


HOMENS EM TEMPOS DE UMBRA: CRUZ E SOUSA E BENJAMIN

Men in shadow times: Cruz e Sousa and Benjamin

Dennis Radünz

<https://orcid.org/0000-0003-1680-6212> 

Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, SC, Brasil. 88040-900 – ppglitufsc@gmail.com

Resumo: Nesse artigo, o poema em prosa "Umbra", de João da Cruz e Sousa (2008 [1891]), é tomado como epítome do espaço urbano derruído, reportando-o a Charles Baudelaire e ao poema pós-simbolista "Sub-umbra", de Artur de Sales (1987 [1950]), como enunciação do estranhamento saturnino (Giorgio Agamben) e da renúncia (Paul Valéry) em justaposição ao conceito de "fugacidade eterna" (BENJAMIN, 2006). Nessa dialética, a imagem do afloramento calcário descrito em Umbra encontra as relações entre memória e estratigrafia de Walter Benjamin e, tendo por objeto esse "quadro micrológico da cultura cotidiana" (BOLLE, (2006 [1994]), o poema em prosa do século XIX se desdobra em textos contemporâneos – devir-barro no romance de Itamar Vieira Júnior; geocrítica de José Miguel Wisnik; tugarização e contra-arquitetura de Antonio José Ponte e simbolismo experimental de Claudio Daniel – e no site-specific Testemunho, do artista Daniel de Paula, à procura de registrar a fugacidade urbana em seu devir-natureza. Nessa deriva de leituras, Cruz e Sousa e Benjamin se aproximam em outra "imagem do pensamento".

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Espaço urbano; Walter Benjamin.

Abstract: In this article, the prose poem "Umbra", by João da Cruz e Sousa (2008 [1891]), is taken as the epitome of the collapsed urban space, reporting it to Charles Baudelaire and to the post-symbolist poem "Sub-umbra", by Artur de Sales (1987 [1950]), as an enunciation of saturnian estrangement (Giorgio Agamben) and renunciation (Paul Valéry) in juxtaposition to the concept of "eternal fugacity" (BENJAMIN, 2006). In this dialectic, the image of the limestone outcrop described in Umbra finds the relations between memory and stratigraphy (Walter Benjamin) and, having as its object this "micrological framework of everyday culture" (BOLLE, (2006 [1994]), the nineteenth-century prose poem unfolds in contemporary texts – becoming-clay in the novel by Itamar Vieira Júnior; geocritique of José Miguel Wisnik; tugarization and counter-architecture by Antonio José Ponte and experimental symbolism by Claudio Daniel – and on the site-specific Testemunho, by artist Daniel de Paula, seeking to register urban fugacity in its becoming-nature. In this drift of readings, Cruz e Sousa and Benjamin approach in another "image of thought".

Keywords: Cruz e Sousa; Urban space; Walter Benjamin.

Onde o poeta João da Cruz e Sousa (1862-1898) situaria o indizível dos missais e dos broquéis, à contraluz do Realismo / Naturalismo do Oitocentos, senão nas siderações do Sonho? De se lembrar que Walter Benjamin, em anotação de *Passagens*, indicaria esse insito e ilocável: "O sonho – eis a terra onde se fazem as descobertas que testemunham a história primeva do século XIX" (BENJAMIN, 2006, p. 126). Pois, ainda que tenha vivido em

Desterro sua fase de *écfrase* – vide a crônica de costumes “A romaria da Trindade”, publicada no jornal local Regeneração de 5 de junho de 1887 sob o título “A Trindade”, entre tantos outros escritos de circunstância –, cedo o imaginário simbolista (enformado por “um estado de espírito totalmente novo e singular”, segundo a memória de Paul Valéry) tornaria o espaço físico e urbano um referente inapreensível na poética de Cruz e Sousa. Entretanto, uma exceção talvez seja, entre o incorpóreo e o concreto, o poema em prosa “Umbral”¹:

Volto da rua.
Noite glacial e melancólica.
Não há nem a mais leve nitidez de aspectos, porque nem a lua, nem as estrelas, ao menos fulgem no firmamento.
Há apenas uma noite escura, cerrada, que lembra o mistério.
Faz frio...
Cai uma chuva miúda e persistente, como fina prata fosca moída e esfarelada do alto...
À turva luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas e extensas valas cavadas de fresco, onde alguns homens ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade.
A terra, em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e calcária, com imensa quantidade de pedras brutas sobrepostas, dá ideia da derrocada de terrenos abalados por bruscas convulsões subterrâneas.
Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão, um desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-se fatalmente na Morte... (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 352).

