

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Educação  
Doutorado em Educação



**Tese**

**IMAGENS EMBRIAGADAS  
- A CRUZADA DAS CRIANÇAS -  
BARBÁRIE E REENCANTAMENTO DO MUNDO**

**Angelita Soares Ribeiro**

**Pelotas, abril de 2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Doutorado em Educação



**Tese**

**IMAGENS EMBRIAGADAS  
- A CRUZADA DAS CRIANÇAS -  
BARBÁRIE E REENCANTAMENTO DO MUNDO**

**Angelita Soares Ribeiro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti

**Pelotas, abril de 2018**

Catálogo na Publicação:  
Bibliotecária Kênia Moreira Bernini – CRB-10/920

R484i Ribeiro, Angelita Soares

Imagens embriagadas, a cruzada das crianças : barbárie e reencantamento do mundo / Angelita Soares Ribeiro ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. – Pelotas, 2018.

v.1

Contém v.2 com o título A cruzada das crianças [recurso eletrônico]

4MB ; PDF

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Imagem dialética. 2. Alegoria. 3. Infância. 4. Memória.  
5. Educação. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient. II. Título.

CDD : 370

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti

(Orientadora)

Universidade Federal de Pelotas – PPGE

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aline Accorssi

Universidade Federal de Pelotas – PPGE

---

Dr.<sup>a</sup> Maria João Cantinho

Universidade de Lisboa - CFUL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristine Jacques Ribeiro

Universidade Católica de Pelotas – PPGPS

---

Dr. Leandro Haerter

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – PROEN

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Turra

Universidade Federal de Pelotas – PPGAnt

*Às crianças ainda em cruzada pelo mundo:  
O meu amor louco e o meu maior assombro...*

## Embriaga-te sem parar!

Antes de tudo, um alerta do poeta da modernidade, Charles Baudelaire:

*É preciso estar sempre embriagado!  
Diante do terrível fardo do tempo,  
Isso é tudo: é a única questão.*

Para que não te quebrem os ombros, *em curva para o chão, é preciso embriagar-te sem perdão.*

Para que não te devorem as entranhas quando te chegar a notícia de que 1 milhão de crianças em 2015 viveu seu primeiro e último dia de vida devido à miséria a qual o mundo as recebeu: *Embriaga-te!*

Para que sigas em tuas esperanças em um mundo pela educação redimido, apesar de que eu te lembre que a 124 milhões de crianças pelo mundo é negada a oportunidade de entrar na escola e completar os estudos: *Embriaga-te!*

*Para que vivas tranquilo, em tua casa aquecido, ainda que eu te diga que, comparadas com as mais ricas, as crianças mais pobres têm bem mais probabilidade de morrer antes dos 5 anos: Embriaga-te!*

Para que o absurdo do mundo não te roube a razão ao saberes que da população mundial que sobrevive com menos de R\$ 4,00 por dia 46% é formada por crianças: *Embriaga-te!*

Para que não te atormente como fantasma a imagem do corpo do menino sírio recentemente devolvida pelo mar ou a imagem da menina vietnamita que há 46 anos ainda sobrevive correndo com o corpo queimando por *napalm* ou ainda a imagem do bebê sudanês para sempre eternizado no instante que é espreitado pelo arbutre e pela morte: *Embriaga-te!*

Se, ao conferires tuas redes sociais, assistires um vídeo postado no início deste ano, onde uma menina síria diz: "Nós apenas queremos algo para comer. Que tipo de vida é essa? Já chega. Nós não temos nem água. Se sairmos, seremos bombardeadas. Vocês não sabem o que está acontecendo aqui?" Caso saibas... Mas para que não percas a hora do teu trabalho e o café da manhã seja bem digerido: *Embriaga-te!*

Se, ao parares no semáforo, alguma criança “maltrapilha” vier te pedir uma moeda, e o olhar dela te petrificar até os ossos: *Embriaga-te!*

Para que não te cause nenhum assombro saber que, enquanto escrevo esta tese, crianças estão sendo revistadas e assassinadas, simplesmente por serem “um mal que se adivinha”, em uma absurda intervenção militar nas periferias do Rio de Janeiro, levada a cabo pelos desmandos do atual ilegítimo presidente golpista deste país: *Embriaga-te!*

Para que teu coração continue a bater, ainda que eu te conte que 30 corações de crianças param a cada dia no Brasil ao serem assassinadas: *Embriaga-te!*

*Embriagar-se de quê? De vinho, de poesia... Como queiras...*

Mas eu sugiro que te embriagues da lucidez de um pessimismo esperançoso, que agrava em vez de resolver. E que faças da tua própria embriaguez um incontrolável asco e um alucinado amor, necessários ao reencantamento do mundo...

Mas, não te esqueças: *Embriaga-te!*

**Às embriagadas e aos embriagados do mundo, estrangeiros fora do comum, aos quais (re)encontrei enquanto seguia os rastros deixados em imagem pelas crianças em cruzada, que não caberiam em um comum agradecimento e que extrapolam o nome próprio: meu eterno agradecimento!**

**Foram vocês que, quando eu acordava com a embriaguez já diminuída ou desaparecida, lembravam-me: “é hora de embriagar-te! Embriaga-te; embriaga-te sem parar!”.**

**Ao embriagarem-se comigo, em dias que as trevas pareciam terem, enfim, imperado sobre os céus, lembravam-me das nuvens inacreditáveis que passavam ao longe, no mais vasto dos céus...**

Mas, a ti leitor... Quando já embriagado, não te esqueças *que isto aconteceu* e ainda acontece.... As crianças ainda estão em cruzada! **Agora!**

*Recomendo-vos estas palavras.  
Esculpi-as no vosso coração  
Estando em casa, andando pela rua,  
Ao deitar-vos e ao levantar-vos;  
Repeti-as aos vossos filhos.  
Ou que desmorone a vossa casa,  
Que a doença vos entrave,  
Que os vossos filhos vos virem a cara<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Poemas utilizados na montagem deste fragmento: “Embriaga-te” e “O estrangeiro”, de Charles Baudelaire; “Se isto é um homem”, de Primo Levi; “A perda da imagem ou através da Sierra de Gredos”, de Peter Handke. Dados principais: Relatório do Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) sobre a situação das crianças no mundo intitulado “The State of the World’s Children 2016: A fair chance for every child”; Site da Organização Humanitária Syria Charity; Relatório da Fundação da Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos (Abrinq) sobre a situação das crianças e adolescentes frente aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas.

*Eu tenho que essa visão oblíqua  
vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido...*

*Manoel de Barros*

RIBEIRO, Angelita Soares. *Imagens embriagadas – A cruzada das crianças – Barbárie e reencantamento do mundo*. 2018. 143 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

## RESUMO

Através de um acervo de fotografias de crianças que passaram pelo Patronato Agrícola Visconde da Graça (PAVG) – fundado em 1923 no interior de um projeto civilizatório, moral e positivista vigente no advento da república brasileira –, a tese aqui defendida toma como base as contribuições de Walter Benjamin acerca da barbárie que atravessa a história como um raio e do movimento surrealista em sua embriagada crítica ética, estética e política na direção de um (im)possível reencantamento do mundo. A partir de uma compreensão da história das imagens – de Aby Warburg a Georges Didi-Huberman –, as imagens das crianças do PAVG são apresentadas como parte de uma Cruzada das Crianças fora do tempo e do espaço e, por isso, sobrevivente em um tempo sintomático, conjugado no (contra) ritmo da diferença e da repetição de um inconsciente da história. Através da montagem surrealista, esta tese busca capturar os instantes lampejantes onde as imagens *tomam posição* e *se levantam no agora da cognoscibilidade*, retornando de tudo aquilo que vem sendo recalcado na história da infância. Sustentando a tese de que *as imagens da história pela infância se revelam por entre a barbárie e o reencantamento do mundo*, a ordem e o tempo da história até então acervada é fragmentada e remontada em uma grande recusa do projeto civilizatório moderno burguês destinado à infância pobre.

**Palavras-chave:** Imagem dialética, alegoria, infância, memória, educação.

RIBEIRO, Angelita Soares. Images in drunkenness - The crusade of the children - Barbarism and re-enchantment of the world. 2018. 143 f. Thesis (Doctorate in Education) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

### **ABSTRACT**

Through an children's picture collection collection who passed through the Patronato Agrícola Visconde da Graça (PAVG) – founded in 1923 within a civilizational, moral and positivist project in force in the advent of the Brazilian republic –, the thesis defended here is based on the contributions of Walter Benjamin about the barbarism that goes through history like lightning, and the surrealist movement in its intoxicated ethical, aesthetic, and political criticism toward a (im) possible re-enchantment of the world. From a understanding of the history of images – from Aby Warburg to Georges Didi-Huberman - the children's picture of the PAVG are presented as part of a Children's Crusade out of time and space and therefore survivor in a time symptomatic, conjugate in the (counter) rhythm of difference and the repetition of a unconscious of history. Through the surrealist montage, this thesis seeks to capture the flashing moments where the images take position and arise in the now of knowability, returning from everything that has been repressed in the history of childhood. Sustaining the thesis that the history's images through childhood reveal themselves between barbarism and the re-enchantment of the world, the order and time of the history hitherto accepted is fragmented and reassembled in a great refusal of the bourgeois modern civilizational project destined to the poor childhood.

**Keywords:** Dialectical image, allegory, childhood, memory, education.

## **LISTA DE SIGLAS**

CAVG- Campus Pelotas Visconde da Graça

GIPNALS- Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade

IFSUL- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense

NEPEC- Núcleo de Extensão e Pesquisa em Educação, Memória e Cultura

PAVG- Patronato Agrícola Visconde da Graça

## SUMÁRIO

### VOLUME I

INTRODUÇÃO: SOBRE COMO LER ESTA HISTÓRIA .....	13
I. UM PROJETO MODERNO DE PROMESSAS E BARBÁRIES PARA UMA INFÂNCIA DESVALIDA .....	20
II. A PRIMEIRA EXIGÊNCIA DA CRUZADA DAS CRIANÇAS EM IMAGENS: ROMANTISMO, SURREALISMO E REENCANTAMENTO DO MUNDO.....	28
2.1 O Romantismo e a experiência perdida.....	31
2.1.1 A modernidade como desencantamento do mundo.....	32
2.1.2 O romântico em Marx .....	36
2.2 Walter Benjamin: um passante e um crítico da modernidade .....	40
2.2.1 Baudelaire e um último grito de susto: Spleen e Ideal .....	43
2.2.2 Heróis da modernidade.....	46
2.3 Surrealismo: Manifesto cultural romântico .....	55
2.3.1 Revolta do espírito e revolução social: A organização do pessimismo.....	56
2.3.2 Modo de Expressão Surrealista .....	60
III. CRIANÇAS EM CRUZADA EM UM TEMPO DIALÉTICO: UMA HISTÓRIA DOS SINTOMAS EM ABY WARBURG E WALTER BENJAMIN.....	65
3.1 Em Aby Warburg uma história de fantasmas.....	68
3.2 O Agora da Cognoscibilidade nas imagens benjaminianas.....	73
3.2.1 Do instante do despertar – O rosto surrealista da história.....	78
IV. O OLHAR REFLETIDO DO ANJO DA HISTÓRIA: O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA, O QUE NOS ARREBATA E NOS EXIGE!.....	85
4.1 O olhar esquecido .....	86
4.2 O que vemos, o que nos olha.....	93
4.3 O anjo de Walter Benjamin .....	100
4.4 Pelo olhar do Anjo Satanás, a acusação das crianças em cruzada.....	108
V. PELA MONTAGEM SURREALISTA, AS IMAGENS DA CRUZADA DAS CRIANÇAS TOMAM POSIÇÃO: POR UM PARADIGMA ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO .....	114
5.1 A montagem como método de escrita da história.....	121
5.1.1 Atenção aos farrapos! .....	122
5.1.2 Atenção às legendas! .....	125

5.1.3 Atenção aos degraus!.....	127
5.2 As imagens se levantam .....	134
5.2.1 Levante I: Pelo céu abrasado .....	134
5.2.2 Levante II: Ao retroceder ao instante .....	135
5.2.3 Levante III: Lá nas nuvens vejo outra procissão .....	136
5.2.4 Levante IV: Pela embriaguez ainda possível.....	137
REFERÊNCIAS .....	138
ANEXOS .....	146

## **VOLUME II**

Fontes.....	03
Fragmentos de documentos.....	05
Céu abrasado.....	11
Retrocedo ao instante.....	41
Lá nas nuvens, vejo outra procissão.....	69
Embriaga-te.....	95
A grande recusa ou Por uma pedagogia dos abismos.....	108

## INTRODUÇÃO: SOBRE COMO LER ESTA HISTÓRIA

Esta tese é escrita no instante em que uma certeza habita a pesquisadora:

*Crianças estão em passagem!*

Esta passagem coloca-se como condição exigida por um tempo de promessas civilizatórias... De promessas que não se cumprem... De promessas que se cumprem como barbárie. Alerto ainda acreditar não ser este um tempo de uma história linear, onde crianças de ontem são sucedidas pelas de hoje. Ao contrário, em um tempo dialético, suas formas sobrevivem acoplando-se nas dobras de uma mesma imagem, como formas em diferença e semelhança... É pela imagem que vejo essa infância em suas reaparições, pois não deixam de passar enquanto esperam.

Mas essa espera não é entendida por esta pesquisadora como uma ação de passividade e conformismo diante do tempo. Ao contrário, é recusa e teimosia infantil diante de um mundo que ainda não concedeu a essas crianças o lugar que lhes cabe. Uma espera<sup>2</sup> em passagem, enquanto ação tática de uma cultura da infância<sup>3</sup> que, em reação ao absurdo dos projetos societários formulados por um mundo adultocêntrico, reage refletindo olhares petrificantes que espelham a face hipócrita de muitos dos sistemas de proteção, provisão e participação<sup>4</sup> destinados às crianças pobres<sup>5</sup> desde os primórdios da modernidade<sup>6</sup>. Por isso,

---

<sup>2</sup> De forma a dar ênfase à perspectiva ativa de espera que atribuo à passagem das crianças na modernidade, cito o significado de “esperar” no dicionário Aurélio: 1- Ter esperança ou esperanças. 2- Contar com. 3- Aguardar. 4- Armar emboscada ou espera a. 5- Conjecturar, supor. 6- Aparar um golpe; pôr-se em guarda. 7- Estar à espera; ficar esperando. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/esperar>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

<sup>3</sup> “[...] a investigação antropológica tem vindo entre nós a produzir um conjunto relevante de investigação em torno das culturas da infância na demanda do que chama a ‘epistemologia da infância’. [...] A questão radica, por outras palavras, em saber se a produção das culturas pela infância tem uma natureza estritamente social, isto é, ocorre nas condições específicas da acção social das crianças no quadro das estruturas sociais em que se integram, ou se, mais latamente, essa produção cultural se sustenta numa episteme, mesmo se esta é radicada na sociedade e na história” (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 21).

<sup>4</sup> “A tradicional distinção entre direitos de protecção (do nome, da identidade, da pertença a uma nacionalidade, contra a discriminação, os maus-tratos e a violência dos adultos, etc.), de provisão (de alimento, de habitação, de condições de saúde e assistência, de educação, etc.) e de participação (na decisão relativa à sua própria vida e à direcção das instituições em que actua), constitui uma estimulante operação analítica. [...] Com efeito, o que está em causa na controvérsia sobre a natureza dos direitos das crianças é o juízo sobre a infância como categoria social constituída por actores sociais de pleno direito, ainda que com características específicas, considerando a sua idade, ou, ao invés, como destinatários apenas de cuidados sociais específicos. A primeira concepção implica uma interpretação holística dos direitos, no quadro da qual — ao contrário da segunda — não apenas é erróneo, como pode ser perverso, o centramento dos direitos da criança na protecção e (mesmo) na provisão de meios essenciais de crescimento, sem que se reconheça às crianças o estatuto de actores sociais e se lhes atribua de facto o direito à participação social e à partilha da decisão nos seus mundos de vida” (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 19 e 20).

elas não deixam de passar, pois esperam, e esperam porque ainda não conseguimos encará-las em seus olhares absurdamente críticos acerca da cultura (SOUZA, 2000)... E então, seguimos em promessas... E seguimos em barbáries.

Para o sociólogo da infância Manuel Sarmiento (2002), a lenda medieval sobre a “Cruzada das Crianças” coloca-se como uma metáfora da situação social da infância contemporânea. Na ordem das Cruzadas da Igreja Católica na Idade Média, a Cruzada das Crianças é contada como um evento ocorrido em 1212, quando um grupo de crianças, motivadas por um clérigo católico, organiza-se em grupo com a intenção de chegar à Terra Santa, Jerusalém, e derrotar os muçulmanos. As crianças que não foram sequestradas e escravizadas teriam morrido pelo caminho de fome ou de frio, ainda que seus corpos jamais houvessem sido encontrados (SCHWOB, 2011).

Em 1948, Bertold Brecht publica sua versão moderna da Cruzada das Crianças, contando uma trágica história de crianças polonesas vitimadas pelo mundo das guerras inventado pelos adultos. O poeta traz em seus versos metrificados “[...] o desespero, o desamparo, a solidariedade, a amizade, a perseverança e a esperança que emergiam, constantemente, do coração das crianças durante a peregrinação” (REDONDO, 2014, p. 32). Também na poética de Brecht (2014), as crianças ainda não chegaram ao seu destino e, por isso, enquanto não eram salvas, esperavam em um lugar desconhecido pelos adultos.

Passaram-se quase três décadas da proclamação da Convenção Internacional dos Direitos da Criança<sup>7</sup> e do Estatuto da Criança e do Adolescente<sup>8</sup> brasileiro. Ao mesmo tempo, os indicadores de uma holocaustização<sup>9</sup> generalizada da infância não cessam de ocorrer

<sup>5</sup> A pobreza não se coloca como uma temática a ser discutida de maneira central nesta tese, mas como uma condição atribuída histórica e socialmente às crianças que busco encontrar nas imagens. Ao mesmo tempo, admitindo a complexidade e o caráter ideológico presentes em muitos discursos (científicos e políticos) elaborados acerca da pobreza (ACCORSSI; SCARPARO; GUARESCHI, 2012), saliento que, a partir das contribuições de Castel, Wanderley e Belfiore-Wanderley, compreendo a pobreza como manifestação da questão social que emerge no cerne das desigualdades e injustiças sociais ocasionadas pelas agudas assimetrias nas relações sociais na ordem do modo de produção capitalista. Tais desigualdades elaboram-se principalmente pela concentração de poder e riquezas por uma classe social, e, simultaneamente, pela opressão da maioria da população que é explorada e excluída das instâncias de poder e do acesso aos frutos da riqueza socialmente gerada.

