



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p4-20>

**A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido
pela matéria**

**Train's philosophy: time is preserved in the memory but it is repeated
by the matter**

*Raul Antelo**

RESUMO

A memória consiste em uma síntese de passado e presente com uma perspectiva de futuro. A posição contradiz a ideia que pensa a memória como uma faculdade de repetição ou reprodução, na qual o passado é repetido ou reproduzido pelo presente e opõe-se à invenção e à criação. O futuro anterior nos permite reconstruir os fatos como acontecimentos discursivos.

PALAVRAS-CHAVE: Memória do presente; Modernidade; Arqueologia

ABSTRACT

Memory consists in a synthesis of past and present with a prospect to the future. This view goes against the idea that conceives memory as a faculty of repetition or reproduction, in which the past is repeated or reproduced in the present and is opposed to invention and creation. The previous future tense enables us to reconstruct facts as discourse events.

KEYWORDS: Memory of the present; Modernity; Archaeology

* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Centro de Comunicação e Expressão; Programa de Pós-Graduação em Literatura – Florianópolis – SC – Brasil – antelo@floripa.com.br

Tenho tentando, em meus trabalhos mais recentes, esboçar uma teoria que, à falta de melhor título, decidi chamar de *arquifilologia* (ANTELO, 2015). Ela não é uma filologia da gênese (a origem), mas uma filologia da *arkhé*, isto é, da irrupção, da emergência. Não digo emergência no sentido de perigo ou risco, embora não falem percalços às aventuras humanísticas nos dias de hoje. Uso emergência para me referir a tudo quanto foge de nosso controle consciente e intencional. A emergência, segundo Maurizio Ferraris (2016), é um evento que revela a possibilidade do impossível e o qual cabe estudar, principalmente, sob três pontos de vista: o da ontologia (aquilo que existe e se constitui na interação entre indivíduos); o da epistemologia (aquilo que conhecemos e emerge da própria ontologia) e, por último, o ponto de vista da política (aquilo que praticam agentes pretensamente livres, em uma dada sociedade). Em todo caso, a ideia de que a arquifilologia lida com uma emergência contingente retoma a tese bergsoniana de que o passado é lembrado pela memória e repetido pela matéria (FERRARIS, 2016).

Vou privilegiar esta última perspectiva. Isso posto, caberia colocar, antes de mais nada, a seguinte questão: a emergência torna-se tal para uma específica comunidade. Mas, assim sendo, a partir de que momento poderíamos falar de uma comunidade política? Jacques Rancière (2009a) argumenta que há duas alternativas como resposta. Uma sustenta que a condição da comunidade política é que o Estado não se ocupe dos sujeitos. É a reivindicação institucional da política. A outra responde que há confusão na comunidade política justamente porque o Estado não se ocupa dos sujeitos. É a tese agonista do político. A esta disposição do jogo, Rancière (2009a) opõe uma terceira tese que poderia se formular do seguinte modo: a política é uma maneira de se ocupar dos sujeitos, em ruptura tanto com a lei do Estado quanto com a da filiação. Nem Creonte, nem Antígona. Disso se deduziria a seguinte conclusão: a crise, como grande sintoma das nossas sociedades contemporâneas, não é um problema ou uma disfunção da política. É um signo da defecção da política que vê, no agonismo, uma ameaça democrática.

Ora, a política é, de fato, uma forma específica de subjetivação que se separa tanto da lei da transmissão comunitária, quanto da lei estatal. A crise designaria então, precisamente, a situação em que apenas existe o embate entre a lei formal-ideal do universalismo do Estado e a lei material-concreta da universalidade da filiação. Há política, porém, quando existe um terceiro modo do universal, o universal polemicamente singularizado por atores específicos, que não são sujeitos da filiação, nem das partes do Estado, porém, sujeitos de direito. Mas, nesse sentido, tomar a

política como *arkhé* é resgatar então a identidade destes dois sentidos do termo *arkhé*, a identidade entre o princípio do começo e o princípio de comando. A forma simples, “arcaica”, da *arkhé* é o nascimento, que rege a naturalidade da relação de autoridade e sua consequente submissão imposta aos outros. Essa definição mínima é suficiente para determinarmos em que consiste o nascimento da política, que seria tudo aquilo que interrompe a naturalidade da dominação, operando assim uma dupla separação: do nascimento consigo mesmo e do comando em relação a si próprio. Essa dupla ruptura resume-se no conceito de democracia. Mas antes de ser um “regime político” dentre outros, argumenta Rancière (2009a), a democracia é o regime da política. Não sendo, a rigor, um regime político, a democracia é uma ruptura da lógica da *arkhé*; em outras palavras, toda ruptura própria da lógica da *arkhé* é política.

Observando, porém, mais em detalhe, constatamos que há, de fato, dois grandes tipos de comunidade da *arkhé*. Uma privilegia o princípio do começo e opera seguindo uma lógica das diferenças, ao passo que a outra privilegia o princípio do comando e põe em funcionamento uma lógica de neutralização da diferença. De um lado, está a *arkhé* da diferença sustentada, a que se legitima por meio da presença original de propriedades que são direitos para a dominação. E, de outro, está a *arkhé* da divisão borrada, que impõe o princípio do comando, incorporado, como lei universal do Estado, acima dos direitos diferenciais, aos fins da dominação. Cada uma dessas comunidades é pensada como uma negação – e, portanto, como a verdade suplementar – da outra (RANCIÈRE, 2009, 2014). Uma aponta ao ínfimo, ao passo que a outra exhibe o infame. Defrontamos, em consequência, com o nascimento da ficção, ou seja, com a natureza ficcional de toda *arkhé* política.