“Umbral” sobre-exalta, desde o título, a tópica simbolista do ocaso / lusco-fusco – do latim *umbra*, ‘sombra, penumbra’, de que derivam o adjetivo umbrátil, ‘imaginário, fantástico, quimérico’, e o substantivo umbria, ‘lugar sombrio’ –, mas pode reportar-se à ‘memória involuntária’ das obras de saneamento entre as ruas Trajano e São Francisco (atual Rua Deodoro), no centro de Desterro, em 1886 e 1887, tanto quanto documentaria a urbanização do Rio, já capital da República, em que Cruz e Sousa se radicou em 1890. Composto à maneira dos *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, talvez ecoe aquele “O crepúsculo da tarde” (“*Le crépuscule du soir*”), em que o narrador *flâneur* se extasia – “Oh, noite! Oh, refrescantes trevas! Vocês são para mim o sinal de uma festa interior, vocês são a redenção de uma angústia!” (na tradução de Dorotheé de Bruchard) –, enquanto toda a paisagem urbana se desdobra e “na solidão das planícies, nos labirintos pedregosos de uma capital, cintilação das estrelas, explosão das lanternas, vocês são o fogo de artifício da deusa Liberdade!” (BAUDELAIRE, 1996, p. 121).

Em outra clave, “Umbral” reencena o tema baudelairiano do horror ao progresso na

¹ “Umbral”, o poema em prosa do livro *Missal* (1893), foi publicado originariamente – ainda sem título – na seção “Formas e coloridos”, na edição de 26 de janeiro de 1891 do jornal carioca Cidade do Rio.

figura dos “ventres abertos” da terra com “largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade”, o que traz ao narrador um “tremor nervoso”, de teor entorpecente, em que “pensa-se fatalmente na Morte...” Com o pleonasma, pensa-se de modo fatal na morte, iterativamente, e aquele olhar assombrado ante o mundo “modernizado” – com os olhos siderando a coisa vista, portanto – consoma a “noite glacial e melancólica” por força da sua própria acídia, nos termos em que Giorgio Agamben descreveu os espíritos saturninos: “o estranhamento inquietante dos objetos mais familiares é o preço pago pelo melancólico às potências que fazem guarda ao inacessível” (AGAMBEN, 2007, p. 55). Eis o umbrícola, ‘o que vive nas sombras’ (termo listado por Andrade Muricy no vocabulário usual dos simbolistas), e o imaginário agônico de fins do XIX reverbera ainda em 1950, mas em tom conceptista, no poema pós-simbolista “Sub-umbra”², de Artur de Sales.

Na experiência do choque, não há aqui as “refrescantes trevas” de Baudelaire, mas um vagar “à turva luz oscilante dos lampiões de petróleo” que, na rua, “impressiona e gela”, pois – enuncia “Umbra” – os lampiões pendem “em linha”, como se ritmassem aparições e desaparecimentos de cada vulto, “dando à noite lúgubres pavores de enterros” (lembrando que a iluminação a petróleo, ou a gás, ou à eletricidade³ testemunhou, nas vias públicas, as fases da evolução técnica no século XIX, e o petróleo era já o arcaico). Na mesma direção, no citado poema “Sub-umbra”, “funéreos lampiões nos corredores ermos / lançam frios clarões palescentes e enfermos” e, análogo ao olhar saturnino do narrador de “Umbra”, ele especula que “a forte / e funda sensação tenebrante da morte / desce destes glaciais lampiões morrediços (...)”. Os lampiões: mortificações.

