

ALÉM DO PRINCÍPIO DE INCÊNDIO:
A MORTA DE OSWALD DE ANDRADE

BEYOND THE FIRE OUTBREAK:
THE DEAD WOMAN BY OSWALD OF ANDRADE

Claudia Luiza Caimi¹⁰⁷
Augusto Patzlaff¹⁰⁸

RESUMO: O material disponível à consulta em texto ou imagem pertence à lista de artefatos permitidos pelo poder. São assombrosamente arbitrários e vulneráveis a ataques. A obliteração dos arquivos atinge o registro humano, mas também todas as contradições que ameaçam a sustentação do poder e o descrédito da crença oficial, como diz Susan Buck-Morss, “o que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra”. Explodir o continuum, diz Benjamin, propõe uma violência militante por “metáforas terroristas” que perturbem a instituição histórica dominante, possibilitando um resgate da memória distante das convenções oficiais fornecidas pelo poder dos guardiões nacionais. “Flamba tudo nas mãos heroicas do poeta” (2005, p. 237), escreve Oswald na peça *A morta* quando o Poeta inicia o incêndio. Os mortos presentes e incendiados do País da Anestesia pertencem ao hall da história. Assim, o receio duvidoso em como prestar testemunho à verdade com artefatos transitórios elencado por Susan Buck-Morss encontra uma brecha para diálogo com o texto de Oswald de Andrade, especialmente nesse caso, em *A morta*: onde o método antropofágico perpassa o passado ressignificando a sua existência. Faz uso da pólvora, do fogo e da fogueira, dinamita a tradição regradada e instituída no país da gramática e em cemitérios mascarados por um aparente abandono.

¹⁰⁷ Doutora em Letras - Teoria literária- pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Professora Associada do Departamento de Linguística. Filologia e Teoria Literária, do Instituto de Letras - UFRGS.

¹⁰⁸ Discente do Curso de Letras- Português-Francês-, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS. Pesquisador Iniciação Científica- BIC/UFRGS.

Palavras-chave: Antropofagia; incêndio; memória; instituição; *A morta*.

ABSTRACT: The material that is available for consultation in the form of text or image belongs to the list of artifacts allowed by the power. They are hauntingly arbitrary and vulnerable to attacks. The obliteration of the archives reaches the human register, but also all the contradictions that threaten the maintenance of power and the discredit of the official belief, as Susan Buck-Morss states, “what survives in the archives does so by chance. Disappearance is the rule”. Exploding the continuum, says Benjamin, proposes a militant violence in “terrorist metaphors” that will disturb the dominant historical institution, allowing a rescue of the distant memory conventions provided by the power of the national guardians. “Everything flambés in the heroic hands of the poet” (2005, p. 237), Oswald writes in his play *The Dead Woman* when the Poet starts the fire. The present and burned dead of the *Páis da Anestesia* (Land of Anesthesia) belong to the hall of history. Therefore, the doubtful fear of how to testify the truth with transitory artifacts listed by Susan Buck-Morss finds an opening to start a conversation with the text by Oswald de Andrade, specially, in this case, *A morta* (*The Dead Woman*): where the anthropophagic method pervades the past, giving new meaning to its existence. The Poet uses gunpowder, fire and bonfire, blows up the regulated and instituted tradition in the country of grammar and in the cemeteries that are masked by an apparent abandonment.

Keywords: Anthropophagy; fire; memory; institution; *The dead woman*.

1 A consciência da fragilidade¹⁰⁹

Após a êxtase gerada pela leitura do escrito de Susan Buck-Morss, *O presente do passado*, o trabalho aqui proposto revisa o dito pela pesquisadora e professora norte-americana em conflito com os incêndios brasileiros e a situação do fogo na literatura brasileira modernista. Assim como o próprio dito de Oswald de Andrade em sua *Carta-Prefácio* à poeta e ex-esposa Julieta Bárbara, “dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária” (2005, p. 177), aqui também nos deitamos com

¹⁰⁹ “A consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita”. (GAGNEBIN, 2009, p. 44)

mais afeto na peça de 1937. Usa-se suas antecessoras como satélites: não seria possível debruçar-se em mesmo impacto ao conjunto das três obras em um pequeno ensaio acadêmico.

O ensaio acontece em três momentos: 1) a revisão de Buck-Morss, os incêndios brasileiros e a problemática sobre a destruição de arquivos, 2) a literatura como cinza e o poder da Narrativa e 3) o teatro de Oswald de Andrade, o seu fogo na literatura e o que significa tudo isso, afinal? A montagem do ensaio sofreu diversas interrupções e reconstruções ao longo de sua elaboração. A inconstância do fogo e as destruições que nos cercaram ao longo da produção do trabalho influenciaram de forte maneira para a sua reelaboração na procura de um caminho que, por fim, nos satisfizesse. Foi apenas compreensível um pedaço da teoria benjaminiana quando rastros de seus alertas tornaram-se verdade em nosso próprio círculo.

Cada vez que nos aproximávamos à conclusão, mais viciado tornávamos em retornar ao início por perceber que nada do que realmente deveria ser dito foi, ou por realizar a insipidez do falado; pomos fim, portanto, à tortura: se permanecêssemos na busca da perfeição e na reedição do estudo, jamais o publicaríamos. Algo deveria ser dito: mesmo que eternamente inconcluso e instável.

O princípio de incêndio

2 “*Feridas passadas não são licença para matar*” ou A primeira aparição do Angelus Novus

As mais extremas desumanidades não são patrimônio nacional de apenas um Estado, são cicatrizes que devem ser partilhadas entre todos: o resgate do passado exigirá um processo comunista, em que a memória seja vista por um viés coletivo, desprivatizado e desnacionalista onde assista o desastre humano como um legado etéreo que pressione as camadas empilhadas da história, as embaralhe e espalhem-nas por todos os locais (BUCK-MORSS, 2018, p. 05). “A arte é apenas uma das criações humanas” (ibid., p. 13), Walter Benjamin a considera tão importante quanto qualquer outro tipo de construção, invenção tecnológica, instituição social ou objeto de brincadeira infantil. Percebe que a polivalência desses materiais, quando em museus, desintegram parte de seus valores. Portanto tudo aquilo que temos acesso é transitório.

