UM PERCURSO COM A MONTAGEM NA NOITE DE "ONDE ESTIVESTES DE NOITE", DE CLARICE LISPECTOR

Djulia Justen
UFSC / CAPES

RESUMO: Para ler um percurso com a montagem na noite do conto "Onde estivestes de noite", de Clarice Lispector, persigo alguns *punctuns* que se abrem no texto clariceano associados às leituras de Walter Benjamin sobre a imagem, a montagem e a técnica, e de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo. É a partir desta exigência de leitura, tão própria da noite singular deste conto, que os *punctuns* endereçam que é possível escutar o chamado do escuro da noite de "Onde estivestes de noite" assim como faz o contemporâneo ao ouvir o chamado do escuro do nosso tempo para uma escrita da história com a montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem. Técnica. História.

A COURSE WITH THE MONTAGE IN THE NIGHT OF "ONDE ESTIVESTES DE NOITE", BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: To read a course with the montage of Clarice Lispector's short story "Onde estivestes de noite", I pursue some punctuns that open in the Claricean text associated with Walter Benjamin's readings of image, montage and technique, and of Giorgio Agamben on the contemporary. It is from this reading requirement that the punctuns so characteristic of the singular night of this tale, states it is possible to listen to the call of the dark of the night of "Onde estivestes de noite" just as the contemporary does when listening the call of the dark of our Time for a history writing with montage.

KEYWORDS: Montage. Technique. History.

Djulia Justen é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

UM PERCURSO COM A MONTAGEM NA NOITE DE "ONDE ESTIVESTES DE NOITE", DE CLARICE LISPECTOR

Djulia Justen

"A noite era uma possibilidade excepcional"[1] inicia o conto "Onde estivestes de noite", de Clarice Lispector. Essa citação possibilita pensar a noite singular da narrativa em que cada elemento se relaciona aos outros de modo constelacional: de uma subida da montanha do Ele-ela enquanto um percurso com a montagem, de uma noite em que se olham as estrelas, as luzes dos vagalumes e se armam constelações de imagens e de tempos, de uma noite sensível em que as batidas do Ele-ela pulsam e movimentam o corpo no desejo de uma nova escrita da história, da experiência da embriaguez que essa noite sensível nos proporciona e que este é o modo como nos relacionamos com a técnica de um modo singular, criativo e autônomo.

O escuro da noite desse conto é "assim como uma pessoa vai aos poucos se habituando ao escuro e aos poucos enxergando."[2] Portanto, para ver e sentir essa noite é preciso "uma atividade e uma habilidade particular"[3] próprias de quem é contemporâneo, aquele que "mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro."[4]

Para chegar nesse escuro que aos poucos vamos enxergando como expressa o texto de Clarice, e ver essa obscuridade do tempo que afirma Agamben, é necessário "neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial."[5] Essas luzes que nos impedem de ver o escuro da noite e olhar o céu são as luzes do fascismo e da sociedade do espetáculo[6]

[1] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 43.

[2] Ibidem, p. 43.

[3] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 63.

[4] Ibidem, p. 62.

[5] Ibidem, p. 63.

[6] A primeira referência sobre essas luzes que ofuscam nosso tempo encontramos em *A sobrevivência dos vagalumes*, de Georges Didi-Huberman. Neste livro, ao situar a questão sobre o desaparecimento dos vagalumes a partir do texto "O vazio do poder da Itália", de Pier Paolo Pasolini, o historiador nos coloca que as luzes de desejo (p. 22), de resistência (p. 67) e de esperança (p. 59) dos vagalumes foram ofuscados pelo fascismo que emana uma "luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob agitação mortífera das telas de televisão" (p. 58) que controla os corpos e os gestos do povo. (p. 29) Também as luzes de uma sociedade do espetáculo com a "ofuscante claridade dos 'ferozes' projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão" (p. 30) nos impedem de ver as luzes intermitentes dos vagalumes. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

que ofuscam as luzes de desejo, de resistência e de esperança dos vagalumes que Georges Didi-Huberman discorre em *A sobrevivência dos vagalumes*. São as luzes progressistas do tempo do capitalismo, luzes de um ritmo agitado e frenético da vida moderna que provém da luz artificial dos postes de iluminação, dos letreiros luminosos, das telas de televisão que atrapalham a nossa observação do céu e do escuro. Ou seja, é uma luz da dominação destrutiva da técnica sobre a natureza que altera a paisagem natural transformando-a em escombros.[7]

Ao não se deixar cegar por essas luzes do fascismo, da sociedade do espetáculo, do tempo do capitalismo e do seu domínio destrutivo sobre a natureza, os caminhantes da montanha no conto, enquanto contemporâneos, encontravam nesse escuro luzes muito especiais. Ao se habituarem ao escuro, os personagens passaram a ver a lua que "tinha lhes abrandado a subida"[8] e as luzes das estrelas que "eram brilhantes e diamantes no céu escuro."[9] Havia também uma luz especial daquele ser que os aguardava no alto da montanha: o Ele-ela. Esta figura "andrógina"[10] emanava uma "claridade"[11] e essa luz que irradiava do Ele-Ela os atraía. Essas pequenas luzes fugazes e pulsantes das estrelas, dos corpos celestes e também dos vagalumes, que só são possíveis de ver quando a noite chega, conduzem primeiramente a noção de imagem dialética.