Walter Benjamin dedicou toda uma série das notas e materiais das *Passagens* aos “tipos de iluminação” (a seção T, na edição de Rolf Tiedermann), como fontes para a redação de “Paris, capital do século XIX” (nas exposés de 1935 e 1939), de uma nota sobre “instalação definitiva de lampiões nas ruas parisienses em 1667” a citações como a da neofobia de certo H. de Péne em uma revista de 1859 – “O fósforo químico é uma das mais abomináveis invenções que a civilização já produziu... Graças a ele, cada um de nós carrega o incêndio no bolso...” –, ou a da proeminência da luz no espaço urbano:

² Poema “Sub-umbra”, do soteropolitano Artur de Sales (1879-1952): “Leve o passo, hora morta, através da sombria / soledade feral desta antiga abadia. / Funéreos lampiões nos corredores ermos / lançam frios clarões palescentes e enfermos. / E vai comigo a noite e a cisma. Um vão lamento / enche, lá fora, a treva: é o sussurro do vento / que vem, vaga desfeita, inéxcita, rolando / e nas sombras claustrais vagamente expirando. / E o silêncio de novo, o atro silêncio. A forte / e funda sensação tenebrante da morte / desce destes glaciais lampiões morrediços, / que se alongam no chão de lápides marcado / e dançam no brancor espectador e gelado / destas paredes ancestrais. Oh! estas riscas / de sombra tateando estas paredes priscas! / Letras de ignota mão que traceja o problema / do ser e do não ser, da dúvida suprema? / Geometria do Nada? E eis que a sombra recua / e parede aparece inteiramente nua. / Muda... E a sua mudez, branca, rígida e calma, / fala-me: “Tudo é vão, tudo é vão, menos a alma. / Menos a fé no além. Menos essa esperança / de outra vida de paz e bem-aventurança. Menos essa beleza, a suprema beleza / da renúncia de tudo, a heroica fortaleza / de fazer do silêncio a divina guarida. / Tudo o mais: sombras vãs na parede da vida”. Publicado na *Revista da Academia de Letras da Bahia*, vol. XI, *Imprensa Oficial da Bahia*, 1950, p. 227). (MURICY, 1987, p. 781)

³ Sendo a energia elétrica elemento fundamental da vida urbana e um dos maiores índices da civilização, o ‘fim do mundo’ (apocalipse) é assinalado no filme “O cavalo de Turim” (Hungria, 2012), de Béla Tarr e Agnes Hranitsky, com a sinédoque de uma lâmpada que apaga-se definitivamente.

(...) Cada época histórica está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna; este mundo, pela primeira vez, recebeu a iluminação artificial: ela consiste na iluminação a gás. (...) Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica, movimentam-se grandes insetos laboriosos, os vendedores. – extraído de Egon Friedell, em 1931 (T 1a, 10). (BENJAMIN, 2006, p. 607-608).

Em Cruz e Sousa, a iluminação e o saneamento público dão uma feição terrífica ao *tempo reencontrado*, porque aquelas “fundas e extensas valas cavadas de fresco” anunciam o fim de um passado imediato e, como efeito, de uma ordem psicogeográfica (pense-se na Paris reurbanizada por Haussmann ou no Rio de Janeiro de Pereira Passos). Em uma leitura mais atenta, entretanto, cabe observar que esse poema em prosa cria, na estesia, os entretons e uma transição da noite *escura* cerrada a uma chuva *prata fosca* e, por fim, leva às chamas amarelecidas dos lampiões, porque o ‘tempo moderno’ tudo *queima* (e se concebêssemos o sintagma “fina prata fosca moída” como índice dos sais de prata da fotografia e, nessa correlação, Cruz e Sousa pudesse indicar uma cena de retrato?). Nesse passo, a urbanização do século XIX afeta esse poema em prosa através da figura da iluminação pública: os lampiões de petróleo mortiços são sinédoque de toda a urbe.