3 “*Só se encontra o que se determinou previamente que estaria ali*” ou Os impérios, o passado e *nossa* história

O material disponível à consulta em texto ou imagem pertence à lista de artefatos permitidos pelo poder. São assombrosamente arbitrários e vulneráveis a ataques. A obliteração dos arquivos atinge o registro humano, mas também todas as contradições, complexidades e ambiguidades que ameaçam a sustentação do poder e o descrédito da crença oficial: “O que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra” (BUCK-MORSS, 2018, p. 18). Auxilia o processo de incêndio toda heresia, blasfêmia, traição e descrença, pois “clamam pela destruição do registro histórico” (ibid., p. 18).

O poder estatal moderno institui as bibliotecas e arquivos como “guardiões da comunidade imaginada”, purifica a barbárie através da aura patriota advinda da religião, conspurca e destrói o passado (ibid., p. 19). A instituição demanda, ainda que o explorado seja *útil* para o futuro da nação, que o conservado seja somente “nosso” e que estabeleça “uma trajetória linear e contínua para imaginar “nosso” futuro. “Só se encontra o que se determinou previamente que estaria ali” (ibid., p. 22), a escavação, ao mesmo tempo, que arremessa novos arquivos, apaga os que considera desimportantes, “envenena a consciência do presente” (ibid., p. 22).

Porém, através da busca pelo conhecimento compreende-se que a constituição de *nossa* história se dá, apenas, pela troca mercantil, filosófica, cosmopolita, intercambista entre outros povos e peregrinações e que a monopolização do conhecimento e da cultura acontece apenas quando há uma apropriação linguística específica de um vernáculo, ou seja, os grandes impérios regem os patrimônios e são reconfigurados – obliterados – conforme o império declina ou ascende – veja-se o império português destruindo o passado árabe e nacionalizando apenas os traços lusitanos que o agrada¹¹⁰.

4 “*A tolerância de erros leva à promoção da hipocrisia*” ou a próxima aparição do Angelus Novus na nova exegese

Veem, Buck-Morss e Benjamin, que os acontecimentos anteriores, guardados e armazenados em instituições não podem fornecer a chave

¹¹⁰ ou ainda o próprio estado brasileiro destruindo qualquer traço de cultura indígena em prol da modernidade capitalista desenfreada e inquieta.

para o presente “a menos que sejam radicalmente separados de uma linhagem hereditária direta” (2018, p. 27). O resquício no presente perceptível do passado faz parte das ruínas de uma explosão que se acomodam em território inimigo. Através da deturpação da memória oficial, os fragmentos acabam sendo preservados em imagens, e assim conseguem reter a experiência original – a ambiguidade – tendo seu significado interpretado apenas “em uma constelação com o presente” (ibid., p. 28).

Explodir o *continuum*, diz Benjamin, propõe a isso uma violência militante em “metáforas terroristas” para perturbar a instituição histórica dominante (ibid., p. 28). A percepção de que a matriz temporal é temporária e transitória ocasiona a demanda duma “nova forma de exegese” (ibid., p. 27), que possibilite um resgate da memória distanciando-se das convenções oficiais fornecidas pelo poder dos guardiões nacionais, deseja uma forma que seja oposição à história de forma sequencial e distanciada, pois se “o ‘progresso’ dá lugar a um incessante amontoado de escombros, isso de deve à continuação do mesmo” (ibid., p. 27) – destruição armada, exploração econômica e social – a “transformação do outro de uma coletividade histórica em bode expiatório: o inimigo político a ser exterminado”. (ibid., p. 27)

Quando as camadas são por fim sobrepostas na exata posição que revela o íntimo de quem olha, a violência desponta e a dívida do passado se esvai: cedendo lugar do “nunca mais” para o “sempre o mesmo” (ibid., p. 28). Por fim, suscitam, Walter Benjamin e Susan Buck-Morss, que o poder messiânico “pertence à geração vivente, aos seres humanos que compartilham este momento no tempo, e não a qualquer coletivo étnico, religioso ou nacional em particular” (ibid., p. 26).

5 “*O desaparecimento é a regra*” ou As ruínas da humanidade através do tempo

Grandes desaparecimentos de centros imperiais ocasionaram na perda de arquivos, Susan Buck-Morss elenca em seu ensaio alguns dos grandes centros incinerados ao longo da história da humanidade. Instigado por esse método, desvelo aqui, também, os principais incêndios do país canarinho.

1. Em 28 de janeiro de 1957, o maior acervo de cinema da América Latina, a *Cinemateca Brasileira do Museu de Arte Moderna*, destruiu arquivos documentais como fitas raras dos primeiros arquivos cinematográficos nacionais, além de fitas alemãs, russas, francesas,

italianas, japonesas e norte-americanas. Todas as fitas do 13º andar foram destruídas¹¹¹.

2. Em 1969, o quarto de Getúlio Vargas, no *Palácio do Catete*, no Rio de Janeiro, destruiu os móveis, lençóis e edredons do ex-presidente¹¹².

3. Em 08 de julho de 1978, o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* sofreu um curto circuito que, por um incêndio, destruiu 80 telas do uruguaio Joaquín Torres-Garcia, além de mil peças do acervo, 200 obras da exposição 'Geometria sensível', telas de Picasso, de Miró, Salvador Dalí, Matisse, Portinari, Van Gogh e centenas outras obras de artistas brasileiros. O fogo, em quarenta minutos, eliminou todo o acervo, sobrando apenas 50 peças. Em 1981, após reabertura, sofria, mesmo assim, com goteiras e uma má infraestrutura¹¹³.

4. Em 15 de janeiro de 1981, o *Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro*, através de um mau funcionamento dos ares condicionados provocou um incêndio na cinemateca que ameaçou todo o acervo. Os bombeiros prontamente no local levaram 20 minutos até iniciarem o trabalho por falhas nos equipamentos. Os funcionários, no entanto, salvaram o material da cinemateca o transpondo para o prédio anexo. Há um ano do incêndio a Funarj já prometera 38 milhões de cruzeiro para uma restauração do ambiente, porém a verba nunca chegou¹¹⁴.

5. Em 20 de dezembro de 1982, um novo incêndio atingiu o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Iniciado às 4h30 por um curto

¹¹¹*Um incêndio destrói o museu de cinema*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 de jan. de 1957, Geral, p. 42. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570129-25074-nac-0042-999-44-not>>.