A racionalidade da ficção é que as aparências – ou as expectativas, uma vez que a mesma palavra grega designa as duas coisas, invertem-se. Significa que um estado leva a seu inverso e, no mesmo lance, aquilo que era ignorado torna-se conhecido. Prosperidade e infortúnio, espera e inesperado, ignorância e saber, essas três oposições perfazem a matriz estável da racionalidade ficcional clássica no Ocidente. O encadeamento global que as articula comporta, segundo Aristóteles, duas modalidades: pode ser necessário ou verossímil. Mas, na prática, é a verossimilhança que é encarregada de mostrar a necessidade.¹ (RANCIÈRE, 2017, p. 8, tradução minha).

¹ “La rationalité de la fiction est que les apparences – ou les expectations, puisque le même mot en grec dit les deux choses – se renversent. Elle est qu’un état mène à l’état inverse et que, du même coup, ce qui était ignore soit connu. Prospérité et infortune, attente et inattendu, ignorance et savoir, ces trois oppositions forment la matrice stable de la rationalité fictionnelle classique em Occident. L’enchaînement global qui les articule comporte, selon Aristote, deux modalités: il peut être nécessaire ou vraisemblable.

1 De trem

Vejam se essas ideias encontram sustentação em nossas leituras. Um escritor como Lima Barreto, ao procurar, em suas ficções, o princípio do começo, operava conforme uma lógica das diferenças, por isso sentia que precisava se armar conceitual e universalmente. Barreto toma de Gonzaga Duque (ou seja, de uma reflexão sobre a arte brasileira) a ideia de que o fator de união nacional são os negros e, conseqüentemente, que caberia pensá-los como réus e reféns da ordem liberal dominante. Eis o paradoxo de base: aquilo que garante a comunidade política está sequestrado em sua *arkhé*. Dessa premissa decorre também a necessidade de Lima Barreto estudar filosofia. É preciso poder refutar o consenso institucionalizado. Em seu *Diário íntimo* (1953), conservamos um projeto muito singular. De início, uma citação de Maine de Biran, “[...] no esforço voluntário, a reflexão interior se apercebe de um ‘eu’ que quer e de um ‘não-eu’ que resiste” (BARRETO, 1953, p. 11). E a seguir, o escritor que queria escrever uma história da escravidão negra no Brasil nos propõe um

Curso de filosofia feito por Afonso Henriques de Lima Barreto para Afonso Henriques de Lima Barreto, segundo artigos da *Grande Encyclopédie Française du Siècle XIXème*, outros dicionários e livros fáceis de se obter. O curso será feito segundo a história do pensamento filosófico, devendo cada época ser representada pela opinião dos seus mais notáveis filósofos. Na passagem de uma época para outra, constituirá o grande objetivo do curso estabelecer a ligação dos dois pensamentos, as suas modificações e o que se eliminou de um e porque essa eliminação foi feita, assim como as reações da ciência e da arte. (BARRETO, 1953, p. 11-12).

O foco é “a ligação dos dois pensamentos” transicionais. O curso incluía tópicos tão infrequentes quanto “Filosofia árabe”, “Filosofia chinesa”, “Filosofia hindu” ou “Religiões”. “Crenças religiosas”. “Animismo”. “Fetichismo”. “Politeísmo e monoteísmo”. “Panteísmo e materialismo”. Diríamos que o projeto de Lima Barreto não trabalhava pelas identidades, nem pelas identificações, pelo simples motivo de que a

Mais, dans la pratique, c’est la vraisemblance qui est chargée de prouver la necessite.” Na bipolaridade *appearance/expectation*, Rancière alude ao fato de que a imagem ou *eidolon* equivale, em princípio, à representação, a *mimese*, ao passo que *phasma*, *phantasma* ou *phantasia* pertenceriam à família de *phaino*, ou seja, da imaginação e do imaginário. *Eidolon* inscreve-se no domínio do visível; sua origem, no tema *weid-*, que significa ver e sobrevive no latim *video*, torna-o a simples cópia de uma aparência sensível, ao passo que um conceito próximo dele, porém, antagônico, como *eikon*, seria a transposição de uma essência. O *eidolon* é superficial ao passo que o *eikon* é irredutivelmente denso. Um é pura aparência, enquanto o outro aplica-se às autênticas representações do divino.

lógica equivalencial com que ele operava não desdenhava a diferença e, portanto, permanecia aberto à indecidibilidade. Observo uma nota, entre irrelevante e sibilina, que merece, porém, destaque:

Há uma peça de Calderón de la Barca intitulada: *Tudo é mentira e tudo é verdade*.
Ver filosofia do trem.
Castor e Pólux — São Cosme e Damião — Dois-Dois. (BARRETO, s/d, p. 10).