<sup>6</sup> Löwy (2015) trata da modernidade enquanto um projeto civilizatório capitalista e burguês.

<sup>7</sup> Resolução 44/25 da Assembleia Geral das Nações Unidas, em 20 de novembro de 1989.

<sup>8</sup> Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990.

<sup>9</sup> Aproprio-me aqui da definição que Denise Marcos Bussolleti (2007) elabora em sua tese de doutorado: “[...] denomino “holocaustização das infâncias”, seja pelo que foi e representou o holocausto propriamente dito, mas pelo que ainda ocorre em nossos dias como um processo de holocaustização entre outros contemporâneos limites. Diariamente crianças são assassinadas no mundo pela fome, pelo descaso, pela ausência de políticas públicas efetivas, entre outros tão ou mais terríveis motivos” (BUSSOLETTI, 2007, p. 158).

através das violências impostas pela fome, por doenças, homicídios, abusos psicológicos e físicos, guerras, deslocamentos forçados, etc<sup>10</sup>. Na ordem de um grande aparelho de racionalidade moderna, manifesta aqui pelos aparatos e pactos legais de proteção nacionais e internacionais, no início do século XXI a infância mostra-se amplamente inserida na agenda das políticas protecionistas e, ao mesmo tempo, “[...] ganha ampla atualidade a barbárie medieval” (SARMENTO, 2002, p. 266).

O que a metáfora da Cruzada das Crianças eloquentemente ilustra é que a situação do sofrimento de milhões de crianças se inscreve hoje no coração da segunda modernidade e isso deve-se menos à insuficiência das proclamações protecionistas ou da adoção de políticas específicas dirigidas para a infância e mais a fatores estruturais. Tal como na Idade Média, foram os interesses e os valores do feudalismo reinante e da ideologia hegemônica que conduziram as crianças à errância pelos caminhos da destruição, é a profunda desigualdade da sociedade contemporânea que produz a situação da infância (SARMENTO, 2002, p. 266).

É em uma época que emerge com as promessas das “luzes da razão”, que a “Cruzada das Crianças” sobrevive imersa em uma barbárie atualizada nas sombras da maquinaria do projeto civilizatório moderno burguês. E é em crítica a esse projeto de desencantamento do mundo que, nesta tese, parto das questões que se colocam na aproximação com um acervo de fotografias de crianças em passagem pelo Patronato Agrícola Visconde da Graça (PAVG), fundado em 1923, no município de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Ao perceber as crianças que eu vejo nas fotografias como parte de uma história das imagens da infância, que excede tempo e espaço, a passagem torna-se cruzada. Desta forma, a tese a ser aqui defendida é a seguinte: *as imagens da história pela infância se revelam por entre a barbárie e o reencantamento do mundo.*

Alerto o leitor que esta tese, ainda que esteja vinculada a um Programa de Pós-Graduação em educação, não se elabora dentro de uma área de conhecimento específica, mas, antes, se arrisca em uma justaposição que, seguindo principalmente as pistas do – nada convencional – filósofo alemão Walter Benjamin, e de um de seus mais importantes comentadores na contemporaneidade, o historiador da arte – também nada convencional – Georges Didi-Huberman, assalta ideias<sup>11</sup> da filosofia, história, antropologia, psicanálise,

---

<sup>10</sup> Em 2016, a UNICEF lançou um relatório atualizado sobre a situação das crianças no mundo intitulado “*The State of the World’s Children 2016: A fair chance for every child*”, conferir em <[https://www.unicef.org/publications/files/UNICEF\\_SOWC\\_2016.pdf](https://www.unicef.org/publications/files/UNICEF_SOWC_2016.pdf)>. Acesso em: 08 jan.2018).

<sup>11</sup> No livro “Passagem de Walter Benjamin”, Pierre Missac (1998) diz que o leitor de Walter Benjamin deve, ao abordar sua obra, movimentar-se como o próprio autor movimentava-se na formulação de seu pensamento: como um peão de xadrez que “come uma peça passando”, em alemão a expressão “*Schlagen im vorbei*”. Ao resumir

sociologia, arte, etc., na elaboração de um caleidoscópio<sup>12</sup> teórico-metodológico que me permite buscar o lugar *epistemológico*, o tempo *dialético* e a forma *sobrevivente* de montagem da história das imagens da Cruzada das Crianças na modernidade (DIDI-HUBERMAN, 2015). Esse assalto de ideias coloca-se para esta pesquisadora como o caminho necessário a uma ideia ampla de educação que aqui deverá se mostrar, pela escrita, como uma pedagogia dos abismos... Uma pedagogia que não se faz ao abrigo de métodos, referenciais e objetividades confortáveis, mas na posição do risco e da insistente crítica que a história (em sobrevivência) ainda não deixou de exigir.

Nesta posição abismal, em um fragmento inicial me aproprio de algumas das principais contribuições da sociologia e da história da infância, necessárias à compreensão da forma como a infância pobre emerge como um eixo dos projetos societários da modernidade brasileira. No contexto do sentimento de infância que nasce junto à Filosofia das Luzes, a modernidade tardia brasileira elabora um projeto de promessas civilizatórias para o que passa a chamar de “infância desvalida”, materializado principalmente a partir de sua moralização e conformação como mão-de-obra para a república oligárquica emergente. As fotografias das crianças que vejo em passagem, colocam-se na história – até então contada – como provas factuais do êxito do projeto dos patronatos agrícolas que emergiam no início do século XIX por todo o território brasileiro.

No capítulo II, dedico-me à primeira exigência que as crianças em cruzada parecem me fazer do interior das imagens: encontrar uma via de denúncia ao projeto civilizatório capitalista e burguês como o centro do desencantamento do mundo. O romantismo de Charles Baudelaire e de Walter Benjamin colocam-se, então, como uma lírica de compreensão da condição heróica e arruinada a qual o homem moderno vê-se imerso. Aproximo romantismo e

---

tal abordagem na expressão “tomar de assalto”, busco dizer da forma como, em mimese benjaminina, me aproprio de elementos vindos de diferentes campos do conhecimento enquanto os fixo ao passarem, assaltando-os em reflexo, agarrando no ar “[...] a ideia, a imagem ou a frase para depois voltar a cerrar os dedos sobre as contas do rosário laico e dar-lhe uma forma nova” (*Ibidem*, p. 28).

<sup>12</sup> “No caleidoscópio, os ciscos dos pequenos objetos são erráticos, mas eles estão fechados numa caixa de malícias, uma caixa inteligente, uma caixa com estrutura e visibilidade. Lente ocular, vidro opaco e pequenos espelhos habilmente dispostos no tubo transformam, assim, a disseminação do material – disseminação, embora reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objeto – em uma montagem de simetrias multiplicadas. Nesse momento, os aglomerados tornam-se formas, essas ‘formas reluzentes e variadas’ [...] Mas, nessa mesma variedade, o espectador não pode nunca esquecer, ao sacudir o aparelho para uma nova configuração, que a própria beleza das formas deve seu princípio constitutivo à disseminação e à aglomeração, sua permanente condição de negatividade dialética. A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145-146).

marxismo para chegar na tensão dos limites revolucionários do romantismo através do surrealismo. Busco, nas premissas românticas e surrealistas, uma possibilidade de subversão da barbárie presente nos projetos civilizatórios modernos burgueses, em um reencantamento inventado a partir de uma crítica ética, estética e política possível através do método da montagem imagética (DIDI-HUBERMAN, 2017). É nesse movimento que as crianças em cruzada vão adquirindo marcas dos heróis baudelarianos e, com isso, exigindo que esta pesquisadora se arrisque a um grande assalto de elementos oníricos, poéticos e míticos presentes no surrealismo, que lhe permitem, pelo menos, acercar-se de suas passagens.

No capítulo III, como a busca por um sonho esquecido, submeto-me já a uma tentativa de subversão da racionalidade que dá fundamento ao projeto burguês da modernidade. Por isso, assumo minha posição de proximidade com a *ciência sem nome*<sup>13</sup> de Aby Warburg e Walter Benjamin, assim como da poética de Marcel Proust e Charles Baudelaire. Neles, situo o lugar de formulação do tempo das imagens da Cruzada das Crianças enquanto um tempo de sobrevivências (*Nachleben*) (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Nisso, retorno ao surrealismo – pelos elementos do sonho e da embriaguez<sup>14</sup> – e ao marxismo – pela necessidade do despertar da história. E ainda, seguindo as pistas de Didi-Huberman, passo a ser uma assaltante de elementos da psicanálise – principalmente a partir de uma leitura didi-hubermaniana do conceito freudiano de sintoma. Concluo este capítulo inventando-me em uma *analista-alegorista*<sup>15</sup>, pois ao leitor proponho imagens, apenas para depois despedaçá-las e recomeçar tudo a partir de seus restos fantasmagóricos... O despedaçamento alegórico do drama barroco alemão (*Trauerspiel*) trabalhado por Benjamin (2013b), é justaposto ao tema do sonho. É nesse capítulo que demonstro como não busco contar uma história da infância, mas antes uma história das imagens da infância, ou, dito de outra forma, uma história da infância sobrevivente nas imagens.

---

<sup>13</sup> Expressão utilizada por Georges Didi-Huberman para falar da obra de Aby Warburg. Extendo a expressão à Walter Benjamin, por acreditar que ambos não se enquadraram em escolas e campos fechados e reconhecidos no mundo acadêmico hegemônico.

<sup>14</sup> Pensando o surrealismo, Benjamin (2012a) pensava a temática da embriaguez surrealista (vvida pela imaginação presente na experiência poética, no sonho e no mito), o elemento anárquico que mobilizaria as forças revolucionárias. A embriaguez surrealista se colocava como elemento fundamental na organização do pessimismo que delimitaria de forma mais precisa o ponto de encontro entre marxismo e surrealismo (BENJAMIN, 2012a; LÖWY, 2002).

<sup>15</sup> A palavra alegoria, em seu sentido etimológico, origina-se do grego *allegoría*, que significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal” (CEIA, 2016). Para Katia Muricy (2009, p. 20) “A alegoria é uma escrita por imagens em que a fragmentação constitutiva atende tanto à exigência de um conhecimento imediato quanto à natureza do pensamento”. A alegoria barroca será retomada no decorrer desta tese.

No capítulo IV, suporto olhares atormentadores e reflito sobre a natureza e a invenção desses olhares. Um tormento que se fez primeiro a partir dos olhares que as crianças em cruzada me devolviam enquanto passavam através das imagens e, depois, pela cegueira cartesiana em que me vi mergulhada diante desses olhares. O capítulo procura, assim, demonstrar – inicialmente de forma teórica – o percurso que realizo enquanto tento perceber o olhar necessário diante das crianças em imagem que vejo em cruzada. Início Tateando referenciais até então a mim desconhecidos, aproximando-me das formas como algumas correntes filosóficas trataram da temática do olho e do olhar. Nisso, vou procurando possíveis dobras onde a percepção visual se coloca entre fenômenos físicos, psíquicos e poéticos. Em seguida, mais uma vez com Didi-Huberman, adentro na cisão arrebatadora que separa, nas imagens da Cruzada das Crianças, presença (o que vejo) e ausência (o que me olha), em uma dialética constante. Por fim, encaro o olhar do anjo da história através de Walter Benjamin, intuindo encontrar nessa imagem a origem de um sintoma persistente na história das imagens da Cruzada das Crianças que aqui busco contar. O jogo do luto presente nas alegorias do drama barroco alemão (*Trauerspiel*) (BENJAMIN, 2013b) é posto em jogo com a embriaguez surrealista.

No capítulo V, anuncio de forma explícita a forma como busco a montagem desta história das imagens da infância em cruzada dentro do que denomino como uma montagem surrealista. Nisso, reconheço a montagem imagética da história da Cruzada das Crianças como um procedimento ético-estético-político necessário ao despertar da história.

No volume II desta tese, apresento a Cruzada das Crianças pelas imagens em montagem. Cabe dizer que o volume adicional não procura de forma alguma ilustrar a teoria que problematizo. Pode, antes, ser pensado como uma montagem que objetiva mostrar, pela via da crítica e do reencantamento do mundo presentes no surrealismo, aquilo que, pela superfície do pensamento racional e consciente, presentes neste primeiro volume, dificilmente seria acessado. Não se trata, assim, do uso redutor de duas linguagens distintas para abordar as mesmas questões, mas de uma tentativa de abertura pela imagem para um pensamento que não sabe (RANCIÈRE, 2009) e que, talvez por isso, intenta mostrar suas ganas alucinadas de subversão pela embriaguez.

Dizendo isto, cabe ainda avisar ao leitor desavisado que...

Essa é uma história de fragmentos, de distâncias que se mantêm como parte intrínseca de uma história das imagens da infância; como uma busca do luto diante do inelutável e dos caminhos (im)possíveis de um reencantamento do mundo; de uma repactuação de promessas;

de organização do pessimismo pela destruição de pacatas esperanças e em defesa de uma esperança dos recomeços...

No enredo, devem protagonizar crianças que vivem nas dobras imagéticas daquilo que delas restou em um acervo de uma escola agrícola do sul do Brasil, fundada no início do século XX. Procuo um lugar (im)possível de ciência para contar de onde as vejo tomarem seus lugares junto a outras tantas, que há tempos estão em cruzada por um lugar de redenção ainda não cumprido. Esta é uma história fora do tempo e do espaço e, por isso, pertence a todas as épocas e ao mundo todo.

Por isso, inspirada em uma *poética do improvável*, que encontro em Maurice Blanchot – em uma antecipada apropriação de uma estética da repetição, dos retornos e sobrevivências presente nesta tese –, ADVIRTO ainda:

*Esta história dedica-se a um determinado espírito de vigília e de sonho!*

*Esta história carrega o desejo de ver nascer uma poesia que, em lucidez surrealista, agrava ao invés de resolver!*

*Esta história, que designa o obscuro, considera as claridades imaginativas como nuvens sempre evanescentes!*

*Esta história fala de um tempo de espera, onde lampejos anunciam tempos de céus abrasados!*

*Esta história preocupa-se com uma elevada e impraticável clareza!*

*Esta história dedica-se ao improvável, àquilo que se abre aquém da palavra e da imagem, mas que nelas mantém-se escondido e revelado, encerrado e convocado!<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Montagem entre as minhas palavras e fragmentos de Blanchot (2010).

## I. UM PROJETO MODERNO DE PROMESSAS E BARBÁRIES PARA UMA INFÂNCIA DESVALIDA

Uma questão inicial delinea-se de modo a problematizar o que as imagens em fragmentos fotográficos reabrem e encerram das promessas que foram feitas a esses “menores desvalidos”<sup>17</sup> no advento do projeto moderno brasileiro... Ou melhor dizendo, o que contam e o que encerram essas crianças em imagem, da cruzada que ainda realizam. Por isso, necessito dizer inicialmente das formas pelas quais um sentimento de infância coloca-se no advento desta modernidade atualizadora de cruzadas e barbáries medievais. Para isso, inicio com algumas contribuições da sociologia e da história da infância.

Ainda que a infância adquira reconhecida relevância no final do século XX “[...] na agenda da opinião pública e dos sistemas periciais produtores de conhecimento sobre a sociedade [...]” (SARMENTO; PINTO, 1997, p. 11), na ordem daquilo que Sarmiento (2002) define como uma agenda para a infância na 2ª modernidade, a infância enquanto categoria construída socialmente emerge anteriormente com o advento das sociedades industriais. É nesse contexto que se evidencia uma mudança no lugar anteriormente atribuído às crianças na sociedade. Para o historiador da infância Philippe Airès (2016), a moralização promovida pelos reformadores católicos e protestantes através da separação das crianças do restante da sociedade é levada a cabo principalmente através da escolarização da infância.

A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles. A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida a distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio. Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas) que se estenderia até nossos dias, e ao qual se dá o nome de escolarização (ARIÈS, 2016, p. x).

Ainda que a educação das crianças tenha se colocado como um tema central na modernidade, Manuel Pinto (1997) adverte para algo que procuro dizer de forma explícita nesta tese, ou seja, no que diz respeito às crianças oriundas das classes populares, não se observa os mesmo contornos da elaboração de um sentimento de infância a ser protegida e educada até que pudesse ser inserida no mundo adulto. Por isso, concordo com o entendimento deste sociólogo quando afirma que no que diz respeito às crianças pobres, há

---

<sup>17</sup> Forma como a infância e juventude era conceituada nos documentos da Primeira República Brasileira.

razões para se pensar “[...] numa regressão verificada com o advento da industrialização e a procura de mão de obra infantil” (PINTO, 1997, p. 35).

Ainda que os princípios da Revolução Francesa promovessem uma nova sensibilidade acerca da educação das crianças, e que historiadores como Ariès (2016) tenham colaborado para a compreensão do lugar central da educação na construção social da infância, Manuel Pinto (1997) adverte para a existência de historiadores como Lloyd de Mause, que contam outras histórias da infância, uma história de “[...] pesadelo do qual recentemente começamos a despertar” (DE MAUSE, 1992, p.48).

Para De Mause (1992), no entanto, quanto mais recuarmos na história, maior será o confronto com uma história de invisibilidade, maus-tratos e desproteção da infância. Nesses termos, o autor defende que houve uma evolução no que diz respeito a uma sensibilidade e conduta para com a infância. Em uma direção de abordagem distinta, e sendo fiel ao entendimento que aqui assumo – que deverá ficar mais compreensível nos capítulos seguintes –, de um tempo dialético da história onde diacronia e anacronia se entrelaçam em uma história de continuidades e sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2015; BENJAMIN, 2006), insisto: ainda que a modernidade tenha construído um sentimento da infância enquanto realidade social de uma fase da vida a ser protegida e educada, a barbárie contra as crianças atualiza-se no interior de um projeto que se pretendeu civilizatório.