Relendo, cinquenta anos depois, o ‘Simbolismo de 1886’, Paul Valéry identifica entre “a diversidade interna dos talentos” (os tão díspares Verlaine, Rimbaud, Laforgue ou Mallarmé) “um ponto comum alheio à estética: eles concordavam em uma resolução comum de *renúncia ao sufrágio do número*: desdenham a conquista do grande público”. Obscuros, preciosistas ou estéreis, segundo as acusações que os faziam, os simbolistas (e essa denominação então lhes seria estranha) supunham que “o poder excitante de uma palavra é ilimitado” (VALÉRY, 1991, p. 63) e visavam a “revolução na ordem dos valores”. A essa linhagem e ‘ordem do discurso’ o poeta do Desterro se filia e, contra a “massa” (a persona do soneto “O crepúsculo vespertino”, de *As flores do mal*), esse caminhante de “Umbral” é tomado pelo abatimento psíquico – o “sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão” – que é um tópos do Simbolismo:

A renúncia, vocês sabem, está muito próxima da mortificação. Mortificar-se é procurar, de uma maneira dura, e mesmo dolorosa, edificar-se, construir-se, elevar-se até um estado que suspeitamos ser superior. O desejo dessa elevação, dessa “ascese”, pronunciando-se no campo da arte, tornando-se uma condição de vida do verdadeiro artista e da produção das obras, esse é o fato totalmente novo e a característica profunda que se observa em todos os participantes autênticos desse Simbolismo ainda sem nome” (...) Eu falo com conhecimento de causa: tivemos, naquela época, a sensação de que uma forma de religião poderia ter nascido, sendo a emoção poética sua essência”. (VALÉRY, 1991, p. 68).

Então, contra a ascese da emoção poética e a contrapelo da “turva luz” do poste, sobrevêm os trabalhadores do arruamento, mas sem “a mais leve nitidez de aspectos”, todos eles indiferenciados (são “alguns”), “ásperos” e “rudes” na aparência, como figuras do proletariado pauperizado no século XIX e que, no campo do estudo das ‘fisiologias’,

parecem encenar todo o drama do dissenso entre as classes do *flâneur* e do calceteiro: a “tecla elétrica” do dândi é tocada pelo labor das mãos que revolvem a terra, umbráteis, com o “tom soturno dos mineiros”. Pelo súbito da aparição, aliás, os valados dos tubos parecem rebentar uns seres de natureza umbrícola, entre a porção orgânica e inorgânica do humano, em buracos de campo-santo (como o *Friedhof* estudado por W. G. Sebald), correlacionando trabalho e morte. Nesse ponto, o arruamento torna-se arruinamento.

O espaço anódino urbano, doméstico e regrado, é atravessado pela insurgência de um tempo aiônico, o tempo antes de Cronos, e “a terra” se desmantela “em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e calcária, com imensa quantidade de pedras brutas sobrepostas.” A aspereza das mãos e a brutalidade das pedras se conjugam na “ideia da derrocada de terrenos abalados por bruscas convulsões subterrâneas” e, como espécie de geologia, a literatura registra a incidência da dimensão ctônica na sobrevivência da cidade.

“Diante dessas enormes bocas escancaradas na treva” – demarca Cruz e Sousa –, a decrepitude do canteiro de obras se desventra e a experiência (e a pobreza) da ruína afeta o noctâmbulo. De se supor que essa sublevação calcária, na escala do ‘tectonismo’ (conceito, aliás, ensaiado por Lezama Lima no ensaio *A expressão americana*), o surpreende porque perpetra aquilo que Benjamin definiu por meio de um oximoro: “a experiência da alegoria que se apega às ruínas é, na verdade, a da fugacidade eterna”. (BENJAMIN, 2006, p. 393). É a percepção da *fugacidade eterna* que solapa a urbanidade do século XIX e as bocas da treva (antropomórficas) rememoram uma oralidade de natureza mineral – à escuta dos afloramentos e derivas da terra, ciclos geológicos revelam sua razão outra. Assim, em umbría, o arruamento é a ruína e o ambiente familiar recai no estranhamento.