¹¹²*Museu da República pode ser visitado*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 de nov. de 1969, Geral, p. 07. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19691116-29022-nac-0007-999-7-not>>

¹¹³*Incêndio destrói quase todo acervo do MAM*, O Globo, Rio de Janeiro, 09 de jul. de 1978, Matutina, p. 17-18. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destroi-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433>>.

¹¹⁴*MIS Carioca escapa da destruição*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 de jan. 1981, Geral, p. 16. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810116-32468-nac-0016-999-16-not/busca/Museu+inc%C3%AAAndio>>.

circuito, durou 15 minutos o incêndio que foi contido pelos vigilantes da ronda do Museu. Os danos, segundo o diretor da cinemateca Cosme Alvez Neto, foram mínimos¹¹⁵.

6. Em 26 de fevereiro de 2006, o *Laboratório de Vertebrados* do Departamento de Ecologia do Instituto de Biologia da UFRJ sofreu um superaquecimento na fiação dos ares condicionados provocando um incêndio que destruiu parte dos equipamentos e dos materiais pesquisados, incluindo espécimes 96 animais silvestres dos cento e vinte que eram utilizados como referências para as pesquisas¹¹⁶.

7. Em 2007, um balão caiu à meia noite no telhado *Centro Cultural de São Paulo* e provocou um incêndio que destruiu 2,5 mil documentos – não pelo fogo – mas pela água usada pelos bombeiros na contenção do incêndio. O então prefeito, Gilberto Kassab e o secretário da cultura de São Paulo, Carlos Kalil, disse que serão gastos 50 mil reais na construção de um telhado provisório¹¹⁷.

8. Em 17 de agosto de 2008, o *Teatro Cultura Artística*, localizado na Rua Nestor Pestana, no centro de São Paulo, inaugurado em 1950 com um concerto de Heitor Villa-Lobos foi consumido por um incêndio que completamente inviabilizou o seu uso e destruiu seu acervo, como o figurino da peça *O bem amado*. Após o fogo, teve a previsão de estar restaurado para 2016, entretanto seu novo prazo ficou para 2021¹¹⁸.

9. Em 15 de maio de 2010, um incêndio no maior laboratório de répteis do Brasil, o *Instituto Butantan*, devorou um dos mais importantes acervos de cobras no mundo. Estima-se que 77 mil cobras já catalogadas,

¹¹⁵Novo incêndio ameaça MAM carioca, O Estado de S. Paulo, 21 de dez. 1982, Geral, p. 18. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19821221-33063-nac-0018-999-18-not/busca/Museu+inc%C3%AAAndio>>

¹¹⁶Incêndio provoca perdas irreparáveis, UFRJ, 02 de mar. de 2003. Disponível em: <<https://ufrj.br/noticia/2015/10/22/inc-ndio-provoca-perdas-irrepar-veis>>.

¹¹⁷Balão causa incêndio no Centro Cultural São Paulo, O Estado de S. Paulo, 18 de maio de 2007, Cidades, p. 41. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20070518-41485-spo-41-cid-c6-not>>.

¹¹⁸Teatro Cultura Artística, em São Paulo, será aberto em 2021, Exame, 28 de out. de 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/teatro-cultura-artistica-em-sao-paulo-sera-aberto-em-2021/>>.

5 mil em processo de registro foram perdidas, além de 500 mil amostras foram perdidas e 100 anos de história¹¹⁹¹²⁰. O Butantan nasceu na sede de um departamento que gerisse a saúde pública no início do século XX.

10. Em 31 de março de 2011, o *Palácio Universitário*, prédio da Zona Sul do Rio de Janeiro, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹²¹, sofreu um incêndio que começou às 14h30 na cúpula da capela. Localizada no terceiro andar do Palácio, a capela São Pedro de Alcântara construída em 1850 foi completamente destruída. Os três andares foram atingidos, o telhado e o chão da capela desabaram sobre os outros andares¹²².

11. Em janeiro de 2013, o *Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas Gerais*, com uma média anual de 50 mil visitas, teve grande parte do acervo paleontológico, além dos objetos das exposições da vida no Cerrado, do paleontólogo dinamarquês Peter Lund e do Período Pleistoceno destruído. O fogo se concentrou no segundo andar. O museu foi reaberto no final de 2013¹²³¹²⁴.

¹¹⁹*Incêndio destrói mais de 500 mil amostras do Instituto Butantan*, Estadão, 15 de maio de 2010. Disponível em: <<https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,incendio-destroi-mais-de-500-mil-amostras-do-instituto-butantan,552220>>.

¹²⁰*Incêndio pode ter destruído acervo de 70 mil espécimes de répteis do Instituto Butantan*, Folha de S. Paulo, 15 de maio de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2010/05/735708-incendio-pode-ter-destruido-acervo-de-70-mil-especimes-de-repteis-do-instituto-butantan.shtml>>.

¹²¹*Incêndio atinge prédio da UFRJ na zona sul do rio, dizem bombeiros*, G1, 28 de mar. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/03/incendio-atinge-predio-da-ufrj-na-zona-sul-do-rio-dizem-bombeiros.html>>.

¹²²*Fogo destrói capela história da UFRJ*, Gazeta do Povo, 28 de mar. de 2011. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/fogo-destroi-capela-historica-da-ufrj-eu77u1kyrid4hokefawlxutq/>>

¹²³*Após incêndio, Museu de Ciências Naturais é reaberto em Belo Horizonte*, G1, 12 de de. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/12/apos-incendio-museu-de-ciencias-naturais-e-reaberto-em-belo-horizonte.html>>.

12. Em 06 de junho de 2013, o *Mercado Público de Porto Alegre* presenciou todo o segundo andar do histórico prédio da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, ser destruído por um incêndio. Inaugurado em 1869 e tornando-se patrimônio público histórico e cultural de Porto Alegre em 1979, já tinha sofrido quatro incêndios, 1912, 1976 e 1979. As obras para a recuperação do Mercado têm previsão de conclusão até novembro de 2019.