A separação entre adultos e crianças, que a filosofia das luzes vai consagrar, traduz-se, nomeadamente para os filhos das classes ricas, na frequência da escola em regime de internato. Relativamente às classes pobres, o trabalho desde tenra idade iria continuar a ser uma realidade ainda por muito tempo. Verifica-se, concomitantemente, uma preocupação cada vez maior no sentido da responsabilização da sociedade pela recolha e proteção das crianças abandonadas e vagabundas (PINTO, 1997, p. 36-37).

Não é novidade, assim, que os projetos para a infância burguesa e para a infância pobre nunca tenham tido as mesmas premissas, fins e objetivos. Ainda que a ideia de “incapacidade” e “incompletude” a ser formada e protegida (SARMENTO; PINTO, 1997) se repita de forma transversal às classes sociais, a criança pobre nunca foi formada e protegida da mesma forma que a criança burguesa. Para esta, as amas, os tutores, as escolas e colégios de formação para as ciências, a economia, as artes, as línguas e as filosofias; Para as crianças pobres, o chão da fábrica, o trabalho operário rural, as escolas profissionais de formação para o trabalho.

Repito, em reformulação, a constatação que carrego ao final – provisório e necessário – desta pesquisa: crianças estão em cruzada em busca de um lugar verdadeiro de proteção e protagonismo, porque as promessas que lhes foram feitas se realizam, na maioria das vezes,

enquanto promessas-barbárie. As promessas societárias hegemônicas de hoje e de ontem para a infância pobre são projetos civilizatórios que pouco mais fazem do que manter o consenso social e o devido lugar “marginal” estruturalmente “destinado” a determinados grupos sociais pelo projeto capitalista burguês moderno. Desta forma, aqui defendo que através da montagem de uma história imagética da infância pobre, a medieval lenda da Cruzada das Crianças retorna como parte do projeto civilizatório capitalista moderno.

Movida pela necessidade de acompanhar essas crianças em cruzada, procurando denunciar uma catástrofe ainda em curso, realizo um salto para o tempo onde meninos<sup>18</sup> em passagem por uma escola agrícola do sul do Brasil, o PAVG, foram capturados em fotografias que quase um século depois estão diante de mim. Foi enquanto assistente social desta escola que me deparei com seus olhares atormentadores, exigindo-me algo que passei a perseguir desde o início desta pesquisa.

Antes de tudo, a exigência que aquelas crianças em imagem me colocavam era a de serem vistos e contados enquanto centro de uma história que nunca lhes concedeu o protagonismo. Uma história que, pelas imagens, contava de um projeto para “menores desvalidos”, um projeto que se pretendia redentor, uma promessa: os patronatos agrícolas em implantação ao longo do imenso território brasileiro.

Os patronatos agrícolas, que foram criados a partir do Decreto nº 12.893 de 28 de fevereiro de 1918, eram vinculados ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, e tinham como principal objetivo “[...] ministrar, além da instrução primária e cívica, noções práticas de agricultura, zootechnia e veterinária a menores desvalidos”. (BRASIL, 1918). Colocavam-se como eixo no processo de desenvolvimento da modernidade brasileira, tendo em vista que ao mesmo tempo que criavam uma “solução” para a criminalidade infantil e juvenil, que aumentava devido a intensificação das desigualdades sociais, proporcionavam a qualificação de mão-de-obra para o agronegócio emergente como centro da economia brasileira.

Tratava-se de um grande projeto civilizatório da aristocracia brasileira que se desejava moderna. Em relatório enviado ao presidente da República em 1918, Wenceslau Braz Pereira Gomes, o então ministro da agricultura, João Gonçalves Pereira Lima, dizia o seguinte:

Em todos os centros populosos cresce, dia a dia, o sombrio exército de meninos abandonados, criminosos e malfétores de amanhã, peitando os tribunais, enchendo as cadeias, em vez de constituírem elementos computáveis da economia. Dar a mão

---

<sup>18</sup> A questão de gênero coloca-se nesse caso, pois, até fins da década de 1950, os estudantes da escola eram todos do sexo masculino.

a essas crianças – órfãos de pais vivos – impelidas à ociosidade e ao vício, assegurelhes uma atmosfera oxigenada de bons sentimentos, prendê-las à fecundidade da terra ou habilitá-las na tenda da oficina de uma profissão é transformar cada uma delas em fator de engrandecimento coletivo (BRASIL-RMAIC, 1918, p. 137 apud NERY, 2010, p. 181).

Esta era a promessa: dar a mão a um sombrio exército de meninos abandonados, prendendo-os à fecundidade do trabalho na terra, ou ao chão das oficinas fabris. Esta era a barbárie. Para Irma Rizzini (2016), trabalho e infância pobre sempre foram realidades muito próximas. Mas, para quem trabalham essas crianças?

Para seus donos, no caso das crianças escravas da Colônia e do Império; para os “capitalistas” do início da industrialização, como ocorreu com as crianças órfãs, abandonadas ou desvalidas a partir do final do século XIX; para os grandes proprietários de terras como boias-frias; nas unidades domésticas de produção artesanal ou agrícola; nas casas de família; e finalmente nas ruas, para manterem a si e as suas famílias (RIZZINI, 2016, p. 376).

No que diz respeito à infância pobre, compreendo que educação, trabalho e moralização não se dissociam. A “menoridade” era no contexto de advento da modernidade brasileira, como muito bem compreendeu a historiadora e antropóloga Adriana Viana (1999), um “mal que se adivinhava”. Para a pesquisadora, no Brasil, em “[...] um contexto de projetos e processos de normalização do corpo social, propostos e em curso nas décadas finais do século XIX e início do XX, atuantes sobre imigrantes, loucos, criminosos, índios, trabalhadores urbanos e rurais, feiticeiros, espíritas, sífilíticos etc.” (VIANNA, 1999, p. 14), a ação policial sobre as crianças e jovens pobres – os menores – “[...] só se fazia possível porque realizada sobre um mal que ainda iria se concretizar plenamente, um mal que se adivinhava em seu comportamento e em suas características hereditárias” (VIANNA, 1999, p. 19).

A infância pobre era – e ainda é – vista, então, como um problema social a ser resolvido, mais em defesa da sociedade no geral do que das crianças em questão. Alfredo Ferreira de Magalhães, médico baiano, no Primeiro Congresso Brasileiro de Proteção à Infância, realizado no Rio de Janeiro em 1922, dizia o seguinte:

Quando recolhemos um pequeno ser atirado sozinho nas tumultuosas maretas dos refolhos sociais, victimas de paes indignos ou de taras profundas, não é elle que nós protegemos, são as pessoas honestas que defendemos; quando tentamos voltar a saúde physica ou moral seres decadentes e fracos, ameaçados pela contaminação do crime, é a própria sociedade que defendemos contra agressões das quais, para ella mesma, o abandono das crianças constitue uma ameaça ou um presságio. (DEPARTAMENTO DA CREAÇÃO NO BRASIL, 1922, p. 133).

É percebendo a criança pobre como um “ser decadente e fraco” que os congressos brasileiros de proteção à infância, criados pela iniciativa do “Departamento da Creação no

Brasil”, colocavam-se no contexto de desenvolvimento da modernidade brasileira como uma ação governamental – com fundamentos e argumentos científicos – que objetivavam formular uma racionalidade de higienização, moralização e educação dos “menores desvalidos”. Entre as seções do I Congresso, realizado em 1922, estavam:

I Sociologia e legislação (particularmente em relação á família e á collectividade); II Assistencia (em relação á mulher grávida, á mãe e á nutriz e ás creanças da primeira e da segunda edades); III Pedagogia (especialmente a psychologia infantil e a educação physica, moral e intellectual, inclusiva a educação profissional); IV Medicina Infantil (Pediatria em geral, cirurgia, orthopedia e physiotherapia); V Hygiene (Eugenía, hygiene publica e privada da primeira e da segunda edades, estudo da chimica alimentar da creança da primeira idade, hygiene publica principiamente das colletividades, sobretudo a hygiene escolar) (DEPARTAMENTO DA CRENÇA NO BRASIL, 1922, p. 8).

A infância pobre, como um “mal que se adivinha” transversalizava todas as seções, demonstrando ser o seu controle, moralização e preparação como mão-de-obra o grande pano de fundo discursivo e propositivo do Congresso. Ainda citando o discurso do médico baiano Alfredo Magalhães, era necessário para aqueles homens da ciência e do Estado “[...] ser coerentes e providentes; o aproveitamento e o avigoramento da creança representam a economia, o accrescimento das forças vivas da nacionalidade” (DEPARTAMENTO DA CRENÇA NO BRASIL, 1922, p. 132). Para ser “aproveitada”, a criança pobre precisava ser moralizada e educada a partir da pedagogia do trabalho e, em alguns casos, do internamento prisional ou assistencial.

Na seção I, Sociologia e legislação, dentre os 11 temas discutidos no I Congresso de Proteção à Infância, estavam os seguintes:

1. ‘Os moralmente abandonados. Infância criminosa. Tribunaes para creanças’- Dr. Alfredo Pinto. [...] 6. ‘A criança entre os selvicolas do Brasil’- Dr. Roquette Pinto. 7. ‘Castigos ás creanças’- Dr. Taciano Antonio Basilio. 8. ‘O trabalho industrial das creanças. Necessidade da sua regulamentação’- Franco Vaz (DEPARTAMENTO DA CRENÇA NO BRASIL, 1922, p. 109).

Mas é na seção sobre a assistência que a infância pobre adquire centralidade, em direta conformidade com as elaborações, simultaneamente em curso, da criação dos patronatos agrícolas e outras instituições de internamento dos “menores desvalidos”. É o que se evidencia nos seguintes temas : “[...] 13. ‘Criminalidade infantil’- Dr. Alfredo Balthazar da Silveira. 14. ‘Escolas de reforma, sua necessidade no Brasil’- Franco Vaz. 15. ‘Patronatos agrícolas’- Dr. Dulphe Pinheiro Machado” (DEPARTAMENTO DA CRENÇA NO BRASIL, 1922, p. 109). Como temas da sessão eugenista estão as atividades de educação física e a higiene dentária.

Assim como os documentos policiais históricos pesquisados por Adriana Vianna (1999), as imagens das crianças as quais me dedico nesta tese são parte do que resta de um acervo institucional formado por aquilo que a instituição desejou guardar. E, por isso, é assustadora a forma como agora os documentos e imagens parecem – diante de mim – retornar como um exemplar relatório de sucesso do projeto eugenista e moralizante preconizado no I Congresso de Proteção à Infância. O acervo ao qual me deparo, parece querer contar do cumprimento dessa promessa. Nele, os relatórios contam como “os menores adquiriram robustez física”, que “as cáries e outras doenças bucais estão controladas”, que “os menores estão disciplinados, cuidando muito bem da lavoura e adquirindo um sentimento de honra e amor à pátria”. As fotografias das primeiras décadas mostram os meninos em meio a grandes plantações, a legenda refere-se a elas, a criança faz escala. Essa era a promessa que se cumpria. Essa era a barbárie.

O sentimento de infância formulado desde a filosofia das luzes não me parece ter iluminado a vida dessas e de outras tantas crianças... Eles eram o mal social que devia ser eliminado com proveito ao projeto societário em ascensão. Não eram eles os “filhos da nação”, mas uma ameaça e um mau presságio. E, por isso, essa infância ainda permanece sem nome, sem história, invisibilizada e emudecida por nossos ouvidos impotentes para sua gritaria... Mas ela deixa rastros... E espera enquanto passa, enquanto cruza, mostrando-me que enquanto ela não for encarada em seu olhar exigente, a infância pobre de hoje permanecerá com a infância de outrora, em cruzada. Em perspectiva benjaminiana, não há salvação do presente sem abertura e redenção do passado. As imagens da infância de hoje, ainda holocaustizada e sobre *flashes*, não cessarão de nascer enquanto não reconhecermos nelas, o retorno das imagens da infância de outrora (BENJAMIN, 2012).

No acervo ao qual esta pesquisadora dedica-se, as histórias destas crianças de ontem ficam presas nas “dobras” das imagens e dos documentos, nos subtextos de um formulário de matrícula, de um parecer, de um relatório, nos gestos e nos olhares dos meninos e meninas capturados em fotografia, me fazendo aos poucos compreender a forma como compõem essa cruzada da infância em um tempo descontínuo de sobrevivências, um tempo dialético.

Falo assim da *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013a), ressurgência, sobrevivência, de imagens de uma saga de crianças inscrita na história da humanidade. Uma cruzada, uma passagem, um êxodo que sobrevive na vida póstuma das formas em imagem desses pequenos

corpos. Por isso, fotografias de meninos<sup>19</sup> que no início do século XX passaram por esta escola agrícola do sul do Brasil são para esta pesquisadora retornos, (re)aparições de uma mesma história de meninos e meninas que ainda passam por esta escola e por outros tantos lugares... De meninos e meninas em trabalho, confinamento, deslocamento forçado ou militarização; de meninos e meninas mais negros do que brancos, que sofrem processos cotidianos de holocaustização pela pobreza, pela violência e pela intencional invisibilidade, nas periferias e centros urbanos do Brasil e do mundo; de meninos e meninas do campo que ainda padecem entre conflitos e políticas exterminatórias do pequeno agricultor, do camponês Sem Terra; de meninos e meninas indígenas e quilombolas herdeiros de uma história colonial de massacre e roubo de territórios e de modos de existência ancestrais; de filhos e filhas de pescadores artesanais vítimas de um processo de apartamento de sua comunidade ao território tradicional ao qual pertencem pelo avanço liberal da pesca industrial sobre suas águas; de tantos e tantos outros meninos e meninas de comunidades tradicionais e grupos populares urbanos aos quais são direcionados projetos civilizatórios calcados em promessas de ontem, de “moralização de uma infância desvalida”<sup>20</sup>, e de hoje, “de proteção integral”<sup>21</sup>. É deles que falo em imagem e forma sobrevivente... Sobrevivem, reaparecem, como pequenos fantasmas que não devem nos permitir adormecer, até que possam encontrar um lugar final de chegada e de redenção...

Em busca desses meninos, elejo as primeiras fotografias da escola preservadas no acervo como meu lugar de partida<sup>22</sup>... São as imagens desses “meninos primeiros” que desde o início me arrebatam pela forma como me exigem. São elas que fizeram com que meu lugar de assistente social fosse habitado pelo da pesquisadora que hoje se faz imersa no antro aberto pelo olhar desses meninos em imagem. É o lugar de busca pela distância e proximidade

---

<sup>19</sup> As fotografias que serão utilizadas, oriundas do acervo do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Educação, Memória e Cultura (NEPEC) do Campus Pelotas Visconde da Graça (CaVG) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul) são das primeiras décadas desta escola, fundada em 1923, quando ainda era o Patronato Agrícola Visconde da Graça (PAVG). Cabe ainda, desde o início, salientar que os meninos das primeiras duas décadas de fundação da instituição tinham de 06 a 18 anos. Sobre a vida desses meninos, ver também a tese da antropóloga Fabíola Pereira Mattos, com o título “‘Nestes termos, pede deferimento’: Uma etnografia sobre dinâmicas de intervenção e assistência em uma instituição de ensino”, a ser defendida ainda em 2018 junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Tal pesquisa foi realizada no mesmo acervo de onde se originam as imagens desta tese, e, a partir de uma etnografia documental, dedicou-se a compreender as formas pelas quais a vida dos meninos que passaram pela escola sobrevive entre as múltiplas vozes presentes nos documentos institucionais acervados.

<sup>20</sup> Como a infância era nomeada em alguns documentos na época da 1ª República brasileira.

<sup>21</sup> Principal objetivo do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) brasileiro.

<sup>22</sup> Eram apenas meninos até finais da década de 1950, por isso, assumo, pela palavra, o gênero.

necessárias para sustentar seus olhares que me faz poder dizê-los, que habito desde então. É o lugar e o instante onde as promessas/barbáries aparentemente encerradas naquilo que a instituição guardou da história que desejava contar, eclodem em aberturas de outras histórias em imagem.

## **II. A PRIMEIRA EXIGÊNCIA DA CRUZADA DAS CRIANÇAS EM IMAGENS: ROMANTISMO, SURREALISMO E REENCANTAMENTO DO MUNDO**

Acredito não ser possível avançar na busca do olhar necessário diante dessas crianças em cruzada sem que antes eu me aproxime do lugar de crítica da modernidade que o doutorar me exigiu... Parece-me ser essa uma das exigências primeiras dessas crianças que me olham de dentro das imagens. É no romantismo revolucionário que intuo encontrar o movimento que se acopla à crítica dos projetos civilizatórios modernos como formuladores de uma barbárie moderna que gera o desencantamento do mundo e, ao mesmo tempo, encontro-o com uma perspectiva possível de reencantamento.

Tal abordagem vincula-se a um necessário despertar – anunciado por Walter Benjamin (2006, 2012) – diante da barbárie que atravessa a história como um raio; remete a encarar o rosto arruinado e aterrorizante de projetos societários de “paz”, “civildade”, “convivência”, que nada mais são do que o extermínio de uns por outros: projetos de guerra, de fome, de morte pela invisibilidade, pelo roubo do fruto do trabalho e da dignidade humana, de holocaustizações que ainda não cessaram de acontecer, mas que implicam também uma possibilidade de, nesse despertar, reconhecer elementos ainda presentes de um sonho que nos permite uma outra forma de escrita e reabertura da história (BENJAMIN, 2006).

A Escola de Frankfurt, a qual Walter Benjamin esteve bastante próximo, foi uma das principais responsáveis pela crítica da civilidade moderna. Os pensadores da Teoria Crítica advertiam sobre a "luminosidade gelada" da razão calculista que carrega a semente da barbárie, procurando entender por que a humanidade, ao invés de se engajar em condições verdadeiramente humanas, perde-se em uma nova forma de barbárie. Cabe dizer que a modernidade se coloca como um foco privilegiado desta catástrofe da história, não porque as épocas anteriores tivessem sido menos trágicas, mas porque nenhuma época tinha realizado tantas promessas civilizatórias como a modernidade (LÖWY, 2010). Sobre as promessas modernas, explica Walter Benjamin (2013, p. 77):

A burguesia iniciou-se com as promessas mais radicais e com a crítica mais radical das mazelas humanas já feitas até agora em toda a história universal. Ela começou com as teses do cosmopolitismo, do “império da razão”, da infinita educabilidade do gênero humano, da paz eterna, do equilíbrio pacífico entre os poderes materiais e imateriais antagônicos numa graduação infinitamente elástica e automaticamente mutável das camadas sociais mediante a “livre concorrência”, que ela contrapôs à hierarquia rígida da antiga constituição estamental.