Assim como os vagalumes lampejam luzes frágeis, díspares, passeantes[12] tal qual as luzes das estrelas e dos corpos celestes, o que se vê no escuro da noite é o lampejo fugaz de uma imagem dialética. Este lampejo da imagem é um encontro de tempos: do agora e do outrora e não em uma relação contínua e linear do tempo como adverte Benjamin: "para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles."[13]

Quando há este encontro de tempos, uma imagem dialética surge como um "clarão no momento de perigo"[14], como um lampejo que faísca assim como as

[7] Walter Benjamin descreve essa destruição no fragmento "A caminho do planetário" em *Rua de mão única*. Diz Benjamin: "massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e as profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra." BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 68 e 69.

[8] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 48.

[9] Ibidem, p. 45.

[10] Ibidem, p. 43.

[11] Ibidem, p. 44.

[12] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, op. cit., p. 80.

[13] BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 512.

[14] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 11.

luzes dos vagalumes e das estrelas. Da mesma maneira que uma comunidade de vagalumes, com suas luzes fracas e se movendo lentamente em sua dança, formam uma "constelação"[15] como demonstra Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*, o lampejo da imagem dialética, por ser este encontro de tempos como pequenas luzes, forma uma constelação assim como as estrelas. Ressalta Benjamin:

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do *ocorrido* com o *agora* é *dialética* – não é uma progressão, e sim *uma imagem que salta*. [16]

Das luzes dos vagalumes que coincidem com o lampejo de imagem dialética, chega-se às luzes das estrelas que formam uma constelação tal qual essa imagem que lampeja. Esta analogia entre a imagem dialética e a constelação se faz possível porque esta é um conjunto de estrelas que se interligam e formam uma imagem assim como a imagem dialética que, do encontro de tempos, produz uma imagem. Estes pontos de luz podem se relacionar de diversas formas e com vários outros pontos e formar outras imagens. Por isso, onde a imagem dialética lampeja se forma uma constelação, pois de uma imagem podem lampejar outras imagens através do encontro de tempos.

Essas luzes da imagem dialética que são possíveis de ver neste escuro especial da noite de "Onde estivestes de noite" provém da observação do céu noturno. Também havia, entre os peregrinos da montanha, um observador dos céus nessa noite excepcional. Ele tomava nota do que os seus olhos alcançavam: "os anais da astronomia nunca registraram nada como este espetacular cometa, recentemente descoberto – sua cauda vaporosa se arrastará por milhões de quilômetros no espaço. Sem falar no tempo."[17]

Deste corpo celeste observado nesta noite e que, logo em seguida como se pode ler na citação, surge a mesma relação com o tempo, indica um saber sobre essa luz especial. É sabido que o que se vê das luzes das estrelas já é o passado desses corpos celestes, pois pela gigantesca distância que há entre nós e as estrelas, as luzes demoram milhões de anos para chegar até nós como recordam Georg Otte e Miriam Lídia Volpe no artigo "Um olhar constelar sobre

[15] DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vagalumes, op. cit., p. 60.
[16] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 504.
[17] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 45.

o pensamento." [18] Esta referência da distância espacial e temporal dos corpos celestes é análogo com o que o contemporâneo compreende do escuro de seu tempo: ele percebe no escuro uma luz que é sempre passado, pois o presente ele não consegue alcançar.[19] Deste modo, enquanto contemporâneos, nós experimentamos esta luz no escuro como um anacronismo na forma de um "já" que é "ainda não", um "muito cedo" que se transforma em "muito tarde."[20] Ou seja, o presente é um tempo que sentimos, mas que não alcançamos.

Nessa luz que se aproxima e se distancia pulsa a *arké*, a origem.[21] Esta não está no passado e sim no presente onde não cessa de operar na história da mesma forma que "o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto"[22] como lê Agamben. Por isso, experimentamos a contemporaneidade na forma dessa luz na escuridão que se aproxima e se distancia[23] assim como essa calda de cometa, a que se refere o conto, que se arrasta espacialmente e temporalmente.

Para armar um futuro, é preciso perceber a sombra do passado, as conjunções do tempo, as ruínas do passado através dessas luzes no escuro. Apenas assim, é possível ser contemporâneo e estar em uma "relação especial com o tempo"[24] ao fazer uma montagem que "dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de ler de modo inédito a história"[25] como sugere Agamben a partir de Walter Benjamin.