Ora, a tal *filosofia do trem* refere-se à visita do escritor a um amigo, em São Gonçalo, perto de Niterói, registrada no *Diário* em 10 de fevereiro de 1908. Transcrevo um fragmento:

Eu, olhando aquelas casas e aqueles caminhos, lembrei-me da minha vida, dos meus avós escravos e, não sei como, lembrei-me de algumas frases ouvidas no meu âmbito familiar, que davam vagas notícias das origens da minha avó materna, Geraldina. Era de São Gonçalo, de Cubandê, onde eram lavradores os Pereira de Carvalho, de quem era ela cria.

Lembrando-me disso, eu olhei as árvores da estrada com mais simpatia. Eram muito novas; nenhuma delas teria visto minha avó passar, caminho da corte, quando seus senhores vieram estabelecer-se na cidade. Isso devia ter sido por 1840, ou antes, e nenhuma delas tinha a venerável idade de setenta anos. Entretanto, eu não pude deixar de procurar, nos traços de um molequinho que me cortou o caminho, algumas vagas semelhanças com os meus. Quem sabe eu não tinha parentes, quem sabe se não havia gente do meu sangue naqueles párias que passavam cheios de melancolia, passivos e indiferentes, como fragmentos de uma poderosa nau que as grandes forças da natureza desfizeram e cujos pedaços vão pelo oceano afora, sem consciência do seu destino e da sua força interior.

Entretanto, embora enchesse-me de tristeza o seu estado, eu não pude deixar de lembrar-me, sem algum orgulho, que o meu sangue, parente do seu, depois de volta de três quartos de século, voltava àquelas paragens radiante de mocidade, saturado de noções superiores, sonhando grandes destinos, para ser recebido em casa de pessoas que, se não foram senhores dele, durante algum tempo, tinha-o (sic) sido de outrem da mesma origem que o meu.

Eu vi também pelo caminho uma grande casa solarenga, em meio de um grande terreno, murado com um forte muro de pedra e cal. Estava em abandono, grandes panos de muro caídos e as aberturas fechadas com frágeis cercas de bambus. Eu me lembrei que a grande família, de cuja escravatura saíra minha avó, tinha-se extinguido, e que deles, diretamente pelos laços de sangue ou de adoção, só restavam um punhado de mulatos, muitos, trinta ou mais, de várias condições, e eu era o que mais prometia e o que mais ambições tinha. (BARRETO, 1953, p. 93-94).

Nada tem em comum o trem de Lima Barreto com a locomotiva invernal de Walt Whitman, um traço do moderno, emblema de movimento e poder, pulso do continente (tradução minha)²; nem mesmo com a épica formação do Transiberiano.

As locomotivas furiosas
 Escondem-se
 Nas aberturas do céu
 E nos buracos,
 As rodas vertiginosas as bocas as vozes
 E os cães malditos que uivam atrás de nós
 Os demônios estão soltos
 Ferragens
 É tudo um acorde falso
 O brum-brum-brum das rodas
 Choque
 Saltos
 Somos uma tempestade sob o crânio de um surdo. (CENDRARS, s/d, p. 40-41).

Talvez seja mais próximo do trem-fantasma Madeira-Mamoré (HARDMAN, 1991) ou daquele que Benjamin Péret estampa na revista *Minotaure*, meio coberto pela mata: “A natureza devora o progresso e o ultrapassa” (PÉRET, 1937, p. 20). A narrativa de Lima Barreto pertence, sem dúvida, a outra estirpe, completamente desenganada do moderno. Ela foi também analisada por Antonio Candido, em *A educação pela noite*, nela destacando seu “realismo distante” e os “descuidos da escrita que não se destinava ao público”, mas que, mesmo assim, constituía “um admirável fragmento de ficção aplicada em desvendar a realidade do Brasil” (1989, p. 44). É importante destacar, entretanto, que, muito embora Candido não tire dessa observação todas as consequências que ora pretendo explicitar, devemos a ele a observação, na passagem acima, do uso de um tempo capital para a reconstrução arqueológica: o futuro anterior. Voltaremos a essa questão.

Ora, o fragmento encerra uma teoria das relações entre memória e sociedade, pois Lima Barreto acredita que a história se movimenta pela ação de dois vetores antagônicos, “princípio-macho na civilização – útil; princípio-fêmea – sonho” (BARRETO, 1953, p. 72). Diríamos que o primeiro aposta pelo Um, ao passo que o segundo é o Dois-Dois, a filosofia do trem, Castor e Pólux ou São Cosme e Damião,

² “type of the modern – emblem of motion and power – pulse of the continent” (WHITMAN, 1891-92, p. 359).

isto é, a bipolaridade barroca em que “tudo é mentira e tudo é verdade”. Eis o trabalho da ficção que não se formula no presente absoluto, mas no futuro anterior.

A filosofia do trem é registrada, como disse, em 1908. Coincidentemente, no final do ano seguinte, em um texto que analisa a geopolítica norte-americana com relação à América Latina, Araripe Jr. admite não só ter sido surpreendido pela vitória do Japão na guerra contra a China, mas também que a derrota nipônica repercutiu, em seu próprio espírito, de um modo estrondoso (ARARIPE JR., 1971, p. 314), gerando novas práticas depuradoras graças às quais a China se lhe afigurava *um colossal cinematógrafo*³. Nessa lógica de reprodução, vertigem e montagem, cujos efeitos sobre os letrados Flora Süssekind (1987) foi pioneira em explorar⁴, Araripe Jr. concluía que

Os fenômenos sociais, que avultam hoje e se decompõem, quase diariamente, em outros cada vez mais expressivos, forçam o pensador a acreditar em que nem a espiral de Goethe, nem a helicóide de De Greef são figuras geométricas que, por analogia, se prestam a ilustrar o problema do progresso da humanidade. (ARARIPE JR., 1971, p. 317).

