

O rastro e a cicatriz: metáforas da memória

Jeanne Marie Gagnebin*

Na noite em que terminei de escrever este artigo, Antônio da Costa Santos, prefeito pelo PT de Campinas, foi assassinado. Dedico estas linhas à sua memória.

Resumo: Da cicatriz de Ulisses aos rastros/restos, a memória e a lembrança. A cicatriz deixada pela experiência, portando a promessa que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem. Com ela e através dela guardam-se a continuidade de gerações (filiações), alianças e eficácia da palavra, narrativa. É ela memória e lembrança, história. Na ferida que não cicatriza, o trauma, difícil, senão impossível narração. E a memória e a lembrança são portadas pela escrita, rastro privilegiado e duradouro que os homens deixam de si. Porém, a escrita é, hoje, não mais esse rastro, mas o efêmero, o não-intencional, os restos. No entanto, podemos - e talvez devamos - continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos. Tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico.

Palavras-chave: Cicatriz, memória e lembrança, história, escrita, rastro, restos.

Abstract: From Ulysses' scar to the trace/rests, the memory and the remembrance. The scar left by the experience, carrying the promise that the history, despite all suffering, would end well. With it and through it the continuity of generations (affiliations), alliances and efficacy of the word, narrative. It is memory and remembrance, history. In the wound that does not heal, the trauma, difficult, if not impossible narration. And the writing, privileged and lasting trace that the men leave of themselves carry the memory and remembrance. However, the writing is, nowadays, no longer this trace, but the ephemeral, non-intentional, the rests. Nevertheless, we can – and maybe we must – keep on deciphering the traces and guarding the rests. Silent, anonymous, but vital task of the authentic narrator.

Key-words: Scar, memory and remembrance, history, writing, trace, rests

A velha, que tomara na palma da mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, que caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se pelo solo. Então, seu coração, a um tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de Ulisses, disse: “sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo!” (HOMERO, 1978, Canto XIX, versos 467-475).

* Professora de Filosofia da PUC-SP e Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp. <http://www.unicamp.br/iel>

Vocês terão certamente reconhecido os famosos versos da *Odisséia* que contam a volta de Ulisses, disfarçado de velho mendigo sujo, a seu palácio e seu reconhecimento por sua ama Euricléia, quando esta lhe banhou os pés e toca na cicatriz de sua perna. Erich Auerbach inicia seu clássico estudo *Mimesis* (AUERBACH, 1946) por este episódio e ressalta a peculiar estrutura temporal da escritura homérica. Com efeito, não devem ter decorrido dez segundos entre a primeira apalpada de Euricléia e seu grito de susto e de alegria. Mas Homero encaixa um longo episódio de setenta e três versos (v. 393-466) entre o primeiro toque da velha escrava e sua exclamação de regozijo; Homero quebra, por assim dizer, o suspense provocado pela narração da cena de reconhecimento.

Não me interessa tanto aqui essa questão da interrupção da ação e da concepção de tempo subjacente, segundo Auerbach, à escritura homérica. Gostaria muito mais de ressaltar alguns elementos narratológicos que a descrição da caça ao javali, que feriu o jovem Ulisses e deixou uma cicatriz no seu corpo, introduz nesses setenta e três versos. Essa descrição traz alguns elementos instigantes para entendermos as condições de transmissão da narrativa da *Odisséia*, as condições de sua “tradição”. Há, primeiro, a relação entre Ulisses e seu avô materno, em cujo reino acontece a caça; mais precisamente, a relação entre o “nome” do herói e o ancião: é, pois, este último que, ao conhecer seu neto recém-nascido, escolhe para ele o nome de Ulisses (ou melhor de *Odysseus*). Depois, há o fato que a caça é o resultado de um convite formal feito pelo avô ao menino: quando este tiver crescido, deverá visitar seu antecedente, receber presentes e, também, mostrar seu valor de herdeiro varão numa caça. Enfim, último motivo essencial: a ferida sofrida por Ulisses é, sem dúvida, grave, não é mais nenhum arranhão de menino; mas ela é rapidamente curada, não só graças à atadura bem feita, mas também e, sobretudo, graças às “palavras mágicas”, às encantações que fazem o sangue estancar rapidamente; estas palavras possibilitam o retorno de Ulisses, são e salvo, para a casa de seus pais em Ítaca. Estes, de acordo com Homero (1978, versos 462-467),

alegraram-se com o regresso do filho, e quiseram ser informados de todos os pormenores relativos ao acidente e à cicatriz. Ele contou-lhes como, durante a caçada, um javali o feriu com sua alva defesa, no Parnaso, aonde fora acompanhada pelos filhos de Atólico (seu avô).