13. Em 29 de novembro de 2013, o *Memorial da América Latina*, fundado em 1989 na Barra Funda em SP e projetado por Oscar Niemeyer, tinha 84,4 mil metros quadrados e cedia o espaço para realizações culturais e eventos¹²⁵. Um dos principais equipamentos culturais de São Paulo também não escapou do fogo destruindo, além do Auditório Simon Bolívar, a tapeçaria de Tomie Ohtake de 800 metros quadrados, a danificação da escultura *Pomba* de Alfredo Ceschiatti e o mural *Agora* de Victor Arruda.

14. Em 04 de fevereiro de 2014, o *Centro Cultural Liceu de Artes e Ofícios* foi posto ao chão. Fundado em 1873, fundamentalmente funcionava como um espaço para cursos técnicos e profissionalizantes, no início do século 20, o diretor do Liceu começou a encomendar obras para serem executadas pelos alunos e artesãos. O fogo queimou quase todo acervo, incluindo quadros, móveis, esculturas e réplicas em gesso¹²⁶, entre ele a versão em gesso da *Pietà* de Michelangelo. Reinaugurou seu espaço

¹²⁴Incêndio destrói acervo do Museu de Ciências Naturais da PUC Minas, Hoje em Dia, 22 de jan. de 2013, Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/inc%C3%AAndio-destr%C3%B3i-acervo-do-museu-de-ci%C3%AAncias-naturais-da-puc-minas-1.94342>>.

¹²⁵Fogo atinge auditório do Memorial da América Latina na Zona Oeste de SP, G1, 29 de nov. de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/11/fogo-atinge-auditorio-do-memorial-da-america-latina-na-zona-oeste-de-sp.html>>.

¹²⁶Incêndio destrói acervo do Liceu de Artes e Ofícios de SP, G1, 04 de fev. de 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/02/incendio-destroi-acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-em-sp.html>>.

em agosto de 2018, remodelando seu espaço e conseguindo recuperar algumas esculturas¹²⁷.

15. Em 21 de dezembro de 2015, os três andares e a cobertura do *Museu da Língua Portuguesa* viraram cinza. Inaugurado em 2006, foi através de um curto circuito que o prédio histórico de 1867, que havia sido restaurado para a sua inauguração, foi destruído. Seu acervo não foi danificado por um sistema de segurança que mantinha cópias digitais. A restauração da cobertura do Museu foi finalizada em 2018¹²⁸.

16. Em 03 de fevereiro de 2016, o galpão da *Cinemateca Brasileira*, fundada em 1946, na Vila Clementino da Zona Sul de São Paulo foi destruído. Mais de 500 originais foram destruídos, entretanto grande parte dos filmes já estava digitalizada¹²⁹.

17. Em 03 de outubro de 2016, *Escola de Belas Artes e o Museu D. João VI*, situados no 8º andar do prédio da reitoria da UFRJ, sofreram perdas no seu acervo pelo incêndio que ocorreu no 7º andar do prédio¹³⁰. Não sofreu dano nos materiais, entretanto a estrutura do prédio ficou comprometida¹³¹¹³²¹³³.

¹²⁷*Após incêndio, Liceu de Artes e Ofícios reabre em São Paulo*, Casa Vogue, 13 de ago. de 2018. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2018/08/apos-incendio-liceu-de-artes-e-oficios-reabre-em-sao-paulo.html>>.

¹²⁸*Incêndio atinge Museu da Língua Portuguesa*, G1, 21 de dez. de 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/12/incendio-atinge-museu-da-lingua-portuguesa-em-sp-dizem-bombeiros.html>>.

¹²⁹*Incêndio na Cinemateca destruiu cerca de 500 obras, diz coordenadora*, G1, 03 de fev. de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/incendio-na-cinemateca-destruiu-cerca-de-500-obras-diz-coordenadora.html>>.

¹³⁰*Um ano após incêndio, prédio da UFRJ segue parcialmente fechado*, O Globo, 04 de out. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/um-ano-apos-incendio-predio-da-ufrj-segue-parcialmente-fechado-21905513>>.

¹³¹*Escola de Belas Artes, um ano do incêndio*, O Globo, 03 de out. de 2017. Disponível em: <<https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/escola-de-belas-artes-um-ano-do-incendio.html>>.

¹³²*Prédio da UFRJ segue interditado após incêndio bombeiros trabalham*, G1, 04 de out. de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de>>.

18. Em 02 de setembro de 2018, o *Museu Nacional do Rio de Janeiro*, conhecido como o maior centro de ciências naturais da América Latina, abarcador da maior parcela dos registros históricos do Brasil, além da mais antiga instituição científica brasileira, sendo fundada em 1818. Com um acervo de mais de 20 milhões de itens de geologia, paleontologia, botânica, zoologia e arqueologia. Vinculado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi queimado a partir das 19 horas – seu fogo durou seis horas e todo seu acervo, incluindo o prédio histórico ficaram condenados. Entre um dos paupérrimos materiais que resistiram as chamas está o Meteorito Bendegó.

6 “A memória coletiva se torna conformismo” ou O poder e as instituições.

Com auxílio da imaginação coletiva, o passado se torna lenda – tudo aquilo que é demasiadamente traumatizante, torna-se filho da repressão coletiva. A partir da rememoração e da instituição de lendas, “o poder se apropria e [...] fixa em objetos” o modo como o passado deve ser lido. Institui objetos imutáveis e míticos como ‘a nação’, ‘o Ocidente’, ‘o terrorista’, ‘o muçulmano’, ‘o judeu’ (BUCK-MORSS, 2018, p. 15). Logo, o resguardo dos arquivos e redutos do passado é realizado por aqueles que não permitem que outra memória, outro discurso, outra lenda seja construída, ou outra noção de objetos míticos instigados (ibid., p.16).

Assim sendo, o poder patrocina, institucionaliza e supervisiona os ambientes de memória: museus, bibliotecas, tradições, feriados, ritos, eventos, celebrações nacionais, porém a própria busca pelo conhecimento range as estruturas: os depósitos do passado seguem cheios de contradições, complexidades e ambiguidades da humanidade – “que colocam em descrédito a crença oficial e ameaçam derrubar lendas coletivas” (ibid., p. 17). Em tempos de crise, um embate entre os guardiões soberanos do poder e os guardiões da verdade acontece, onde o poder torna-se repressor das insurgências proféticas que “protestam contra a ordem estabelecida” (ibid., p. 17).

janeiro/noticia/2016/10/predio-da-ufrj-segue-interditado-apos-incendio-bombeiros-trabalham.html>.

