

Declínio do Tabaco: Impossibilidade de Narrar

comentários a partir de Paul Auster e Salim Miguel

Rodrigo Lopes de Barros¹

1.

Método é desvio. A apresentação como desvio – eis o caráter metodológico do tratado. Renunciar ao curso ininterrupto da intenção é a sua primeira característica. Incansavelmente, o pensamento começa sempre de novo, volta minuciosamente à própria coisa. Este incessante tomar fôlego é a mais autêntica forma de existência da contemplação.

Walter Benjamin, *A origem do Drama Barroco Alemão*

Cortina de Fumaça (Smoke), filme roteirizado pelo escritor estadunidense Paul Auster, coloca em conflito o colecionador e o historiador – faceta do escritor moderno. Augustus, balconista da tabacaria, reconstrói o passado do Brooklin por meio de um ato presente: suas fotografias. Ao mesmo tempo em que ele coleciona, ou seja, busca o único e inigualável e apenas o consegue no cotidiano e no repetitivo, habitual (a mesma esquina, na mesma hora), ele também comete um ato digno da História: preserva um material que documenta ao mesmo tempo a cultura e a barbárie do Império. O conflito entre aqueles dois é também exemplar, pois coloca frente a frente uma técnica e um conceito de arte que ela mesma ajudou a destruir (o do “belo”, do “gênio humano” sem qualquer artifício da técnica). Paul Benjamin, escritor-personagem, com a mente lógica de um romancista, a quem os acontecimentos devem estar colocados num encadeamento natural, explicados em suas ligações, isto é, relacionados a uma totalidade, não compreende a grandeza do trabalho do amigo. Este consiste em estilhaços daquela suposta totalidade, indesejável, fragmentos irônicos e arrogantes do cotidiano, incrivelmente políticos. Mas para ele, são fotos semelhantes, “iguais”, amontoadas em um álbum. Neste momento, Augustus vê-se obrigado a explicar sua magia atingida por meio da técnica: “não vai entender se não for mais devagar; todas são iguais, mas cada uma é diferente; temos as manhãs claras, temos as manhãs escuras; a luz do verão e a luz do outono; dias da semana e fins de semana; pessoas de capas e galochas, e pessoas de camisetas e shorts; às vezes as mesmas pessoas, outras vezes pessoas diferentes; às vezes as diferentes se tornam as

¹ Doutorando em Literatura Hispânica pela Universidade do Texas, Austin. Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde foi bolsista do CNPq. Membro do Núcleo de Estudos Benjaminianos (NEBEN) e da Editora Cultura e Barbárie.

mesmas, e as mesmas desaparecem; a terra gira em torno do sol e a cada dia a luz do sol atinge a terra de um ângulo diferente”.² Ou, como talvez tivesse dito Walter Benjamin, apresentadas em sua unicidade e excentricidade. Nesse instante, Paul Benjamin segue o conselho, aprende, talvez, a receber um, e encontra um rosto conhecido em meio aos tantos anônimos: sua falecida mulher, caminhando com um vestido florido sob uma leve garoa de verão (talvez essa tenha sido a única relação verdadeira de dom, a única moeda falsa, que de uma aparente coleção desinteressante, causou uma mudança na vida de outrem). Ainda sobre a prática fotográfica, colecionadora e histórica de Augustus, podemos tomar emprestadas as palavras de Benjamin: “alguns estudos são mais úteis para introduzir a nova técnica [fotográfica] que [os] retratos: imagens humanas anônimas, e não retratos”.³ Neles se pode encontrar mais facilmente os vestígios do acaso, e talvez seja com esse sentimento que Augustus empreende sua arte, pois apesar do seu planejamento, meticulosidade, repetição (mesma hora, mesmo lugar, mesmo ângulo, mesmo câmera, mesmo fotógrafo), malgrado isso tudo, nenhuma foto pode ser igual à outra. Todas carregam sua singularidade de um tempo histórico inigualável.

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional.⁴

Tem-se, também, por parte de Augustus, a tentativa de flagrar os homens e as mulheres em seu anonimato, fora daquele conforto burguês entre os bibelôs do lar, sem os rastros que geram uma falsa noção de sujeito. Ele, assim, desnuda uma realidade aparente, pois na rua somos “massa”, sem identidade. Mostra-nos a verdadeira fragilidade desse corpo humano, que só admitindo sua pobreza pode encontrar-se,⁵ pois nossa perda de experiência se reflete inclusive na decadência dos antigos retratos familiares, uma distância tão grande quanto nos impele a modernidade – e essa perda da aura pode melhor ser notada na fotografia, tanto que

² *Cortina de Fumaça (Smoke)*. Direção: Wayne Wang. Roteiro: Paul Auster. Nova Iorque: Miramax Films, 1995. 35mm (112 min).

³ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 93.

⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁵ BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Paul Benjamin ao abrir o álbum deseja encontrá-la, e se desencontra quando não a vê e deslumbra apenas uma coleção de fragmentos da modernidade. “A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição de elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação casual entre os acontecimentos do passado”.⁶ Na verdade, com as novas próteses de percepção,⁷ trata-se menos de imaginarmos “a fotografia como arte” do que “a arte como fotografia”,⁸ e suas potencialidades. Com isso em mente, podemos ver o mesmo conflito em *As Confissões Prematuras* de Salim Miguel: o narrador-escritor da obra é um colecionador de relatos (confissões) que apenas consegue colocá-las ao leitor de uma maneira fragmentária, sem estabelecer qualquer relação definitiva entre elas – por isso são prematuras, vêm antes do tempo, engolem o tempo, não permite alinhá-las com um tempo “homogêneo e vazio”, como se refere Benjamin ao historicismo nas “Teses sobre o Conceito de História”.⁹ Esse narrador acaba por abandonar sua onipotência e desfigurar o romance, autonomando-se, intervindo textualmente na obra, tornando-se uma personagem, dizendo com todas as letras que não pode mais seguir com a história até o final, colocar um fim. Augustus, o fotógrafo da tabacaria, portanto, é o narrador que (mais do que todos os narradores de todas as histórias aqui trabalhadas) se aproxima dos paradoxos da experiência benjaminiana. Ele busca, pois, de alguma forma, construir uma nova experiência que não pode ser confundida com um simples gesto nostálgico, pois acaba por confrontar as lembranças do passado com um tempo presente, e suspendê-lo, e criar um tempo agora (aqui e agora, outra forma de autenticidade [?]) – e talvez nada melhor que a fotografia para criar essas potentes imagens dialéticas, um sonho fértil, bifurcações da vida, infinitas possibilidades de futuro que poderiam acontecer no instante cego do disparo: este não saber o que se fotografa de Augustus, pois ele se guia por um não-ciclo que pode tudo conter, se assemelha muito a um instante de dom, pois os transeuntes recebem, de certa forma, uma individualidade e disso não se percebem. Não é à toa que Augustus se martiriza por não ter atrasado um segundo que fosse o troco (*change*) na

⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004; pp. 9-10.

⁷ Ver: BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2009.

⁸ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”, 1994.

⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito da História”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Também, ao longo do texto, utilizaremos a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller intitulada “Teses sobre o Conceito da História”. São Paulo: C.A. de filosofia da PUC, versão mimeo, s/d.

tabacaria, e, talvez, impedido a morte da mulher de Paul Benjamin, já que ela se retardaria um passo e possivelmente a bala perdida não a teria acertado. Ou, quem sabe, ele desse de troco uma moeda falsa (um pouco de veneno não lhe teria feito mal) – como fez o amigo do narrador em Baudelaire. Agora, portanto, pode-se avançar um pouco na análise: *Cortina de Fumaça* se aproxima aqui de *La Fausse Monnaie*, pois da mesma maneira que a trama do filme consiste na base da troca, ela só pôde existir devido a um troco – um troco certo, rápido, o qual não pode salvar a mulher e lhe atrasar (lembro que a palavra “*monnaie*” – que está no título do conto de Baudelaire – pode ser utilizada tanto para o ativo financeiro circulante no mercado, quanto para nomear o que é devolvido quando se paga a mais) –, a prosa de Baudelaire começa no troco que dois homens recebem quando deixam uma tabacaria e encontram um mendigo, um deles atirando-lhe uma moeda falsa. Ambas as histórias, portanto, têm nesse *resto, sobra da troca capitalista (que não permite o excesso, daí o troco)*, o seu início e seu ponto final.

A narração, nessa esteira, perdeu seu valor de uso (culto), o qual fora transformado em valor de troca – em “moeda”. Dessa maneira, a única possibilidade do escritor é enganar, fazer dessa “moeda” uma moeda falsa, lembrando o conto de Baudelaire:

entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite [...] n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses [...] que peut engendrer une pièce fausse [...]. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, le germe d'une richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles.¹⁰

Literatura como “moeda falsa” (e aqui vale invocar a definição jurídica, pois para ser considerada como tal necessita enganar, carregar um pouco de veneno, parecer verdadeira e não uma falsificação grotesca) deve ter o sentido de uma “máquina de provocar acontecimentos”, uma mudança efetiva em nossas vidas. O narrador, portanto, deve ser a figura “no qual o justo se encontra consigo mesmo”.¹¹ Mas o fato de o texto de alguma forma em si constituir dom, se constituir a crédito e ser de uma ou outra maneira jogado numa disseminação sem retorno, não significa

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse Monnaie”. In: *Œuvres Complètes*. Vol I. Paris: Gallimard, 1975; p. 324.

¹¹ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 221.

que la escritura sea *generosa* o el sujeto que escribe sea un *sujeto* donante. En cuanto sujeto identificable, encuadrado, comedido, quien escribe y su escritura no dan nunca nada cuya reapropiación, intercambio o retorno circular – y, por definición, cuya reapropiación con plusvalía, cierta capitalización – no calculan, conciente o inconscientemente. No nos arriesgaremos a decir que ésta es la definición misma del *sujeto en cuanto tal*. No se le puede discernir sino como el sujeto de esta operación del capital.¹²

Como pensar, então, uma narração que de alguma maneira fosse novamente dom, de se dar sem exigir nada em troca, nem gratidão, de passar despercebida tanto ao doador quanto ao donatário, que fosse esquecida no momento de sua atuação? – o esquecimento ocupa um papel fundamental nessa utopia que o liga, de certa forma, ao esquecimento benjaminiano: a história que deve ser contada não como aconteceu, mas como foi esquecida.

2.

Como o dinheiro não se permuta por uma qualidade determinada, por uma coisa determinada, por forças essenciais humanas, mas sim pela totalidade do mundo objetivo humano e natural, ele permuta, portanto – considerado do ponto de vista do seu possuidor –, cada qualidade por outra – inclusive atributo e objeto contraditórios para ele [transforma, então, fidelidade em infidelidade, o amor em ódio, o ódio em amor, a virtude em vício, o vício em virtude]; ele é a confraternização das impossibilidades, obriga os contraditórios a se beijarem. Pressupondo o homem enquanto homem e seu comportamento com o mundo enquanto um [comportamento] humano, tu só podes trocar amor por amor, confiança por confiança [...]. Se tu quiseres fruir da arte, tens de ser uma pessoa artisticamente cultivada; Cada uma das tuas relações com o homem e a natureza – tem de ser uma externalização determinada de tua vida individual efetiva correspondente ao objeto de tua vontade. Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz o amor recíproco, se mediante tua externalização de vida como homem amante não te tornas um homem amado, então teu amor é impotente, é uma infidelidade.

Karl Marx, *Manuscritos Econômico-Filosóficos*

Deve-se, portanto, recomeçar com uma justificativa a favor de Marx: talvez não se tratasse apenas de aristocracia intelectual dizer que usufruir a arte, como sentimento *efetivo*, não se fazia senão por pessoa nela cultivada – a reprodutibilidade técnica da obra, (fenômeno que Marx nem se deu conta), por sua vez, fez a todos de alguma forma apreciadores (consumidores) da arte, no que concerne à possibilidade de comprá-la, e não de “contemplá-

¹² DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo: la moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995; p. 102.

la”, no sentido benjaminiano, “olhar com atenção”, pensá-la desviando-se-lhe, verbo cujo significado deve adquirir agora um caráter político-frenético.¹³ Basta o dinheiro para que se adquira um objeto pretensamente artístico, seja a reprodução ou mesmo o dito original – trata-se apenas de uma questão de bolso –, mas não se exige nenhuma reflexão, compra-se apenas por moda. Ademais, ninguém hoje negaria que se impossibilitou a separação da “arte” e das (re)produções massificadas – e, nas palavras de alguns, tornando-as indiscerníveis. Evidente que não se propõe uma distinção entre alta e baixa cultura, pois “[toda] cultura, enquanto conteúdo essencial da autoconsciência de uma sociedade constituída por classes antagônicas, não pode libertar-se dessa aparência [de legitimação social]”.¹⁴ Faz-se essa pequena suscitação apenas a fim de lançar uma pergunta: como num tempo em que tudo funciona à base de troca, “onde tudo tem seu preço”, pode a narração, um ato instituído como pura *doação* da experiência a outrem, existir? Em outras palavras, não seria nada absurdo pensarmos o contador de histórias como mais um obrigado a se comercializar? – engolido pelo Império que, de esmola, lhe paga os “direitos autorais” e transforma sua narrativa em qualquer mercadoria, desde sua criação até sua transferência – ou seja, a matéria-prima deve ser comprada e o resultado final da produção, um fetiche, embrulhado. Neste sentido, “no se puede tratar [de la narración como] don sin tratar de esa relación con la economía, por supuesto, incluso la economía monetaria.”¹⁵

Como o advento das novas técnicas de reprodução e o declínio da narração estão indissociáveis, seria extremamente importante trabalhar as questões levantadas por essa época através do cinema (a obra que existe apenas enquanto reproduzível, feita com esse intuito) e da literatura (nascida numa época em que vigia a experiência e a tradição, com valor único de

¹³ Sobre um novo olhar político, além da epígrafe do tópico “1.” (o “tomar fôlego” benjaminiano, quase como uma tragada), cita-se: “a fotografia surrealista prepara uma saudável relação do homem com seu meio ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”, 1994, p. 102). Eis uma essencial diferença entre Benjamin e o jovem Marx, pois, este último, ainda se encontrava notoriamente preso aos conceitos de arte que a produção capitalista estava começando a destruir: à medida que este pensa em termos de iniciação artística, aquele já fala em politização do olhar. A justificativa aqui presente, no entanto, encontra respaldo no próprio Benjamin, cujas possibilidades de análise da questão cultural eram infinitamente superiores às da época de Marx, tanto que o autor dedica o primeiro parágrafo de uma das suas mais importantes obras a estabelecer essa diferenciação: “Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção estava ainda em seus primórdios. [Ele] orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos” (BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [primeira versão]”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 165).