É necessário, nesse contexto, retomar a relação que “Escavando e recordando” – da série benjaminiana “Imagens do pensamento” – institui entre estratigrafia e memória, para apontar em “Umbrá”, hipoteticamente, a alegoria de um tempo ancestral fantasma, ao qual o poeta em prosa Cruz e Sousa remonta como geólogo⁴:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura.

⁴ Escrevendo sobre os campos semânticos aos quais os Simbolistas recorreram, Valéry observou: “(...) Deus sabe que as inovações desse período [de 1860 a 1900] são numerosas, variadas, surpreendentes, às vezes extravagantes. Os prospectores recorrem a tudo em sua busca de tesouros literários desconhecidos: às ciências, à filosofia, à música, à filologia, ao ocultismo, às literaturas estrangeiras”. (VALÉRY, 1991, p. 67).

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2011, p. 227)

Desprendidas das conexões mais primitivas, as imagens do subsolo desventrado e das camadas cumuladas de tempo revolvido não podem amortecer seu “desconhecido tremor nervoso”, mas assinalam o caminhante noturno no tempo-espaco (rua em obras, pedregosa, como se tomada pelo tremor de terra), subsumindo-o a um *efêmero durável*. A fugacidade eterna desenha bocas escancaradas na terra porque “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem” (BENJAMIN, 2011, p. 85).

Em “Alegoria, imagens, tableau” (1994), Willi Bolle analisa o “novo método dialético da historiografia” e afirma que a *escrita da cidade* de Benjamin se fundamenta em “quadros micrológicos da cultura cotidiana” (BOLLE, 2006, p. 419), enquanto trabalha tanto as categorias tradicionais da historiografia – ‘classe’, ‘história social’, ‘época’ –, quanto as formas filosóficas-poéticas: ‘mônadas’, ‘imagens’ e detalhes ‘concretos’ (BOLLE, 2006, p. 411).

Tomado como “quadro micrológico da cultura cotidiana”, vimos que o poema em prosa de Cruz e Sousa pode ser documento de classe e de época (o calceteiro *versus* o *flâneur*), com a imagem e concretude dos detalhes técnicos (e sinestésicos, até), em que a figura do caminhante que aterriza-se / aterroriza-se o aproxima do tempo presente e do *Zeitgeist*:

(...) Entre os recursos historiográficos de Benjamin está a ‘técnica do despertar’. Assim como um indivíduo recorda um sonho, assim o historiador procura ler os fatos históricos, como ‘algo que acaba de nos acontecer’. Trata-se de despertar um saber ainda não consciente do passado”. Como decifrar a passagem do ainda não saber ao saber, esses sinais descontínuos, interrompidos, fugidios?” (NOVAES, 1994, p. 194).

Assim, a “boca da treva” como uma imagem da derrocada urbana, em “Umbral”, ao modo do *tableau*⁵ – um dos gêneros filosófico-literários em *Infância berlinense por volta de 1900* –, pede a constelação de outras imagens-ruínas e quadros micrológicos. Tomemos, nessa leitura, duas outras imagens da ruína: casas de barro e pedras de ferro.

Uma – Diante de uma situação fundiária nunca democrática e igualitária no país, a literatura contemporânea tem evocado (ou cavocado) essa relação entre terra e morte de modo extraordinário, como no romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, que discute a função social da terra e o direito elementar ao território. Em sua narrativa, a

⁵ O *tableau* permite mistura de gêneros e, diz Willi Bolle, “é particularmente apropriado para representar cenas movimentadas, transformações históricas, reestruturações da paisagem urbana, o vai-e-vem da memória do *flâneur* e, com isso, as relações entre indivíduo e sociedade, a cidade e seus habitantes” (NOVAES, 1994, p. 419).

interdição senhorial contra a construção de “casas de materiais duráveis” quilombolas decretou seus desmoronamentos: “O tempo se incumbiu de desmanchar a casa antiga. Sem abrigar mais nossas vidas, parecia se deteriorar numa urgência própria da natureza que a envolvia. (...) A parede de terra, do barro que era o chão de Água Negra, voltou a ser terra de novo.” (VIEIRA JR., 2019, p. 195). Esse devir-terra da moradia dos “agregados” ao latifúndio rememora, em sentido lato, a fugacidade eterna e prevalência do tectônico entrevistos em Cruz e Sousa, ao mesmo tempo em que é a cifra da expropriação rural e das técnicas rudimentares e precárias: “Você recorda seu pai arrastando o arado antigo de ferro retorcido, pesado, rasgando a terra em linhas tortas” (VIEIRA JR., 2019, p. 247).