Em *Ulisses e o mundo moderno* (1898) e “Ulisses e Dionisos” (1902), Araripe Jr. formulara hipóteses de materialismo dramático de inegável estirpe nietzschiana que serviriam, mais tarde, para pensar uma sorte de faixa de Moebius, uma fita sem interior nem exterior, a qual Araripe Jr. denomina *epicicloide* e considera a figura que mais se presta a suportar o que inevitavelmente existe de aleatório em toda hipótese sociológica⁵. É o vórtice ou *maelstrom* de Benjamin (2009).

³ “Sopraram a poeira histórica que os livros clássicos acêrca de China haviam depositado sôbre as figuras dos mandarins hieraticamente sentados em suas tôres de porcelana. No fundo do quadro, repentinamente iluminado, fosforesjavam as linhas indecisas do vulto de Confúcio. Ao longe, no mapa da Ásia, via o traço zigzagueante dessa muralha lendária, que não estorvava nem mangóis nem manjus. Depois, um turbilhão de impérios, de dinastias, de raças, de religiões. A China se me afigurava, pois, um colossal cinematógrafo, de cujo disco emergia a figura de Gêngis-Cã, e na imaginação pairou logo um silêncio enigmático!” (ARARIPE JR., 1971, p. 315).

⁴ Em uma crônica contemporânea a esse texto, João do Rio afirma que a crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário e, mais tarde, passou a desenho e a caricatura, até tornar-se fotografia retocada, mas sem vida. Mais adiante veio a ser “cinematográfica – um cinematógrafo das letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos”. (BARRETO, 2009, p. 4). Destaco a ideia de torrente ou turbilhão, que pressupõe o giro epicicloidal. Ver SÜSSEKIND (1987).

⁵ “A História nos apresenta apenas dois tipos de civilização para confronto. Na Ásia, duas nações que se conservaram íntegras e prometem perdurar, porque se fecharam: a China e o Japão. No Oriente e na Europa: uma sucessão de impérios, destruídos por guerras, vítimas de conquistas e de lamentáveis retrocessos; ruínas de nações; extermínios de raças. As construções mais poderosamente arquitetadas ruíram sob a mão dos conquistadores intemperatos ou sob o machado de bárbaros famintos. Os faraós desapareceram; extinguíram-se os persas; os gregos dispersaram-se; Cartago foi um sonho dos fenícios;

Se a China era, portanto, uma tela projetiva do Ocidente, um cinematógrafo da história, Araripe Jr. está a um passo de reconhecer que o mundo, ora desmaterializado, tornou-se simples imagem do mundo e que a própria história está a caminho de se tornar pós-história. Com efeito, argumenta o crítico que aquele que, diante de um globo terrestre, tiver o trabalho de traçar uma linha acompanhando o movimento da civilização ocidental, a partir do Império de Alexandre, há de verificar que essa linha traduz um movimento comparável ao epicicloidal, em torno do Mediterrâneo, tese de Valéry (1931) desconstruída por Derrida (1991) em *L'autre cap*⁶.

Observe-se, entretanto, que Araripe Jr. não está sozinho ao ver a história se movimentando em ciclos recorrentes. Dentre os antecedentes, basta pensar no inferno de Botticelli, os planeadores de Leonardo da Vinci, a Torre de Babel de Kircher, o *Ubu Rei* de Jarry (1896) e sua releitura por William Kentridge, as alegorias da velocidade ou de Mercúrio de Giacomo Balla, a celebração patriótica de Carlo Carrà, as construções espiraladas de Boccioni, os cachos de Tzara ou Picabia na revista *Dadaphone*, o monumento à III Internacional de Tatlin, os discos rotatórios de Duchamp, as alegorias vorticistas de Lewis, o retrato de Joyce feito por Brancusi, os raiógrafos de Man Ray ou a alegoria de arquitetura e nostalgia de Victor Delhez, bem como as protoformas de Karl Blossfeldt ou as escritas ideográficas de Augusto de Campos. Em todas elas, mas bem antes da maioria delas, na visão de Araripe Jr. e não menos na heterocrônica filosofia do trem de Lima Barreto (filosofia de si para consigo que traça a história da

Roma erigiu-se, enfim, no meio do Universo. Quando parecia que os romanos, com a sua construção jurídica e a ideia nítida do Estado, poriam termo às carnificinas, veio, em forma de legenda, a sombra de um judeu dotado de incomparável angelitude. A cólera das hordas sem disciplina pôs-se a ulular em torno do Império; e, porque não sabiam trabalhar, senão pilhar, os bárbaros acharam que, com efeito, o Império era a causa disto”. (ARARIPE JR., 1971, p. 318).