No mesmo sentido, Querido (2016, p. 82) demonstra como progresso material e espiritual colocavam-se como virtudes que cresciam lado a lado na filosofia moderna:

A defesa do progresso material e espiritual tornava-se, desde então, um dos *leitmotiven* básicos do pensamento filosófico estabelecido. No entanto, tão-logo se revelou os limites intrínsecos a esse progresso – a esta aposta em um “futuro radiante” –, a celebração da modernidade industrial tornou-se, ela também, uma “tradição moderna”, transformando-se, assim, em aparato espiritual de uma ordem social que, de agora em diante, não poderia mais camuflar o seu caráter estruturalmente desigual. Com os acontecimentos revolucionários de 1848 que sacudiram a Europa, esse processo atinge a sua mais dramática expressão. Pela primeira vez, a burguesia mostra-se irresolutamente oposta às tentações democráticas do povo, especialmente da classe trabalhadora que surgia. Para a burguesia, o amansamento da revolução política era uma necessidade para a potencialização das transformações econômicas e sociais que deveriam gerir o capitalismo moderno. Os massacres de junho de 1848, em Paris – descritos por Sartre como o “pecado original da burguesia” –, testemunham, sob o sangue do povo insurrecto nas barricadas, os limites da pretensa república liberal-burguesa.

Neste contexto, há nos marxistas românticos um sentimento de nostalgia com uma época onde a experiência social estava alicerçada em valores comunitários de compartilhamento de uma tradição, onde a vida não era um dado racionalizado em uma kafkaniana burocracia estatal. Tais questões serão logo discutidas.

Na costura teórico-metodológica que construo inicialmente a partir do marxismo romântico, compreendo que as teses de Walter Benjamin (2012) sobre o conceito de história – onde ele realiza uma crítica à filosofia do progresso transitando entre o materialismo histórico de Marx, o romantismo e o messianismo judaico – são um dos centros epistemológicos que subsidiam a abordagem marxista romântica desta tese. Nas teses referidas, os três campos (materialismo histórico, romantismo e messianismo judaico) que influenciaram Benjamin ao longo de sua vida, acomplam-se na defesa de uma escrita da história que, vinculada à “tradição dos vencidos”, se coloca na contramão da temporalidade vazia e homogênea do progresso moderno.

Para que seja possível uma compreensão da forma como, a partir de Benjamin e outros teóricos da Teoria Crítica, o materialismo histórico de Marx é por esta pesquisadora apreendido em uma perspectiva de história que procura atender as exigências que ecoam de dentro das imagens por crianças que em passagem esperam, é imprescindível um olhar atento para o que Benjamin (2012, p. 12-13), diz em sua tese VII, acerca da dimensão da barbárie subjacente à dimensão de cultura<sup>23</sup>:

[...] Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto

---

<sup>23</sup> “Nunca existiu um período da história no qual a cultura [*Bildung*] de uma pequena minoria procura se sofisticar cada vez mais, enquanto a grande maioria permanece em uma condição de perene incultura [*Unbildung*]”, Lotze contrapõe a pergunta: ‘como seria possível falar em tais condições de uma história da humanidade como um todo?’ Lotze, *Mikrokosmos*, vol. III, p. 25” (BENJAMIN, 2006, p. 532, [N 14a, 2]).

o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detém o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.

O materialismo histórico de Benjamin, agora pensado como subsídio desta pesquisadora na busca do olhar necessário diante das imagens da Cruzada das Crianças, não se detém em uma perspectiva progressista de avanço da redenção daqueles ainda “despojados no chão” pelo cortejo da cultura. É, por isso, imperativo em Benjamin (2012) que o historiador materialista deva “[...] escovar a história a contrapelo”, operando aos saltos, retomando aquilo que ainda não foi enlutado pela história, encarando o horror do processo de transmissão do patrimônio cultural da humanidade e pactuando com as épocas passadas uma nova e antiga promessa de redenção. São essas, para esta pesquisadora, as principais premissas do marxismo romântico em Walter Benjamin e o gesto buscado diante das imagens pesquisadas. Um gesto de afastamento do processo de transmissão do patrimônio cultural acervado como sucesso do cumprimento de uma promessa civilizatória. É com horror que encaro tal promessa e escavo na direção contrária, por Benjamin a contrapelo, seguindo os rastros deixados por crianças em cruzada pelas imagens.

Nesse movimento, com a retomada do romantismo em sua via revolucionária, que encontro uma possibilidade de crítica de alguns elementos característicos da lógica da modernidade<sup>24</sup>. Elementos estes que são aqui pensados como as horripilantes entranhas das promessas realizadas para a infância pobre: o desencantamento do mundo, a quantificação do

---

<sup>24</sup> “Devemos notar igualmente que o romantismo é, queira-se ou não, uma crítica moderna da modernidade. Isso significa que, mesmo se revoltando contra ela, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente influenciados por sua época. Assim, ao reagir afetivamente, ao refletir, escrever contra a modernidade, eles reagem, refletem e escrevem em termos modernos. Longe de lançar um olhar exterior, de ser uma crítica vinda de um ‘além’ qualquer, a visão romântica constitui uma ‘autocrítica’ da modernidade” (LÖWY, 2015, p. 39). O mesmo se fará aqui, enquanto a pesquisadora realiza uma crítica à racionalidade que se desenvolve com o Estado moderno capitalista burguês, é ela própria, como assistente social, uma agente desta racionalidade. Esta tese se coloca como um grande “grito de susto” (BENJAMIN, 1989) que ecoa enquanto busco suspender por um breve instante minha submersão nas fantasmagorias que me são contemporâneas.

mundo, e a mecanização do mundo, a abstração racionalista e a dissolução dos vínculos sociais. Sigo e, assim, vou aproximando-me do romantismo do poeta Charles Baudelaire, nisso retomo com Walter Benjamin a vivência do choque (*Chockerlebnis*)<sup>25</sup> e do heroísmo vivenciados pelos personagens alegóricos presentes na lírica baudelariana, refletindo sobre a forma como a infância pode acoplar-se a tais vivências alegóricas modernas. Em seguida, pelo surrealismo, emergem continuidades românticas colocadas agora na pulsão radical da revolta do espírito e do amor louco que busca ainda o reencantamento do mundo, principalmente a partir da poesia, do sonho e do mito. Acredito ser em profunda proximidade com as pulsões surrealistas que um olhar diante da infância torna-se possível (BUSSOLETTI, 2007; DUARTE, 2017; KOHLS, 2018).

## 2.1 O Romantismo e a experiência perdida

Uma questão inicial se coloca: de que forma o romantismo reage no contexto moderno de tantas promessas-barbáries? Como o romantismo pode se opor à exploração de uma classe trabalhadora que surgia já afogada na reificação de seu trabalho e mecanização de sua vida? Como essa experiência de dor e melancolia dos românticos colocava-se como possibilidade de crítica ao projeto civilizatório burguês moderno? Afinal, de qual romantismo fala esta pesquisadora?

Na busca dessas questões aproximo-me de Michael Löwy (2015), estudioso do romantismo enquanto possibilidade de revolta contra a civilização moderna, que afirma que falar sobre romantismo é tratar de um enigma aparentemente indecifrável que desafia a análise, tanto em termos de sua diversidade quanto de suas contradições.

Antes de tudo, cabe ressaltar que romantismo não se restringe a uma escola literária do século XIX ou uma reação contra a Revolução Francesa. Trata-se antes de uma forma de

---

<sup>25</sup> Benjamin (2012, p. 207) – Magia e Técnica – fala da vivência do choque que surge com a invenção do cinema. “Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagens se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda”. No item 2.2 desta tese, a vivência do choque (*Chockerlebnis*) será tratada de forma mais direta. Por ora, cabe salientar essa dimensão da necessidade de uma atenção aguda, vinculada a uma transformação profunda da percepção, “[...] como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (*Ibidem*).

sensibilidade e pensamento com alto poder de germinação crítica “[...] que se estende da segunda metade do século XVIII (de Rosseau!) até nossos dias, um cometa cujo “núcleo” incandescente é a revolta contra a civilização capitalista-industrial moderna, em nome de certos valores sociais ou culturais do passado” (LÖWY, 2013, p.08).

Na ótica romântica da qual me aproximo diante das imagens da infância, a recusa à modernidade capitalista associa-se com o sentimento de uma perda. No real reificado moderno, algo de precioso se perde no âmbito individual e coletivo. Nessa perda habita uma experiência melancólica<sup>26</sup> resultante da crença de que certos valores, baseados no compartilhamento e na transmissão de uma tradição comunitária, foram alienados (LÖWY, 2015).

Cientes dessa perda, os românticos reagem em obras criadas como invocação de um passado pré-capitalista, onde valores que foram alienados com a era industrial ainda existem. Essa reação, no entanto, será menos ou mais crítica. A partir da obra de Michael Löwy, percorro a via revolucionária do romantismo, debruçando-me sobre os principais elementos de crítica à racionalidade burguesa capitalista moderna e, logo em seguida, aproximando romantismo e marxismo.

### 2.1.1 A modernidade como desencantamento do mundo

No ensaio “O Narrador”, escrito em 1936, Walter Benjamin (2012a) diz que é como se a humanidade, no contexto pós 1ª Guerra Mundial, estivesse sendo privada de uma faculdade que lhe parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências através da narrativa. Com a vivência do choque (*Chockerlebnis*) colocada a partir do confronto com uma desconhecida tecnologia de guerra, as experiências entravam em acelerado declínio.

[...] da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. E não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra das

---

<sup>26</sup> “A poesia de Baudelaire encontra a expressão desse esfacelamento na cultura e a exhibe no *spleen*. Na poesia baudelaireana, Benjamin constata a geração do tédio na vida moderna. A origem dessa motivação ele a encontra no *Trauerspiel*, doravante considerado pré-história daquela poética. A dramaturgia do século XVII vê na melancolia a projeção da marcha da civilização como uma catástrofe contínua [...]” (CALLADO, 2008, p. 02).

trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes. Uma geração que fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2012a, p. 214).

É perceptível, no fragmento benjaminiano, a forma como o autor vincula o declínio da experiência pela guerra à inflação, às batalhas materiais e à moralidade dos governantes. Várias faces de uma mesma racionalidade moderna empobrecedora, alienante e catastrófica, que parece atingir seu ápice com o desenvolvimento da tecnologia de guerra.

Nesse cenário, Benjamin (2012a) fala da forma como o declínio da experiência e da narrativa ocorrem simultaneamente ao (re)surgimento do romance no período moderno. Difundido com a invenção da imprensa e do livro, o romance não se relaciona com a tradição oral. Enquanto o narrador retira o tema de suas narrativas das suas experiências ou das experiências narradas por outros, o romancista está isolado. “Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Em meio à plenitude dessa vida e na descrição dessa plenitude, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 2012a, p. 217). Por isso, para Benjamin (2012a, p. 218), o romance, que nasceu na Antiguidade, “[...] precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis ao seu florescimento”. É nesse tempo das horas pesadas dos relógios das fábricas e na mudez no qual retornavam os “heróis de guerra”, que o sentimento de perda e melancolia, em um desencantado mundo, irá se colocar.

Na necessidade sentida de retorno ao passado, as obras românticas podem assumir formas regressivas e reacionárias de um retorno linear ao que se passou, e, por outro lado, por vias revolucionárias, buscar um desvio pelo passado da tradição como retomada de elementos necessários a um futuro outro. Löwy (2015, p. 38) irá resumir o romantismo em sua via revolucionária, como uma crítica à modernidade “[...] em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’ (Nerval)”.

Entretanto, essa crítica anticapitalista romântica nem sempre se coloca de forma direta e/ou consciente. Por isso, Löwy (2015) irá dizer que a oposição romântica à modernidade capitalista-industrial não contesta o sistema capitalista em sua integridade, reagindo a apenas algumas de suas características. O autor apresenta alguns elementos de crítica que se repetem

nas obras românticas: o desencantamento do mundo, a quantificação do mundo, a mecanização do mundo, a abstração racionalista e a dissolução dos vínculos sociais.

O desencantamento do mundo coloca-se como uma privação essencial na modernidade, caracterizado pela racionalização da vida levada a cabo pelo projeto moderno burguês. Nas palavras de Marx e Engels (1997)

A burguesia, lá onde chegou à dominação, destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Rasgou sem misericórdia todos os variegados laços feudais que prendiam o homem aos seus superiores naturais e não deixou outro laço entre homem e homem que não o do interesse nu, o do insensível «pagamento a pronto». Afogou o frémito sagrado da exaltação pia, do entusiasmo cavaleiresco, da melancolia pequeno-burguesa, na água gelada do cálculo egoísta. Resolveu a dignidade pessoal no valor de troca, e no lugar das inúmeras liberdades bem adquiridas e certificadas pôs a liberdade única, sem escrúpulos, de comércio. Numa palavra, no lugar da exploração encoberta com ilusões políticas e religiosas, pôs a exploração seca, directa, despudorada, aberta. A burguesia despiu da sua aparência sagrada todas as actividades até aqui veneráveis e consideradas com pia reverência. Transformou o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência em trabalhadores assalariados pagos por ela. A burguesia arrancou à relação familiar o seu comovente véu sentimental e reduziu-a a uma pura relação de dinheiro (MARX; ENGELS, 1997, p. 31-32).

O romantismo colocar-se-ia, assim, como uma retomada do “entusiasmo cavaleiresco” enquanto ação de reencantamento do mundo, contra a ordem calculista e gélida vigente. Esse reencantamento é colocado muitas vezes nas obras românticas, como retomada de tradições religiosas e místicas, o que faz muitos autores relacionarem diretamente romantismo e religião. Para Löwy (2015), essa abordagem não contempla o romantismo arreligioso (Hoffmann) e o anti-religioso (Proudhon, Nietzsche, Oskar Panizza). Assim, religião não é o único meio de reencantamento escolhido pelos românticos: “[...] eles também se voltam para a magia, as artes esotéricas, a feitiçaria, a alquimia, a astrologia; redescobrem os mitos pagãos ou cristãos, as lendas, os contos de fada, as narrativas ‘góticas’; exploram os reinos ocultos do sonho e do fantástico [...]” (LÖWY, 2015, p.53).

Há também um apelo ao reencantamento da natureza, diante de uma ciência da natureza que, de Newton e Lavoisier, aspirava decifrar os mistérios do universo, e desenvolver uma técnica estritamente instrumental em relação ao meio ambiente. Em perspectiva “mitopoética”, que não pode aceitar os limites impostos pela razão arbitrária moderna, o romantismo busca reencantar o mundo transitando por elementos que ainda pareciam escapar a essa lógica instrumental (LÖWY, 2015).

A quantificação do mundo, também retirada por Löwy (2015) de Weber, coloca-se como resultado do *ethos* do capitalismo, o espírito do cálculo racional (*Rechenhaftigkeit*). No livro *Tempos Difíceis*, Charles Dickens (1969) demonstra a frivolidade quantificadora da era

industrial personificada na personagem Mister Thomas Gradgrind, membro do Parlamento inglês, que leva no bolso uma régua, uma balança e uma tabuada. Para Löwy (2015, p. 60), a obra de Dickens não fala apenas da redução da vida humana à quantificação numérica, mas também “[...] da forma como a modernidade expulsou da vida material dos indivíduos qualidades como beleza, cor, imaginação, reduzindo-a a uma rotina fastidiosa, cansativa e uniforme”.

Também em Dickens (2014), na obra *David Copperfield*, é possível uma aproximação com a temática da infância nesse mundo desencantado e quantificado. No livro, David Copperfield assume o lugar de narrador de sua própria vida, dando ênfase aos seus primeiros anos quando, tornando-se órfão, realiza uma longa e dolorosa peregrinação passando pelo internamento escolar, pelo escravizante trabalho infantil fabril, pela fome e pela perambulação pelas ruas de Londres. David Coperfield também integra, para esta pesquisadora, a Cruzada das Crianças na modernidade.

O mundo europeu vivenciado e contado por Charles Dickens é aquele da mecanização do mundo, também elemento de crítica romântica ao capitalismo e, que tem como fundamento uma oposição àquilo que foi construído de forma artificial e mecânica. Está nisso presente uma invocação de uma da organicidade dos ritmos naturais da vida. “Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza, e dedicando um culto místico a esta última, observam com melancolia e desolação os progressos da maquinaria [...]” (LÖWY, 2015, p. 61). O ritmo dos corpos trabalhadores é, a partir da modernidade, o do movimento das engrenagens das máquinas. Retomando ainda a história de David Copperfield, é na vida simples da família de sua cuidadosa babá Peggotty, experienciada no trabalho do pescador que vive e morre nos ritmos do mar, que o narrador encontra demonstrada durante toda a sua vida a cumplicidade e a admiração moral.

Distante desses valores exaltados por Dickens (2014), a abstração racionalista, coloca-se no centro da civilização moderna burguesa. Löwy (2015, p. 64) cita Mannheim para evidenciar a relação entre racionalização, desencantamento e quantificação: “[...] segundo ele, ‘essa forma de pensamento racionalizante e quantificadora está enraizada em uma forma de comportamento [...] em relação às coisas e ao mundo’”. A burocracia estatal pode ser pensada no âmago desta abstração moderna. Incluo aqui toda a maquinaria estatal de moralização da infância a partir de um projeto civilizatório que se coloca desde o desenvolvimento da modernidade. As discussões realizadas no I Congresso de Proteção à Infância, que menciono no primeiro capítulo, colocam-se como situação exemplar de uma abstração racionalista baseada em uma perspectiva científica criminal, higienista e eugenista diante da infância

pobre. Os menores desvalidos nada mais são do que dados de uma questão social a ser abordada.

Por fim, a dissolução dos vínculos sociais é sentida pelos românticos de forma dolorosa e melancólica. Situa-se nessa alienação das relações humanas, o declínio do compartilhamento comunitário da ordem de uma organicidade coletiva, ou, como já colocado a partir de Benjamin (2012a), da ordem de uma tradição. O sujeito isolado de sua comunidade, no ritmo frenético da cidade moderna (BENJAMIN, 2006), aprisiona-se em sua própria consciência e quase não consegue relacionar-se com a subjetividade do outro (LÖWY, 2015).