Outra – No escopo da mundialização dos dispositivos de exploração econômica, segundo o renovador ensaio de geocrítica literária de José Miguel Wisnik, *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018), o morro ferrífero defronte Itabira do Mato Dentro foi explorado diuturnamente pela Companhia Vale do Rio Doce para exportação de minério de ferro bruto, com “as esfoladuras que começavam a descascar a montanha e a decepar o pico [do Cauê]” (WISNIK, 2018, p. 113), ao ponto de convertê-lo a negativo, em sua completa desapareição. Esse drama ctônico é lido nas entrelinhas de “Máquina do mundo”, o poema, enquanto Itabira, o “lugar corroído”, aproxima a mitologia íntima do poeta autodenominado “anjo torto” ao “anjo da história” (Klee/Benjamin) que avista os derruimentos, vide o desastre ambiental em Minas Gerais decorrido da “distopia trágica do controle instrumentalizante de todas as instâncias da natureza e da vida” (WISNIK, 2018, p. 214).

A imagem comum do *spleen* talvez concatene “Máquina do mundo” e “Umbral”, pela “lamentação prostrada e melancólica do sujeito, acusando sua falta de vontade, de força ou de razão profunda para tomar essa máquina [do mundo] para si” (WISNIK, 2018, p. 230), enquanto o que Wisnik diz sobre *Boitempo*, o ciclo memorialístico de Drummond, pode descrever um motivo primal do poema em prosa “Umbral”: ele é o *teatro autobiográfico e heterobiográfico* que se “faz história dos outros e da sociedade” (WISNIK, 2018, p. 89). Como heterobiografia, os calceteiros “ásperos, rudes” documentados por Cruz e Sousa são também da classe dos “filhos do barro” (Paz) que Itamar Vieira Júnior vê volver ao barro?

No percurso pelas imagens da ruína, cabe apresentar brevemente a *tugurização*, nos termos do conto “Uma arte de fazer ruínas”, do cubano Antonio José Ponte, um conceito que descreve a moradia em prédios declarados inabitáveis, em Havana, em que o “escavar, caminhar na vertical” pelo espaço ruinoso acaba por edificar uma cidade-arquivo subterrânea, como obra de “contra-arquitetura” (ANDRADE; BARROS; CAPELA, 2016, p. 155-175). Ponte amplia essas imagens no conto-ensaio “Um parêntesis de ruínas”, do livro *La fiesta vigilada* (2007), retomando as palavras da filósofa Maria Zambrano, “*No hay ruina sin vida vegetal; sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio de la vida que nace da muerte*”, para quem “*ruinas constituyen una tragedia sin autor, o cuyo autor es simplemente el tiempo*.” (PONTE, 2007, p. 164). Nesse convívio entre o espaço urbano edificado e a *physis* (na vida que

nasce da morte nos prédios privados condenados ou na tragédia sem autor), o cipoal entre humano e vegetal fascina, e pode-se conceber que “*la contemplación de las ruinas es afin al sonambulismo. Pertenece a esa clase de actos que, explicados a la luz del día, en otro orden del universo, no recaba suficientes razones*” (PONTE, 2007, p. 169).