Receamos que Homero conte a história da caça uma segunda vez – mas voltamos à sala do palácio e a Euricléia assustada e feliz.

Essa – para nosso gosto moderno – longa descrição, mesmo julgada uma interpolação por alguns comentadores, interrompe a ação do Canto XIX para realçar dois elementos que me parecem essenciais no contexto sociopoético da *Odisséia*. O primeiro consiste na continuidade das gerações, no tema da filiação, através do motivo do avô que dá um nome ao neto e o reconhece assim, simbolicamente, como o seu herdeiro; a aliança estabelecida pelo convite ao palácio e pelos presentes oferecidos reforça este motivo da filiação – como se o laço de sangue não fosse, em si, suficiente e devesse ser assegurado enfaticamente em público. O segundo elemento consiste na afirmação da força da palavra, da palavra dada pelo avô ao neto no nome e no convite, das palavras mágicas que curam

a ferida e, também, da palavra enquanto narração: Ulisses jovem volta para casa e conta suas aventuras a seus pais, impacientes em saber o que aconteceu; ele faz uma narrativa que prefigura a outra longa narrativa que fará mais tarde, na corte dos Feácios e, de volta, a Penélope, quando tiver regressado mais uma vez à pátria, mas desta vez herói feito e rei desconhecido. Ulisses jovem conta, por assim dizer, uma mini-odisséia, a caça ao javali, nesse episódio da *Odisséia*.

Na história da ferida que se transformou em cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração. Encontramos também o motivo da viagem de proações e do regresso feliz à pátria, depois da errância. Todos esses temas culminam no reconhecimento pleno, mesmo que postergado por ele mesmo, do herói. Essa conjunção feliz marca, até hoje, as narrativas do Ocidente, desde os contos de fada até as novelas de televisão, sem esquecer a tragédia e o romance. Quando Walter Benjamin fala do fim da narração e o explica pelo declínio da “experiência” (*Erfahrung*)¹, ele retoma exatamente os mesmos motivos: a continuidade entre as gerações, a eficácia da palavra compartilhada numa tradição comum e a temática da viagem de proações, fonte da experiência autêntica – mesmo que seja para afirmar que estes motivos perderam suas condições de possibilidade na nossa (pós) modernidade. A cicatriz de Ulisses nos prometia, pois, que a história, apesar de todos sofrimentos, terminaria bem. Parece que até hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricléia derruba, vemos a água se esparramar no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa bela, mesmo que diferida, promessa de reconhecimento e de realização.

No seu imponente livro sobre os “espaços do lembrar”, Aleida Assmann (1999) estuda aquilo que chama de “formas” e de “transformações” da memória cultural. Ela nos expõe as transformações históricas que memória (*Gedächtnis*) e lembrança (*Erinnerung*) humanas atravessaram e atravessam. São mudanças de função, de meio (*Medium*) e de armazenamento (*Speicher*). De Mnemosyne à tecla *save* do computador, Assmann desenrola uma pluralidade de figuras que nos obriga a nuançar nossas oposições primeiras entre memória coletiva e memória individual, entre memória e história, entre memória e esquecimento. A segunda parte do livro, sob o título geral de “Meios” (*Medien*), se compõe dos cinco capítulos seguintes: 1) “Das metáforas do lembrar”; 2) “Escrita”; 3) “Imagem”; 4) “Corpo”; 5) “Lugares”². No capítulo “Corpo”, a temática do trauma chama a atenção. O “trauma” é a ferida aberta na alma ou no corpo por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular lingüisticamente, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah (Catástrofe, em hebraico), a temática do trauma torna-se predominante. Parece que as feridas continuam abertas, que não podem ser curadas, nem por encantações, nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma “pátria”, não tem nem as palavras para contar, nem os ouvintes afetuosos para escutá-lo. O

1. Ver, em particular, os textos “Experiência e Pobreza” e “O Narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Lesskow” (BENJAMIN, 1985).

2. Respetivamente: “Zur Metaphorik der Erinnerung”; “Schrift”; “Bild”; “Körper”; “Orte”.

sonho paradigmático de Primo Levi (1988) em Auschwitz, – ele volta para casa, começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares os mais próximos não escutam, levantam e vão embora, – este sonho de uma narração simultaneamente impossível e necessária substituiu a longa narrativa de suas aventuras por Ulisses, na corte atenta dos Feácios, durante reiteradas noites de vigília e de vinho, ou, então, o relato feito a Penélope, na cama nupcial reencontrada, fincada no tronco secular de uma oliveira. E não se reconhece mais o forasteiro pela cicatriz da infância, mas ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares em seu próprio país.