⁶ “Partindo do extremo dêsse mar, isto é, das bôcas do Nilo e da Ásia Menor, a civilização humana, durante o período referido, rodou para o Ocidente, envolvendo povos diversos na forma de pequenos círculos, e voltou, por último, ao ponto de partida, depois de realizadas as revoluções que constituem o que, nos compêndios, se chama a *história antiga*. Resta, entretanto, saber se essa marcha envolvente e circular fechou-se ou rompeu-se, decompondo-se em outro movimento *epicicloidal*. Com certeza decompôs-se. A ação da propaganda greco-romana, que tendia a transformar os povos, de onde era oriunda, em nações cultas à sua feição, pelo menos no que tocava aos processos concernentes ao emprêgo da energia com proveito da ciência e das artes adquiridas, foi súbitamente interrompida pela exuberância das invasões. O desequilíbrio militar dos romanos, cuja potencialidade administrativa esgotara-se, em face da massa tremebunda de pretendentes à ocupação das terras e das riquezas que as artes da agricultura e outras indústrias benéficas tinham disposto numa região relativamente vasta e que já não era efetivamente possuída pelo cidadão romano, fêz a obra restante. A catástrofe foi completa. O desastre era inevitável. E a Europa despendeu muitos séculos a expiar o grande 'crime' da filosofia helênica, ajoelhada diante de bispos, de papas, de reformadores, de protestantes, iluminados, que andaram a resolver pela política e até pelas fogueiras questões de consciência e da salvação eterna, questões que uma nação asiática empedernida já havia, aliás, eliminado do seio dos seus conselhos e da arte de govêrno havia muitos séculos passados”. (ARARIPE JR., 1971, p. 319).

escravidão no país), a multiplicidade dos ciclos diz que aquela ação já não se exerce sobre um plano, porém sobre uma esfera.

Uma de suas consequências, e talvez a mais trágica delas, é constatar que o capitalismo é o primeiro regime que destotaliza o significado, isto é, não sendo, a rigor, global como cosmovisão, a expansão epicicloidal do capital, plenamente adaptável a qualquer religião e a qualquer civilização, postula uma verdade-sem-significado, em outras palavras, anuncia o Real das leis de mercado. Poderíamos, então, sintetizar a leitura de Lima Barreto ou Araripe Jr. dizendo que todo esse processo encena o drama da colonização planetária, como suporte das culturas locais, uma história universal da contingência, cujos extremos seriam 1492 (quando a Europa é descoberta pelos ameríndios) e 1945, quando, como previra Kojève (2002), ingressamos na pós-história. Se *história* é o mito de nascimento do sistema-mundo, o anacronismo pós-histórico (a filosofia do trem) nada mais faz do que explicitar esse desenvolvimento desigual, mas combinado, e, desconstruindo a própria noção de *sistema*, procede a uma *tabula rasa* para melhor suscitar, negativamente, a tagarelice mimética e, positivamente, uma renovação de linguagem e fabulação. Um dos corolários desse diagnóstico é, portanto, o próprio modernismo que, admitindo a existência da tradição ocidental, reivindica a metafísica do ser como algo próprio, como dilacerado entre-lugar identitário que conserva, contudo, a memória da ruptura originária e busca, assim, a reapropriação do melhor daquela cultura, como arma lançada contra o pior dela mesma, a partir de uma inserção ambivalente, torta, em que o Ocidente se contempla a si próprio como Outro de si mesmo.

2 Glória

Como sabemos, Lima Barreto nunca foi à Europa. Pudera. Mas conservou entre seus livros um volume sintomático, capa dura e em tela vermelha, com gregas sutis de modernismo catalão: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. O livro, grosso volume com gravuras em preto e branco, editado em Barcelona, em 1884, é da autoria de Pedro de Madrazo. É um dos tesouros da biblioteca do pobre Lima Barreto.

Uma biblioteca é como um canteiro de obras, um instrumento filológico, um tesouro heurístico (DIDI-HUBERMAN, 2017). Não se trata de nela localizar fontes,

mas de fazê-las render mais e mais. Por isso, para além da dialética kojeviana amo-escravo, isto é, para além da luta pelo reconhecimento em que Lima Barreto estava empenhado ele mesmo, o próprio bovarismo, tão ativo em sua época, abre-lhe, ao folhear as páginas do volume de Madrazo, a leitores como ele, a possibilidade de conceder relevância destacada à imagem, que fundamenta aliás o movimento epicicloidal postulado por Araripe Jr. Uma fonte importante para tanto são, a meu ver, duas imagens de Tiziano que Lima encontra no livro em questão. Uma é “Venus recreándose en la música” (óleo sobre tela, 138 x 222,4 cm), que se conserva no Museu do Prado desde 1827. Sabemos que Tiziano pintou várias telas com esse assunto, todas ambientadas em uma vila, com a Vênus sempre deitada diante de uma enorme janela, tendo a seus pés um músico. O artista é o costumeiro portador de uma *signatura*: a *ordo societatis*. Em algumas outras versões da mesma tela, o músico é alguém, como o tupi de Mário de Andrade, que toca um alaúde. Aqui é um organista. Mas, invariavelmente, os músicos tocam absortos seus instrumentos, enquanto contemplam a nudez da deusa. Ela, no entanto, recusa seus olhares, distraída pela presença de um cachorrinho ou de Cupido, porque, a rigor, “Venus recreándose en la música” tem sua origem em um contexto matrimonial. Com efeito, na pintura vista por Lima no exemplar da *Viagem artística*, a mulher exhibe uma aliança matrimonial na mão direita, muito embora não possua outros elementos iconográficos que a identifiquem de fato como Vênus. A epígrafe apenas, carente de materialidade, denota essa identidade. Finalmente, as figuras que povoam o jardim da cena, assumem nesse contexto um sentido epitalâmico: o cachorro alude à felicidade, o asno ao amor eterno e o pavão à fecundidade.