*

Para ter uma relação singular com o tempo como indica Agamben, para ver o escuro e nele encontrar lampejos de imagens, essas luzes especiais, é preciso ocupar uma posição em uma noite singular que leva ao encontro de tempos descontínuos e díspares. Portanto, esse escuro da noite de "Onde estivestes de noite" é um espaço de tempos. As ruínas do passado, fragmentos das histórias que embalaram nossos sonhos infantis, as histórias de duendes, gnomos e anões que nossos pais e avós nos contaram para explicar a origem do mundo, estavam presentes na montanha "misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos."[26]

[18] OTTE, Georg; VOLPE, Mirian Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento. *Revista Fragmentos*, n. 18, p. 35-47. Florianópolis, p. 36, jan./jun. 2000.
[19] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 65.
[20] Ibidem, p. 66.
[21] Ibidem, p. 69.
[22] Ibidem, p. 69.
[23] Ibidem, p. 65.
[24] Ibidem, p. 71.
[25] Ibidem, p. 72.
[26] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

Fragmentos da história, de tempos distintos e heterogêneos, também estavam juntos com os caminhantes da montanha. Este tempo passado é citado e rechamado através das figuras de Thomas Edison do século XX, "O que fazia Thomas Edison, tão inventor e livre, no meio deles que eram comandados por Ele-ela?"[27], de Santa Tereza d'Ávila do século XVI: "O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza d'Ávila: 'Parecia que uma grande força me erguia do ar. Isso me provocava um grande medo"[28], de Max Ernst do século XX: "Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos. Tinha uma paixão ilimitada pelos homens e uma imensa poética liberdade"[29], e de Cristóvão Colombo do século XV: "'Aqui, Senhor, encomendo a minha alma', dissera Cristóvão Colombo ao morrer, vestido com hábito franciscano."[30]

O que fazer em um espaço como esse da noite de "Onde estivestes de noite", entre tempos heterogêneos, entre os lampejos das imagens dialéticas, entre o escuro de um tempo presente que não alcança e de onde apenas restam essas luzes do passado que se atravessam no presente? Para isso, é preciso ouvir o que os anjos deste conto anunciam.

*

No meio desta noite singular do contemporâneo na noite de "Onde estivestes de noite", há um pedido de atenção: "Escutai! os anjos anunciadores cantam!"[31] E também voava pela manhã de domingo como uma "clarineta anunciadora da manhã"[32] após a noite singular do contemporâneo, um anjo pintado por Fra Angélico, no século XV. Esta referência aos anjos associo ao Anjo da história que Walter Benjamin alegoriza na nona tese de "Sobre o conceito de história". Então, pergunto: o que esses anjos do conto e o Anjo da história, de Benjamin, vem anunciar? O que é preciso ouvir desses anjos que cantam na noite de uma subida na montanha do Ele-ela e no dia atravessado pela noite? Cito o fragmento benjaminiano:

> Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos

[27] Ibidem, p. 51.
[28] Ibidem, p. 46.
[29] Ibidem, p. 51.
[30] Ibidem, p. 52.
[31] Ibidem, p. 51.
[32] Ibidem, p. 55.

> nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.[33]

Nesta descrição, é possível encontrar dois elementos importantes para a montagem: uma posição e um fazer. Primeiro, o anjo indica um lugar, uma posição entre os restos desprezados e vistos como decadentes: as ruínas do tempo e os escombros da destruição. Isto é, ele está no meio, está entre estas conjunções do tempo anacrônico. Segundo, o anjo aponta para um fazer ao ocupar essa posição: ele quer acordar os mortos, quer juntar os restos, as ruínas, os escombros, ou seja, fazer uma nova escrita da história, fazer uma montagem. Esse fazer e essa posição só são possíveis porque o anjo vê um quadro: o presente se mostra como uma cadeia de fatos que levam à catástrofe. Ou seja, este presente que o anjo vê é a linha progressista da história, vazia e homogênea do tempo do capitalismo que leva a humanidade à destruição.

Vários são os indicativos de uma posição e de um fazer sobre a montagem que o Anjo da história benjaminiano apresenta. De olhos escancarados, de asas abertas, com o olhar voltado para onde ele não consegue deixar de ver, o anjo lembra a figura de mítica de Janus que Benjamin cita nas *Passagens*: "a história é como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas."[34] Ao ver as duas coisas, o passado e o presente, o que o anjo não consegue tirar os olhos é de uma relação com o tempo.

No artigo "O presente do passado", ao comentar sobre as versões do quadro de Paul Klee e a relação de Walter Benjamin com esta imagem, Susan Buck-Morss indica que " The disrupting force of the present puts pressure on the past, scattering pieces of it forward into unanticipated locations."[35] Esta pressão do presente no passado, que espalha pedaços, fragmentos em todas as direções e nos lugares mais inesperados, é coincidente com a cena em que o anjo se encontra e com o lugar que ele ocupa em que se "acumula(m) ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés."[36]

---

[33] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.
[34] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 584.
[35] "A força disruptiva do presente coloca pressão no passado, lançando pedaços dele em lugares inesperados." BUCK-MORSS, Susan. The gift of the past. *23ª Conferência da Academia da Latinidade,* maio de 2011, Barcelona, Espanha, Anais, p. 285-305, p. 285. (Tradução minha).
[36] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.

Portanto, é uma força disruptiva do presente que lança fragmentos que não são de ninguém[37], porém estes fragmentos concernem a todos nós na medida em que procuramos salvar a legibilidade do passado.[38] Porém, como criar condições para que possamos dar legibilidade do passado?

Essa legibilidade do passado através da montagem é possível ler na tomada de posição do Anjo da história: "Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído." [39] Neste espaço onde está o anjo, um espaço entre tempos e entre fragmentos, é onde está a possibilidade da montagem, de uma legibilidade do passado, de um futuro se abrir, de uma escrita da história. Deste modo, o anjo da história é análogo ao contemporâneo ao estar neste espaço entre tempos, ao fazer uma relação singular com o tempo através da montagem, de poder olhar o céu à noite e ver o lampejo das imagens dialéticas. Ou seja, ele ocupa uma "posição dentro das relações"[40] como aponta Benjamin e esta posição é uma relação ao tempo. Assim, considera-se que esse espaço entre tempos e entre imagens está presente na noite de "Onde estivestes de noite", o que possibilita fazer uma montagem da história.