Aleida Assmann se detém numa outra metáfora fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança: a da escrita, este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles e o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas, metáforas-chaves das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da “imagem”, justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de escrita, escritura, inscrição, quando tentamos pensar em memória e lembrança³.

Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita talvez escape mais facilmente da problemática da aparência e da realidade, uma problemática fatal quando se tenta medir a assim chamada fidelidade da lembrança. Como também pode traduzir – transcrever – a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade. Hoje, aliás, escrita, letras, fragmentos de texto, rascunhos invadem as artes plásticas como se o gesto de gravar, rabiscar, bordar caracteres escritos ajudasse a reinventar os gestos miméticos tradicionais, como os de desenhar e de pintar, por sua vez totalmente colocados sob suspeita. E, como observou uma amiga curadora, a crítica especializada, quando tenta refletir a respeito das práticas artísticas contemporâneas, muitas vezes decifra, traduz, lê as obras, usando um vocabulário hermenêutico, mesmo filológico, tomado de empréstimo às ciências da escrita e do texto.

Aleida Assmann observa que os conceitos de *escrita* e de *rastro* foram, muitas vezes, empregados como se fossem sinônimos – o que não são necessariamente, como veremos no final dessa exposição. Apesar das críticas de Platão, para quem os caracteres escritos se assemelham demais à pintura, à *zoographia*⁴, e caem, portanto, sob a suspeita maior que afeta toda atividade mimética – cujos produtos são, simultaneamente, mortos e sedutores –, a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à

3. A respeito da importância decisiva desses conceitos de escrita/escritura – e de sua recusa – na constituição do discurso metafísico ocidental, ver, naturalmente, a obra de Jacques Derrida, da qual não falarei aqui por me restringir à problemática da escrita e do rastro como metáforas da memória.

4. Platão, *Fedro*, 275d; ver a este respeito, naturalmente, Derrida (1991).

morte de seu autor e de transmitir sua mensagem. Contemporâneo de Platão, Tucídides critica a transmissão oral e escreve, com rigor e paixão, a *Guerra do Peloponésio*, apostando no leitor da posteridade. Ele lhe lega um *ketêma eis aei*, uma aquisição, um tesouro para sempre⁵, mais seguro que a fama oral dos poetas, os monumentos de pedra ou as imagens de mármore. Essa aura de duração continua até hoje impregnando as grandes bibliotecas nas quais penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal. E, às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa, assim, uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. Desde a *Ilíada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos. Jean Pierre Vernant (1989, p. 70-73) nos lembra que a palavra *sêma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”. Pois o túmulo é signo dos mortos; túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento.

Essa confiança na escrita como rastro duradouro e fiel começa a ser abalada, nos diz Aleida Assmann (1999, p. 204-205)⁶, no século XVIII. Já no século XIX, com o historiador Thomas Carlyle, por exemplo, as fontes escritas não são mais consideradas como sendo documentos integrais e confiáveis, mas sim julgadas aleatórias, são fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou. Acentua-se a consciência da fragilidade e da caducidade das criações humanas, e isso em oposição não mais à criação divina – como no Barroco, por exemplo –, mas sim em oposição à soberana indiferença dos ciclos naturais. Esse motivo da caducidade, decisivo até hoje, ecoa na sabedoria de Dionísio e de Zaratustra, em Nietzsche, e nas alegorias de um Baudelaire, como devia observar Walter Benjamin. O que nos importa aqui é que essa consciência da fragilidade e do efêmero altera profundamente a significação da metáfora mnemônica da escrita, especificamente do traço escrito como rastro.

Agora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo, ou talvez, melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência lingüística clara (ASSMANN, 1999, p. 209). Pelo contrário, o rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que pode parecer à primeira vista⁷, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamen-

5. Tucídides, *Guerra do Peloponésio*, Livro I, 22.

6. Assmann cita em particular o poeta William Wordsworth, no início do Século XIX.

7. Sobre este parentesco ver Ginzburg (1991), em particular o ensaio “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”.

te falando, rastros não são criados – como o são outros signos culturais e lingüísticos –, mas, sim, deixados ou esquecidos.

