jacinto, personagem de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz, ao retornar de Paris, a cidade luz, para o interior de Portugal — e olha que isso se dá no final do século XIX —, o mundo moderno já não fazia mais sentido. Em seu retorno, as mercadorias compradas na cidade de Paris, símbolo dessa modernidade, caem do lombo de um burro ribanceira abaixo, tudo se perde — o mundo moderno parisiense não cabe na quinta do interior português. E, mesmo se Jacinto chegasse ao seu destino com as mercadorias intactas, provavelmente não conseguiria fazer com que todas aquelas tralhas funcionassem.

A obra de Eça, na primeira fase marcada pelo realismo/naturalismo, a partir de *A Cidade e as Serras*, suscita questões que problematizam a cidade, sua relação com o moderno e, por extensão, o espaço literário. Como bem sabemos, a ideia moderna de literatura passa a ser formulada a partir da segunda metade do século XVIII, ou seja, no mesmo momento em que o capital começa a ditar suas regras, como desdobramento, ele faz com que a Literatura (e aqui uso o termo em sentido amplo) também se

transforme em uma mercadoria. Eça percebe que esse glamour que a Literatura ganhou durante o século XIX, junto à ideia de cidade moderna, já não fazia mais sentido.

Se Machado de Assis, no final do século XIX, incluía o literato entre as profissões bem-vistas pela sociedade daquele momento — e nesse ponto percebemos as contradições de um Brasil que ainda não havia legalmente se livrado do regime escravagista e que estava à procura de leitores (pois bem, talvez tenha mudado muito pouco) —, esse status não se mantém nos séculos XX e XXI.

A Literatura no século XX concorre com outros modos (técnicas) de narrar e a própria palavra ganha novos significados. Afinal, o espaço acadêmico, onde a Literatura ainda parece ter algum tipo de expressão, transformou-se num mercado de produção de textos em massa em que, em muitos casos, a experiência também desaparece, restando como objetivo a conquista de um diploma para atender uma demanda de mercado. Os cursos superiores parecem mais eventos diários (engessados pela burocracia), na mesma esteira do que nos diz Agamben quando se refere à exaustão que as pessoas precisam enfrentar diariamente, do que uma aquisição de experiência. Desse modo, a morte da experiência de quem escreve Literatura parece acompanhar a morte da experiência de quem critica, mesmo que, contraditoriamente, Benjamin continue no espaço de conversa e de diálogo.

Se o romance no século XIX cria cenas imagéticas, é isso que, por exemplo, o cinema, como uma das possibilidades narrativas, vai colocar em prática. Num sentido, o narrativo (e aqui precisaríamos discutir a imagem do narrador), o cinema (muito próximo à TV) ocupa um espaço (no imaginário das pessoas) que antes era da Literatura; no outro, o cinema renova-se, pois a imagem ganha, durante o século XX, outro tipo de potência em sua constante troca com a palavra. Percebam que esse jogo com a palavra é um jogo de mão dupla, ao mesmo tempo que a literatura alimenta o cinema, o cinema alimenta a literatura.

No cinema, por sua vez, a arte literária de contar histórias — que era vista como uma arte particular, diferenciada da música, da pintura, da arquitetura ou, de outro modo, como uma categoria específica de criação artística — ganha outros desdobramentos, pois na construção das imagens

cinematográficas faz-se presente, além do texto, a pintura, a arquitetura, a música e outros elementos artísticos. Ou seja, o cinema é a arte do século XX de contar histórias a partir da junção de elementos que no século XIX eram vistos separadamente, mas vejam que isso não se coloca como um problema, pois a Literatura (ou o texto impresso em papel: contos, novelas, romances, poesia), ou *poiesis*, como era convencionalmente chamada, não deixa de existir. Ela é, para o século XXI, um constante diálogo com outras artes, e talvez nesse ponto o livro impresso, mesmo com a chegada do livro digital, continue tendo força. Considerando, ainda que hoje se publicam muito mais livros do que se publicaram em outros momentos, todavia o livro parece meramente mais forte no seu intento de atender à demanda do capital, em alguns momentos como elemento de decoração ou como modo de justificar um suposto conhecimento. Assim, retomando Baudelaire, a Literatura continua tendo força naqueles que conspiram contra as estruturas de uma sociedade falida, não naqueles que apenas seguem o fluxo dos “autores higienizados”, produtos de uma época.

324

É nesse espaço que voltar a citar o texto de Walter Benjamin, *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, nunca é excesso, pois o que Benjamin sinaliza é uma questão de seu tempo que respinga no escritor contemporâneo. Para o teórico da escola de Frankfurt, o espaço que antes era da narrativa oral da experiência vai ser ocupado posteriormente pelo romance, que ele divide em dois momentos: o primeiro, de força narrativa, em que ainda se pode pensar na transmissão da experiência; e o segundo, em que desaparece qualquer elemento narrativo e aparece o tom informativo, ou seja, já não há a transmissão da experiência. Ou seja, teríamos três pontos, partiríamos da narrativa oral, que seria a da experiência dividida com os membros de uma mesma comunidade que detinham experiências em comum. A quebra viria com o entendimento de Benjamin de que o romance (demarcado pela solidão de quem escreve para a solidão de quem o lê) muda essa situação e que, a partir do momento em que o romance muda de novo, criando um terceiro ponto, passa a haver o predomínio da informação (será que o cinema não passa por esse problema também?). Essa mudança no modo de narrar ocorre, segundo Benjamin, com a consolidação da vida burguesa e do capital.