*

As epígrafes que iniciam o conto também apontam para esta montagem revolucionária na vida cotidiana na medida em que abre à história de um modo incessante, aberto e vivo. Deste modo, uma montagem da história se movimenta por três desejos, ou seja, por três apostas: anacrônica, prospectiva e arqueológica, como propõe Didi- Huberman em *Diante do tempo*. Anacrônica porque remonta, a partir de um "mal-estar"[41] com este tempo vazio, homogêneo e progressista como alerta Walter Benjamin[42], tempos e vozes não ouvidas do passado que atravessam o presente.[43] Prospectiva porque reinventa um novo valor de uso para conceitos que movimentam a escrita da história como a origem, a sobrevivência e a modernidade. Arqueológica porque aprofunda, através da espessura do esquecimento, o que se acumulou sobre os fundamentos da história.[44]

[37] BUCK-MORSS, Susan. The gift of the past, op. cit., p. 285.
[38] Ibidem, p. 303.
[39] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.
[40] BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 131.
[41] DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura. In: *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 58.
[42] BENJAMIN, Walter. O autor como produtor, op. cit., p. 17.
[43] Ibidem, p. 10.
[44] DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura, op. cit., p. 58

Portanto, são apostas e desejos de uma montagem para uma história aberta, ou seja, "disponível para a continuação de vida que dada leitura futura renova"[45], e viva, pois "cada história é o ensejo de uma nova história"[46] como analisa Jeanne Marie Gagnebin no prefácio de *Magia e técnica, arte e política*, reunião de textos de Walter Benjamin. Deste modo, é uma história a cada vez sendo reescrita de possibilidades com as imagens. Pois, como aponta Benjamin: "a história se decompõe em imagens, não em histórias."[47]

Assim, a primeira citação do conjunto de epígrafes do conto "as histórias não têm desfecho"[48] indica a abertura da história em que cada presente irrompe possibilidades de um futuro por vir, de arranjos com o tempo e com as imagens. Por isso, "o desconhecido vicia"[49], diz a segunda citação, pois a relação com a montagem da história, com a leitura de imagens não é automatizada nem universal. É uma relação criada pelo sujeito, ou seja, singular, desconhecida de antemão e sempre aberta a leituras, a outras continuidades da história. Portanto, isto que vicia, que persiste e que dá voltas sobre o mesmo ponto com a montagem é por ela engendrar uma relação do homem com a técnica de tal modo que revoluciona e emancipa, pois "a arte põe-se a serviço desse aprendizado"[50] com esta segunda natureza que é a técnica[51] como aponta Benjamin.

Dada esta "revolução copernicana"[52] do pensamento com imagens para uma escrita da história, podemos supor uma fala do Anjo da história, presente nas teses de "Sobre o conceito de história", de Walter Benjamin, a partir dessas epígrafes que antecedem o conto "Onde estivestes de noite": "o que vou anunciar é tão novo que receio ter todos os homens como inimigos, a tal ponto se enraízam no mundo os preconceitos e as doutrinas, uma vez aceitas."[53] O que o Anjo da história anuncia é de tomar uma posição, de estar em um espaço entre fragmentos e entre tempos, de fazer uma montagem para que uma nova história seja contada, para que se arme novas possibilidades de um futuro do presente.

*

[45] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 13.
[46] Ibidem.
[47] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 518.
[48] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 43.
[49] Ibidem.
[50] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 188.
[51] Este aspecto da técnica como segunda natureza será explorado mais adiante neste ensaio.
[52] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 433.
[53] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 43.

A ideia de percurso, um movimento, um ir e vir, um deslocar-se constante, está presente nesta noite singular de uma subida na montanha do Ele-ela: "Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha."[54] Também considera-se como um percurso o movimento da noite e do dia que atravessa no conto: os caminhantes fazem esse percurso na noite de sábado e acordam na manhã de domingo.[55] Aí também tem a indicação do percurso que faz a terra ao girar sobre si mesma, perfazendo os dias e as noites, de que cada noite dá a possibilidade de um novo dia.

Dada a ideia de percurso que constato no conto em questão, faz-se pertinente citar os sentidos desta palavra. Segundo o *Dicionário Aurélio*, percurso[56] é de origem latina, *percursu*, e quer dizer andar, atravessar, girar. É fazer um trajeto, um movimento, um deslocamento. Percurso é como se chama o caminho de um peregrino, aquele que faz longas viagens por terras distantes. É o deslocamento que faz um planeta ao girar sobre si e sobre sua órbita. E também cito um sentido que vem pela escuta psicanalítica: o que se pode saber sobre um percurso, o que ele foi e do que foi feito, apenas se pode dizer em um só depois, no *a posteriori*. Ou seja, um percurso é aquilo que se faz ao caminhar e no próprio caminhar, ao andar, ao girar sobre si como fazem os astros e os corpos celestes.