¹³³*Escola de Belas Artes: 1816-2016 Duzentos anos construindo a arte brasileira*, Associação Brasileira de Críticos de Arte, mar. de 2017. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/escola-de-belas-artes-1816-2016-duzentos-anos-construindo-a-arte-brasileira-angela-ancora-da-luz/>>.

Deste modo, o escrito de Susan Buck-Morss incita uma problemática que nos persegue há tempo e que demanda uma ação ante a força oculta que incendeia os ambientes. Vê que a constituição das cidades e a configuração dos espaços são predeterminados para o desaparecimento e indaga, ao longo do seu texto, quais formas poderiam ser usadas que recuperariam a experiência desse ser incendiado. Porém, como prestar testemunho à verdade sem cair na idolatria dos artefatos do mundo transitório, conciliando o esforço com o fato que “o passado nunca nos é dado por inteiro?” (ibid., p. 17)

Assuntos em órbita

7 Para Parménides *ex nihilo nihil fit*: nada surge do nada ou “Toda literatura é, nesse sentido, memória da perda do fogo”

O *fogo e o relato* de Giorgio Agamben inicia com um enunciado judaico, retoma a alteração (e edificação) de uma tradição para tratar da própria instância hereditária. Disseca que o relatado pode ser visto como a própria síntese da literatura em que a cada dia nos tornamos mais afastados das “fontes do mistério” (AGAMBEN, 2018, p. 28), e que o fogo, o lugar e a fórmula guardados pela lembrança logo mais perdem a consistência, mas mantêm, entretanto, a capacidade de serem remontados por uma narração rememorativa.

Portanto, podemos considerar que a narração dos incêndios ocorre apenas após *tudo isso* ter já sido perdido: o lugar destruído pelo tempo¹³⁴, o objeto realocado¹³⁵, o espírito incendiado¹³⁶ e o próprio

¹³⁴ O santuário, conhecido por ser o local onde o corpo de Jesus Cristo, segundo a tradição cristã, foi colocado após a crucificação, mesmo com as reformas, corre risco de desmoronar por sua fundação estar instável. A Edícula localiza-se no centro da Basílica do Santo Sepulcro, em Jerusalém. *Apesar de reforma, ‘túmulo de Jesus’ corre risco de desmoronar*, O Globo, 23 de mar. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/apesar-de-reforma-tumulo-de-jesus-corre-risco-de-desmoronar-21103700>>.

¹³⁵ Cavalos petrificados são encontrados nos subúrbios de Pompeia pelo grupo de arqueólogos liderados por Massimo Osanna. Os cavalos, possivelmente, foram atingidos pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. e ali conservados até as escavações de dezembro de 2018. O grupo planeja realizar um formato de exibição a população dos achados. *Cavalos petrificados de Pompeia são encontrados por arqueólogos*, Folha de S. Paulo, 24

incêndio apagado¹³⁷. O que resta, de *tudo isso*, é apenas o mistério. O mistério¹³⁸ é o acesso ao fogo e à remontagem que ele provoca.

de dez. 2018. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2018/12/cavalos-petrificados-de-pompeia-sao-encontrados-por-arqueologos.shtml>>.

Objetos do Museu do Ipiranga, SP, começam a ser realocados em depósitos pertencentes a USP, como parte da última fase da restauração do museu que desde 2013 está fechado para reformas. Sua retirada se intensificou após o incêndio do Museu Nacional. *Museu do Ipiranga começa a retirar carruagens, quadros e outros objetos históricos para reforma do prédio*, G1, 15 de jun. de 2018. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/museu-do-ipuranga-comeca-a-retirar-carruagens-quadros-e-outros-objetos-historicos-para-reforma-do-predio.ghtml>>.

¹³⁶ Em junho de 2018, um incêndio atingiu o Museu Histórico de Aberdeen, cidade natal de Kurt Cobain, destruindo não apenas obras pessoais e de arte de Kurt Cobain como próprios materiais e documentos históricos da cidade. *Exposição de Kurt Cobain é destruída por incêndio em Washington*, Folha de S. Paulo, 13 de jun. de 2018. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/exposicao-de-kurt-cobain-e-destruida-por-incendio-em-washington.shtml>>.

¹³⁷ Incendiado em setembro de 2018, o Museu Nacional queimou por mais de 06 horas, segundo o bombeiro responsável, porém, mesmo nas ruínas, focos de incêndio foram encontrados até 40 horas após o início do incêndio. *Museu Nacional queimou por mais de seis horas, dizem bombeiros*, Estadão, 03 de set. de 2018. Disponível em:
<<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,museu-nacional-queimou-por-mais-seis-horas,70002485501>>. *Museu Nacional: chuva ajuda a apagar fogo, mas ainda há fogos de incêndio*, Destak Jornal, 04 de set. de 2018. Disponível em:
<<https://www.destakjornal.com.br/cidades/rio-de-janeiro/detalhe/museu-nacional-chuva-ajuda-a-apagar-fogo-mas-ainda-ha-focos-de-incendio>>.

¹³⁸ Agamben comenta, através dos trabalhos de Kerényi e Reinhold Merkelbach, que “o romance deriva do mistério” (2018, p. 29), pois utiliza a esfera divina inserindo seu particular para tecer a sua própria formação, porém, a seu ver, o mistério, ao longo do tempo, além de desvencilhar-se de qualquer conteúdo mítico/divino, sofreu mudanças

Conforme há distância ao fato, o fogo se apaga e aquilo que resta são as cinzas do acontecido: assim, “a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos” (ibid., p. 31) enquanto a literatura, por outro lado, chamosca as poucas fagulhas que restam na cinza e, por elas, rememora a experiência. Portanto distancia-se das formas e formatos que impõem ao acontecido como inabalável frente ao tempo, que não se estilhaça. “Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo”. (ibid., p. 33)

8 O “*movimento dos planetas ao redor do sol*” ou A literatura como vórtice

A cidade de Naruto, Japão, é conhecida como a cidade dos redemoinhos, isto porque, no canal que liga Naruto até a ilha de Awaji, banhado pelo Mar Interior de Seto e pelo Oceano Pacífico, podem ser vistos turbilhões causados pela união das águas dos dois leitos. Pois, se a água de um leito encontra um obstáculo e esse movimento se estabiliza, um vórtice é formado – a união de leitos com temperaturas e ritmos diferentes aumenta as chances de criar redemoinhos.