¹⁴ ADORNO, Theodor. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002; p. 90.

¹⁵ DERRIDA, *Dar (el) tiempo*, 1995, p. 17.

culto, e arremessada ao agora da informação, modificada com o advento da imprensa, que a transformou em algo totalmente diverso: o romance – “[cuja] difusão só se torna possível com a invenção da imprensa. [...] Ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. [...] Sua origem é o indivíduo isolado, que não pode falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”¹⁶. Nesse sentido, portanto, o filme *Cortina de Fumaça* coloca-se como um objeto interessante, não apenas devido ao fato de que o seu roteirista, Paul Auster, é também escritor, mas porque sua própria narração em vários momentos, senão em todos, refere-se à própria impossibilidade de narrar – e, principalmente, sobre a impossibilidade de dar e receber, isto é, constituir-resultar dom. Utilizando as palavras de Derrida, ao referir-se a uma outra obra, naquele caso antropológica, *Essai sur le Don* de Marcel Mauss, poderíamos ter uma sentença que se encaixaria perfeitamente nesse momento: se poderia chegar a dizer que um [filme] tão monumental como é *Cortina de Fumaça* de Paul Auster fala de tudo menos de dom: “trata de la economía, del intercambio, del contrato (*do ut des*), de la sobrepuja, del sacrificio, del don y del contra-don, en resumidas cuentas, de todo lo que, en la cosa misma, incita al don y a anular el don”¹⁷. Para Derrida o dom acontece apenas quando o doador ou o donatário não percebem o dom: o simples agradecimento, a retribuição, ou mesmo um sentimento de conforto em ter participado do dom elimina-o no exato instante dessa consciência. O dom também não pode ser contido de forma alguma por um desejo utilitarista, não pode ser limitado, pois cairá na lógica da economia, o dom, portanto, deve ser excesso.¹⁸ Neste sentido, hoje, em tempos que tudo se regula pelo intercâmbio, o dom se tornou impossível, apenas resgatável em sociedades nas quais as relações agora existentes não constituíam sua regra motora – ou, sobretudo, desejável num devir utópico, no qual a narração pode liberar-se do círculo econômico, esse retorno consciente ou inconsciente que não permite o dom. A própria palavra “economia” se forma da junção de *nomos* (lei) e *oikos* (casa), sendo que *nomos* não significa apenas lei em seu sentido geral, mas, sobretudo, a ordem da

¹⁶ BENJAMIN, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, 1994, p. 201.

¹⁷ DERRIDA, *Dar (el) Tiempo*, 1995, p.33.

¹⁸ Esta ligação com o conceito de Bataille, implícita no texto de Derrida (o abandono em uma economia sem retorno, ou não-economia), os aproxima e joga luz na questão do dom através da noção de sacrifício, e mesmo da oferta aos deuses, uma vez que o *Essai sur le don* de Marcel Mauss influenciou muito a obra de Bataille: “Sacrificar não é matar, mas abandonar e doar. O ato de matar é apenas exposição de um sentido profundo. O que importa é passar de uma ordem durável, em que todo consumo de recursos está subordinado à necessidade de durar, à violência de um consumo incondicional. [...] O sacrifício é a antítese da produção, feita visando o futuro, é o consumo que só tem interesse no próprio instante. Nesse sentido ele é dom e abandono, *mas o que é doado não pode ser objeto de conservação para o donatário*: o dom de uma oferenda a faz passar precisamente para o mundo do consumo precipitado” (BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993; p. 41).

distribuição.¹⁹ Assim, as relações que no capitalismo apenas acontecem em medidas econômicas, pois nada há fora delas, são justamente o que parece deixar impraticável o dom, o qual necessita de um caminho sem retorno e, portanto, não-circular.²⁰ Esse pensamento de Derrida é de assustadora semelhança com o de Benjamin, ao dizer em seus textos sobre a morte da narração, cujo acontecimento era constituído por nossa incapacidade de *dar e receber* conselhos – pois a técnica moderna acabou por aniquilar a tradição e a experiência, principalmente a dos mais velhos, que atualmente soam como peças bolorentas de um museu que não permite visitas. E justo sem a experiência daquelas vidas (a mensagem do moribundo que não nos pode alcançar, como no conto de Kafka) não se pode transmitir conselhos, ensinamentos, narrar.²¹ Nessa perspectiva, ousou afirmar que em *Cortina de Fumaça* não há

¹⁹ “*Oikonomia* significa ‘administração da casa’. Nel trattato aristotelico (o pseudoaristotelico) sull’economia, si legge così che la *techné oikonomiké* si distingue dalla politica, come la casa (*oikia*) si distingue dalla città (*polis*). La differenza è ribadita nella *Politica*, dove il politico e il re, che appartengono alla sfera della *polis*, sono qualitativamente contrapposti all’*oikonomos* e al *despotēs*, che si riferiscono alla sfera della casa e della famiglia. Anche in Senofonte (un autore in cui l’opposizione fra casa e città è certamente meno pronunciata che in Aristotele), l’*ergon* dell’economia è la ‘buona amministrazione della casa [*eu oikein ton . . . oikon*]’. Occorre non dimenticare, tuttavia, che l’*oikos* non è la casa unifamiliare moderna né semplicemente la famiglia allargata, ma un organismo complesso, in cui intrecciano rapporti eterogenei, che Aristotele distingue in tre gruppi: relazioni ‘despotiche’ padrone-schiavi (che includono di solito la direzione di un’azienda agricola di ampie dimensioni), relazioni ‘paternelle’ genitore-figli, relazioni ‘gamiche’ marito-moglie. Ciò che unisce queste relazioni ‘economiche’ (di cui Aristotele sottolinea la diversità) è un paradigma che si potrebbe definire ‘gestionale’ e non epistemico: si tratta, cioè, di un’attività che non è vincolata a un sistema di norme né costituisce un scienza in senso proprio (‘Il termine “capofamiglia” [*despotēs*]’, scrive Aristotele, ‘non denota una scienza [*epistēmēn*], ma un certo modo di essere’), ma implica decisioni e disposizioni che fanno fronte a problemi ogni volta specifici, che riguardano l’ordine funzionale (*taxis*) delle diverse parti dell’*oikos*. In un passo di Senofonte, questa natura ‘gestionale’ dell’*oikonomia* è definita con chiarezza: essa non ha a che fare soltanto col bisogno e l’uso degli oggetti, ma innanzitutto con la loro ordinata disposizione” (AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria: per una genealogia teologica dell’economia e del governo*. Homo sacer, II, 2. Milano: Neri Pozza, 2007; p. 31-32).

²⁰ “¿Pero el don, si lo hay, acaso no es también aquello mismo que interrumpe la economía? ¿Aquello mismo que, al suprimir el cálculo económico, ya no da lugar al intercambio? ¿Aquello mismo que abre el círculo a fin de desafiar la reciprocidad o la simetría, la medida común, y a fin de desviar el retorno con vistas al sin-retorno? Si hay don, lo *dado* del don (*lo que se da, lo que es dado*, el don como cosa dada o como acto de donación) no debe volver al donante (no digamos aún al sujeto, al donador o a la donadora). No debe circular, no debe intercambiarse, en cualquier caso no debe agotarse, como don, en el proceso del intercambio, en el movimiento de la circulación del círculo bajo la forma del retorno al punto de partida. Si bien la figura del círculo es esencial para lo económico, el don debe seguir siendo *aneconómico*. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque debe *guardar* con el círculo una relación de extrañeza, una relación sin relación de familiar extrañeza. Puede ser que sea en este sentido en el que el don es lo imposible” (DERRIDA, *Dar (el) Tiempo*, 1995, p. 17).