Essa tela de Tiziano corresponde-se com outros quadros do mesmo pintor analisados por Giorgio Agamben, no capítulo sobre *desoeuvrement* de *O aberto*, onde o filósofo argumenta que

O enigma da relação sexual entre o homem e a mulher [...] recebe assim uma formulação nova e mais madura. Prazer e amor [...] não prefiguram apenas a morte e o pecado. Decerto, em sua satisfação os amantes conhecem coisas um do outro que não deveriam saber – perdem seu mistério – sem se tornar, por isto, menos impenetráveis. Mas nessa destruição mútua do segredo, eles alcançam, exatamente como no aforismo de Benjamin, uma vida nova e mais bem-aventurada, nem animal, nem humana. A natureza não é alcançada pela satisfação, mas, conforme é simbolizado pelo animal no canto da tela que se inclina sobre a árvore da vida e do conhecimento, por um estado superior, para além da natureza e do conhecimento, do velamento e do desvelamento. Os amantes, que se iniciaram na

própria ausência de mistério como em seu segredo mais íntimo, perdoam-se mutuamente e expõem sua *vanitas*. Nus ou vestidos, não são mais nem velados, nem desvelados – sobretudo não aparentes. Como é evidente tanto pela postura dos dois amantes quanto pela flauta afastada dos lábios, a sua condição é *otium*, é sem obra. Se é verdade, como escreve Dundas, que Ticiano criou nesses quadros “um reino no qual refletir sobre a relação entre corpo e espírito”, esta relação é [...] por assim dizer, neutralizada. Na satisfação, os amantes, que perderam o seu mistério, contemplam uma natureza humana tornada perfeitamente inoperante – a inoperância e o *desoevrement* do humano e do animal como figura suprema e insolúvel da vida. (AGAMBEN, 2013, p. 142-143).

Mas coloca-se aqui uma questão na qual gostaria de me deter. É o problema da inoperância (reparem: a filosofia do trem, o anacronismo que ela postula); ele correlaciona-se, no universo conceitual agambeniano, com a glória. Ora, a segunda obra que se associa a esta e à filosofia do trem é justamente o quadro de Tiziano intitulado “A glória” (óleo sobre tela, 346 x 240 cm.), conservado também no Prado e a cuja reprodução Lima Barreto teve acesso logo na abertura do livro de Madrazo.

Quais foram as circunstâncias de sua concepção? Sabemos que Carlos V encomendou a Tiziano “A glória”, em 1551, mas a obra só foi finalizada anos mais tarde, em outubro de 1554. Trata-se de uma complexa alegoria presidida pela Trindade, em cuja direita figuram os dois intercessores por excelência: a Virgem e São João Batista. Debaixo dela se reconhecem, por seus atributos, algumas personagens do Antigo Testamento, como Adão e Eva, Noé, Moisés, Davi ou Ezequiel, enquanto a figura feminina de costas, no primeiro plano, identifica-se ora com a Sibila Eritreia, ora com Maria Madalena e até mesmo com a Igreja Católica. À esquerda da Trindade, ou seja, à direita do espectador, anjos com palmas acompanham alguns membros da família imperial, envoltos em sudários, de pé no chão e em atitude suplicante: vemos Carlos, com a coroa imperial, junto a sua já falecida esposa Isabel, aqui representada viva, e por trás deles, logo abaixo, seus filhos Felipe e Joana, com suas irmãs Leonor e Maria. Em um nível ainda inferior, aparecem dois anciãos de barba, identificados como Pietro Aretino e o próprio Tiziano, de perfil. Também Francisco de Vargas, embaixador de Veneza, fez incluir na cena seu próprio retrato. Ou seja, a tela configura um caso de metapintura. Em suma, um dos temas do quadro “A glória” de Tiziano é o *testemunho*.

Mas, o que essas personagens todas testemunham? Aretino, Vasari e o próprio inventário de Carlos V chamam a tela “La Trinidad”; todavia, no testamento do imperador ela é identificada como “Juicio Final”. Frei José de Sigüenza, em 1605,

nomeia-a, alternativamente, como “Juízo Final”, ao narrar a morte de Carlos V, e como “A glória”, na mudança da tela para o mosteiro do Escorial. Obra de múltiplas leituras, portanto, ela ganha aberto caráter devocional quando Carlos pede para contemplá-la em seu leito de morte. É a última imagem de si e do seu reino que o monarca quer levar consigo. O quadro admite inclusive uma leitura política, nele exibindo-se o imperador sem a presença de seu irmão, Fernando, nem de seu sobrinho, Maximiliano, em virtude da disputa exacerbada pela reunião de Ausburgo, ocasião em que a tela foi, de fato, encomendada, celebrando um pacto de tolerância, por meio do qual as populações deveriam acompanhar a religião do príncipe (muito embora na prática a intolerância permaneça e aguce até o nacionalismo alemão, que chegaria, em última instância, às guerras do século XX). A fonte textual para a tela de Tiziano é uma passagem do último livro de *De Civitate Dei*, de Santo Agostinho, que narra a visão celeste dos beatos. A tela seria um comentário dela, uma recapitulação. Vejamos em detalhe.