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Recordemos este famoso trecho da obra de Benjamin: “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1996, p. 203). Resta-nos, como mera projeção, interrogar-nos sobre o que Benjamin diria de nossa contemporaneidade, em que o bombardeio de informações “metaforicamente” nos remete à condição opressiva do invasor? (essa é apenas uma hipótese textual — e imagética — pra dar potência a um diálogo contemporâneo com o crítico alemão).

Há, para colaborar com a discussão oriunda de *O narrador*, um outro ponto em que a fala de Walter Benjamin dialoga com a de Kundera.

Primeiro Kundera:

325

Perguntem às pessoas qual foi a verdadeira razão da guerra de 1914. Ninguém saberá responder, mesmo que essa gigantesca matança tenha sido a raiz de todo o século recentemente terminado e de todo o seu mal. (KUNDERA, 2006, p. 105)

Agora Benjamin:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1996, p. 198)

Kundera trata do mesmo assunto que Walter Benjamin já havia tratado, todavia problematiza o motivo da guerra e não a consequência que Benjamin vê no retorno daqueles que se mantiveram vivos. A Segunda Guerra Mundial, em relação à perda (ou falta) de experiência, é, na obviedade da fala, uma continuação da Primeira. Apossando-me, ainda, de uma ideia de Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1936), para pensar a arte, pode-se dizer que a Segunda Guerra, como as demais que acompanham o curso dos

séculos XX e XXI (do mesmo modo que as anteriores), são a possibilidade de se colocar em prática uma nova tecnologia, no caso a armamentista, em que a morte aparece como o fim maior. Se as técnicas de produção se renovam no campo das artes, renovam-se com a mesma eficácia também as técnicas usadas no front. Assim, a indústria de armas está sempre à procura de testar um armamento novo que, como os demais produtos modernos, tem prazo de validade e não pode simplesmente ser abandonado: precisa ser usado.

Desse modo, a morte da narrativa anunciada por Benjamin como reflexo da falta de experiência é apenas uma das mortes (ou faz parte do pacote). A higienização dos espaços passa também, nesse caso, por uma necessidade da morte como processo de depuração que atinge o ser humano: os procedimentos usados à exaustão durante a Segunda Guerra Mundial (campos de concentração, bombas atômicas) foram reciclados e continuam sendo usados na sociedade contemporânea em pequenas doses. E essas ações nos dão a entender que o mundo de hoje, em meio as suas crises fabricadas, está apenas à procura de uma nova técnica que valide e valorize o belicismo da indústria armamentista. Ou seja, a indústria de armas continua tendo algo novo a oferecer e que precisa ser testado no campo de batalha. Belo e bélico lado a lado como na origem latina das palavras.

326

Como consequência, as respostas para os problemas que emergem no espaço de convívio, do mesmo modo que as respostas dos homens que governavam a Alemanha nazista e a Itália fascista, continuam sendo de ordem moralista (do poder do dinheiro aliado ao poder da religião). Ou seja, se para a narrativa oral “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1994, p. 200), à pós-moderna e, por extensão, à contemporânea, o mundo segue procurando uma resposta moral, uma verdade para absolutamente tudo; e, quando não a encontra, fabrica-a: a fábrica de verdades é outro ponto de validação da morte (diária). Por trás do pensamento vigente, a sempre nojenta manutenção classista de poder, sem jamais se importar com a quantidade de mortes necessárias para que isso aconteça.

A vida é um artigo supérfluo.

Se Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (1986), percebe que Benjamin atribui outro valor aos desdobramentos do romance, no caso, o último dos três narradores, o da informação, esse é o ponto ao qual Silviano dá vida em seu texto, a partir de contos do brasileiro Edilberto Coutinho.³ Isto é, Santiago, em meio ao caos informativo vigente, busca um autor que ele considera não refém do jogo informativo instituído. Além disso, como aponta Santiago, o que resta é o espetáculo, do espetáculo, do espetáculo.

Cidadãos teleguiados pela ansiedade com a morte como norte.