²¹ “A experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil. [...] Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o ‘maior narrador’ moderno, segundo Benjamin, representa uma experiência única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição, [...] do desaparecimento do sentido primordial, [...] que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe uma totalidade dos sentidos, mas somente

sequer um único fio do tecido narrativo que não esteja ligado à troca, e quase sempre mediada pelo dinheiro, “o vínculo de todos os vínculos, [e portanto,] [...] meio universal de separação”, nas palavras de Marx,²² fato que não necessariamente é um ponto negativo. Na baixa modernidade, todas as relações humanas se dão por esse jogo de interesses, pelo não-lugar do intercâmbio, pela fórmula da mercadoria. Isto torna a narração (um meio pelo qual a humanidade encontrou para explicar a si própria, aconselhar-se) mercadologizada, um produto que se expõe numa vitrine e assim deve ser tratada. No filme alvo desse trabalho, portanto, pode-se descrever, dessa maneira, as relações entre as personagens: *A Mãe*, que usa um tapa-olho (no lugar do olho de vidro, insinuando sua troca por uma garrafa de rum) conta ao balconista da tabacaria (Augustus) sobre uma filha que supostamente tiveram juntos e em troca pede dinheiro; o menino (Rashid) apenas mostra seu desenho da velha oficina do pai a este último em troca de um emprego; o escritor (Paul Benjamin) se dispõe a olhar o tedioso passatempo de Augustus, fotografar todo dia o mesmo lugar, na mesma hora e no mesmo ângulo, recebendo em troca uma imagem única de sua falecida mulher – que Augustus sabia que ele haveria de encontrar; Paul Benjamin oferece abrigo a Rashid em troca de este ter-lhe salvo a vida e diz textualmente que a oferta é “para equilibrar o sistema”, e, por conseguinte, não ficar devedor; Rashid dá uma televisão a Paul Benjamin para *retribuir a retribuição* daquele em lhe hospedar; e, principalmente, uma história de natal, o *grand finale* do filme, é contada a Paul Benjamin em troca de um almoço – uma história, por sinal, feita na base da troca, de uma companhia numa tarde solitária por uma máquina fotográfica. Nada é gratuito. É preciso notar, entretanto, que muitos dos objetos intercambiáveis são produtos de roubo, o que pode provocar reflexões interessantes: a própria moeda falsa é por si só uma expropriação, e se a narrativa deve se aproximar daquela não é por outro motivo que não o da própria ficção, isto é, uma construção a partir de histórias precedentes, de terceiros, quase sempre sem referências diretas ou citações. Agora, deve-se compreender melhor a ligação constelar de Paul Auster com outro escritor, Salim Miguel, por dois motivos. Primeiro, porque seu livro *As Confissões Prematuras*, de linguagem cinematográfica, por sinal, também segue a lógica da troca: há um Gordo que sustenta um Magro em troca de confirmar possíveis traições da Mulher; o Magro aceita o jogo em troca de conseguir alcançar, tirar do esquecimento, algum fragmento do seu passado perdido numa amnésia provocada por um acidente; a história é escrita a partir de

trechos de histórias e de sonhos” (GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio: Walter Benjamin ou a História Aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994; pp. 10-18).

²² MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004; p. 159.

supostos relatos, dos quais o narrador se apropria para construir algo diverso; o próprio Salim Miguel escreveu esse livro para, em troca, se livrar de um bloqueio de escritor e terminar outro romance.²³ Segundo, e mais incrível nessa ligação, a questão essencial do dinheiro como mediador da troca, o que torna todos os objetos, e mais, todas as qualidades e sentimentos humanos intercambiáveis, capaz de “transformar todas as [...] incapacidades em seu contrário”,²⁴ questão que está presente em vários momentos de *Cortina de Fumaça (Smoke)*. Através do dinheiro roubado, Rashid se permite sonhar com outro futuro; há também certa intenção que impele a suposta filha de Augustus a perguntar sobre sua situação financeira, e que faz esse mesmo balconista contrabandear charutos cubanos para os Estados Unidos; estas três cenas podem ser transcritas com a seguinte passagem: “o que é para mim pelo dinheiro, o que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso sou eu, o possuidor do próprio dinheiro; tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. As qualidades do dinheiro são

²³ Esta declaração, dada em trecho inédito de sua entrevista concedida à *RECRUE* (MIGUEL, Salim. “‘Onde se queimam livros acaba-se queimando pessoas’: entrevista com Salim Miguel”. In: *RECRUE*, Ano 1, nº 1. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004), é acompanhada da certeza de que essa novela, denominação dada pelo próprio Salim Miguel, consiste num texto marginal a toda sua obra, que rompe com seus escritos de antes e depois, motivo interessante para despertar interesse na questão da impossibilidade, que se abate sobre certos autores, de narrar na modernidade. O romance que o autor não conseguia terminar, e somente pode fazê-lo após escrever *As Confissões Prematuras*, trata-se de *Nur na Escuridão*, cuja narrativa encontra-se arraigada na tradição real-naturalista do século XIX. *As Confissões*, por sua vez, é apresentada como uma “não-trama”, fragmentos, pedaços de histórias que se juntam (ou tentam juntar-se) por intermédio de um narrador. “Ela envolve dois protagonistas [quase beckettianos], em saleta mal iluminada, para em conjunto desvendar enigmas de suas vidas e preencher as lacunas de suas histórias. Gordo busca em vão desvelar o furtivo romance de sua esposa com seu oponente, Magro, enquanto este procura as lembranças de sua existência após perder a memória em terrível acidente. Enquanto a trama [ou não-trama] caminha, caminho torpe, truculento, mais dois personagens se aglutinam ao clima de absurdo, Escritor e Mulher (esposa de Gordo) entram na narrativa, não para desfazer enigmas ou completar lacunas vazias, mas sim para suscitar questões de parca importância ou levantar outras sobre a idoneidade de si, da narração ou sobre a veracidade dos fatos que constroem a história. A história se desenrola em tempo e espaço vagos, não permitindo definição de época ou localidade. O clima de absurdo impera na trama, com sucessivas reconstruções de fatos, descontinuidades cronológicas, e interação do Escritor com a história que conta. O forte afã de Gordo em reconstituir e reconstituir a história impele-a a movimentos circulares formando uma elipse de acontecimentos que, no transcorrer dos fatos, desvendam-se e escondem-se, arrastando personagens na trama que se afigura insolúvel. Digladiando-se sempre com seu oponente, Magro caminha a passos lentos à (re)construção de sua história se valendo do não dito por Gordo, das incursões sutis da Mulher e o que elas lhe trazem e de suas ‘prematargas confissões’. Nessa dança de acontecimentos, Magro e Gordo transitam nas posições de inquisidor e inquirido, afastando-se e aproximando-se continuamente, sem nunca se separarem. Estão umbilicalmente ligados pela frase tantas vezes repetida por este: ‘Então é isso que tens pra me dizer? Nada?’” (Esta descrição de *As Confissões Prematuras* foi retirada de um trabalho escrito a seis mãos, juntamente com Alexandre Nodari e Thiago Ricci, em 2004, sendo a sinopse para um roteiro cinematográfico da novela de Salim Miguel).