Num contexto bastante diferente, Emmanuel Levinas ressalta com agudez as semelhanças e também as diferenças importantes entre signo e rastro. Escreve Levinas:

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares do crime, a obra voluntária ou involuntária do criminoso; o caçador anda atrás do rastro da caça; o rastro reflete a atividade e os passos do animal que ele quer abater; o historiador descobre, a partir dos vestígios que a existência das civilizações antigas deixou, como horizontes de nosso mundo. Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela. Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de fazer signo e fora de todo projeto do qual ele seria a visada. (...) O rastro autêntico (...) decompõe a ordem do mundo; vem como “em sobre-impressão”. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável. Pois ele passou absolutamente. Ser, na modalidade de *deixar um rastro*, é passar, partir, absolver-se (LEVINAS, 1993, p. 75-76).

Levinas enfatiza nestas linhas o caráter não intencional do rastro. No fim do capítulo consagrado a este conceito⁸, ele afirma a presença de uma outra esfera de realidade que a definida pelas intenções, pelos cálculos, pela organização e ordenação humanas – uma esfera de alteridade radical que, para Levinas, remete a uma figura que maquinações e significações humanas não podem apreender em sua integridade, à figura de Deus. Mas não precisamos seguir Levinas nessas conclusões teológico-filosóficas para poder concordar com sua descrição do rastro como um signo aleatório e não intencional, um signo/sinal desprovido de visada significativa. O exemplo do ladrão que, ao querer apagar seus rastros, deixa outros que não quis, é eloqüente: enquanto signos, no sentido clássico do termo, em particular os signos lingüísticos tentam transmitir uma “mensagem” como se diz, mensagem relacionada às intenções, às convicções, aos desejos do seu autor, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança.

Não podemos deixar de lembrar aqui o famoso poema de Bertold Brecht, citado por W. Benjamin, *Vernisch die Spuren*, “Apague os rastros”. Este poema abre o livro intitulado *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*, “Manual para habitantes de cidades”, um título que também assinala a transformação do cenário lírico contemporâneo. Cito as duas últimas estrofes do poema, na tradução de Paulo Cesar Souza (BRECHT, 1986, p. 69-70)⁹:

8. As análises deste capítulo foram retomadas por Paul Ricoeur num contexto de reflexão historiográfica em *Temps et Récit*, Vol. III, Ed. Seuil, Paris, 1985, p. 175-183. A respeito do conceito de “rastro” em Levinas, Antônio Abranches me assinalou o fragmento de Heidegger, “Esquisses tirées de l’atelier”, 1959, publicado no *Cahier de l’Herne* consagrado a Heidegger, 1983, Paris, no qual Heidegger estabelece uma relação entre a vontade, própria da concepção técnica contemporânea, de tudo controlar, e a recusa em perceber e buscar o *rastro* de uma presença outra.

9. Paulo Cesar Souza traduz *Spur* por “pegada”, o que é correto; prefiro, porém, traduzir por “rastro”, em vista do contexto mais amplo deste último conceito.

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo? Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez: Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado).

Walter Benjamin interpreta este poema¹⁰ como o emblema da solidão e da necessária sobriedade contemporâneas. Não há mais nenhuma experiência (*Erfahrung*) comum, compartilhada por todos, que permita reconstruir um mundo acolhedor, depois do trauma da Grande Guerra (a Primeira...). O poema também pode ser lido como um manifesto das artes de vanguarda que, em vez de consolar o indivíduo solitário e anônimo por um *Ersatz* de comunidade, ressaltam sua solidão, sua pobreza, sua desorientação e tornam impossível qualquer tentativa de volta a valores ditos seguros ou a deuses já mortos. Em vez disso, a arte deve incitar cada um a somente contar com suas próprias forças e a recomeçar a partir de zero. Segundo Brecht e Benjamin, este gesto artístico iluminista se opõe às tentativas ilusórias de apropriação privada que deveriam compensar a desapropriação coletiva: recolher-se em sua casa, em sua família, com seus filhos, sua mulher (seu homem!), seus bens, seu cachorro, seus livros etc., isto é tentar desesperadamente ainda imprimir sua marca – deixar seu rastro – nos indivíduos próximos e nos objetos pessoais, cultivar, então, a ilusão da posse e do controle de sua vida, quando esta escapou há tempo da determinação singular do seu dono. Tentar ainda deixar rastros seria, então, um gesto não só ingênuo e ilusório, mas também totalmente vão de resistência ao anonimato da sociedade capitalista moderna. Gesto vão, porque restrito ao âmbito particular e individual, quando se trata, dizem Brecht e Benjamin, de inventar resistências coletivas ao processo coletivo de alienação, em vez de reforçá-lo por pequenas soluções privadas de consumo.