Aproximando-me mais uma vez da questão da infância, penso na dissolução dos vínculos familiares e comunitários que até hoje sofrem as crianças pobres a partir da lógica assistencial de internamento e separação de seus lugares de origem. O grupo dissocia-se, e essa criança vira um indivíduo institucionalizado desde muito cedo, sem que muitas vezes se comprove de fato uma situação limite de risco. Não é raro o fato de a pobreza ser, desde os tempos dos patronatos agrícolas, um único motivo para o apartamento de crianças de suas famílias e grupos de origem.

No texto que segue, aproximo-me, principalmente a partir da obra de Michael Löwy, dos elementos românticos presentes na obra de Karl Marx, sem o qual, acredito, qualquer crítica ao projeto civilizatório burguês torna-se frágil.

### *2.1.2 O romântico em Marx*

Para Löwy (2015), a relação entre romantismo e marxismo coloca-se, à primeira vista, de forma ambivalente. Tal aproximação requer primeiramente uma redefinição da forma como o romantismo é geralmente compreendido, ou seja, requer abandonar sua definição como campo estritamente artístico-literário, fundado em uma base essencialmente conservadora de aclamação do passado. Abandonada tal definição, encontro a partir do autor, uma outra possível, ou seja, aquela que coloca em evidência as potencialidades anticapitalistas e críticas do romantismo enquanto estrutura básica de sentimentos de melancolia e de revolta frente às alienações promovidas pela modernidade industrial burguesa. Essa é a via romântica que esta pesquisadora busca agregar como um elemento central da teoria que embasa esta tese. No entanto, aproximar marxismo e romantismo, exige também uma escavação na obra de Marx em busca dos elementos da crítica romântica da civilização capitalista presente em muitos de seus textos e negligenciada por muitos de seus

leitores. Para Löwy (2014, p. 31), a crítica anticapitalista de Marx se organiza em torno de cinco temas: “[...] a injustiça da exploração, a perda da liberdade pela alienação, a quantificação venal, a irracionalidade, a barbárie moderna”<sup>27</sup>.

A injustiça da exploração está baseada no tema central da análise realizada do sistema capitalista por Marx, ou seja, na expropriação do tempo do trabalho humano assalariado. Para Marx (2017), o capitalismo funda-se na relação injusta entre trabalho assalariado e capital, ou, em termos mais diretos, na obtenção do capital acumulado por meio da exploração do valor do trabalho do proletário pelos proprietários dos meios de produção. Marx conceituou o valor obtido nessa exploração como “mais-valia”. “As manifestações extremas dessa injustiça social são a exploração de crianças, os salários miseráveis, as horas de trabalho desumanas, as condições sórdidas de vida dos proletários” (LÖWY, 2014, p. 31). Entretanto, a injustiça é intrínseca ao sistema mesmo que em formas não extremas, se é que se pode dizer que há uma forma de exploração do trabalho que não seja extrema, mesmo que em diferentes aspectos. Este tema foi central na obra de Karl Marx, como também na constituição do Movimento Operário Marxista (LÖWY, 2014).

No que diz respeito à exploração do trabalho infantil, Marx (2017) explica:

À medida que torna prescindível a força muscular, a maquinaria converte-se no meio de utilizar trabalhadores com pouca força muscular ou desenvolvimento corporal imaturo, mas com membros de maior flexibilidade. Por isso, o trabalho feminino e infantil foi a primeira palavra de ordem da aplicação capitalista da maquinaria (MARX, 2017, p. 468).

Nesta perspectiva, pode-se dizer que a moralização da criança pobre e seu simultâneo aproveitamento como braço da economia em ascensão na tardia modernidade brasileira se fazia sob o impacto destas prerrogativas presentes desde o início da exploração do trabalho pelo capitalismo industrial europeu.

Marx (2017) analisa o trabalho industrial como degeneração do trabalho pré-capitalista. A divisão do trabalho está no centro dessa crítica, como uma lógica que “[...] mutila o trabalhador, fazendo dele um trabalhador parcial [...]” (MARX 2017, p. 435), empobrecido em suas forças produtivas individuais. A máquina torna-se máquina de tortura dos ritmos naturais e dos gestos humanos que são radicalmente reprimidos, tornando o trabalhador um mecanismo das engrenagens modernas. O que dizer dos ritmos naturais da

---

<sup>27</sup> Ver: MARX, Karl. A miséria da filosofia. São Paulo: Global, 1985. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto Do Partido Comunista. Lisboa: Colectivo das Edições Avante, 1997. MARX, Karl. O capital: Crítica da economia política. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2017. MARX, Karl. Manuscritos Econômico-Filosóficos. São Paulo: Boitempo, 2010.

infância diante desse degenerado e mutilador sistema de divisão do trabalho? Como poderia a barbárie, que se colocava como promessa de engrandecimento da criança pobre, “mal que se adivinha”, tornar-se mais evidente e brutal do que diante da sua incorporação a essa lógica?

Cabe também dizer que a compreensão da perda da liberdade – pela alienação, a reificação, o fetichismo da mercadoria – denota igualmente a força das raízes românticas na obra de Karl Marx. “No modo capitalista de produção, os indivíduos – e em particular os trabalhadores – são submetidos à dominação de seus próprios produtos, que tomam a forma de fetiches autônomos e escapam de seu controle” (LÖWY, 2014, p. 31). Nas palavras de Marx:

[...] é justamente essa forma acabada – a forma-dinheiro – do mundo das mercadorias que vela materialmente [*sachlich*], em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores privados. Quando digo que o casaco, a bota etc. se relacionam com o linho sob a forma da incorporação geral de trabalho humano abstrato, salta aos olhos a sandice dessa expressão. Mas quando os produtores de casaco, bota etc. relacionam essas mercadorias ao linho – ou com o ouro e a prata, o que não altera em nada a questão – como equivalente universal, a relação de seus trabalhos privados com seu trabalho social total lhes aparece exatamente nessa forma insana (MARX, 2017, p. 150-151).

Enquanto a mercadoria humaniza-se (fetichização), o trabalhador torna-se mercadoria (reificação) em circulação pelas “cavernas modernas, que são piores do que as primitivas, porque são envenenadas pelo ‘mefítico [ar] pestilento da civilização’” (LÖWY, 2015, p. 128). As trocas humanas desumanizam-se, e sentimentos como amor e confiança concorrem em desigualdade com as trocas abstratas e alienantes da economia em ascensão (MARX, 2010).

Está também presente na crítica da perda da liberdade a analogia entre capitalismo e uma “[...] espécie de religião desencantada, na qual as mercadorias substituem a divindade” (LÖWY, 2014, p. 31). Para Marx (2010, p. 81):

Quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando [*ausarbeitet*], tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio [*fremd*] que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo [...]

O mercado passa a ser idolatrado como uma nova divindade da civilização moderna em ascensão. Tal perspectiva também foi pensada por Walter Benjamin (2013), que retoma Max Weber, no texto “Capitalismo como Religião”, onde dizia que o capitalismo se colocava “[...] a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer respostas” (BENJAMIN, 2013, p. 21).

Para Löwy (2015), a crítica romântica e a crítica de Marx à civilização capitalista moderna aproximam-se particularmente a partir da questão da quantificação. Este tema ocupa

uma posição de destaque na obra do jovem Marx, sobretudo nos “Manuscritos econômico-filosóficos” (MARX, 2010), onde o poder do dinheiro aparece como aquilo que aniquila os traços humanos em uma medida quantificadora. “O capitalismo, regulado pelo valor de troca, pelo cálculo dos lucros e pela acumulação do capital, tende a dissolver e destruir todo valor qualitativo – valores de uso, valores éticos, relações humanas, sentimentos. O “ter” toma lugar do “ser” [...]” (LOWY, 2014, p. 32). Como já demonstrei a partir de Löwy, o combate à quantificação situa-se no centro da crítica romântica à civilização moderna burguesa, no mesmo sentido que para Marx (1985) tomar a quantidade de trabalho como medida de valor, ignorando a qualidade.

Supõe que os trabalhos são equalizados pela subordinação do homem à máquina ou pela divisão extrema do trabalho; supõe que os homens se apagam diante do trabalho; supõe que o movimento do pêndulo tornou-se a exata medida da atividade relativa de dois operários da mesma maneira que o é da velocidade de duas locomotivas. Então, não há por que dizer que uma hora de um homem equivale a uma hora de outro homem; deve-se dizer que um homem de uma hora vale tanto como outro homem de uma hora. O tempo é tudo, o homem não é nada – quando muito, é a carcaça do tempo. Não se discute a qualidade. A quantidade decide tudo: hora por hora, jornada por jornada (MARX, 1985, p. 58).

Enquanto os românticos criticam a racionalidade abstrata do capitalismo, em Marx está presente a ideia de uma irracionalidade que sustenta um sistema fundado em absurdos como uma contradição entre o avanço das condições de subsistência e o simultâneo aumento da miséria. “Evidentemente, essa irracionalidade global não contradiz uma racionalidade parcial e local, no nível de gestão da produção em cada fábrica” (LÖWY, 2014, p. 33). Para Marx e Engels (1997), a contradição é uma das principais características do modo de produção capitalista burguês:

As relações burguesas de produção e de intercâmbio, as relações de propriedade burguesas, a sociedade burguesa moderna que desencadeou meios tão poderosos de produção e de intercâmbio, assemelha-se ao feiticeiro que já não consegue dominar as forças subterrâneas que invocara. De há decênios para cá, a história da indústria e do comércio é apenas a história da revolta das modernas forças produtivas contra as modernas relações de produção, contra as relações de propriedade que são as condições de vida da burguesia e da sua dominação (MARX; ENGELS, 1997, p. 34-35).

A bárbarie moderna, crítica central que esta pesquisadora faz na escrita desta tese, surge em Marx, no interior dos processos contraditórios engendrados pela burguesia capitalista, influenciando diretamente Walter Benjamin em suas Teses sobre o conceito de história, assim como à Escola de Frankfurt. Pode-se dizer que o capitalismo funda-se junto às promessas da modernidade, como “[...] portador de progresso histórico, em especial pelo desenvolvimento exponencial das forças produtivas, criando assim as condições materiais

para uma sociedade nova, livre e solidária” (LÖWY, 2014, p. 33). Ao mesmo tempo, faz de cada passo do progresso econômico uma calamidade pública (MARX, 2017).

A sociedade vê-se de repente retransportada a um estado de momentânea barbárie; parece-lhe que uma fome, uma guerra de aniquilação universal lhe cortaram todos os meios de subsistência; a indústria, o comércio, parecem aniquilados. E porquê? Porque ela possui demasiada civilização, demasiados meios de vida, demasiada indústria, demasiado comércio (MARX; ENGELS, 1997, p. 35).

Nas entranhas de uma civilização engendrada pela técnica e pela razão, elabora-se um “excesso civilizatório” desecandeador da barbárie. Este mesmo “excesso civilizatório” será aquele gerador dos discursos sobre a criança pobre como um mal a ser adivinhado, moralizado e mercantilizado.

Para Löwy (2015), não restam dúvidas da forma como a obra de Marx está relacionada à crítica radical da civilização moderna burguesa. No entanto, “as ideias de Marx não foram nem românticas nem modernizantes, mas uma tentativa de *Aufhebung* dialética entre ambas, em uma visão de mundo nova, crítica e revolucionária” (LÖWY, 2015, p. 131).

Por fim, entendo o marxismo romântico, a partir dos textos de Karl Marx e das contribuições de Michael Löwy (2002, p. 32-33), como

[...] uma forma de pensamento que é fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista, e que rejeita a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna – mas que transforma esta nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente.

É nesse gesto nostálgico do marxista romântico que ousou encarar a Cruzada das Crianças na modernidade, rejeitando a lógica fria e abstrata do projeto civilizatório moderno e apostando na possibilidade de repactuação com a tradição dos oprimidos.

## 2.2 Walter Benjamin: um passante e um crítico da modernidade

*Devemos andar sempre bêbados. Tudo se resume nisto: é a única solução. Para não sentires o tremendo fardo do Tempo que te despedaça os ombros e te verga para a terra, debes embriagar-te sem cessar.*

*Mas com quê? Com vinho, com poesia ou com a virtude, a teu gosto.*

*Mas embriaga-te.*

*E se alguma vez, nos degraus dum palácio, sobre as verdes ervas duma vala, na solidão morna do teu quarto, tu acordares com a embriaguez já atenuada ou desaparecida, pergunta ao vento, à onda, à estrela, à ave, ao relógio, a tudo o que se passou, a tudo o que gemeu, a tudo o que gira, a tudo o que canta, a tudo o que fala, pergunta-lhes que horas são:*

*'São horas de te embriagares! Para não seres como os escravos martirizados do Tempo, embriaga-te, embriaga-te sem cessar! Com vinho, com poesia, ou com a virtude, a teu gosto!'*

*Charles Baudelaire, Embriaga-te, em O spleen de Paris.*

A palavra “passagem” aparece logo no início desta tese, quando afirmo a certeza que me habita: crianças estão em passagem. Aos poucos, vou fazendo “passagem” dar lugar à palavra “cruzada”, por encontrar, a partir de Sarmiento (2002), na Cruzada das Crianças, a metáfora perfeita para a situação da infância desde o advento da modernidade. Para esta pesquisadora, o lugar desta cruzada é exatamente um lugar de passagem, característico da vivência moderna e tão bem pensado por Walter Benjamin, principalmente a partir da lírica de Charles Baudelaire.

“Passagem” origina-se do latim *passago*, passar. No dicionário “passagem” é lugar onde se passa, transição, traspasse, limiar. Em hebraico, a palavra *Pessach* significa passar por cima ou passar por alto. *Pessach* diz ainda respeito à peregrinação do povo judeu no deserto, culminando nos dias atuais com a comemoração da Festa da Libertação, o êxodo da escravidão para a libertação, a redenção física e espiritual e a aspiração do homem pela liberdade.<sup>28</sup> Pensando a condição de passagem na ordem da modernidade, Olgária Matos (2015) fala sobre o modo pelo qual Benjamin (2006), um marxista romântico, abordou tal questão no contexto do século XIX, que se inicia com o choque do desaparecimento da aura<sup>29</sup> e com tudo se tornando transitório e passageiro. “Não se trata apenas de um período de transição, mas de uma época em que se manifestam a precariedade e a ‘desterritorialização’, pelo eclipsamento de pertencimentos, origens e orientação”. Em tempos de aceleração capitalista “[...] a mercadoria se apresenta como uma *Ersatz*<sup>30</sup> de aura’ para enganar o consumidor da monotonia da produção em série [...]” (MATOS, 2015, p. 99). Benjamin fala sobre as passagens parisienses a partir de um guia ilustrado de Paris do ano de 1852:

“Chamamos repetidamente a atenção”, diz um guia ilustrado de Paris do ano de 1852, um retrato completo da cidade às margens do Sena e de seus arredores, “às passagens que desembocam nos *boulevards* internos. Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz

<sup>28</sup> “Esta data, sagrada para os judeus, celebra o mais importante evento de sua história: a redenção de sua escravidão no Egito e a saída desta terra. O êxodo do Egito tornou-se o ponto central na história judaica, pois forjou sua identidade e marcou o nascimento dos judeus como povo livre [...]” (SILVEIRA, 2007, p. 68).

<sup>29</sup> Para Benjamin (2006, p. 490, [M 16 a, 4]): “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. O conceito de aura será melhor abordado no texto que segue.

<sup>30</sup> Significado de *Ersatz* em português: produto de substituição de qualidade inferior. (Dicionário Online de Português, disponível em <<http://www.dicio.com.br/ersatz/>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura, onde o comprador encontrará tudo que precisar. Numa chuva repentina, são elas o refúgio para todos os que são pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens.” Esta passagem é o *locus classicus* para a apresentação das passagens [...] (BENJAMIN, 2006, p. 78 [A1, 1])<sup>31</sup>.

Em sua grande obra nunca finalizada, *Passagens*, Benjamin (2006) falou destas galerias parisienses (passagens) como um lugar-templo da vida moderna capitalista onde, diante do desmoronamento daquilo que antes era único e autêntico, o homem moderno é engolido por uma multidão anônima.

Pierre Missac (1998) conta que Walter Benjamin não foi poupado pela vida a também refugiar-se nos tempos suspensos das viagens. Impedido de passar por alguns lugares e obrigado a passar por outros, Benjamin foi um passante, e, na drasticidade desta posição, um fugitivo. E foi justamente na radicalidade deste lugar de vida, pensamento e escrita, que Benjamin formulou sua grande obra nunca concluída, o trabalho das Passagens, como também deixou vestígios para que, em uma perspectiva mais densa, a passagem pudesse ser pensada enquanto alegoria de um lugar de cumprimento de um tempo desaparecido, onde (como as crianças que vejo em imagem), se espera – em teimosia – por seu renascimento.

Advertindo acerca do estabelecimento de uma cultura que não está mais vinculada à experiência enquanto matéria da tradição (*Erfahrung*), Benjamin fala de um outro tipo de experiência, que surge como característico da modernidade, a vivência (*Erlebnis*). A vivência do choque (*Chockerlebnis*), assim como a vivência (*Erlebnis*), está ligada à ordem do individual, da instrumentalização racionalizada do trabalho, da memória voluntária e da incapacidade de narrar e transmitir experiências, muito bem representada “[...] pela geração muda do espanto” (MURICY, 2009, p. 15). Admitindo a vivência do choque (*Chockerlebnis*) como uma sub-categoria da vivência (*Erlebnis*), compreendo que ela possa ser definida, a partir de Benjamin (1989; 2006), como a vivência que, além de esvaziada da matéria da tradição e de sua transmissão, é vivida como trauma e consumo de fantasmagorias<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> No livro das Passagens, cada citação (passagem) possui uma numeração. Desta forma, o número que aparece entre colchetes, logo após o número da página, refere-se à numeração da passagem no livro.