²⁴ MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, 2004, p. 159. Segundo Buck-Morss, essa concepção de um mediador universal, em conjunto com a noção de progresso como o aumento ilimitado de objetos produzidos para venda, foi um momento definidor da modernidade, uma vez que: “el papel crucial de las cosas fabricadas en la vida social, la importancia de los objetos materiales o sus equivalentes monetarios como mediación de todas las relaciones sociales, cambió profundamente la concepción de la existencia social” (BUCK-MORSS, Susan. “Imaginando el capital: la economía política en exhibición”. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005; p. 284).

minhas – [de] seu possuidor – qualidades e forças essenciais”.²⁵ Não é por acaso que Augustus ao responder a pergunta da filha (ironicamente dizendo que se veste como pobre, embora milionário), se encontra com um sintoma moderno descrito por Debord: “a primeira fase da dominação da economia sobre a vida acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer* [...]”;²⁶ Rashid sonha com a parte branca de Nova York, como se o dinheiro de alguma forma pudesse comprar o legado branco, anglo-saxão, heterossexual etc., da sociedade americana, do qual ele não usufrui;²⁷ vislumbra-se, também, nessa capacidade de compra das habilidades humanas – ser o que não é, e, por sua vez, não ser enquanto indivíduo –, justamente o que ocorre na cena final de *Cortina de Fumaça*: o escritor Paul Benjamin, bloqueado, incapaz de narrar, assim como Salim Miguel, busca uma saída – que, neste último, foi a de contestar a própria narrativa. No primeiro, ao contrário, foi comprá-la, trocá-la por um almoço pago ao balconista da tabacaria, e dela se apropriar como sua, a fim de publicá-la, isto é, arrancá-la da transmissão oral e jogá-la na reprodutibilidade da imprensa – um gesto, por sinal, assassino, que mata, de certa forma, a história ao mesmo tempo em que a torna massificada –, e, mais tarde, esse mesmo escritor deve colher os louros, ou os lucros, dessa fetichização. Não é à toa, por isso, que se trata de uma história de natal; eis um dos atos mais burgueses de todos os atos: apropriar-se do alheio dando-lhe em troca uma mísera retribuição, nesse caso, um prato de comida. Interessante como o balconista já sabe de antemão das artimanhas do escritor, e sabe também que não pode delas escapar, oferece-se, barato, como um trabalhador nas fábricas, a vender sua força de trabalho, pois conhece uma cruel realidade. Subentende-se a todo instante Augustus como um artista frustrado, obrigado a enterrar seus

²⁵ MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, 2004, p. 159.

²⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997; p. 18.

²⁷ E um desejo nada absurdo, pois “o dinheiro, na medida em que possui o atributo de tudo comprar, na medida em que possui o atributo de se apropriar de todos os objetos, é, portanto, o objeto enquanto possessão eminente” (MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos*, 2004, p. 157). E, malgrado as palavras de Marx estejam aqui colocadas de maneira extremamente oportuna, essa mediação executada pelo dinheiro é enganosa, ou melhor, insuficiente e incompleta. Isto é, não se pode reduzir a discriminação racial que incide sobre os negros, e aqui não me refiro apenas aos estadunidenses, a uma discriminação social tão-somente, pois a questão apresenta-se muito mais complexa; em outras palavras, o sonho de Rashid, emancipar-se do racismo através do dinheiro, trata-se de uma ilusão, haja vista que, nas palavras de Debord, “da mesma maneira que a riqueza humana dos Negros americanos é detestável e considerada criminal, a riqueza econômica não pode fazê-los completamente aceitáveis na alienação americana: a riqueza individual fará apenas um negro rico, porque os Negros como um todo devem representar a pobreza em uma sociedade de riqueza hierarquizada” (DEBORD, Guy. “O declínio e a queda da economia espetacular-mercantil”. Disponível em: centopeia.net).

sonhos na guerra do Vietnã, consciente de sua pequenez na imensa massa, tentando narrar sua vida fotografando as esquinas do Brooklin. O mais espantoso, nesse ponto, aonde gostaria de chegar, é que Salim Miguel, em entrevista à *RECRUE*, conta que ele também já cometeu um ato muito semelhante: o de comprar, ou melhor, trocar uma história por cachaça:

Durante a noite estava sentado com um fotógrafo num restaurante, pedi uma cervejinha, esperando o jantar. Perto da nossa mesa tinha um homem de seus quarenta e poucos anos, rosto curtido. Notei que ele estava muito atento ao que eu dizia. De repente, ele se levantou, veio e disse assim: “posso sentar?” E antes que nós disséssemos “sim” ele sentou. Disse: “eu estou muito interessado no que vocês estão dizendo, eu gosto de ler embora minha vocação seja trabalhar como balseiro”. Começamos a conversar e vi que ele possuía muita leitura, sabia das coisas. Citou alguns livros para saber se nós conhecíamos. Eu conhecia a maioria dos livros que citou. De repente, eu disse para ele: “essa tua história agora que está me interessando”. Então, ele continuou a contá-la, e disse: “essa cervejinha de vocês não está boa não, posso pedir um conhaque ou uma cachaça bem forte, que toda vez que conto essa minha história, fico muito emocionado”. Eu disse a ele: “por que estás me pedindo se podes ou não?” Ele disse: “direitos autorais”. Aí eu disse: “direitos autorais?”. “Sim, eu sei que tu vais transformar a minha história numa reportagem, num conto ou num romance. Desapareces daqui e o quê que vou ganhar com isso? Então, tomando uma cachacinha ou um conhaque são os meus direitos autorais.”²⁸

Salim Miguel conta que depois transformou o episódio numa história chamada *Ponto de Balsa*. Isso nos remete a um questionamento imprescindível: será, então, que desde Biguaçu a Nova York, com todos os cantos do planeta tomados por relações de troca, o narrador somente poderia narrar a partir dessas relações? Evidente que sim. Não há mais como se apegar à pureza da arte depois da técnica, como bem disse Benjamin aos críticos da fotografia em relação à pintura.²⁹ A narrativa, e mais geralmente a arte, que sempre esteve ligada à questão do sagrado, possuía esse valor de culto, ligada à divindade, magia,³⁰ abandona o feitiço para se tornar fetiche,³¹ assim como o fumo acompanha o mesmo caminho, da ligação masculina com os Deuses (cachimbo) ao vício esquizofrênico dos choques da cidade (o Gordo de *As Confissões Prematuras*, inveterado). O tabaco também se assemelha à narração como ato de dispêndio, gasto improdutivo, visto que a transmissão dessa, antes da imprensa, acontecia na

²⁸ MIGUEL, “‘Onde se queimam livros acaba-se queimando pessoas’: entrevista com Salim Miguel”, 2004, p. 13-14.

²⁹ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”, 1994.

³⁰ BENJAMIN, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)”, 1994, p. 165.