Podemos também ler esse poema de maneira menos militante, mas, no entanto, não menos dramática. Com efeito, ele descreve de maneira premonitória os mecanismos de abandono e de demissão da responsabilidade individual que os regimes totalitários do Século XX iriam instaurar. Em particular a última estrofe, a respeito da ausência de túmulo, não significa somente um desmentido radical da antiga tarefa do poeta (e do historiador), a saber erguer um monumento que lembrasse os mortos. Ela também enuncia, de maneira profética, a estratégia nazista de aniquilação não só dos prisioneiros nos campos, mas ainda dos rastros de sua morte em massa. Em seu último livro, *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi (1989) insiste na vontade explícita de aniquilação dos rastros pelos nazistas. Quando se tornou claro, depois da Batalha de Estalingrado, que o *Reich* alemão não seria o vencedor, que ele não seria, portanto, “o senhor da verdade futura”, diz Primo Levi, então deu-se

10. No texto já citado, intitulado, não por acaso, “Experiência e Pobreza”, já que se trata da pobreza de experiência na contemporaneidade.

início à destruição dos rastros da própria destruição. Os cadáveres já em decomposição nas fossas comuns foram desenterrados pelos prisioneiros sobreviventes e queimados; também a maior parte dos arquivos dos Campos de Concentração foi destruída ainda alguns dias antes da chegada dos Aliados. A ausência total de túmulo e de rastros que pudessem servir de documentos ou de provas prepara, assim, na lógica nazista, os raciocínios negacionistas posteriores. Em nosso continente, a luta dos familiares dos “desaparecidos” também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Torturam-se e matam-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos.

Essas estratégias de aniquilação dos rastros e dos restos me levam à minha conclusão, que consiste em mais uma sugestão, oferecida pelo belo livro de Aleida Assmann, de interpretação das práticas artísticas contemporâneas. Com efeito, diz ela, assistimos hoje a mais uma transformação no conceito de “rastro”: desprovido da durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima, justamente porque quem o deixou não tinha nenhuma mensagem que quisesse transmitir, dos *restos*, dos detritos, da sucata, do lixo. Muitas práticas artísticas contemporâneas retomam o gesto do *Chiffonier*, do *Lumpensammler*, do sucateiro, do trapeiro, essa figura heróica da poesia de Baudelaire que Benjamin realçou. Cito Benjamin:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo comum. Trespassem-no os traços do trapeiro que ocupou Baudelaire tão assiduamente. Um ano antes de ‘O vinho dos trapeiros’¹¹ foi publicada uma descrição em prosa dessa figura: ‘Aqui temos um homem – ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarname da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro, um tesouro, o lixo que, mastigado pela deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo.’ Essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro e poeta – os detritos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do *pas saccadé* (passo intermitente) de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN, 1989, p. 78-79)¹².

O *chiffonier*, anota Benjamin, é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esque-

11. “Le vin des chiffonniers”, poema muito conhecido das *Fleurs du Mal* de Baudelaire.

12. Benjamin cita também este fragmento no caderno J do *Passagen-Werk*, consagrado a Baudelaire. Trata-se de uma passagem dos *Paradis Artificiels*: “Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avaro un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l’industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance.” (BAUDELAIRE, 1961, p. 327).

cido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo” na expressão do artista russo Ilya Kabakow, citado por Aleida Assmann (1999, p. 390)¹³. Poderíamos também evocar o artista “louco” Arthur Bispo do Rosário e suas infinitas coleções de latas usadas ou de barbantes.

Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*, esta reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica (julgada herética pela Igreja) de Orígenes, citado por Benjamin¹⁴.

Hoje não existe mais nenhuma certeza de salvação, ainda menos de Paraíso. No entanto, podemos – e talvez mesmo devamos – continuar a decifrar os rastros e a recolher os restos.

Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: C.H. Beck, 1999.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Bern: Francke Verlag, 1946. Tradução brasileira – São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BAUDELAIRE. *Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris: Ed. Pléiade, 1961.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- . *O Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Capítulo “A Modernidade”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*. Tradução (modificada) de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- BRECHT, Bertold. *Poemas*. Seleção e tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 1991.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Abril, 1978.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1989.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução (ligeiramente modificada) de Pergentino Pivato. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- VERNANT, Jean Pierre. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989.

13. *Ein kleines Museum für den Rest der Welt*.

14. No ensaio já citado “O Narrador”, tradução brasileira p. 216 e no trabalho inacabado do *Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Vol. V-1, p. 573, fragmento N1a, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1982.