Ao revés de Ponte, no campo da *ruína-arte*, o *site-specific* de Daniel de Paula, *Testemunho* (2015)⁶, instaura uma ‘cena sem ação’ composta com centenas de restos de rochas extraídas da crosta por sondagens geotécnicas executadas para obras públicas do estado de São Paulo. O *testemunho* do artista transcorre fora da duração humana, porque a estratigrafia correlaciona e encadeia três categorias de materiais cumulados de tempos: i) a obra de engenharia civil executada, ii) o nome da rocha extraída pela perfuração do subsolo, e iii) a era geológica. Assim, (iii) o Farenozoico, o Proterozoico e o Arqueano indicam a procedência temporal de cada tipo de rocha, organizando-as na enumeração aparentemente caótica de (ii) Basalto, Siltito, Granito Perus, Granito, Granito gnaisse, Gnaisse/Filito, Paragnaisse ou Micaxistos. Esse esforço de nomenclatura articula as duas primeiras séries à série de (iii) “sítios arqueológicos” das obras públicas: os trechos Sul e Norte do Rodoanel; o Metrô de Capão Redondo; o Contorno Norte da Rodovia dos Tamoios; o túnel submerso Santos-Guarujá; a duplicação da SP 308; e, ainda, a Rodovia Wilson Finardi. A nomeação exaustiva não atenua a vertigem do contato com a *physis* estendida no tempo Aion e que relata, subjacente, o drama da era remota e imemoriável.

O artista (geólogo e coletor) atualiza nesse gesto o testemunho do inapreensível, consumando na planta-baixa da instalação aquela imagem de pensamento que procura rastrear, no tempo presente, uma co-presença de temporalidades heterogêneas. Idêntico ao movimento das avalanches de lama e minério de Brumadinho e Mariana que fez de objetos cotidianos matérias da memória de um mundo derruído (presença de ausência), é o gesto do artista-coletor que “domestica” a matéria e torna doméstica a temporalidade colossal. Nesse gesto, os resíduos de obras viárias têm incidência do “regime estético”:

O grande poeta dos novos tempos não é Byron, o repórter das desordens da alma. É Cuvier, o geólogo, o naturalista, que reconstitui populações animais a partir de ossos, e florestas a partir de impressões fossilizadas. Com ele, define-se uma nova ideia de artista, o artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem “detalhes”

⁶ Tive o contato com a obra “Testemunho” na mostra “Matriz do Tempo Real”, exposta de 13 de janeiro a 18 de março de 2018 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: <https://projetositu.wordpress.com/2015/08/07/situ-2-daniel-de-paula/>.

desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. (RANCIÈRE, 2015, p. 36).

Escrevendo sobre o fascínio que o conceito de “superestrutura” (de Marx) exerceu sobre Walter Benjamin, Hannah Arendt expõe, em *Homens em tempos sombrios* (1955), a procura dele pela relação entre espírito e manifestação material, suas *correspondances* (Baudelaire), e como ele via “a correlação entre uma cena de rua, uma especulação na Bolsa de Valores, um poema, um pensamento, com a linha oculta que une e permite ao historiador ou ao filólogo reconhecer que devem ser todos situados no mesmo tempo”, em uma poética citacional que não necessitaria nenhum comentário (vide *Passagens*). Para Arendt, o texto benjaminiano se orientava pelo método de “pensar poeticamente”. Uma história material que interpusesse um poema em prosa sobre o “encanamento das águas da cidade”, um ensaio de geocrítica literária sobre a mineração em Minas Gerais e um *site-specific* contemporâneo feito da coleta de eras geológicas seria benjaminiano em suas “correspondências” com a época dos “lâmpioes a petróleo” e a sua luz mortíça. Analogias: *tableaux*. Mesmo da pedra se extrai história, e mesmo do umbroso e mineral, porque “a natureza preserva no granito uma fauna extinta” (BENJAMIN, 2000, p. 44).