³¹ ANDRADE, Ana Luiza. *Outros Perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/doces no cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

oralidade, como experiência acumulada que se doava sem retorno, era o que deveriam fazer os moribundos e assim o faziam, e principalmente, e aí me refiro aos dois, na criação de um sentimento de coletividade ao compartilhar o mesmo passado, tradição, uma escada que vai do centro da Terra aos confins do universo. A narração não produzia, era um meio sem fim, da mesma forma atuava o tabaco com relação ao passado comum da sociedade.³² No entanto, toda perda dessa organicidade antiga e o advento de uma inorganicidade férica, de engrenagens, acabou tornando a própria narração inorgânica – e, em certos aspectos, até o fumo, que hoje contém milhares de substâncias químicas. O ato de narrar, transmitido pela voz, vindo, por conseguinte, do próprio muscular, se perde, e em seu lugar surgem as formas inorgânicas de substituí-lo – os jornais, a televisão etc. – e, por óbvio, ele passa a não mais ser como tal, pois sua existência está intimamente ligada aos ciclos naturais e sua observação. Na modernidade, instala-se, como disse Debord, o tempo pseudocíclico,³³ os naturais se perdem, não há mais sentido em primavera ou verão. Agora somos obrigados a conviver com el-niños, ares-condicionados, efeito estufa, enfim, a fantasmagoria do shopping center. O próprio tempo, portanto, está inorganicizado, a funcionar através da máquina-relógio, que fragmenta a experiência humana ao milésimo de segundo.³⁴ Este tempo é o principal responsável pela

³² “En el tabaco hay siempre algo de misterio y sacralidad. El tabaco es cosa de gente grande, responsable ante la sociedad y los dioses. Fumar el primer tabaco, aun cuando sea a hurtadillas de los padres, es como un rito de *passage*, el rito tribal de iniciación a la plenitud cívica de la varonía, como una prueba viril de fortaleza y dominio ante las amarguras de la vida, sus candentes tentaciones y el humo de sus ensueños. Los indios jíbaros de Sudamérica usan precisamente el tabaco en su fiesta *kusupaní*, celebrada para la iniciación de los jóvenes en la edad viril” (ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973; p. 30).

³³ “O tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna, a sobrevivência ampliada. Nele o vivido cotidiano fica privado de decisão e submetido, já não à ordem natural, mas a pseudonatureza desenvolvida no trabalho alienado; esse tempo, portanto, reencontra *naturalmente* o velho ritmo cíclico que regulava a sobrevivência das sociedades pré-industriais. O tempo pseudocíclico não só se baseia nos traços naturais do tempo cíclico, mas também cria novas combinações homólogas: o dia e noite, o trabalho e o descanso semanais, a volta dos períodos de férias” (DEBORD, *A Sociedade do Espetáculo*, 1997, p. 104).

³⁴ “Fimda uma era antiga de organicidade, regida pelo tempo cíclico sazonal, em que, no dizer de Câmara Cascudo, o ‘corpo humano mede o mundo’, inicia-se a modernidade da máquina, época que, diga-se de passagem, o próprio corpo escravo já inaugurava com sua vinda para as empresas industriais dos engenhos do Novo Mundo” (ANDRADE, *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/doças ao cotidiano dos brasileiros*, 2007, p. 142-143). Assim como a narração, o tabaco regeu-se por um tempo estranho ao relógio, ao calendário ocidental, ao fragmento infinito, algo que cada vez mais se encontra subjugado à divisão do trabalho, e menos ao ócio e à convivência coletiva. “El tiempo en las vegas no se cuenta sino por el sol. El tabaco no se cultiva ni cosecha por jornadas a la campaña, sino por estaciones y lunas, lluvias y secas, resoles y nublados, al capricho de los meteoros y sin otro ritmo que el de las constelaciones zodiacales. En las tabaquerías el tiempo tampoco se cuenta, pues a menudo trabajan los tabaqueros a destajo. En fin, el tabaco se fuma para ‘matar el tiempo’, para suprimirlo; lo que es igual, para que pase ‘sin medida’ ni sentir” (ORTIZ, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, 1973, p. 59). A mercadologização, entretanto, invadiu cada vez mais a tabacaria e iniciou uma alteração em seus métodos. Outras técnicas de cultivo, bem como inovações no comércio e na produção foram introduzidas. Até no domínio e na divisão das terras o capital não se permitiu esquivar. Ocorreu paulatinamente uma drástica redução no número de

separação – une separando, e nele se constitui o espetáculo. As festas, portanto, se tornaram pseudofestas, pois as autênticas sempre se ligavam ao natural ou ao sagrado.³⁵ “En todas partes en donde hay tiempo, en todas partes en donde domina *el tiempo como círculo* [...] el don es imposible. Un don no podría ser posible, no puede haber don sino en el instante en que una fractura haya tenido lugar en el círculo: en el instante que toda circulación haya sido interrumpida y *a condición* de ese instante”.³⁶ Retomando a questão da passagem do tabaco como um trabalho artesanal, coletivo, ligado a uma demanda ritualística das comunidades afro e indo-americanas, para uma industrialização que acabou com o trabalho manual na lida com suas folhas, camadas, enfim, na preparação do fumo pelas mãos experientes, e sua posterior

proprietários *vegueros*, os quais acabaram por se proletarizar, o que, de maneira esperada, gerou degradação em suas condições e uma concentração fundiária.

³⁵ A questão das festas e do tabaco estabelece uma importante ligação e se faz preciso retomá-la com mais fôlego, talvez em outra oportunidade. Bataille já sinaliza que “en cierto modo el tabaquismo general no es menos colectivo que la fiesta, aunque tiene con ella ciertas diferencias” (BATAILLE, Georges. *El límite de lo útil: fragmentos de una versión abandonada de La Parte maldita*. Madrid: Losada, 2005; p. 70). Agamben escreve sobre um ancestral do carnaval como um estado de anomia, no qual a lei estaria suspensa e se poderia falar em um(a) (paródia do) estado de exceção (AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção: Homo Sacer, II, I*. São Paulo: Boitempo, 2004; pp. 108-111) – justamente, segundo os situacionistas, pode-se entender a revolução como uma grande festa: “as revoluções proletárias serão festas ou não serão revoluções, pois a vida que elas anunciam será ela mesma criada sob o signo da festa, viver sem horas mortas, gozar sem entraves (*vivre sans temps morts, jouir sans entraves*) são as únicas regras que poderá reconhecer” (De um jornal situacionista de 1966, citado por MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998; p. 66). Isto não é outra coisa senão um ataque ao tempo pseudocíclico extraído de Walter Benjamin, como se pode notar na representação da passagem dos revolucionários franceses a atirarem nos relógios das torres da cidade (na verdade, grande parte da teoria da modernidade visa uma destruição das categorias de tempo): “a Grande Revolução [introduz] um novo calendário histórico; o dia com o qual começa o novo calendário funciona como um acelerador histórico; e é, no fundo, o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias de rememoração. Os calendários não contam o tempo como relógios. Eles são monumentos de uma consciência da história da qual, há cem anos, não parece haver na Europa o mínimo vestígio. Ainda na revolução de julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegado o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, independente um dos outros e simultaneamente, foram disparados tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que deva, talvez, à rima a sua intuição divinatória, escreveu então: ‘Qui le croirait! on dit qu’irrités contre l’heure. De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour’” (Benjamin, “Teses sobre o Conceito da História”, Tese XV). Ocorre, no entanto, que hoje também temos pseudofestas, estados de exceção sobre controle, ou seja, não mais estados de exceção. Mas, mesmo essas pseudofestas ainda guardam resquícios de uma possível revolução. Talvez seja interessante também se aprofundar nos limites do carnaval, das festas aparentemente anômicas, das encenações revolucionárias, e da revolução em si. Buck-Morss parece sinalizar as possíveis diferenças. “‘Revolutions are the festivals of the oppressed and the exploited’, Lenin wrote in 1905. But the physical violence of revolutions separates them decisively from carnivalistic play. Whereas carnivals are ritual receptions, revolutions are one-time-only events meant to change permanently the arrangement of social life. Revolutions disregard the carnival’s social boundedness and overshoot parodic reversal, spilling out of the spatial and temporal constraints that are meant to contain collective discontent. To be sure, revolutionary actions are full of symbolic meanings, and their icons produce a powerful visual culture. But they lack a full sense of spectatorship because their immediate audience is the very enemy they are attempting, violently, to annihilate. Only later, with events of revolutionary commemoration, does their spectacularity come into its own. In place of firearms are fireworks; in place of secrecy, there is display. If revolutions break from the past, their celebration returns to it, dramatized with all theatrical effects” (BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe*. Cambridge: MIT Press, 2000; p. 140).