E, quando nos deparamos com essa estrutura espetacularizada em que a morte é banalizada e nos perguntamos o motivo de não reagirmos, é como se essa mesma estrutura social tivesse o antídoto, e Kafka, nesse ponto, é genial. O personagem K, de *O processo* (2005), é aquele que percorre todas as instâncias possíveis e imagináveis para entender o motivo pelo qual foi preso. Está preso e pronto. Não há saída. Não interessa o que fez, se fez, se o motivo está no processo que o condenou ou não, se há provas. Quando a estrutura social classista quer, ela simplesmente exclui o que, dentro do jogo, conspira contra ela. Ela o amarra e pronto. Está preso. Não importa o motivo. Kafka, no início do século XX, mata a charada ao mostrar o modo como o ser humano está amarrado a essa estrutura sem, muitas vezes, ter poder algum de reação.

Trago, então, outra citação de Kundera como ponto de diálogo: “Não há luta corpo a corpo; nossos adversários não têm corpo: seguradoras, previdência social, câmara de comércio, justiça, fisco, polícia, prefeitura, administração regional.” (KUNDERA, 2006, p. 127). Seria possível elencar uma série de outros exemplos que dariam amplitude à citação de Kundera. E o mercado que envolve a morte é mais um desses balcões da burocracia moderna.

³ Em *A lugar algum* [conto de Coutinho], o narrador é apenas aquele que reproduz. As coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor. Eu estou olhando, olhe você também para este programa, e não outro. Vale a pena. (SANTIAGO, 2002, p. 60)

Antes de finalizar, cito um pequeno trecho de “O último conto de Borges” (2004, p. 46), de Ricardo Piglia: “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas.”

Para finalizar, trago uma anedota contada por Kundera: “Quando, no passado, meus pais partiam de férias, compravam os bilhetes na estação dez minutos antes da partida do trem; ficavam num hotel no campo, onde, no último dia, pagavam a conta ao dono em dinheiro” (KUNDERA, 2006, p. 124).

Das lembranças privadas que Piglia me permite dar voz, pergunto-me: de que modo é possível problematizar a diferença entre a minha vida e a de meus pais? Retomo agora um dos pontos anunciados no começo do texto ao me referir que, em algum momento dessa história, passamos a compreender que morreremos, talvez sem a mediação da experiência benjaminiana, em um mundo diferente daquele em que nascemos. E com ele sinalizo o desfecho do ensaio.

328

3). Epílogo

Vejamos, meus pais, em Chapecó-SC, na metade da década de 1970 (uma cidade que tinha por volta de 80 mil habitantes, divididos entre a cidade e o campo), iniciavam o mês com uma despesa, a partir de uma atualização que faço grosseiramente aos números de hoje, inferior a duzentos reais. Isso mesmo. Provavelmente gastavam uns sessenta reais em água e uns oitenta em luz (tínhamos uma TV em casa, um liquidificador, uma batedeira e, acho, nem máquina de lavar roupas tínhamos, ou seja, nada além do gasto normal de energia). Adquirimos um telefone no final da década, se não me engano, em 1977 ou 1978. Meus pais não pagavam escola, nem para mim nem para o meu irmão, e nós não tínhamos despesas com plano de saúde. Meus pais trabalhavam, recebiam o salário, pagavam as despesas do mês e outros custos básicos com alimentação, combustível e – ocasionalmente - roupas. Depois, decidiam o que fariam com o que sobrasse.

Passamos para o meu caso agora. As minhas despesas mensais envolvem: condomínio (com água e gás), luz, net, internet, telefone fixo,

celular, plano de saúde, escola das crianças, balé da Antônia, futebol do Lorenzo etc. Isso totaliza uma despesa em torno de três mil reais mensais. Haja balcão de burocracia para resolver esses pequenos problemas (apenas os do mundo financeiro, esses que nos consomem) que propositalmente surgem em cada um desses lugares por mim habitados e que, no começo do mês, consomem parte da vida que ainda me resta. Haja paciência para tentar entender onde foi que aceitei esse pacote de vida sem vida para me manter meio morto meio vivo.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*, Destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Roberto de Oliveira Brandão. 3. ed. – São Paulo: Cultrix, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas III*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. Trad. J. Ginsburg e Ingrid Dormien Koudela. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BUCK-MORS, Susan. Estética e anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Revista Travessia*, ago.-dez., n. 33, p. 11-41, 1996.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

330

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de Cronópios e de Famas*. Trad. Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

KUNDERA, Milan. *A Cortina*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Le-brun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José M. Mariani. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaio. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a cidade*, na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resumo: “A Morte (é nela que estou mexendo)” tem início em um preâmbulo poético. Um corpo teórico a partir de Kundera e Benjamin, acompanhados de Agamben e amadurecidos em relações teóricas com Dostoievski, Cortázar, Rimbaud, Baudelaire, para finalizar em uma cena do cotidiano, da vida em estado bruto.

Palavras-chave: Morte, Vida, Kundera, Benjamin, Agamben.

Abstract: Death (that’s what I’m messing with), begins with a poetic preamble. A theoretical body built upon Kundera and Benjamin, accompanied by Agamben and matured in theoretical relationships with Dostoievski, Cortázar, Rimbaud, Baudelaire, to end in a scene of everyday life, of life in the raw.

Keywords: Death, Life, Kundera, Benjamin, Agamben.