<sup>32</sup> “A noção de fantasmagoria, como o defende Rolf-Peter Janz, ocupa um lugar central na obra de Walter Benjamin e, em especial, na obra sobre as galerias parisienses, visto que ela contém, em si, aspectos não apenas (e esses são mais visíveis) negativos como também aspectos positivos, revestindo-se de uma função dialéctica. Por um lado, e esse é o seu aspecto negativo, a fantasmagoria corresponde a uma função de transfiguração falseadora, enganadora, a qual se patenteia no olhar do *flâneur* e do jogador. Por outro, ela contém em si aspectos positivos, tais como a possibilidade de congregar em si as imagens-desejo da colectividade, imagens utópicas, as quais se deixam entrever, por exemplo, na figura do coleccionador. A sua paixão comporta um olhar

Para Benjamin (1989, p. 111), a lírica baudelariana duela entre o choque da vivência moderna (*Chockerlebnis*) e seu amortecimento; *Spleen* e *Ideal* em duelo infindo na prosa poética baudelariana. “Esse duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a vivência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1989, p. 111); esgrimando “[...] entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia” (BENJAMIN, 1989, p. 110). A esgrima<sup>33</sup> é a imagem de uma resistência diante ao choque, em um duelo “[...] em que todo artista se envolve e no qual antes de ser vencido, solta um grito de terror” (BENJAMIN, 1989, p. 68). Baudelaire duela diante ao horror da vivência moderna, rememorando uma experiência antiga, esgrimando por entre as fantasmagorias consumidas pelas multidões amorfas da modernidade. Enquanto é engolido pelas barbáries da vivência na modernidade, ele duela, sustentando-se também em um tempo de passagem, em recusa e espera... Os poetas parecem bem saber sobre esse lugar de cruzada pelas imagens da infância que nesta tese persigo, por isso com Baudelaire sigo um pouco mais.

### 2.2.1 Baudelaire e um último grito de susto: *Spleen* e *Ideal*

O poeta Charles Baudelaire fez de seu sentimento de esvaziamento da experiência (*Erfahrung*) na modernidade, sua lírica e sua esgrima<sup>34</sup>. Ele coloca-se na obra benjaminiana de maneira a personificar a vivência fragmentada moderna (*Erlebnis*), trazendo assim resquícios da experiência saturnina<sup>35</sup> barroca. Como argumenta Cantinho (1998, p. 95), trata-

---

‘salvador’, no sentido em que procura retirar o carácter de mercadoria às coisas, procurando libertá-las da sua utilidade mercantil, que as tinha despojado dos seus elos internos. O aspecto utópico que parece, no caso do colecionador, atenuar a *experiência do choque*, desaparece totalmente no olhar do *flâneur*, pois o *flâneur* não vê as coisas tal como elas são, mas sim como convém a esse olhar, para usar a expressão de Rolf-Peter Janz” (CANTINHO, 1998, p. 08).

<sup>33</sup> “É a metáfora do esgrimista. Nela Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais. Quando descreve Constantin Guys, a quem era muito apegado, visita-o numa hora em que os outros dormem: ‘Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu copo respingar o teto, enxugando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem’. E assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes” (BENJAMIN, 1989, p. 68).

<sup>34</sup> “[...] a luta de Baudelaire é, justamente contra os ‘sonhos fantasmagóricos’ da sociedade imersa num imenso sonho colectivo. Ele encarrega-se de aniquilar esses sonhos, destruindo essas fantasmagorias com a violência do esgrimista ou herói moderno, denunciando-os, erguendo o estandarte da sua lírica alegórica contra os espectros de uma sociedade decadente e iludida com as suas crenças. Como? Usando a técnica do esgrimista, mediante minúsculas improvisações que funcionam como pequenos choques que anulam a falsa continuidade da experiência, fazendo explodi-la do seu interior” (CANTINHO, 1998, p. 95).

<sup>35</sup> A experiência saturnina em Benjamin (2013) surge a partir da melancolia presente no olhar do alegorista barroco, que vê o mundo como um acúmulo de ruínas e cadáveres. A morte para a significação torna-se, assim, a única salvação possível.

se, “[...] de um saber que se constrói mediante esse acto de aniquilação das coisas, dando-lhes morte, arrancando-lhes a falsa, a bela aparência (a sua organicidade interna) para as obrigar a significar, ressuscitando-as”. No projeto das Passagens, que tem a modernidade como centro, Benjamin (2006, p. 501 [N 1a,2]) fala: “Em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida”.

Neste cenário, a partir da noção de *spleen*, Baudelaire dá vazão à consciência de uma experiência esvaziada e corroída a partir da vida nas grandes metrópoles do século XIX. “Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto coletiva” (BENJAMIN, 1989, p. 105), e tradição é algo em declínio desde o advento da modernidade. Surge então o *spleen*. Nas palavras do poeta...

*LXXVI\_-Spleen*<sup>36</sup>

*Tenho lembranças mais que tivera mil anos*

*Móvel grande, gavetas de planos lotadas  
Versos, meigos bilhetes, processos, romanças,  
Envoltas em recibos, há pesadas tranças,  
Que têm menos segredos que a mente magoada.  
É como uma pirâmide, imenso porão,  
Mais que uma vala comum, ali mortos estão.  
- Eu sou um cemitério da lua odiado,  
Onde, como remorsos os vermes arrastam,  
Que os meus mortos mais caros sempre mais atacam.  
Sou velho aparador com rosas desbotadas,  
Onde jazem ruínas de modas passadas,  
Onde os pastéis chorosos e Boucher apagados,  
Sós, respiram o odor de um frasco destapado.*

*Nada iguala em langor os dias claudicantes  
Quando, aos pesados flocos dos anos nevados,  
O tédio, que é fruto da incuriosidade,  
Assume as proporções da imortalidade.  
- Doravante, não és, ó matéria vivente!  
Senão granito em meio a um espanto ingente,  
Encolhido no fundo de Saara brumoso;  
Velha esfinge ignorada do mundo ocioso,  
Esquecida no mapa e cujo humor valente  
Só canta sob os raios do sol poente  
(BAUDELAIRE, 2011, p.92-93).*

Submerso neste sentimento de queda e de dias de cambaleio pela ausência de atuais e eternos sentidos, num estado de perda sem definida causa, Baudelaire busca na rememoração

---

<sup>36</sup> Nas citações literárias utilizo o itálico e o alinhamento à direita de modo a diferenciar das citações teóricas. Entendo que a utilização das duas formas de citação possuem objetivos diferentes no texto, por isso a diferença na formatação.

um ideal irrealizável. Acolhido na lembrança de modas passadas, pinturas desbotadas e rosas já sem vida, o poeta, recria passado e presente tentando proteger seus mais caros mortos dos vermes que os arrastam. Este é o gesto romântico diante da barbárie modernidade, um gesto de morte e ressurreição alegórica, onde o “ideal” de uma experiência autêntica retorna apenas como uma lírica da rememoração.

Por isso, na obra de Baudelaire, *spleen* e ideal são posições de resistência perante à modernidade, onde “[...] o ideal não se apresenta como uma fuga daquelas condições adversas apresentadas pelo *spleen*. [...] tais termos [assim] são inseparáveis, o que significa que o Ideal, antes de tudo, é um esforço de representação de uma experiência plena em um estado de crise da experiência” (GATTI, 2008, p. 128). Nestes termos, o ideal de uma experiência plena que se tornou (ou que sempre foi) inatingível, é o que permite a Baudelaire compreender a queda da experiência na modernidade e o advento do *spleen*. “O *idéal* insufla a força do lembrar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos” (BENJAMIN, 1989, p.135).

Para Gatti (2008), enquanto o *spleen* se refere à dissolução da experiência na vida do século XIX, o Ideal refere-se à rememoração desta experiência perdida. “A ‘rememoração’ (*das Eingedenken*) é a forma própria da memória moderna, que não se nutre mais espontaneamente da experiência transmissível, mas requer uma atitude, a saber, uma escrita: o romance, a historiografia, uma nova lírica” (MURICY, 2009, p. 15). Benjamin (2006) apresenta o *spleen* e o ideal, pelas palavras de Baudelaire, na relação entre o antigo e o moderno:

Sobre “Spleen e ideal”, estas reflexões extraídas do ensaio sobre Guys: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável... Para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana ali coloca involuntariamente tenha sido extraída dela. [...] Baudelaire, *L’Art Romantique*, Paris, p. 70 [OC II, p. 695]. – Em outra passagem (p. 74 [OC II, p. 698]) ele fala de uma “tradução *legendária* da vida exterior” (BENJAMIN, 2006, p. 285 [J 6a, 3]).

Para Gagnebin (2011, p. 37), é justamente “[...] o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica”. Desta forma, a alegoria surge no barroco, onde o homem encontra-se perdido no abismo da linguagem e da história, e retorna na modernidade “[...] num Baudelaire, dividido entre a visão de uma ‘vida anterior’ harmoniosa e uma modernidade autodevoradora” (*Ibidem*).

Em Baudelaire, a partir da vivência do choque,

[...] as alegorias correspondem a esse procedimento estético que visa a estupefação, mas esse elemento advém-lhe, com efeito, da novidade que lhes é ínsita. O poeta almeja a descoberta do “novo”, como o tematiza o soneto A Viagem, porém, ele

descobre simultaneamente, na sua ânsia, que o novo, no momento em que é olhado, já deixou de o ser para passar a ser ruína (CANTINHO, 1998, p. 66-67).

A vivência do choque (*Chockerlebnis*) associa-se diretamente à alegoria como um único caminho possível de significação em um mundo arruinado, em um tempo onde as representações já não são mais possíveis. Como procedimento estético de efêmeras significações formuladas como nos instantes de duelo de Baudelaire que, entre *Spleen* e *Ideal*, sustentam um tempo rememorado antes que ele passe a novamente ser ruína.

Intuo que as crianças, assim como os poetas, também esgrimam entre *Spleen* e *Ideal*... Seus olhares exigentes cada vez mais parecem querer dizer-me algo sobre essa condição de duelo diante à vivência do choque (*Chockerlebnis*) por elas também vivenciada. Parecem também querer dizer desse tempo que pode ser rememorado em sua face espectral e arruinada, mas, verdadeira; e ainda, sobre a condição heróica necessária a esse duelo lírico... Com isso, me fazem permanecer um pouco mais com Baudelaire.

### 2.2.2 Heróis da modernidade

Benjamin (1989; 2006) encontrou em Baudelaire personagens alegóricos que se colocam como traços fisiognômicos<sup>37</sup> da Paris que se mostrava a partir do olhar atento do poeta. Falo aqui de personagens que tensionam os sentidos e os limites da figura do herói na modernidade. Nas palavras da filósofa Maria João Cantinho (2015, p. 103), as figuras alegóricas da modernidade ocupam o pensamento benjaminiano “[...] no sentido em que se constituem como concretizações dessa perda de experiência [autêntica, a *Erfahrung*], ou seja, congregam em si, ao mesmo tempo, a fantasmagoria alucinada do colectivo e a consciência hiperlúcida da imersão da história na catástrofe”. O herói alegórico moderno na lírica baudelaireana é, então, aquele que, por dentro do trauma da vivência do choque (*Chockerlebnis*), consome as fantasmagorias a sua disposição, ao mesmo tempo em que impõe uma lógica própria e marginal de apropriação do espaço (flâneur), do tempo (jogador), do trabalho (trabalhador assalariado), da propriedade (trapeiro), da moral (apache), etc.

Para Benjamin (1989, p. 73), “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica. Balzac era da

---

<sup>37</sup> Para Benjamin (2006), escrever a história é atribuir aos anos a sua fisiognomia. Willi Bolle (2000), através de Benjamin (2006), fala da fisiognomia das metrópoles modernas, do imperialismo oitocentista, a metrópole vista pela periferia. Trata-se de uma leitura da história e da cidade como imagem.

mesma opinião”. Em Baudelaire e Balzac há uma transfiguração das paixões e um poder decisório que os afastaria do romantismo enquanto glorificação da renúncia e da entrega. Assim, se o romantismo está presente nesses dois poetas, ele possui nuances do romantismo libertário que se move pela experiência melancólica de que algo está perdido, mas que pode ser retomado.

Em Baudelaire a crença no Ideal e na aura não raro aparece como uma ilusão superficial que carece de lucidez. Ao mesmo tempo, a constituição heroica vivenciada na modernidade diz justamente respeito à dialética entre o reconhecimento de tudo aquilo que foi perdido e o que é vivido em uma experiência alegórica (CANTINHO, 2015). Arrisco uma aproximação entre tal experiência alegórica com o tema da embriaguez que retomarei a partir do surrealismo. Cabe, no entanto, já dizer que a embriaguez que vejo presente nos heróis modernos baudelairianos não evoca mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), ao mesmo tempo, entendo, não diz respeito também à vivência (*Erlebnis*) ou à vivência do choque (*Chockerlebnis*), mas, sim, a esta experiência alegórica que, mostrando o rosto cadavérico da vida moderna, concede a morte necessária à salvação.

A alegoria surge em Benjamin (2013 b) no contexto do Drama Barroco Alemão (*Trauerspiel*), apontando para um procedimento que pensa o processo de significação a partir da morte. *Trauerspiel* em sua origem etimológica significa jogo (*spiel*) do luto (*Trauer*), sendo a alegoria barroca aquela que concede a morte e evoca o luto em uma história de catástrofes. Para Benjamin (2013 b, p. 176):

[...] na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.

Para o autor, o processo de significação das coisas pressupõe sua mortificação, tendo em vista ser a morte aquela que melhor delimita a “[...] demarcação entre a *phýsis* e a significação” (BENJAMIN, 2013b, p 177). Neste sentido, a partir da observação alegórica, em um tempo de espectros, produz-se o cadáver para fazê-lo significar. Benjamin (2013b) fala desta mortificação dos objetos a partir da obra de arte:

[...] O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacam, como paisagem em ruínas, essas formas da obra de arte redimida (BENJAMIN, 2013b, p. 194).

A alegoria apropria-se, assim, da verdade que surge quando o “belo” apaga-se e surge na ruína uma verdade redentora. Pelo olhar melancólico do alegorista, arranca-se a vida do objeto para que ele possa continuar a existir, morto, mas seguro.

Como se sabe, é próprio do sádico aviltar o seu objeto, para depois – ou por isso – o libertar. O mesmo faz a alegorista neste tempo tão inebriado de crueldades, inventadas ou vividas. Até na pintura religiosa isto se torna visível. O “abrir dos olhos”, que a pintura barroca transforma “num esquema totalmente independente da situação que lhe serve de pretexto”, trai e desvaloriza as coisas de forma inconcebível. A função da escrita figurativa do Barroco não é tanto o desvelamento das coisas sensíveis, mas mais o seu desnudamento. O autor de emblemas não a essência “por detrás da imagem”. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado. No fundo, também o drama trágico, nascido no âmbito do alegórico, é, pela sua forma, um drama destinado à leitura (BENJAMIN, 2013b, p. 197).

A alegoria surge como uma nova escrita insurgida por entre os destroços e os espectros, uma escrita em desnudamento, “como assinatura escrita-por-baixo” (BENJAMIN, 2013b, p. 197). Na modernidade, a alegoria barroca sobrevive na experiência vivida pelos heróis modernos e, ousou afirmar pelo próprio Baudelaire: redimir as coisas e, com isso, a existência, em procedimento alegórico. “Trata-se de, para Baudelaire, efectuar a transfiguração ou transmutação da experiência vivida do choque em imagem poética, construída pela alegoria” (CANTINHO, 2015, p. 116).

É pelo canto do vinho enquanto imagem poética que a alegoria do trabalhador moderno desenha-se em seu heroísmo na lírica baudelariana. Para Benjamin (1989, p. 74), “Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador. [...] As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas” (BENJAMIN, 1989, p. 74). Pela palavra do poeta, a alma do vinho “canta em garrafas” ao trabalhador das lidas cansado, amigos em orfandade<sup>38</sup>:

*A alma do vinho, à noite, cantava em garrafas:  
“Homem, a ti eu mando, amigo na orfandade,  
Desta prisão de vidro e cera que me abafas,  
Um cântico de luz e de fraternidade.*

*Eu sei quanto é preciso, na colina em chama,  
De pena, de suor e de sol abrasado,  
Para gerar-me a vida e para dar-me a alma;  
Mas não serei ingrato, tampouco malvado,*

*Pois sinto, ao penetrar, uma alegria pura,  
Na garganta de um homem das lidas cansado,*

---

<sup>38</sup> Poema “A alma do Vinho”, de Charles Baudelaire (2011, p. 129).

*E esse seu peito quente é doce sepultura  
Onde fico melhor que em porão resfriado.*

*Ouves repercutir, aos domingos, baladas  
E a esperança a cantar em meio seio dolente?  
Cotovelos na mesa, mangas enroladas,  
Tu vais glorificar-me e ficarás contente;*

*Farei brilhar o olhar de tua mulher querida;  
A teu filho darei a sua força e cores  
E serei pra esse frágil atleta da vida  
O óleo que refaz membros de lutadores*

*Em ti cairei, vegetal ambrosia,  
Grão precioso dom do eterno Semeador  
Pra que do nosso amor nasça a poeira  
Que a Deus se lançará como uma rara flor!"*

A fisionomia da modernidade que Benjamin, em Baudelaire, busca delinear, se faz a partir de traços desenhados pela palavra poética alegórica, palavra feita imagem *pelo canto do vinho penetrando na garganta de um homem das lidas cansado*. O vinho em poesia oferece ao trabalhador o esquecimento necessário das lidas diárias e a esperança do olhar da mulher, as cores e a força do filho... Pelo encontro do trabalhador com o vinho, o dom do *eterno Semeador*... Em um lugar-tempo onde o fruto do esforço do trabalho ainda pertence ao trabalhador, e desse amor – entre criador e criatura – nasce *a poeira de uma rara flor*.

Próxima da condição moderna atribuída ao trabalhador está a figura do jogador. Para Benjamin (1989), os jogos de azar elaboram-se como um entorpecente aos trabalhadores modernos “[...] vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos” (*Ibidem*, p. 130). Movido por sua paixão lúdica, o jogador vivencia um tempo contrário ao tempo infernal da fábrica descrito por Marx (2017), um tempo em suspenso, onde “[...] transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado” (BENJAMIN, 1989, p. 129). Baudelaire (2011)<sup>39</sup>, no poema “O Jogo”, narra acerca da contemplação do poeta diante de uma cena onde estão os jogadores, e a forma como ele assusta-se por invejar a agonia ali presente.