Assim como os planetas, que giram entre si e pelo Sol, os vórtices giram consigo e pela água, “o vórtice tem sua própria rítmica, que foi comparada ao movimento dos planetas” (AGAMBEN, 2018, p. 83): suas bordas são mantidas a uma velocidade enquanto seu interior tem ritmo distinto. Forma-se o fluxo. Se, dentro do vórtice, jogarmos algum material, uma cadeira, por exemplo, ela seguirá o fluxo do redemoinho, sem alterá-lo; portanto, o centro do vórtice acaba se constituindo como “uma força de aspiração ou de sucção infinita”. (ibid., p. 84)

Sobre o vórtice, é possível ainda destrinchar que, mesmo separado do

fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa. (ibid., p. 84)

Age de forma mutualística, beneficiando tanto a si próprio quanto o leito a que pertence.

que o afastaram da integralidade do mistério fazendo com que essa ausência tropeçasse “justamente com a lembrança do fogo” (ibid., p. 30).



Figura 1: *Tríptico da vista dos vórtices em Awa* (View of the Whirlpools at Awa triptych), Utagawa Hiroshige I (Japanese, 1797–1858), 1857, 37.8 cm x 75.5 cm, tinta sobre papel Fonte: Museum of Fine Arts Boston¹³⁹

9 O vórtice de Hiroshige ou “A pressão é igual a menos infinito”.

Ao mesmo tempo em que Hiroshige reforça o teor da natureza dos vórtices em seus desenhos, Agamben ilustra que, para além de redemoinhos, eles passam a ser um cosmos. Uma maneira de olhar para a historiografia da humanidade e sobre as transformações que o ser humano produz onde, de um lado – no leito já conhecido – permanecem as formas fixas (ou o mais próximo que puderem se manterem fixos na água), enquanto doutro, as formas em velocidades alheias. Sua junção transforma o ambiente: o destaque não é para nem um, nem outro, mas à cisão entre ambos que mantém o vórtice aberto.

10 Literatura de vórtice ou “Não há uma gota que de fato lhe pertença”.

Poderíamos derrubar nessa correnteza a própria literatura: vê-la como um leito de escrita que segue até ser interpolada por outro leito que provoca a erupção dum redemoinho. Teríamos, portanto, uma literatura de vórtice. Escritos que são misturados na corrente com aquilo que já é calcado, sua existência não é negada, porém confrontada. Dilaceramento

¹³⁹ Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/view-of-the-whirlpools-at-awa-awa-naruto-no-fûkei-from-an-untitled-set-of-three-triptychs-17925>> Acesso em: 02/06/2019.

através de palavras, inconformismo e transgressão no leito oposto à estabilidade das normas vigentes.

Incêndios; incêndios

11 Quando as metáforas ganham forma ou Antropofagia: a emenda de ouro

O *kintsugi* é a tradição japonesa de restauro das peças de cerâmica através de junção de resinas e juntas metálicas: ouro ou prata. A técnica, que remonta ao século XVI, pode também acrescentar fragmentos alheios pertencentes a outras cerâmicas para um encaixe mais preciso, seu nome, no entanto, varia, passa a ser: *yobitsugi*. Assim, “simultaneamente, a resina serve também como um meio para a transformação artística e estética do objeto partido através da inclusão intencional do dano”¹⁴⁰ (ITEN, 2008, p. 18). Há ainda outras variações: *tomotsugi* para o restauro com peças originais ou *mokuhen* para a adição de fragmentos de madeira.



Figura 2: Tigela em cerâmica Tokoname do século XV, restaurada através da técnica yobitsugi com porcelanas do século XVIII. Fonte: BARTLETT, C. 2008, p. 40.

De semelhante maneira o teatro oswaldiano se constrói: “num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem” (PIGNATARI, 1964, p. 41) relacionando-se ao *kintsugi* por observar ao seu redor os cacos espalhados pelo chão e juntá-

¹⁴⁰ Traduzido do original: “lacquer simultaneously also serves as a medium for the artistic and aesthetic transformation of the flawed object through intentional inclusion of the damage” (ITEN, 2008, p. 18)

los através de fios de ouro ou prata na formação de outro objeto que detenha o significado antigo, porém deturpado. Portanto, articulando o passado não propriamente como foi, mas apoderando-se dele como utensílio para destruir as instituições que não permitem um afastamento das convenções oficiais e que afogam a experiência (GAGNEBIN, 2009, p. 40).

12 “*Brecillis, bersil, brazily*” ou Os umbrais da eternidade

Já em 1933 temos princípios de incêndios no drama brasileiro¹⁴¹, fazia-se a essência pela flama: “num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão?” (ANDRADE, 1976, p. 48). O risco sempre se fez presente. Se o próprio país tem cor de brasa¹⁴², é duvidoso não termos ainda nos acostumados com os recorrentes incêndios em seu território, pois o mesmo fogo que o descobre é o que o incendeia.

Para além do *Rei da vela*, em *A morta* o discurso da manutenção da tradição e o sepultamento dos mortos torna-se mais rígido. Vê-se um discurso que, coadjuvante ao amor do Poeta com Beatriz, registra o descontentamento das amarras da sociedade com as tradições de hostilidade. Oswald de Andrade ataca às instituições e os campos regrados da sociedade capitalista por engessarem o homem em amarras que não apenas prendem os braços, mas vendam os olhos, “Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...” (ANDRADE, 2005, p. 205-6). Às instituições, falta o juízo: o conhecimento de quais mortos são queimados antes do incêndio¹⁴³.

¹⁴¹ Mesmo publicada em 1937, a peça *O rei da vela* foi escrita em 1933 – ainda com os respaldos modernistas que tornaram Oswald de Andrade conhecido. Em 1967 ganhou sua primeira montagem pelo ‘Teatro Oficina de São Paulo’, dirigido por José Celso Martinez. Até então, foi a única peça de Oswald a ser levada aos palcos.

¹⁴² “Tanto a madeira como o corante eram conhecidas por diferentes nomes – ‘brecillis’, ‘bersil’, ‘brezil’, ‘brasil’, ‘brazily’ –, sendo todos derivados do nome latino ‘brasilgia’, cujo significado é ‘cor de brasa’ ou ‘vermelho’” (SCHWARCZ, L. STARLING, H., 2018, p. 32).