Com essa constatação do movimento de um percurso que está presente no conto e pelo do que a palavra percurso indica, de algo que se está a ponto de saber ao fazer um percurso na noite singular do contemporâneo de "Onde estivestes de noite", leio que os corpos dos personagens do conto são movidos por aquilo que pulsa, que bate através do Ele-ela da mesma maneira que Roland Barthes lê no ensaio "Rasch"[57] o movimento da composição musical da *Kreisleriana*, de Robert Schumann. Isto é, como um corpo que não para, que não cessa de se movimentar pelas pancadas, pelas pulsações, por "aquilo que bate dentro do corpo, aquilo que bate no corpo, ou melhor: aquele corpo que bate."[58]

Deste modo, as batidas que pulsavam através do Ele-ela, essa "latência (que) pulsava leve, ritmada, ininterrupta. Todos eram tudo em latência"[59], mo-

[54] Ibidem, p. 43.
[55] Ibidem, p. 53.
[56] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1541.
[57] O título deste ensaio aponta para a ideia de andamento musical "vivo, rápido, presto" e também é uma indicação de tempo: *rasch* é a palavra alemã para rápido, depressa. BARTHES, Roland. Rasch. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 298.
[58] Ibidem, p. 287.
[59] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 45.

vimentava os corpos e fazia com que estes fizessem um percurso. Para essa latência, essa batida que fluía entre os caminhantes, "o Ele-ela usava um timbre. A cor do timbre."[60] E este timbre que pulsava neles, os movimentava ao subir a montanha de tal modo que "os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes."[61]

Com este movimento que perpassa a composição de Schumann, em que o corpo se encontra em um *"estado de palavra: quasi parlando"*[62] porque "desde o momento em que é musical, a palavra - ou o seu substituto instrumental já não é linguística, mas corporal"[63] como discorre Barthes, tem-se uma indicação de que naquele "silêncio da noite"[64], os caminhantes se colocavam neste estado de quase falar através das batidas que pulsavam do Ele-ela ao balbuciarem "para dentro."[65] Eles falavam em silêncio, cada um na sua "lenta metamorfose."[66] Esta metamorfose era o percurso de cada um, o que cada corpo que sentia das batidas, das latências do Ele-ela. Neste estado de quase falar, de quase enunciar, o Ele-Ela pensava dentro deles e aos poucos eles passavam a se sentir. Cito o conto:

> Quando o Ela-ele parava um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles. Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a 'se sentir', a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres![67]

O que os personagens balbuciavam neste corpo a ponto de se enunciar os deixava "à beira da verdade."[68] Esta verdade que estava "à beira", na proximidade que ainda não chega, na extremidade, a uma distância mínima, que está prestes a vir, a surgir, a lampejar como uma imagem dialética era um não-saber, aquilo que não se sabe, o in-sabido como sustenta Didi-Huberman em *Diante do tempo*: "lo que se abre en ese 'despertar' de la imagen permanece aún en el orden de un no-saber"[69] assim como aponta Benjamin sobre o saber da imagem

[60] Ibidem, p. 46.
[61] Ibidem, p. 44.
[62] BARTHES, Roland. Rasch, op. cit., p. 292.
[63] Ibidem, p. 292.
[64] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.
[65] Ibidem, p. 45.
[66] Ibidem, p. 45.
[67] Ibidem, p. 45.
[68] Ibidem, p. 44.
[69] "O que se abre nesse 'despertar' da imagem permanece ainda na ordem de um não-saber." DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, op. cit., p. 293. (Tradução minha).

dialética: "existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar."[70]

Portanto, uma pequena verdade de cada um se enunciava nessa latência que pulsava do Ele-ela e que lampejava como uma imagem dialética: eles eram figurações burguesas, lugares-comuns de uma sociedade da modernidade, reproduzidos e reprodutíveis através da escrita do conto. "Sou Jesus, sou judeu"[71], engrandecia-se o judeu pobre. "Sou solitário", descobre o masturbador por não confiar em mulher. "A palavra mais difícil é *gregotins*", pensou o estudante chato. O milionário queria ter o poder de fazer mover os objetos com suas ordens. A escritora gorda descobre que sua vida é um romance falido. A jornalista cafona quer escrever a reportagem da vida crua, *O exorcista*. Jubileu ouviu no seu rádio de pilha "O pensador livre", de Strauss. Sabia que já tinha ouvido esta música, mas não lembrava.[72] A música de sua vida existia em seu pensamento.

*

Para considerar um percurso com a montagem na noite de "Onde estivestes de noite", de Clarice Lispector, é preciso estabelecer uma relação com a técnica que é a montagem, que se torna possível de se apropriar através da reprodutibilidade. Para isso, necessário pensar a técnica como uma experiência sensível, isto é, com os sentidos do corpo.