Agostinho postula a imagem de um sábado que não conhece ocaso (*sabatus non habens vesperam*), em que os beatos, não tendo atividade, nem mesmo ócio, colocam o problema da inoperatividade final das criaturas, algo que ultrapassa a inteligência não só humana como também angélica, porque do que se trata, na verdade, não é da paz humana de Ausburgo, mas da paz de Deus, que ultrapassa todas as inteligências conhecidas. A visão desta inoperatividade é, para Agostinho, tão difícil de explicar que a própria escrita, segundo a leitura de Agamben (2013), torna-se hesitante e quase balbuciante nesse ponto.

Em que consiste a inoperatividade? Trata-se de um estado que não conhece inércia nem necessidade e cujos movimentos, impossíveis até de os imaginarmos, serão, mesmo assim, dotados de glória e decoro. Para essa beata inoperatividade, que, a rigor, não é nem um fazer nem um não fazer, Agostinho propõe o conceito de *sábado eterno*, um tempo intermediário no qual Deus, os anjos e até mesmo os homens parecem misturar-se e mergulhar no nada. Define-se, então, a condição derradeira como um sábado elevado à enésima potência, um fazer descansar o sábado no sábado, um dissolver-se da inoperatividade na própria inoperatividade. O sábado é, portanto, sem-ocaso, um oitavo dia eterno, onde todos seremos inoperantes (*vacabimus*), em suma, um fim sem fim. Essa questão foi plasmada com relativa frequência por muitos artistas nórdicos e essa moda se traduziu também na glosa de frei Luis de Granada no *Guia de pecadores* (Lisboa, 1556).

Se atendemos a solução de Tiziano, toda a composição de “A glória” tem um sentido ascendente, aumentado, aliás, pela técnica utilizada. Conforme nos elevamos, as figuras se diluem e a pintura torna seu empaste mais leve, deixando visível a preparação da tela. Atingimos, assim, a questão da articulação entre Juízo final e inoperância, por meio do conceito de *trono vazio*. Resta, pois, a pergunta: após o juízo final, haverá por acaso um novo mundo? Nós só conhecemos dele aquilo que nos foi revelado pelas *Escrituras*, mas o que está antes do mundo e depois do seu fim, isso nós não conhecemos.

Os teólogos sempre argumentaram que o poder não desaparece, mas que, simplesmente, deixa de ser exercido, assumindo a forma imóvel e resplandecente da glória (em grego, *doxa*). As hierarquias angelicais, que desistem assim dos atos de governo, permanecem, contudo, inalteradas e passam a celebrar a glória de Deus. Ao ininterrupto ministério governamental dos anjos, segue-se então o eterno canto que, juntamente com os anjos, também os beatos entoam em louvor de Deus. O poder coincide, portanto, à perfeição, com o aparato cerimonial e litúrgico, que antes acompanhava o governo, feito uma sombra enigmática.

Para Carlos V, a Glória seria a forma em que o poder sobrevive a si próprio e a operatividade impensável encontra enfim seu sentido no interior da ordem teológica. Agamben (2013), pelo contrário, argumenta que, na medida em que designa o fim último do homem e a condição que segue ao Juízo Final, a glória ocupa o lugar da inoperatividade pós-Juízo, na qual se resolvem todas as obras. Não obstante, como para a tradição hebraica é sagrada não só a obra da criação, mas também (e principalmente) a cessação de toda a obra no sétimo dia, a inoperatividade define-se como aquilo que é mais próprio de Deus. Se a condição final coincide com a glória suprema e se a glória eterna tem a forma de um sábado intocado e suspenso, Agamben nos propõe, em suma, uma articulação política entre glória e inoperatividade.

Com efeito, no início e no fim do poder, nos encontramos, segundo a teologia cristã, com uma figura de inoperatividade. O mistério inenarrável que a glória, com a sua luz que ofusca, precisa esconder é o da divina inoperatividade. E comparando a máquina do poder com uma máquina governamental, a glória, para Agamben (2013), é aquilo que, tanto na política quanto na teologia, garante, em última instância, o funcionamento da própria máquina. Ou seja, toma o lugar do vazio impensável (a inoperatividade do poder) e, mesmo que indizível e ingovernável, essa vacuidade é aquilo que parece alimentar a máquina do poder, aquilo de que o poder precisa,

justamente, ao ponto de ter de capturá-lo e mantê-lo a qualquer custo, no seu centro, em forma de glória. É evidente que essa apreciação, para um anarquista como Lima Barreto, significava a desativação da aceleração e o progresso (o trem) para poder contemplar a glória como arquitetura do sentido potencial, reconstrução arqueológica daquilo que *terá sido*.