¹⁴³ Assim como que “os prisioneiros dos campos foram obrigados a desenterrar os milhares de cadáveres de seus camaradas [...] para queimá-

O HIEROFANTE – O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim.

O URUBU DE EDGAR – A humanidade continuará trágica e ingênu... Só a morte é a etapa atingida. (ANDRADE, 2005, p. 236)

Pois, assim como Oswald questiona, no embate entre *cremadores e mortos*, é a identificação de quem afinal está morto e a sua interferência nos vivos que nos falta, “Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz e, através da ação, chegam às barricadas” (ibid., p. 177). Nos falta a análise.

13 “*Navegamos num rio preso*” ou *Marionetes*

Escrita em 1937 e publicada no mesmo volume que *O rei da vela*, *A morta* é um “ato lírico em três atos”, segundo o próprio autor. Os atos: O país do indivíduo, da gramática e da anestesia são precedidos pelo ‘Compromisso do Hierofante’ uma pequena cena em que somos apresentados ao Hierofante – espécie de feiticeiro ou adivinho da Roma Antiga (GARDIN, 2005, p. 163) –, e ao teor controverso do “banquete desagradável” (ANDRADE, 2005, p. 182) que está por ser servido. A peça acompanha os limites do amor entre o Poeta e a Beatriz e como a morte os interpola. Como fundo, um mundo exaurido, uma sensação de que as dicotomias atingiram seu ápice da insustentabilidade e agora, como num excelente jogo de xadrez, se colocam no tabuleiro e, por fim, confrontam-se.

O país do indivíduo, primeiro ato, se desenrola a partir de um aparente monólogo incansável em que a aparição das personagens não altera seu íntimo, isto é, toda personagem, até então, parece recheada dos mesmos sentimentos e dilemas, como se fossem atuados por um mesmo ator/atriz, procuram a definição de si: algo que as forme e individualize:

O POETA – [...] Quem te definirá?

O HIEROFANTE – No país do Ego...

los em gigantescas fogueiras: não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2009, p. 46) os museus e arquivos incendeiam-se, sem registro. Apenas evanesce pelo ar, o material.

BEATRIZ – Por que acreditas em mim?
O HIEROFANTE – És insolúvel sem a censura.
(ANDRADE, 2005, p. 198)

Talvez crítica ao indivíduo que a modernidade cria, talvez meio de compor o cenário de mormaço. Ainda, as personagens são duplicadas (no caso da Beatriz, triplicadas) “em quatro tronos altos, sem tocar o solo, quatro marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições” (ANDRADE, 2005 p. 187). Prostrados em quatro camarotes distantes do palco sem “gesto e em câmera lenta” (ibid., p. 187) o primeiro ato tem o tom mais distante e confuso dos três, o banquete desagradável começa a ser servido em um formato indeglutível.

14 “*Coragem incendiária*” ou Público desconforto

A razão do teatro oswaldiano adequar-se tão bem a nossa contemporaneidade acontece por expandir seu olhar para além das dicotomias (até hoje) usuais: capital x comunismo – permitindo que a experimentação anárquica de sua palavra desemboque em outra esfera. Sair do país do indivíduo em direção à análise do país da gramática: “sua metralhadora visa a uma abrangência de 360º: política, religião, sociedade, economia, história, cultura – nada escapa dos ataques” (FERNANDES, 2003, p. 13), logo a obra, assim como o autor, fez esse movimento, questionou e enfrentou as normas assim que compreendeu quais eram e de que forma apareciam.

Em *A morta*, a ação mais profunda que a identifica como um teatro de levante é a subsequente extensão do palco à plateia: a não divisa entre audiência e atuação, permitindo não apenas que as personagens se misturem com o público, mas que os espectadores tenham sua essência duvidada através do “processo de desmontagem das estruturas do indivíduo” (GARDIN, 2005, p. 164). Se o primeiro ato possui uma vaga referência a esse método com as luzes baixas e as marionetes no centro do palco sem os atores, o *País da anestesia* elimina as dúvidas quando “a primeira fila de cadeiras se conservará vazia” (ANDRADE, 2005, p. 223) para as próprias personagens do ato assistirem o último instante entre Beatriz e o Poeta. Assim, quando o incêndio da árvore da vida em forma de cruz acontece no último momento, os atingidos não são apenas os que se localizam no palco, mas a extensão completa: o público e os atores. Todos atingidos, todos mortos incinerados.

15 Orfeu ou A Deturpação Órfica

Ao “recinto sobre uma paisagem de alumínio e carvão” (ANDRADE, 2005, p. 223) que remete tanto a pobre urbanização que as cidades sofrem, quanto a uma caracterização do Inferno pelo acréscimo dos jazigos, cadáveres e árvores desgalhadas em formato de cruz, na sequência: tem-se um mito de Orfeu deglutido. A descida do Poeta ao Inferno que mais parece a própria superfície urbana. Na busca por Beatriz, ao ver-se impossibilitado de trazê-la de volta à vida acaba não por amargar-se e ser dilacerado – como no mito grego –, mas por eliminar toda e qualquer centelha de remorso.

Ao final de *A morta*, o proposto é incinerar o passado por ver que a disposição da tradição como está leva apenas a um reacionarismo irresponsável. Coloca “à mostra as vísceras de uma sociedade apodrecida e gangrenada pelo conservadorismo” (GARDIN, 2005, p. 166) numa tentativa de impedir aquilo que escrito em setembro de 1937, no *Panorama do fascismo* dispõe:

A MULTIDÃO – Vamooooooooo! Abaixo os indiferentes!
Mataremos todos!

O CHEFE – Vamos dizer que são todos comunistas!

A MULTIDÃO – Vamooooooooooooo!

O BURRO – Eu sou fascista! Da primeira hora!

A MULTIDÃO – Sabemos! Voooooooooooo!

BURRO – Fascista histórico Hi! On! (ANDRADE, 2005, p. 11)

“Flamba tudo nas mãos heroicas do poeta” (ibid., p. 237), escreve Oswald quando o Poeta inicia o incêndio. Os mortos presentes e incendiados do País da Anestesia pertencem ao hall da história: o Hierofante que prediz o futuro conservado e já elaborado, além da tradição grego-romana; a Dama das Camélias que remete ao romantismo; a Senhora Ministra à justiça; o Radiopatrulha às máquinas; o Urubu de Edgard à morte; o Filho de Esmalte, o Pai e a Mãe ao patriarcado.