Em um primeiro momento, a vinda da modernidade, com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, não alterou a relação do homem com o mundo, pois a técnica se mostra tão ameaçadora e hostil quanto a natureza selvagem para o homem pré-histórico. Portanto, a técnica é uma segunda natureza que o homem não controla assim como a natureza selvagem e que o assola com guerras, poluição, paisagens de destruição e crises econômicas. Diz Benjamin no ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica": "Essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas."[73]

Entretanto, a técnica como uma segunda natureza também pode trazer um outro sentido que não seja tão ameaçador quanto a natureza selvagem e nem tão ambíguo em um uso fascista. Isto é, também podemos usar a técnica em um sentido criativo e sensível, e não opressor e impositivo, da mesma maneira

[70] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 434.
[71] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 45.
[72] Ibidem, p. 49-51.
[73] BENJAMIN, Walter. Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 188.

em que o homem pré-histórico passou a fazer uso da natureza ao seu redor para o sustento e para arte. Afirma Benjamin: "Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado."[74]

Então, para aprender a lidar com a técnica de um modo criativo através da arte, a experiência sensível da embriaguez se torna imprescindível para esta relação com a técnica.

Esta experiência da embriaguez está presente no fragmento "A caminho do planetário", em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Nele, Benjamin coloca que a técnica como uma segunda natureza é uma relação com o cosmos, que sempre se renova: "Organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente."[75] Para tal, esta relação com a técnica se faz a partir da experiência da embriaguez, da mesma maneira que os antigos estavam em relação com cosmos.[76] Cito um trecho do fragmento benjaminiano:

> É a embriaguez, decerto, a experiência na qual asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas.[77]

A partir desta citação, é possível ler que a embriaguez, ao ser a experiência do mais próximo e do mais distante, coincide com a relação com a técnica a partir da reprodutibilidade, pois a técnica altera nossa percepção das coisas e do mundo[78], dos sentidos do corpo e do tempo. Com base nestes elementos do próximo e o distante, identifico a embriaguez no conto de Clarice. Assim, essa experiência da embriaguez em uma noite estrelada como fala Benjamin coincide com a noite singular de "Onde estivestes de noite."

Nesta noite em que "as trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo"[79], os caminhantes entravam em contato com a embriaguez através do Ele-ela. Esta relação da proximidade e da distância, que

[74] Ibidem.
[75] BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 69.
[76] Ibidem, p. 68.
[77] Ibidem, p. 68.
[78] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 183.
[79] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 45.

é própria da embriaguez, se faz ler no conto quando os caminhantes, por mais que quisessem se aproximar do Ele-ela, ficavam distantes. "Os homens e mulheres não podiam resistir e queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo, mas ela com um gesto mantinha todos à distância."[80] Assim, entre o Ele-ela e os caminhantes ficava um intervalo, um corte, um espaço entre em que eles não se fusionavam a esta imagem: "se algum ousasse por ambição tocá-la era congelado na posição que estivesse"[81] em que "nenhum poderia se deixar possuir por Aquele-aquela-sem-nome."[82]

Nesta relação de proximidade e distanciamento que provinha da imagem de Ele-ela, ao gerar esse espaço entre a figura andrógina e os caminhantes, eles também estavam em um espaço entre imagens, pois a noite do conto evoca uma sucessão de imagens. Cito Clarice:

> Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a 'coisa' era! A coisa orgíaca. Os que subiam estavam à beira da verdade. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência - a viagem fora do tempo. Um cão dava gargalhadas no escuro. 'Tenho medo', disse a criança. 'Medo de quê?', perguntava a mãe. 'De meu cão.' 'Mas você não tem cão. ' 'Tenho sim.'[83]

Essa sucessão de imagens do conto remete diretamente à experiência da proximidade com as imagens que é produzido pela reprodutibilidade técnica. Ao proceder uma destruição dos princípios auráticos da arte – "a sua existência única"[84], o seu "aqui e agora"[85], a "aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja"[86] – a reprodutibilidade técnica torna aquilo que era distante próximo em relação aos objetos artísticos. Isto é, aproxima a arte do público e coloca-a em lugares onde não se esperava antes[87], como dentro da casa de cada um, transformando o objeto artístico, que tinha uma existência única do original, em uma existência em série. Ou seja, torna as imagens próximas a nós.[88]

Fazendo cortes nessa mesma citação do conto, é possível ler características deste espaço de estar entre as imagens, de uma aproximação e de um distancia-

[80] Ibidem, p. 44.
[81] Ibidem, p. 48.
[82] Ibidem, p. 46.
[83] Ibidem, p. 44.
[84] BENJAMIN, Walter, op. cit. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, p. 181.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem, p. 184.
[87] Ibidem, p. 183.
[88] Ibidem, p. 184.

mento entre elas. Essa sequência de imagens, que se faz pela justaposição e pelos cortes que as fazem surgir uma após a outra, causa um distanciamento pelo efeito de "choque"[89] que é próprio da montagem cinematográfica como fala Benjamin. Assim, essa sucessão de imagens do conto "golpeiam"[90] assim como o espectador do cinema é golpeado pelas imagens do filme em que ao ver uma imagem, ela já não é mais a mesma, o que leio neste trecho do conto: "Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era." [91] As associações de ideias são continuamente interrompidas a cada vez que surge uma nova imagem.[92] Isto causa um estranhamento, pois não se consegue associar as imagens rapidamente, em que não há uma palavra que faça uma intermediação, que não há um símbolo para relacionar à imagem como diz o conto: "enfim, enfim, não havia símbolo. A 'coisa' era." [93]

Assim, com esta relação de aproximação e distanciamento das imagens que leio no conto, percebo o que afirma Benjamin sobre as imagens na era da reprodutibilidade técnica: "elas inquietam o observador, que pressente que deve buscar um caminho definido para se aproximar delas."[94] Portanto, para se aproximar das imagens, para encontrar um caminho até elas, é preciso fazer uma relação com as imagens através da montagem, a partir de justaposições e cortes proveniente da leitura e das associações.