*Em poltronas mofadas cortesãs já velhas,  
Pálidas, cílio feito, olhar terno e fatal,  
Em trejeitos, fazendo das magras orelhas  
Escapar um ruído de pedra e metal;  
Entre verdes tapetes uns rostos sem lábios,  
Lábios sem cor, mandíbulas sem nenhum dente,  
E dedos convulsivos de febre dos diabos,  
A revolver a bolsa vazia ou o seio ardente;*

---

<sup>39</sup> Poema “O Jogo”, de Charles Baudelaire (2011, p. 117-118).

*Sob o teto bem sujo, fileiras de lustres  
E enormes lampiões luz pálida a lançar  
Sobre as frentes trevosas de poetas ilustres  
Que o suor ensanguentado vêm desperdiçar.*

*Eis o negro painel que, num sonho noturno,  
Eu vi desenrolar-se ao meu mais claro olhar.  
Eu mesmo ali a um canto do antro, taciturno,  
Vi-me acotovelado, frio, mudo, a invejar,*

*Invejando a essa gente a paixão tão tenaz,  
Daquelas velhas putas a triste alegria,  
E todos, frente a mim, a fazer venda audaz,  
Um de sua velha honra, outro de sua beldade!*

*E minha alma espantou-se de invejar a gente  
Que corre com fervor à catrera alargada  
E que, é ébria de sangue, prefere realmente  
O sofrimento à morte e o inferno ao nada!*

Entre *dedos convulsivos de febre dos diabos a revolver a bolsa vazia*, o jogador perde-se na regulação do recomeço do jogo... Assim como no tempo do trabalho assalariado. No entanto, para Benjamin (1989), nos jogos de azar, é o próprio jogador que dá as cartas, por isso “[...] há um recomeço sempre prometido, àquele que joga, uma eterna repetição desse instante mágico” (CANTINHO, 2015, p. 141) que faz com que o poeta inveje o jogador, ainda que reconheça seu mergulho aterrorizante em um tempo fantasmagórico.

Intuo nisso uma proximidade entre o tempo da Cruzada das Crianças na modernidade e o tempo vivenciado pelo jogador enquanto personagem alegórico moderno. Um tempo que, como tratarei no próximo capítulo, é dialético e, ao mesmo tempo, de formas que sobrevivem como fantasmas. As crianças que vejo em imagem parecem-me conhecer essa face infernal de um tempo de repetições e retornos... Um tempo que não raro assume o rosto da morte, reconhecido no olhar que reflete essas crianças. Acredito que, assim como o jogador, essas crianças em cruzada pelas imagens possuem uma relação íntima com esse tempo, e por isso levam “[...] a cabo a denúncia do ‘tempo fantasmagorizado’ a partir de seu interior” (CANTINHO, 2015, p. 142).

Enquanto o jogador, movido pela paixão dos recomeços por ele eleitos, procura duelar com o tempo dos ponteiros dos relógios da fábrica, o *flanêur*, habitante das passagens parisienses, recusa-se a aceitar a forma de vivência cidadiana moderna, estabelecendo uma vivência mítica desse espaço, descobrindo-se na sua fantasmagoria e, ao mesmo tempo, “[...] descobrindo o logro e a ilusão da *flânerie*” (CANTINHO, 2015, p. 127).

Para Benjamin (2006), as galerias parisienses, as *passagens* do início do século XX, são o lugar por excelência da *flânerie*:

Nesse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele “essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo”. E para si mesmo obtém o remédio infalível contra o tédio que facilmente prospera sob o olhar do basilisco de um regime reacionário saturado. [...] A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes (BENJAMIN, 1989, p. 35).

Neste tempo e nesse lugar, o *flâneur* busca um remédio para o tédio de sua experiência esvaziada, fazendo da passagem sua morada. Ainda nas palavras de Benjamin (2006):

A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão (BENJAMIN, 2006, p. 462 [M 1,2]).

O *flâneur* caminha incessantemente, camuflado por entre a multidão passante, em busca de uma promessa antiga, de um mundo que ele acredita ter desaparecido. Perde-se por vontade própria no tempo de sua vida, diluído no tempo acelerado da coletividade moderna. Os encontros são efêmeros e o amor “[...] não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista” (BENJAMIN, 1989, p.43).” Em Baudelaire (2011), ainda, uma passante e o refúgio do amor que foge ao poeta<sup>40</sup>.

*A ensurdecadora rua em torno uivava.  
Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa,  
Passava uma mulher, que com a mão faustosa,  
O festão e a bainha erguia e balançava,*

*Ágil e nobre, com a perna escultural.  
Eu sorvia, crispado como um beerrão,  
Em seu olhar, céu lívido de furacão,  
O dulçor que fascina e o prazer mortal.*

*Um raio... a noite cai! – Fugitiva beldade  
Cujo olhar me causou um renascer dos dias,  
Não te verei jamais, senão na eternidade?  
Alhures, não aqui! Tarde! Talvez jamais!  
Pois não sabes de mim, eu não sei aonde vais,  
Ó tu que eu amaria, ó tu que o sabias!*

Pela lírica baudelariana da *flânerie* retorno – em salto – às imagens da Cruzada das Crianças que vejo, de forma cada vez mais nítida, nas fotografias às quais me dedico nesta tese. Crianças em passagem e um encontro à última vista... Um encontro em campo de pesquisa “Tarde”... “Talvez jamais”... Pois eles não sabem de mim e eu não sei para onde

---

<sup>40</sup> Poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire (2011, p. 115).

vão... Intuo que vão enlutados... Em uma dor tão majestosa quanto a verdade dilacerante que demonstram enquanto cruzam... Recusando a experiência cidadina civilizatória que lhes foi prometida, eles insistem em suas passagens, em mergulho nas multidões, olhando-me de dentro das imagens, empurrando-me para um “[...] ‘abismo vertiginoso’, que é, a um tempo, a constatação da impossibilidade do rosto humano e a revelação de uma única coisa: o saber da morte e da sua eterna repetição” (CANTINHO, 2015, p. 127).

Ao mesmo tempo, as crianças em cruzada pelas imagens, jogam (*trauer*) com o luto (*spiel*), transmutando o choque em imagem poética, dando morte à bela aparência de uma infância idílica para fazer nascer, pela verdade alegórica, a infância trapeira, jogadora e *flâneur*. Seus olhares me encaram – de dentro das imagens – *como uma família de olhos que enternecem-me e me constroem*<sup>41</sup> de uma forma que, entre imagem e palavra, busco uma (im)possibilidade dizível.

Neste mesmo espetáculo da vida moderna de resquícios barrocos e românticos, que busco ver alegorizado através das imagens da infância, Baudelaire alertava que era preciso “[...] apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo” (BENJAMIN, 1989, p. 77). A figura do apache surge então como uma paixão decisória frente à condição marginal daqueles que caminham pela cidade, como os “menores devalidos” em “mal adivinhado” (VIANNA, 1999), renegando virtudes e leis, rompendo com qualquer contrato social. Falo aqui da alegorização do delinquente urbano, que em uma ordem moral marginal, inventa um lugar emergente a partir de seu enclausuramento em diferença<sup>42</sup>.

*Ninguém pode entender. Na marginália,  
Será que um só dos ébrios, nas entranhas,  
Pensou, nas noites de embriaguez tamanha,  
Em transformar o vinho em sua mortalha?*

*Esse crápula afeito à só maldade,  
Como se fosse máquina de ferro,  
Em tempo algum, no verão ou no inverno,  
Pôde viver um amor de verdade,*

*Com seus negros e muito maus encantos,  
Seu cortejo infernal de tantos medos,  
Loucuras de venenos, com seus prantos,  
Barulhos de correntes e esqueletos!*

*– Eis-me aqui livre agora e em solidão!  
Esta noite estarei mesmo embriagado;  
Sem medo e sem remorso, pois então,  
Eu vou permanecer no chão deitado,*

<sup>41</sup> Trecho do poema “Os olhos dos pobres”, de Charles Baudelaire.

<sup>42</sup> Poema “O vinho do assassino”, de Charles Baudelaire (2011, p. 131-132).

*E vou dormir assim qual fosse um cão!  
O carroção com suas pesadas rodas  
Cheio de pedras e sujeiras todas,  
Bem pode certamente esse vagão*

*Esmagar-me a cabeça sempre cheia  
De culpa, ou decepar os membros meus,  
Zombo de tudo isso, e até de Deus,  
Do Demônio e também da Santa Ceia!*

Para Benjamin (1989), a teoria da modernidade admite que a poesia do apachismo possa tanto representar a escória dos heróis da cidade grande, quanto compreender como herói o poeta que edifica sua obra a partir da vivência do choque (*Chockerlebnis*) vivida nesta cidade.

Pela figura do Trapeiro, este poeta encontra no lixo da sociedade moderna o seu assunto heroico, tropeçando e recolhendo restos e também rimas<sup>43</sup>:

*Muitas vezes, a luz rubra de um lampião  
Cuja chama se bate ao vento em turbilhão  
No vidro, em bairro antigo, dédalo lodoso  
Onde os humanos se agitam em mar tempestuoso,*

*Vê-se um trapeiro vir, a cabeça meneando,  
A bater nas paredes qual poeta, tropeçando,  
E sem se preocupar com espões, seus sujeitos,  
Expande o coração em gloriosos projetos.*

*Ele faz juramentos, dita leis sublimes,  
Arrasa o malfeitor, as vítimas redime,  
E, sob o firmamento, qual pálio estendido,  
De esplendores se embriaga, e de merecimento.*

*Sim, a gente acuada por mágoas do lar,  
Moída por trabalho e a idade a atormentar,  
Desancada e dobrando sob escombros vis,  
O vômito confuso da enorme Paris,  
[...]*

Enquanto os burgueses dormem, os trapeiros realizam seu negócio, recolhendo pelo caminho o lixo no qual tropeçam, restos das mercadorias modernas, restos descartados de um projeto civilizatório (BENJAMIN, 1989). É a partir da figura do trapeiro que se desenha para esta pesquisadora a imagem da infância como alegoria de crítica da cultura. A criança, assim como o trapeiro, constrói mundos com os restos que tem a sua disposição. Qualquer objeto é peça para a construção de suas fábulas.

[...] as crianças são especialmente inclinadas a buscar todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se dê de maneira visível. Elas sentem-se atraídas pelos

---

<sup>43</sup> Poema “O vinho dos trapeiros”, de Charles Baudelaire (2011, p. 130).

destroços que surgem da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nestes restos que sobram, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e só para elas. Nestes restos, elas estão menos empenhadas em imitar as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma nova e incoerente relação. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, mundo pequeno inserido num maior (BENJAMIN, 1984, p. 77).

Para Denise Marcos Bussoletti (2006, p. 19), a criança alegorista é capaz de remodelar o mundo:

[...] é capaz de retirar o manto que enfeitiça a sociedade sobre o rótulo de cultura desenfreada do consumo. Ao reinventar usos e formas, as crianças mostram que o inusitado pode ser mais do que bem vindo, que a criação é coisa desse mundo, e que, em que pese à massificação humana, uma nova modelagem pode ser também criativa.

Assim como o poeta-trapeiro, a criança faz, em procedimento alegórico, da vivência do choque (*Chockerlebnis*) uma imagem poética, matando os sentidos das coisas e atribuindo-lhes outros, renovando ruínas em uma transmutação alquímica “[...] que originará a imagem dialética e alegórica” (CANTINHO, 2015, p. 117).

O que encontro em Baudelaire, principalmente a partir da leitura benjaminiana, como pista de compreensão das imagens da infância que aqui se fazem cruzada pela modernidade, é sua busca por aquilo perdido na capacidade do olhar humano, e que retomarei no quarto capítulo, um olhar situado a uma distância familiar “[...] impregnada de promessas e renúncias” (BENJAMIN, 1989, p. 142). Uma distância profunda a ser superada no olhar e, ao mesmo tempo, que “[...] continua intacta nos olhos que refletem o olhar como um espelho” (BENJAMIN, 1989, p. 141). É esse um olhar rítmico entre *spleen* e Ideal, um olhar que desenha a fisionomia da vivência moderna pelos traços de seus paradoxais heróis, um olhar que esgrima, um olhar do instante simultâneo ao grito de susto diante do choque. Um olhar próximo das coisas absolutamente falsas e que estão por isso intimamente mais próximas da verdade (BAUDELAIRE, 1868). Esse me parece ser o olhar exigido pelo reflexo do olhar das crianças em cruzada pelas imagens.

A criança como vítima da catástrofe dos vencidos “[...] torna-se adulto, não ao término de uma evolução, por um ‘progresso contínuo’, mas na sequência de desastres sem remissão” (MATOS, 1989, p. 90). Ao mesmo tempo, assim como o poeta e seus heróis decadentes, “[...] é aquela que está à margem do mundo e é capaz de reencantá-lo, por não confundir-se com a multidão abstrata e homogênea da grande cidade” (MATOS, 1989, p. 90).

Movida pelos gritos e as esgrimas dos heróis baudelarianos ecoados na experiência da criança alegorista, aproximo-me agora do surrealismo e da radicalidade das premissas românticas de reencantamento do mundo.

### 2.3 Surrealismo: Manifesto cultural romântico

André Breton (2001, p. 61), no Manifesto do Surrealismo de 1924, esbravejava: “Este mundo, em que eu suporto tudo o que suporto (não tente descobri-lo), este mundo moderno, enfim, que diabo querem que eu faça nele? [...] já não consigo contar meus desaparecimentos.” Com o auxílio de Löwy (2002) introduzo, enfim, a noção de surrealismo que deve acoplar-se à perspectiva de crítica da modernidade, central nesta tese.

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos "encantados" apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de "mudar a vida". É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito suas últimas palavras (LÖWY, 2002, p. 09).

É para Löwy (2015) o surrealismo, enquanto núcleo do grupo em torno de André Breton e Benjamin Péret, o movimento de vanguarda do século XX que levou “[...] a sua mais alta expressão a aspiração romântica de reencantamento do mundo” (LÖWY, 2015, p. 198). Para intelectuais marxistas como Pierre Navile, José Carlos Mariategui, Walter Benjamin, Guy Debord, o surrealismo colocava-se no século XX como uma profunda manifestação do romantismo revolucionário (LÖWY, 2002). Os surrealistas retomavam os protestos culturais românticos de recusa aos valores calculistas da civilização capitalista moderna, aspirando radicalmente a uma utopia revolucionária e desesperada de liberdade individual e coletiva.

A palavra liberdade é a única que ainda me exalta. Considero-a apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada a maior liberdade de espírito. Cabe-nos a nós não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que pode ser e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição (BRETON, 2001, p. 17).

Tendo a liberdade como horizonte, para os surrealistas o reencantamento do mundo dava-se pela imaginação poética, pelo mito e pelo sonho, nunca pela religião. Na década de 1920, o avanço da racionalidade capitalista burguesa agravava-se intensamente em sua capacidade de gerar desigualdades e produzir a guerra. Desacreditados dos “avanços” da

racionalidade moderna, os surrealistas reivindicavam o lugar da imaginação na construção de um caminho para a liberdade.

Vivemos, ainda, sob o reinado da Lógica: este é, naturalmente, o ponto aonde eu queria chegar. Mas, hoje em dia, os métodos da Lógica só servem para resolver problemas de interesses secundário. O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados com a nossa experiência. Por outro lado, os fins lógicos nos escapam. A própria experiência, escusa acrescentar, passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá dentro de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Também ela se funda na utilidade imediata e é guardada pelo senso comum. [...] Cumpre sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delinea-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a recobrar seus direitos. Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-las para em seguida, se for o caso, submetê-las ao controle da razão. Os próprios analistas nisto só tem a ganhar. Mas é preciso notar que não há nenhum meio designado *a priori* para levar a cabo este empreendimento; que, até segunda ordem, ele pode ser considerado tanto da alçada dos poetas quanto da dos homens de ciência; e que o seu bom êxito não depende dos métodos mais ou menos arbitrários que serão seguidos (BRETON, 2002, p. 23-24).

Breton fazia assim um apelo à subversão do reinado da lógica, de uma lógica civilizatória progressista, que exclui tudo aquilo que não pode ser demonstrado sumariamente. A imaginação, como elemento de realidades não sumárias (centrais nas teorias de Freud) era evocada como força mental capaz de lutar contra as forças “da superfície”, manifestas na ordem da materialidade desigual, bélica e alienante fundada com a civilização moderna.

Cabe dizer que, diante das imagens da Cruzada das Crianças, encontro em uma fisionomia barroca a possibilidade da salvação alegórica pela morte do belo e pelo *jogo do luto*, preconizados por Benjamin (2013) em seu trabalho sobre o Drama Barroco Alemão. Em Baudelaire, os resquícios barrocos do horror que retornam na modernidade são aparados por sua esgrima poética e ressignificados em seus heróis alegóricos modernos, que refletem no olhar desta pesquisadora a necessidade de encontro de sua própria esgrima. E é, por fim, no surrealismo – como limite subversivo dos elementos do marxismo romântico – que busco as pistas de encontro desta esgrima necessária às exigências das crianças em cruzada pelas imagens. Conceber um conjunto de fotografias históricas como uma cruzada de crianças em imagem, exige-me este lugar surreal de pessimismo, revolta, amor louco e embriaguez... E é nisso que sigo.

### 2.3.1 Revolta do espírito e revolução social: A organização do pessimismo

Entendo que submeter a força imaginativa à razão não significava para Breton seu enquadramento à visão racionalista do mundo herdada da “filosofia das luzes” que os surrealistas buscavam superar (LÖWY, 2002). Antes, acredito, que Breton apostava em um certo tipo de conhecimento que opera por outras ordens do pensamento, algo próximo de um pensamento que não pensa (RANCIÈRE, 2009)<sup>44</sup>, e da elaboração de um conhecimento do inconsciente que rasga a lógica de representação kantiana (DIDI-HUBERMAN, 2013). Era nesse campo de representação e saber rasgado que se mostraria uma abertura da lógica do saber consciente da razão que, para os surrealistas, havia sido capturada pelo pensamento moderno hegemônico.