³⁶ DERRIDA, *Dar (el) Tiempo*, 1995, p. 19.

transformação em mercadoria, em produto do consumo sem limites – ao vício mortal e ao câncer –, isto é, seu declínio, temos uma semelhança muito intensa ao declínio da narração, visto por Walter Benjamin: cujo responsável seria esse mesmo processo industrial, que degrada a mão em quase todos os âmbitos no novo sistema capitalista, que substitui as comunidades artesanais. “A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração tornou-se vazio”. E depois continua: “a antiga coordenação do olho, da alma e da mão [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. [...] A relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal [?]. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima experiência [...] transformando-a num produto sólido, útil e único?”.³⁷ Faz-se necessário destacar que a importância da mão apontada por Benjamin é recorrente em Fernando Ortiz quando este se refere ao cultivo e a produção do tabaco. Segundo o autor, essa atividade demanda grande zelo e delicadeza a todo instante, pois não se pode abandonar a planta ao seu impulso natural. Há um ensinamento que diz: quem melhor mima o tabaco é quem melhor o cultiva. O *veguero* com sua inesgotável devoção coloca-se a cuidar da planta com suas “mãos piedosas”, para resguardá-la do sol em excesso, das pragas, da umidade em demasia, assim por diante. E, ao final, “de las hojas del tabaco [...] el rústico sabedor escoge la preferible y, con un simple juego de sus manos para enrollarla, ya fuma un tabaco quizás insuperablemente exquisito. Con solo las manos, sin herramientas, máquinas ni capital, si puede obtener el mejor tabaco del mundo”.³⁸ Em meados do século XIX, porém, as grandes máquinas começam a penetrar na indústria tabaqueira, primeiramente para serviços de menor destreza, como picar e moer o fumo, mas logo no início do século XX já aparecem as primeiras máquinas de torcer charutos, numa tentativa de prescindir cada vez mais do trabalho manual. A produção dos *puros*, no entanto, possui como segredo a individualidade do artesão. Comenta-se que o bom tabaqueiro é um artista e seu ofício não exige apenas aprendizagem e prática, mas também aptidão e dom natural.³⁹

³⁷ BENJAMIN, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 1994, p. 201.

³⁸ ORTIZ, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, 1973, p. 73-74.

³⁹ “Diríase que el trabajo [...] de tabaco es un arte, [...] éste siempre se exige la pericia del artesano. Todas las operaciones de tabaco se [realizaban] sin maquinaria, solo con el complejo aparato del cuerpo humano, que es el ingenio tabaquero. Cortadas las hojas a mano y una a una, la vega rinde su cosecha al veguero y de las manos de éste pasa la rama a otras manos, y de mano en mano llega al almacén y a la fábrica, donde otras manos la elaboran, convirtiéndola en tabaco torcido o cigarrillos que irán a consumirse en otra mano, la del fumador. Toda la

Para entender, conseqüentemente, a relação aqui colocada entre tabaco e narração, “é preciso perceber que, na base profana da reciprocidade das trocas humanas, não existe mais uma troca de dons”.⁴⁰ Talvez seja por isso que o Magro de *As Confissões Prematuras* nunca tenha aceitado um dos cigarros que o Gordo lhe oferecia, pois, na verdade, entre eles nunca se buscou selar a paz, como no ritual perdido do cachimbo, mas a guerra, embora ainda cortês: de “embates não [...] muito mortíferos, [...] antes trocas de bravatas, de desafios, de homenagens, de sortilégios, de cortesias que obrigam e de generosidades eficazes”,⁴¹ e que “oscila entre a caça e o torneio, entre o massacre e o esporte, [e] o elemento de rivalidade que lhe é essencial, tanto a orienta para o atentado como para o duelo”.⁴² Ademais, há sempre a permanência duma troca de interesses – a recusa do cigarro ainda poderia ser mais válida, ganhar mais sentido, se pensássemos que o fumo oferecido é o mais industrial, o cigarro cuja brasa aponta o outro, sem possuir a boca do cachimbo que visava céu. O cigarro, nesse sentido, não se

tabacalería es manual; el cultivo y la cosecha, la industria y el comercio y hasta el mismo consumo. Para la industria del tabaco bastan manos delicadas, de mujer o de hombre, que manipulen las hojas y las corten con una ligera *chaveta*. [...] Por esto en el tabaco el trabajador es por lo general más fino de modales y de intelecto. Y suele ser más individualizada y distinguida su persona; así en el veguero como en el escogedor, y en quien lo tuerce lo conforma. En el negocio del tabaco cada individuo tiene una reputación propia, como una ‘marca de trabajo’, y un valor personal económicamente cotizabile” (Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, 1973, p. 61-63).

⁴⁰ ANDRADE, *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/ doces ao cotidiano dos brasileiros*, 2007, p. 147.

⁴¹ CAILLOIS, Roger. “A guerra cortês”. In: *Anhembi*, nº 31. São Paulo, nov. 1953; p. 5.

⁴² *Ibidem*, p. 4. O tom de duelo entre Gordo e Magro está sempre presente em *As Confissões Prematuras*: uma mesa os separa, longos silêncios e troca de olhares, aquele tenta incansavelmente descobrir a traição da Mulher, este, por sua vez, na obsessão do Gordo deseja reconstituir algo de sua memória. Tem-se, nas palavras das próprias personagens, “um jogo”. Caillois, em outro de seus textos, arrisca definir o jogo a partir da obra de J. Huizinga, e o elabora como uma atividade: “livre – a que não se poderia obrigar o jogador sem que o jogo [perca] imediatamente sua natureza; separada – circunscrita em limites de espaço e tempo precisos e fixos de antemão; regulada – submetida a convenções que suspendem as leis ordinárias e que instauram momentaneamente uma legislação nova, única” (CAILLOIS, “Estrutura e Classificação dos Jogos”. In: *Anhembi*, nº 72, São Paulo, nov. 1956; p. 448). Com essas observações sumárias, o autor classifica os jogos em algumas categorias, entre elas o *agôn*, pois “um grupo inteiro de jogos apresenta-se como competição, isto é, como um combate em que se cria artificialmente a igualdade de possibilidades, para que os antagonistas se afrontem em condições ideais, passíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Trata-se pois, em cada caso, de uma rivalidade que se concentra numa só qualidade, rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade, engenho etc... exercendo-se dentro dos limites definidos e sem nenhum socorro exterior, de tal modo que o vencedor apareça como o melhor numa certa categoria de façanha. [...] Fora do jogo ou no seu limite, verifica-se a noção de ‘agôn’ em outros fenômenos culturais que obedecem ao mesmo código: o duelo, o torneio, certos aspectos constantes e notáveis da guerra chamada cortês” (CAILLOIS, “Estrutura e Classificação dos Jogos”, 1956, pp. 449-450). Exatamente assim se apresentam as relações na novela de Salim Miguel, as quais somente poderiam ocorrer nesse isolamento, uma tentativa de romper esse próprio isolamento, que trespassa os indivíduos na modernidade. Mas, essa armação de regras é apenas utópica, ideal, uma tentativa de criar algo inconcebível num tempo em que impera o utilitarismo (Gordo e Magro não trabalham, não produzem, apenas gastam energia, tempo, dinheiro, provocações, mas nunca saem do lugar, a “trama não anda”, permanecem na sala em duelo durante todo livro), isto é, a eliminação do jogo e da guerra cortês, do equilíbrio da produção pelo excesso, para, segundo Bataille, o deslocamento em um segundo momento da energia do império para fora, destinando sua violência a um fim real: “a ordem militar pôs fim aos mal-estares que resplandiam a uma orgia de consumição. Determinou um emprego racional das forças para o crescimento da potência. [...] O princípio da ordem militar é o desvio metódico da violência para fora” (BATAILLE, *Teoria da Religião*, 1993, p. 53).