Uma das formas de tornar inoperante a tradição é justamente a ficção, o poema, mais especificamente: o ponto em que a língua, desvencilhada de funções referenciais e comunicativas, repousa sobre si mesma. Assim sendo, o sujeito poético não é o indivíduo que escreve, mas aquele que se produz no ponto em que a língua se torna inoperante. Paralelismo, portanto, entre potência de dizer da ficção e potência de agir da filosofia: “Curso de filosofia feito por Afonso Henriques de Lima Barreto para Afonso Henriques de Lima Barreto, segundo artigos da *Grande Encyclopédie Française du Siècle XIXème*, outros dicionários e livros fáceis de se obter” (BARRETO, 1953, p. 11). A filosofia do trem desativa, em última análise, a dialética da atividade masculina contraposta à indolência feminina, ação/fantasia, ou, para retomarmos a fórmula de Lima, “princípio-macho na civilização – útil; princípio-fêmea – sonho” (BARRETO, 1953, p. 72). Trata-se, no entanto, na tela de Tiziano e, na visão dela por parte de Lima, de um trânsito de si para si, inoperante.

Veja-se, em suma, que o quadro de Tiziano lido, portanto, não só pela via de Agostinho e Agamben, mas para além de uma teoria do poema (a obra como desativação e contemplação da História), ilustra uma teoria da imagem que mais adiante, para Benjamin, seria, justamente, a *Bild* do Juízo final.

O que distingue as imagens das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. [...] O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” (*Lesbarkeit*) constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade (*Erkennbarkeit*). Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) 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 (“*Bild ist die Dialektik im Stillstand*”). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de

natureza temporal, mas imagética (*Bildlich*). Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3, 1] (BENJAMIN, 2009, p. 504-505).

3 Coda

Questionado recentemente sobre o método usado em suas leituras, Giorgio Agamben tentou precisar quem são esses outros que se escondem numa heterocronia, uma heterologia ou uma heterotopia do trabalho arqueológico.

Os outros, pelo contrário, eu os concebo num futuro anterior, quer dizer, como um passado no futuro ou um futuro no passado. Eles são [...] aqueles que serão tornados possíveis quando o trabalho arqueológico do pensamento tiver sido abandonado e não acabado. E esse passado futuro é o único presente que nós podemos alcançar, se é verdade – como é verdade – que toda história é sempre história contemporânea. Nesse sentido, os outros já estão aí, eles estão sempre a acontecer, mesmo se eles aí não estão e se aí jamais estiverem. Para dizer de outro modo, os “outros” não proveem de uma necessidade – eles são da ordem daquilo que eu chamo uma exigência, eles são o que o pensamento exige, independentemente de sua existência factual. E a exigência é para mim a categoria filosófica por excelência. (AGAMBEN, 2017, p. 165; tradução minha)⁷.

En train d’advenir, diz Agamben. O trânsito a essa *aventura* chama-se *filosofia do trem*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O aberto: O homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. L’archéologue et l’historien. Dialogue avec Giorgio Agamben. *Critique*, Paris, n. 836-837, p. 165, 2017/1.

⁷ Les autres, je les conçois plutôt dans un futur antérieur, c’est-à-dire comme un passé dans le futur ou un futur dans le passé. Ils sont [...] ceux qui seront devenus possibles, lorsque le travail archéologique de la pensée aura été abandonné et non pas achevé. Et ce passé futur est le seul présent que nous pouvons atteindre, s’il est vrai – comme il est vrai – que toute histoire est toujours histoire contemporaine. En ce sens, les autres sont déjà là, ils sont toujours en train d’advenir, même s’ils ne sont pas là et n’y seront peut-être jamais. Pour le dire autrement, les « autres » ne relèvent pas d’une nécessité – ils sont de l’ordre de ce que j’appelle une exigence, ils sont ce que la pensée exige, indépendamment de leur existence factuelle. Et l’exigence est pour moi la catégorie philosophique par excellence.

- ANTELO, R. *Archifilologías latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.
- ARARIPE JR. A doutrina de Monroe. In: _____. *Obra crítica IV: 1901-1910*. Rio de Janeiro: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1971, p. 305-339.
- BARRETO, L. *Diário íntimo*. São Paulo: Mérito, 1953.
- _____. *Diário íntimo*. s/d. Versão online. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=2078>. Acesso em: 17 maio 2018.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- CENDRARS, B. Prosa do Transiberiano e da Joanhinha de França. In: _____. *Poesia em viagem*. Trad. Liberto Cruz. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d, p. 31-52.
- DERRIDA, J. *L'autre cap*. Paris: Minuit, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, G. *À livres ouverts*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2017.
- FERRARIS, M. *Emergenza*. Torino: Einaudi, 2016.
- HARDMAN, F. F. *O trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 2002.
- PÉRET, B. La nature devore le progrès et le dépasse. *Minotaure*, n. 10, Paris, p. 20-21, 1937.
- RANCIÈRE, J. *Moments politiques: Interventions 1977-2009*. Paris: La Fabrique, 2009a.
- _____. Les démocrates contre la démocratie. In: AGAMBEN, G. et al. *Démocratie, dans quel état?* Paris: La Fabrique, 2009b, p. 95-100.
- _____. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil, 2017.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VALÉRY, P. *Regards sur le monde actuel*. Paris : Stock, 1931.

WHITMAN, W. *Leaves of Grass*. Philadelphia: David McKay, 1891-92. Disponível em: <<https://whitmanarchive.org/published/LG/figures/ppp.00707.367.jpg>>. Acesso em: 17 maio 2018.

Data de submissão: 13/01/2018

Data de aprovação: 11/02/2018