Essa experiência da embriaguez na noite no conto "Onde estivestes de noite" também oferece a possibilidade de ver o escuro com os sentidos. Sentir o escuro com o corpo se faz possível através do efeito da obnubilação, aprofundada pelo crítico Araripe Júnior a partir da sua leitura do poeta barroco Gregório de Matos. Cito Araripe:

> Consiste este fenômeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer essa verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as suas pinaças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um

[89] Ibidem, p. 207.
[90] Ibidem.
[91] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.
[92] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 207.
[93] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.
[94] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 189.

> núcleo forte de colonos, renovado para contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo com jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas. [95]

Essa experiência a que passavam os europeus neste percurso do oceano Atlântico em que o excesso de luz solar causava uma ofuscação da visão a ponto de não suportam a luz do dia e apenas ficam na escuridão é similar ao que sentiam os caminhantes de "Onde estivestes de noite" no percurso da montanha do Ele-ela. Assim como os europeus ficavam com os sentidos ficavam alterados e intensos ao estarem entontecidos com a natureza e com a terra tropicais, os caminhantes da noite ficavam embevecidos com o que a escuridão proporcionava aos sentidos do corpo. Havia no ar um cheiro sufocante de rosas que "enchia de peso o ar"[96] e também havia um perfume tão intenso de jasmim[97] a ponto de alguns vomitarem as entranhas.[98] Nesta escuridão, pairava uma sensualidade tão grossa que os caminhantes ficavam paralisados[99] assim como ficaram os colonos ao reconhecer a exuberância da mata brasileira. Das bocas dos caminhantes escorria saliva "grossa, amarga e untuosa."[100] A pele estava tão sensível que os lábios ficavam "túmidos e no entanto rachados." O corpo todo sentia intensamente a ponto das articulações do corpo ficarem inchadas e "os estragos roncavam nos estômagos cheios de terra."[101]

Essa experiência da obnubilação que intensificava os sentidos do corpo, é possível reconhecer nos caminhantes da montanha na busca de uma "supersensação."[102] Por essa intensidade da experiência, eles se sentiam livres do "Grande tédio"[103] por provarem esta noite singular que arrebatava os sentidos do corpo. Cito o conto:

> Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre melhor. Eles ao mesmo tempo não se inco-

[95] JÚNIOR ARARIPE, Tristão de Alencar. A terra. O fenômeno da obnubilação. A Bahia; meio híbrido; influência da negra mina. Recôncavo e suas riquezas. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Direção de Afrânio Coutinho. v. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 407.
[96] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 48.
[97] Ibidem, p. 50.
[98] Ibidem, p. 51.
[99] Ibidem, p. 45.
[100] Ibidem, p. 48.
[101] Ibidem, p. 45.
[102] Ibidem, p. 47.
[103] Ibidem, p. 45.

> modavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam.[104]

Também relaciono que essa experiência intensa dos sentidos da obnubilação a que passam os colonos ao verem na escuridão e perderem de vista as caravelas que os havia trazido e as suas origens, também alterava a experiência do tempo como os caminhantes da montanha passaram a sentir. "Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável."[105] Dessa alteração da sensação do tempo em que não se sabe que horas eram, percebo que a noção do tempo cronológico e linear se ausenta. Assim, é possível dizer que um tempo diferente pulsava na noite de "Onde estivestes de noite". Este tempo que não se alcança, como a citação nos aponta, é o tempo de *agora* de que fala Benjamin. Este tempo é intenso e breve, escorre pelas mãos da mesma maneira como é a imagem do passado que perpassa veloz e que só se deixa fixar "como uma imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento"[106] como enuncia Benjamin.

Deste modo, os caminhantes da montanha viviam intensamente este tempo de agora em que "ignoravam que hoje era ontem e (que) haveria amanhã."[107] Isto é, nesta temporalidade, quando se dá conta dela, ela já não está em nossas mãos. Cada instante, ao ser carregado de agoras[108], pode ser a última chance de uma vida escrever uma nova história com tempos e imagens. Seguindo a pulsação intensa deste tempo de agora no escuro da noite, uma mulher velha e desgrenhada diz ao milionário: "você não é dono do próximo segundo de vida. Você pode morrer sem saber."[109] Assim, cada instante é uma chance, pois não se sabe qual será a última. Cada segundo é uma oportunidade de que o Messias, que sempre está por vir, atravesse a porta estreita[110] a cada vez que fazemos uma nova montagem com os fragmentos da história. E assim, por viverem a brevidade desse instante intenso, os caminhantes na subida à montanha do Ele-ela "arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iriam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos - fora isso que Ele-ela pensava dentro deles."[111]

[104] Ibidem, p. 47.
[105] Ibidem, p. 45.
[106] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 11.
[107] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 47.
[108] "Cada agora é agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir." BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 504-505.
[109] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 49.
[110] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 20.
[111] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