No ponto final dessa leitura, um fragmento da prosa poética “Gavita, Gavita”, do livro *Romanceiro de Dona Virgo* (2004), de Claudio Daniel, encena o emparedamento do narrador Cruz e Sousa inclusive nos parênteses da sintaxe anômala, citando o soneto “Siderações” no drama trágico de outra espécie de umbra, a de um acesso de loucura:

*para as estrelas de cristais gelados / as ânsias e os desejos vão subindo, /
galgando azuis e siderais noivados, / de nuvens brancas a amplidão
vestindo. mas agora soa apenas a sina da insânia, pretume, pedraria,
pesadelo; desnudas deidades descartam os danados, riem dos duendes da
demência. (sozinho,) (no rito) (intenso) (da nevrose,) (junto) (minhas cinzas)
(no místico) (cinerário,) (ao som) (de brahmânicos) (sonidos.) (shiva) (shiva,)
(nataraja,) (onde,) (em que) (lua) (ou pétala) (ofendi) (a memória) (de um
deus?) (senhor) (dos dançarinos,) (quando,) (em que era) (noturna) (de
infortúnios) (cometi) (os mais terríveis) (enganos?) (estas) (são) (as mãos)
(de um) (criminoso,) (turco) (ou judeu.) (apedrejai-me,) (sim) (apedrejai-me,)
(para) (abreviar) (a minha) (longa) (miséria.) (DANIEL, 2004, p. 91).*

“Pretume, pedraria, pesadelo”, diz Daniel, e estamos de novo diante da “Umbra” e da metafórica do verso de “Sorriso interior”, o último soneto de João da Cruz e Sousa: “os abismos carnavais da triste argila”. Diria Benjamin: “o *spleen* expõe a vivência em sua nudez. O melancólico vê, assombrado, a terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura” (BENJAMIN, 2011, p. 139).

Entre os lâmpioes a petróleo, argila e barro, ferro e pedra, há a *fugacidade eterna* e, não obstante toda umbra em tempos de ruínas políticas e pandemia, cabe aqui a divisa de *Maquinação do mundo*: “Permitir-se: é hora de extrair afirmação da negatividade mais profunda, de extrair alguma poesia da treva do mundo (...)” (WISNIK, 2018, p. 257).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. De Selvino Jose Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- ARENDRT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: ARENDRT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 133-176.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. de Dorothée de Bruchard. 2. ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhida – Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011. v. 2.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 3.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Rolf Tiedemann (edição alemã) e Willi Bolle (edição brasileira). Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 411-432.
- CRUZ E SOUSA, João da. Umbral. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: prosa*. Organização e estudo de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, p. 352.
- DANIEL, Claudio. Gavita, Gavita. In: DANIEL, Claudio. *Romanceiro de Dona Virgo*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 80-91.
- PAULA, Daniel de. *SITU # 2: Testemunho*. Site-specific. Disponível em: <https://myartguides.com/exhibitions/sao-paulo/daniel-de-paula-situ2-testemunho/>. Acesso em: 18/03/2021.
- PONTE, Antonio José. Uma arte de fazer ruínas. Trad. de Diego Cervelin. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (Org.). *Ruinologias: ensaios sobre os destroços do presente*. Florianópolis: Edufsc, 2016, p. 157-175.
- PONTE, Antonio José. Un paréntesis de ruínas. In: PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 141-204.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. de Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- SALES, Artur de. Sub-umbral. In: MURICY, Andrade (Org.). *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed., revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 781. v. 2. (Coleção Textos).

VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-76.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NOTAS DE AUTORIA

Dennis Radünz (dennisradunz@gmail.com) é mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e graduado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela UFSC. Publicou, entre outros, os livros de poemas “Exeus” (1996. 2a. edição, 1998) e “Ossama: Último Livro” (2016. 2a. edição, 2018) e “Roça barroca: mundos torrentes” (2021), livro que recebeu o Prêmio Catarinense de Literatura 2021 da Academia Catarinense de Letras na categoria ensaio. Entre as dezenas de trabalhos como editor destaca-se a edição bilíngue “Gente alemã / Deutsche Menschen”, de Walter Benjamin (Nave, 2020), com tradução de Daniel Martineschen.

Agradecimentos

Agradecimento especial à Professora Doutora Maria Aparecida Barbosa (UFSC).

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

RADÜNZ, Dennis. Homens em tempos de umbra: Cruz e Sousa e Benjamin. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 27, p. 01-11, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 05/10/2021

Aprovado em: 17/06/2022

Publicado em: 16/09/2022