Todos reunidos ao redor da Árvore da Vida personagem/cenário que ocupa o lugar do divino: estando ausente e presente representando o alvo certo e a base de toda a estagnação pública – tradições que iniciam como preceitos bíblicos e evoluem (seja pois mulheres são inferiores, negros não tem alma, homossexuais devem ir ao inferno, divórcio não é permitido). As tradições têm início e Oswald vê que o poderio entregue ao patriarcado descende de herança católica – que com o passar do tempo

expande os membros para outras instituições, lacrando-as apenas com o seu formato de vida e sensibilidade (o que irrita profundamente o Poeta, pois percebe que mesmo aqueles que não são membros do clube favorito patriarcal exercem um estilo de defesa à tradição, impedindo a sua destruição). Ao fim, todos incendiados por estagnarem as interpretações.

16 As “ruínas misturadas de um mundo” ou Não está morta ainda

Em parte da instalação de *A pintura não está morta ainda* de Martin Heuser, a pólvora que se debruça sobre a tela não apenas a integra, mas constitui toda a obra: sua fundação, na metáfora arquitetônica, é o resultado da ação do fogo. Através de explosivos, o carvão se espalha. A pólvora quando acessa permite que o fogo seja irrompido e consuma os espaços em branco. Portanto, nesse caso, apenas após o contato com o fogo a obra se constitui como obra. Ao mesmo tempo que a pólvora encobre a claridade, podendo ser vista como a totalidade do pensamento, ela abre espaço para a interpretação do encobrimento e nebuloso a partir do desaparecimento do claro - a sedução que a tela possui, portanto, parte justamente da incorporação da agressão sofrida, do mistério ou enigma encoberto. É o controle com o fogo, uma das habilidades que nos distingue na escala evolucionária.



Figura 3: PAINTING IS NOT DEAD YET (A PINTURA NÃO ESTÁ MORTA AINDA), Martin Heuser, 2014, instalação. Carvão explodido sobre 3 telas, 60 x 60 cm cada, dimensões da instalação variáveis (Fragmento). Fonte: Martin Heuser¹⁴⁴

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.martinheuser.com/work/painting-is-not-dead-yet/>> Acesso em: 10/06/2019.

Aqui, o fogo, antes visto como inimigo, se torna uma alternativa de lidar com as consequências do mundo colapsado contemporâneo. Por isso, se nem o fogo que penetra pela explosão à tela faz com que a pintura morra - ao contrário, a transforma, abrindo diferentes margens - porque em outras instâncias o incêndio seria visto como ponto final?

Assim, o receio duvidoso em como prestar testemunho à verdade com artefatos transitórios elencado por Susan Buck-Morss encontra uma brecha para diálogo com o texto de Oswald de Andrade, especialmente nesse caso, *A morta*: onde o método antropofágico perpassa o passado ressignificando a sua existência. Faz uso da pólvora, do fogo e da fogueira, dinamitando a tradição regrada e instituída no país da gramática ou em cemitérios mascarados por um aparente abandono.

A forma de reatar o incendiado à realidade e à verdade é através da partilha do sensível, pois “a permanência ou fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso” (BENJAMIN, p. 46, 2012): logo o fogo por mais destruidor que seja não corrompe totalmente aquilo que é seu alvo, “pensar assim é encobrir romanticamente os fatos” (ibid., 2012). Mesmo após o incêndio as forças permanecem em posição de batalha – entre elas o vórtice das correntezas segue ainda fluxos díspares e apenas no olho do redemoinho é possível a captura do sensível (mesmo que por poucos segundos).

Mesmo os documentos incendiados eles não esgotam o seu poder de desestabilizar os guardiões da comunidade imaginada “pois possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais a ela” (ibid, 2012). E as metáforas militantes incitadas por Susan Buck-Morss bem sabem disso: “não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido” (ibid., 2012).

Para além do princípio de incêndio, a antropofagia. Extrapolar os acordos de poder, além da ressignificação dos objetos, que se perdem na esterilização. A bricolagem dos materiais já constituídos, a reciclagem, remixagem e deglutição de todas as formas que existem. O trabalho artesanal da junção dos fantasmas do objeto após a queda e estilhaço. O modo de combate às instituições calcadas na barbárie se realiza através da antropofagia. As peças devem ser libertadas e deglutidas permitindo que a experiência original se sobressaia e venha à tona, portanto “‘metáforas terroristas’ para dinamitar a narrativa histórica dominante”. (BUCK-MORSS, 2018, p. 28)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O fogo e o relato*. In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, G. *Vórtices*. In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANDRADE, O. *A morta*. In: _____. *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, O. *O rei da vela*. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.
- ANDRADE, O. *Panorama do fascismo*. In: _____. *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- BARTLETT, C.; et al. *Flickwerk: the aesthetics of mended Japanese ceramics*. Herbert F. Johnson Museum of Art; Munster: Museum für Lackkunst, Tradução: Howard Fine, Ithaca, N.Y, 2008.
- BENJAMIN, W. *Alarme de incêndio*. In: _____. *Rua de mão única: Obras escolhidas II*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; São Paulo: Brasiliense, 6ªed.; 2012.
- BUCK-MORSS, S. *O presente do passado*. Tradução: Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- FERNANDES, N. *Apresentação*. In: CURY, J. J. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GAGNEBIN, J. M. *Verdade e memória do passado*. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GARDIN, C. *A cena em chamas*. In: ANDRADE, O. *A morta*. In: _____. *Panorama do Fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- ITEN, C. *Ceramics Mended with Lacquer - Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*. In: BARTLETT, C.; et al. *Flickwerk: the aesthetics of mended Japanese ceramics*. Herbert F. Johnson Museum of Art; Munster: Museum für Lackkunst, Tradução: Howard Fine, Ithaca, N.Y, 2008.
- PIGNATARI, D. Marco zero de Andrade. *Alfa*, São Paulo, v. 5/6, 1964.

SCHWARCZ, L. STARLING, H. *Brasil, uma biografia.* , 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 24/08/2019

Aceito em: 16/09/2019