*

Esta noite singular de "Onde estivestes de noite", como o escuro do contemporâneo, é tão singular que faz um chamado. Apenas aquele que ouve este chamado da noite, assim como os caminhantes da montanha, é que de fato pode ser contemporâneo de seu tempo e fazer o seu percurso com montagem. Diz Agamben: "O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele."[112]

E assim, ao ouvir este chamado desta noite sensível e singular do contemporâneo, os caminhantes da montanha ouviram do Ele-ela: "o que acontecia com a pessoa quando esta não atendia o chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia, a pessoa vivia em carne aberta e olhos ofuscados o terror de estar vivo."[113] Esta cegueira da luz do progresso que ofusca o escuro da noite do contemporâneo, é a luz de uma catástrofe como enuncia Benjamin: "que 'as coisas continuam assim' – *eis* a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação."[114] Ao ouvir o chamado da noite do contemporâneo, esta noite leva a abrir o futuro ao escrever a história através da montagem. Por isso, ser "vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo. Eu, com faro de cão, orgiático"[115] é estar atento e sensível para ouvir o chamado da noite, das vozes e das luzes do passado que ecoam no presente. É ver no escuro sensível e sentir com o corpo os tempos e os fragmentos da história e armar novas possibilidades "de cada presente em relação ao seu futuro"[116] como indica Benjamin.

*

"De repente e bem de leve – fiat lux."[117] Assim se fez a luz e o dia recomeça mais uma vez em "Onde estivestes de noite". Mesmo depois do percurso da noite, da experiência da relação singular com o tempo, com os sentidos do corpo, da relação com a técnica, com a descoberta de um não-saber pela imagem dialética, os caminhantes da noite na montanha acordam na manhã domingo

[112] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 64.
[113] Ibidem, p. 48.
[114] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 515.
[115] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 47.
[116] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 9.
[117] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 52.

e na missa fazem distraídos o sinal da cruz[118] como se não houvessem sinais dessa noite singular no dia. "O que existira era silêncio. Eles não sabiam de nada."[119] Era como se aquelas luzes do progresso, do tempo do capitalismo, luzes de uma sociedade do espetáculo e fascista, tivessem voltado a assombrar, fazendo adormecer a oportunidade de um dia atravessado por esta escuridão da noite com possibilidades de montagens, de descobertas, de ver no escuro, de ver as estrelas, os vagalumes e montar constelações de imagens. "Enfim, o ar clareia. E o dia de sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaura-se o mal-assombrado dia diário."[120]

Pois, cada dia é uma possibilidade transformada e atravessada por uma "*telescopage* do passado através do presente"[121] como nota Benjamim. Cada dia pode ser escrito através deste contato com a noite do contemporâneo, uma noite singular de tempos e de fragmentos. Assim, a missa de domingo de que fala o conto poderia ser outra: "uma religião se fazia necessária: uma religião que não tivesse medo do amanhã."[122] Este não ter medo do amanhã é não se espantar com a possibilidade aberta e viva que uma noite é capaz de abrir no dia.

Para uma manhã diferida a partir do percurso na noite com a montagem em "Onde estivestes de noite", é possível associá-la com um amanhecer que Benjamin destaca neste fragmento de *Passagens*:

> Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.[123]

Nessa passagem, leio as possibilidades de algo novo que a arte coloca quando ela se insere no cotidiano assim como a noite do contemporâneo pode atravessar o nosso dia pelas interferências, por aquilo que irrompe da noite na continuidade dos dias. Deste modo, ao ter um dia atravessado pelas possibilidades da noite, leva a sentir, a experimentar, a fazer a cada vez uma nova relação com a técnica, com a montagem como se fosse a primeira vez, como acontece em cada brisa fresca do amanhecer.

[118] Ibidem, p. 56.
[119] Ibidem, p. 52.
[120] Ibidem, p. 54.
[121] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 512.
[122] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 54.
[123] BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 516.

*

"Onde estivestes de noite?"[124], se pergunta no final do conto. "Ninguém sabe"[125], temos como resposta. Entretanto, também podemos considerar como uma réplica o que o observador das estrelas anota em seu caderno na manhã de domingo. Essa anotação que se dirige a nós quando fazemos esta pergunta: "Onde estivemos de noite?" Cito o conto:

> O progresso e todos os fenômenos que o cercam parece participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao 'progresso máximo', a fim de que em seguida venha a queda. Uma queda ininterrupta ou uma queda rapidamente contida? Aí está o problema: não podemos saber se esta sociedade se destruirá completamente ou se desconhecerá apenas uma interrupção brusca e depois a retomada de sua marcha.[126]

Se nossa história seguirá a linha catastrófica do progresso ou se haverá uma interrupção dessa continuidade para uma nova possibilidade, isto depende de cada percurso que fizermos neste escuro do nosso tempo. Para que haja uma nova escrita da história, é preciso abrir a possibilidade de um presente que ainda não foi vivido, que ainda não foi alcançado ao qual a nossa montagem da história e a nossa posição enquanto contemporâneos do nosso tempo se direcionam como diz Agamben: "a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, neste sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos."[127]

[124] LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 56.
[125] Ibidem, p. 56.
[126] Ibidem, p. 54.
[127] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 70.

Recebido em 5 de junho de 2017
Aceito em 24 de julho de 2017