prestaria à paz, pois representa a dominação do homem pelo homem, um gesto canibal,⁴³ como uma arma que lhe deseja (ou é o símbolo desse desejo de) sugar o ser – o Gordo, desse modo, poderia estar durante todo livro na busca de tentar fazer o Outro visível, ter alguém para confrontar[-se], e faz isso consumindo a si próprio, carteiras e mais carteiras de cigarro, solitário, apenas criando histórias de traição conjugal – a sua paranoia com o Magro é um sintoma proporcionado por um Outro que na sociedade capitalista é difuso, também no sentido em que Debord definiu o espetáculo ocidental.⁴⁴ O último reduto do homem acaba sendo o próprio corpo. Talvez seja esse sentimento que nos leva a interessar-nos tão profundamente pela “vida nua” e pelo “homo sacer” de Agamben. Se o dinheiro se troca por tudo, ainda não se pode trocá-lo pela manipulação genética, e, nessa perspectiva, devemos festejar nosso pouco de individualidade, unicidade, singularidade, preservada pelo (talvez temporário) fracasso do “projeto genoma”. Não há dúvida de que isto associado às campanhas antitabaco, como na cidade americana de Calabasas, onde fumar foi proibido em qualquer ambiente público, inclusive na rua, representa que o homem ainda não faz o homem e, portanto, o capitalismo precisa controlá-lo. Interessante, também, como o balseiro de Salim reclama da cerveja e pede cachaça, pois sempre que conta a história fica muito emocionado, para ficar aparentemente em estado de anestesia – imune ao efeito aterrorizante que a lembrança pode lhe dar; mas, talvez, aconteça justamente o contrário e a cachaça seja o que não lhe permita emudecer e tornar-se mais um combatente que retorna silencioso do campo de batalha –⁴⁵ no qual parecem ter se tornado, agora, nossas cidades.⁴⁶ A droga revela-se, neste sentido, ambígua. Ao mesmo tempo em que amansa (num sentido mais superficial), pode causar revolta – ou rememoração política.⁴⁷ Pois se o nosso sistema sinestético nos entorpece,

⁴³ “Como esgotamento, como puro acontecimento, enfim, a civilização é prenhe de práticas canibais. Em outras palavras, o canibalismo é a tradução mais acabada daquilo que entendemos como civilização” (ANTELO, Raul. “Canibalismo e Diferença”. In: *Travessia: revista de literatura*, n. 37. Ilha de Santa Catarina: UFSC, 1998; p. 70.

⁴⁴ Ver: VIEIRA, Marcus André. “A (hiper)modernidade lacanianiana”. In: *Latusa*, n. 9. Rio de Janeiro: EBP-Rio e Contra Capa, 2004.

⁴⁵ BENJAMIN, “Experiência e Pobreza”, 1994, p. 115.

⁴⁶ “Freud estava interessado na neurose de guerra, o trauma de choques nervosos e de acidentes catastróficos que afligiram soldados na Primeira Guerra Mundial. Benjamin sustentava que esta experiência com o campo de guerra ‘se torna a norma’ na vida moderna. Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fontes de impulsos de choque dos quais a consciência deve se esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio a multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e em cassinos de jogo, o choque é a experiência mesma da vida moderna” (BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: o ‘Ensaio sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”. In: *Travessia: revista de literatura*, n. 33. Florianópolis: EdUFSC, ago-dez 1996; p. 22).

⁴⁷ Devido a estes choques da vida moderna, que podem levar o organismo inclusive à morte, o sistema sinestético, transforma-se em anestésico com o intuito de proteger o próprio corpo. “O seu objetivo é entorpecer o

cumprindo um papel contrário ao seu dever a fim de não nos matar pelos excessos de choques, talvez o entorpecente possa também se inverter e, agora, nos *despertar* da anestesia da vida moderna e nos permitir, de alguma forma, uma capacidade de experiência através de uma memória involuntária estimulada pelo narcótico. Todas essas novas relações mediadas, ou melhor, construídas por meio da técnica, embora estejam mais visíveis no cinema, estabelecem profundas relações com a narração, pois elas acabam por quebrar o que Walter Benjamin chama de tradição e sem a qual contar histórias (e inclusive contar a História) se torna um ato tão impossível quanto doar.

organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*. Nesta situação da crise de percepção, já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a ‘perceptibilidade’” (BUCK-MORSS, “Estética e Anestésica: o ‘Ensaio sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”, 1996, p. 24).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção: Homo Sacer, II, I*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Il Regno e la Gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Homo sacer, II, 2. Milano: Neri Pozza, 2007.

ANDRADE, Ana Luiza. *Outros Perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/doces no cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

ANTELO, Raul. “Canibalismo e Diferença”. In: *Travessia: revista de literatura*, n. 37. Ilha de Santa Catarina: UFSC, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse Monnaie”. In: *Œuvres Complètes*. Vol I. Paris: Gallimard, 1975.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *El límite de lo útil: fragmentos de una versión abandonada de La Parte maldita*. Madrid: Losada, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Sobre o Conceito da História”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: C.A. de filosofia da PUC, versão mimeo, s/d.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: o ‘Ensaio sobre a Obra de Arte’ de Walter Benjamin Reconsiderado”. In: *Travessia: revista de literatura*, n. 33. Florianópolis: EdUFSC, ago-dez 1996.

_____. *Dreamworld and Catastrophe*. Cambridge: MIT Press, 2000.

_____. “Imaginando el capital: la economía política en exhibición”. In: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

_____. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2009.

CAILLOIS, Roger. “A guerra cortês”. In: *Anhembi*, nº 31. São Paulo, nov. 1953.

_____. “Estrutura e Classificação dos Jogos”. In: *Anhembi*, nº 72, São Paulo, nov. 1956.

Cortina de Fumaça (Smoke). Direção: Wayne Wang. Roteiro: Paul Auster. Nova Iorque: Miramax Films, 1995. 35mm (112 min).

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. “O declínio e a queda da economia espetacular-mercantil”. Disponível em: centopeia.net

DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo: la moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio: Walter Benjamin ou a História Aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasilense, 1998.

MIGUEL, Salim. *As Confissões Prematuras*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

_____. “Onde se queimam livros acaba-se queimando pessoas?: entrevista com Salim Miguel”. In: *RECRIE*, Ano 1, nº 1. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.

VIEIRA, Marcus André. “A (hiper)modernidade lacaniana”. In: *Latusa*, n. 9. Rio de Janeiro: EBP-Rio e Contra Capa, 2004.