Trazendo à tona as forças albergadas nas profundezas de nossa mente a favor da revolta e da revolução, o repúdio intransigente ao projeto civilizatório capitalista burguês nunca foi abandonado pelos surrealistas. O núcleo em torno de Breton aproximou-se com isso de diferentes correntes de esquerda revolucionária: “[...] de início comunismo, em seguida trotskismo e por fim anarquismo”<sup>45</sup> (LÖWY, 2015, p. 198).

Para Breton e os surrealistas, a revolução significava a interrupção “[...] da rotação monótona da civilização ocidental ao redor de si mesma, de romper este eixo de uma vez por todas e criar a possibilidade de um outro movimento, de um movimento livre e harmônico, de uma civilização da atração apaixonada” (LÖWY, 2015, p. 13). Por esse motivo é que o núcleo em torno de André Breton recusava-se a escolher entre o mundo capitalista ocidental e o socialismo totalitário, transitando assim entre diferentes correntes revolucionárias que, em contextos históricos distintos, coincidiram com as premissas de liberdade individual e revolução social defendidas pelo movimento surrealista desde seu primeiro sopro.

Anarquismo e Materialismo Histórico foram, assim, as duas principais correntes de esquerda presentes no movimento. Para Benjamin (2012a), a associação entre ambas, ou seja, entre revolta anarquista e a revolução social, se dava em uma dialética da embriaguez. Para o

---

<sup>44</sup> No livro “O Inconsciente Estético”, Jacques Rancière (2009) aproxima inconsciente estético e inconsciente psicanalítico, tratando-os na ordem de um pensamento que não pensa. Nesse contexto, afirma que “[...] Freud solicita à arte e à poesia que testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da ‘fantasia’, que apoiem uma ciência que pretende, de certa forma, repor a poesia e a mitologia no âmbito da racionalidade científica” (RANCIÈRE, 2009, p. 47-48).

<sup>45</sup> No Segundo Manifesto do Surrealismo de 1930, Breton demarca definitivamente a adesão do movimento ao materialismo histórico. Em 1927, Breton entrou para o Partido Comunista Francês, com quem romperia em 1935, assumindo sua oposição a Stalin. Em 1938, reunia-se com Trotski no México para a fundação da Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente (Fiari). Entre 1949-1953, em tempos de pós-guerra, redescobriria Fourier e os utopistas e buscaria uma aproximação com os anarquistas. Em maio de 1968, manifestou-se pelo direito à insubmissão na Argélia, participando ativamente do Maio de 1968 (LÖWY, 2002).

autor, “[...] mobilizar para a revolução as forças da embriaguez” se colocava como a tarefa mais autêntica dos surrealistas. A embriaguez seria, assim, o elemento anárquico que mobilizaria as forças revolucionárias.

A embriaguez surrealista se colocava como elemento fundamental na organização do pessimismo que delimitaria de forma mais precisa o ponto de encontro entre marxismo e surrealismo (BENJAMIN, 2012a; LÖWY, 2002). Um pessimismo absoluto e sem exceção: “Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer possibilidade de entendimento mútuo [...]” (BENJAMIN, 2012a, p.14). Pensando o surrealismo, principalmente a partir da obra de Pierre Naville, Benjamin defendia que a organização do pessimismo deveria ocorrer de modo a “[...] extirpar a metáfora moral da esfera política, e de descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” no campo do materialismo antropológico (BENJAMIN, 2012a, p. 14).

Sobre o materialismo antropológico, Benjamin (2012a, p. 35) dirá que existe um espaço sem salas confortáveis, onde o materialismo político e a criatura física partilham o homem interior, a psique, “[...] segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado”. Em consequência dessa destruição dialética, esse espaço permanecerá sendo um espaço despedaçado de imagens, “[...] e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo”. Para Benjamin (BENJAMIN, 2012a, p. 35), “[...] também o coletivo é corpóreo”.

[...] E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram nessa *physis*, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido pelo Manifesto comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo mostrador de um despertador, que soa, a cada minuto, durante sessenta segundos (BENJAMIN, 2012 a, p. 35-36).

Neste fragmento enigmático, arrisco um entendimento possível acerca do que abordava Benjamin. Falava ele aqui do lugar da arte na “organização do pessimismo”. Esta tarefa não seria alcançada pela ação contemplativa, nem mesmo tornando artistas de origem burguesa “mestres da arte proletária”, menos ainda, defendia Benjamin inspirado por Trostky, de uma arte pretendida “essencialmente” proletária antes da vitória da revolução. A

organização do pessimismo passaria pela forma como os artistas e, quem sabe um dia, os intelectuais colocariam a funcionar um espaço de imagens.

Mas do que se trataria então esse espaço aberto de imagens? Seria um lugar inventado por toda ação que produz uma imagem a partir de si mesma, e pela forma como essa imagem, incorporando e devorando a ação em suas entranhas, faz com que se perca de vista a proximidade, em um mundo em atualidade completa e multifacetada (BENJAMIN, 2012a). É nesse espaço aberto de imagens que a “criatura física” e o “materialismo político” partilhariam, em destruição dialética, as forças internas do campo psíquico. Do corpo físico (tese) e do materialismo político (antítese) surge uma síntese aos pedaços, um coletivo corpóreo (materialismo antropológico) eficaz politicamente, se engendrado no espaço de imagens criado pela iluminação profana.

Esse é, arrisco ainda, o espaço aberto das imagens enquanto espaço de ação revolucionária, ou seja, aquele que pode extirpar a metáfora moral burguesa da esfera política e organizar o pessimismo... É um espaço de imagens aberto pela embriaguez necessária às iluminações profanas que se revelam no automatismo surrealista criador de imagens... Imagens visuais, mas também imagens mentais inventadas pela criação poética, e, mais que tudo, imagens de sonho. É no instante em que o corpo coletivo (síntese psíquica da criatura física e materialidade política) e esse espaço de imagens, tornadas familiares pela iluminação profana, se interpenetram, que as tensões revolucionárias se tornam os próprios nervos pulsantes do corpo coletivo, e esses nervos tornam-se tensões revolucionárias. Esse é o instante de alcance da luta evocada desde o Manifesto Comunista por Marx e Engels. Para Benjamin, os surrealistas habitavam esse instante, mostrando ao restante da humanidade o despertador que não cessava de soar...

Em mim, novamente Breton (2001, p. 61): “Este mundo, em que eu suporto tudo o que suporto (não tente descobri-lo), este mundo moderno, enfim, que diabo querem que eu faça nele? [...] já não consigo contar meus desaparecimentos”... Fazendo-me ecoar junto, como um coro descompassado... Este mundo, de crianças que cruzam, este mundo moderno de crianças em espera que não param de me olhar... E exigir, e constrangerem-me... Que diabo querem que eu faça nele? Em meus desaparecimentos, busco espaços abertos nas imagens, busco um materialismo antropológico de um pessimismo organizado entre síntese psíquica e materialidade política... Entre os desaparecimentos destas crianças em cruzada nas imagens em mim, busco uma ciência de nervos em tensão revolucionária... Busco um modo de expressão que enfim desperte, justamente por trazer em si elementos dos sonhos esquecidos...

### 2.3. 2 *Modo de Expressão Surrealista*

Como já referi há pouco, o modo passional como os surrealistas buscavam criticar e reencantar o mundo que se colocava pelo projeto civilizatório burguês, naquele momento de natureza mundialmente bélica, sustentava-se na poesia, no mito e no sonho. Os três elementos mostram-se nos textos e manifestos de Breton de forma acoplada.

Enquanto a poesia se coloca como um dos componentes centrais no modo de expressão e composição surrealista, o mito aparece como algo substancial à (sur)realidade almejada pelos surrealistas. A elaboração de um mito coletivo para aquela época tinha para os surrealistas um papel correspondente à subversão erótica do *roman noir* pouco antes da Revolução Francesa. O *roman noir* inglês caracteriza-se por um conjunto de obras romanescas inglesas do século XVIII (*gothic novels*), com elementos que causam uma atmosfera fantástica e inquietante. Tais novelas exerciam extrema fascinação nos surrealistas (LÖWY, 2002). Para Löwy (2002, p. 26), ainda que os surrealistas não tenham conseguido impor um novo mito coletivo, eles o inventaram “[...] destinado a atravessar como um cometa incendiário o morno céu da cultura moderna”.

O mito novo se colocava no Romantismo Alemão, desde Friedrich Schegel, no século XIX, como uma estratégia romântica de reencantamento do mundo. Na contramão do uso do mito posteriormente promovido pelo Terceiro Reich<sup>46</sup>, o mito novo romântico promovia um cruzamento alquímico de antigas tradições como fonte inesgotável de elementos de reencantamento do mundo (símbolos, alegorias, fantasmas, demônios, deuses e víboras) (LÖWY, 2002). Mas, para os surrealistas, como se elabora o mito novo coletivo?

Para responder a esta questão, não seria inútil voltar à obra mais “mitológica” de Breton, *Arcano 17*. O poeta evoca, transfigurando-os, os mitos de Ísis e de Osíris, o mito de Melusina, o mito da Salvação da Terra pela Mulher, o mito astrológico do *Arcano 17*, o mito de Satã, Anjo da Liberdade – e sobretudo, “um mito dos mais poderosos [que] continua aqui a me enlaçar”, o amor louco, “o amor que toma todo o poder” e no qual “reside toda a potência de geração do mundo”. Na conclusão do livro – um dos mais luminosos do surrealismo –, todas estas figuras míticas correm, como rios de fogo, para uma imagem que as contém todas e que é, aos olhos de Breton, “a expressão suprema do pensamento romântico” e “o símbolo mais vivo que ela nos legou”: a estrela da manhã, “caída da fonte do anjo Lúcifer” (LÖWY, 2002, p. 26-27).

---

<sup>46</sup> “A sinistra perversão dos mitos pelo fascismo alemão, sua manipulação como símbolos nacionais e raciais contribuíram amplamente para desacreditar a mitologia depois da Segunda Guerra Mundial”. Para os primeiros românticos alemães “[...] o novo mito não é ‘nacional-germânico’, mas humano-universal [...]”. O novo mito dos românticos, retomado pelo surrealismo inventa-se em “[...] um universo mitopoético sem fronteiras, bebendo não somente nas tradições europeias, mas também nos ‘tesouros do oriente’” (LÖWY, 2002, p. 23-24).

A estrela da manhã<sup>47</sup> tornava-se a perfeita alegoria da desobediência à ordem social emergente, uma imagem da revolta enquanto emergência de uma luminosidade cósmica e profana. Para Löwy (2002), o mito novo é o próprio surrealismo em sua capacidade de reunião da revolta, liberdade, poesia e amor. Assim, retoma os anúncios da *Frühromantik*<sup>48</sup>, mas como mito em plena construção e movimento. “Sendo antes de tudo uma atividade do espírito, o surrealismo não pode imobilizar-se em um ‘mito último’ [...] o inacabamento é seu elixir de imortalidade” (LÖWY, 2002, p. 27).

Arrisco-me aqui a pensar a Cruzada das Crianças em imagem, que pela escrita vai deixando de ser metáfora para se tornar alegoria, como um mito novo surrealista. Um mito inventado por esta pesquisadora pelo qual passa a ver a infância em imagem. Inacabado, pois pode ser mais e mais vezes recontado, e, por isso, com força profana e subversiva de revolta e liberdade. Um mito protagonizado por crianças que não querem mais ser “mal adivinhado” e redimido pela intervenção moralizante de um projeto civilizatório. Um mito que, ainda que inacabado, no agora que o invento é estrutura monadológica que contém a pré e a pós-história da infância pobre... Das promessas e barbáries a ela direcionadas, e também de sua potência de crítica petrificante e arrebatadora. Um mito feito Cruzada das Crianças que explica o tudo e o todo de forma caleidoscópica.

Esse mito, por ser inventado por esta pesquisadora, não se elabora na aproximação de narrativas semelhantes recolhidas em campo etnográfico, mas de uma narrativa poética que me ajuda a fazer nascer este lugar inventado e verdadeiro, um lugar de compensação e revolta frente às misérias humanas. Sobre esse tipo de poética, diz Breton (2002, p. 33):

O homem propõe e dispõe. Somente dele depende o pertencer a si próprio inteiramente, isto é, o manter em estado anárquico o bando cada vez mais temível de seus desejos. A poesia lho ensina. Nela se encontra a perfeita compensação das misérias que sofremos. Ela também pode ser uma organizadora, por pouco que, afligido por uma decepção menos íntima, alguém se lembre de levá-la a sério. Oxalá chegue o dia em que ela decreta o fim do dinheiro e rompa sozinha o pão do céu na terra! Ainda haverá assembleias nas praças públicas e movimentos nos quais nunca esperastes participar. Adeus, escolhas absurdas, visões do abismo, rivalidades,

---

<sup>47</sup> Na Bíblia, Isaías 14:12-17: "Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações! E tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu, acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono, e no monte da congregação me assentarei, aos lados do norte. Subirei sobre as alturas das nuvens, e serei semelhante ao Altíssimo. E contudo levado serás ao inferno, ao mais profundo do abismo. Os que te virem te contemplarão, considerar-te-ão, e dirão: É este o homem que fazia estremecer a terra e que fazia tremer os reinos? Que punha o mundo como o deserto, e assolava as suas cidades? Que não abria a casa de seus cativos?"

<sup>48</sup> “Termo que designa, na história da literatura, o primeiro romantismo alemão, que reúne, em torno à revista *Athenäum* (1798-1800), um grupo de jovens escritores e poetas, entre os quais Novalis (Friedrich Von Hardenberg), os irmãos Friedrich e Wilhelm Schegel, Ludwig Tieck, Caroline Von Günderrode” (LÖWY, 2002, p. 108).

aturadas paciências, fuga das estações, ordem artificial das ideias, rampa do perigo, tempo para tudo! Basta que alguém se dê ao trabalho de praticar a poesia.

Pela poesia, os surrealistas buscavam superar dicotomias entre ação e palavra, sonho e realidade (LÖWY, 2002). A poesia colocava-se assim como lugar privilegiado de expressão surrealista, nela fazendo-se possível o livre fluir entre experiências oníricas e experiências de vigília, ou, nas palavras de Breton (2002), de “superfície”. Breton (2002, p. 28) acreditava assim que seria um dia possível sintetizar sonho e realidade em uma sobre-realidade poética.

A poética surrealista utilizava-se de uma técnica de expressão que concebia a velocidade da palavra como maior que a do pensamento consciente. Tal perspectiva aproximava-se do método freudiano, em termos de “[...] um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao pensamento falado” (BRETON, 2002, p. 37). A exatamente esse “[...] novo modo de expressão pura [...]” e automático (BRETON, 2002, p. 39), Breton e Guillaume Apollinaire deram o nome de Surrealismo.

Nas palavras de Breton, a aventura poética:

Eu acabava de tentar a aventura poética expondo-me ao menor número possível de riscos, ou seja, minhas aspirações eram as mesmas de hoje, mas eu ainda acreditava na lentidão da elaboração para preservar-me de contatos inúteis, contatos que eu grandemente condenava. [...] A virtude da palavra (e, mais ainda, da escrita) parecia-me consistir na faculdade de abreviar de maneira surpreendente a narração (visto que havia narração) de um pequeno número de fatos, poéticos ou não, cuja substância se identificava comigo. [...] Além do mais, eu começara a desconfiar que do ponto de vista poético, estava no caminho errado, mas evitava comprometer-me como podia, desafiando o lirismo por meio de definições e de receitas [...]. Uma noite, portanto, antes de adormecer, eu ouvi, tão claramente articulada que era impossível mudar-lhe uma só palavra, mas distante do som de qualquer voz, uma frase estranha que chegava a mim sem qualquer vestígio dos acontecimentos em que, de acordo com o testemunho de minha consciência, eu andava envolvido, uma frase que me pareceu insistente, uma frase – como direi? – *que se chocava contra a vidraça*. Registrei o fato rapidamente e dispunha-me a pensar em outra coisa quando seu caráter orgânico me chamou a atenção. Em verdade, era uma frase surpreendente; infelizmente até hoje não consigo recordá-la, mas era qualquer coisa como “Há um homem cortado em dois pela janela”, e não pode haver dúvida quanto a isto, uma vez que a acompanhava uma débil representação visual de um homem que andava mas que fora truncado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Tratava-se, sem sombra de dúvida, do simples reerguimento no espaço de um homem debruçado à janela. Mas, visto que a janela havia acompanhado o reerguimento do homem, capacitei-me de estar lidando com uma imagem de tipo bastante raro e fui logo acometido pela ideia de incorporá-la aos meus materiais de construção poética. Mal lhe tinha eu dado este crédito, ela cedeu o lugar a uma sucessão de frases separadas por curtas pausas, as quais me surpreenderam quase tanto quanto aquilo que as precedera e me causaram tamanha impressão de gratuidade que o domínio que eu até então exercera sobre mim mesmo pareceu-me ilusório e eu só me dediquei a pôr termo à interminável querela dentro de mim (BRETON, 2002, p. 34-37).

Breton, assim, não acenava apenas seu encantamento pelos métodos científicos de Freud, mas antes para uma subversão dos limites entre arte e ciência possibilitada pela palavra poética. O surrealismo era nesse contexto definido como:

Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2002, p. 40).

Assim, eles defendiam que as tensões capazes de subverter o avanço da barbárie moderna deveriam vir à tona através das forças subversivas psíquicas presentes na imaginação poética, no sonho e no mito. Dessa forma, o surrealismo é definido, acima de tudo por Breton, como o próprio “automatismo psíquico”, absolvido das regulações da razão, da moral e da estética. Nesse sentido,

[...] Breton retém a ideia de uma atividade automática efetuada fora da consciência, ele não a considera de forma alguma como signo de fraqueza psíquica; ao contrário, ela seria signo de uma liberação do espírito necessária à criação poética. O automatismo tem valor positivo como mecanismo que permite escapar ao controle da consciência, o que não está longe da noção de processo primário em Freud. O surrealismo se distingue tanto das teses ocultistas, recusando a crença numa vida após a morte, quanto das teses científicas, nas quais o automatismo é signo de demência (SANTOS, 2002, p. 234).

Ao automatismo psíquico associa-se um estado de embriaguez, diferente daquele resultante dos êxtases religiosos ou do consumo de entorpecentes. Para Benjamin (2012a), a embriaguez que deve dar forças à revolução é aquela que retoma uma relação mágica e ritual do homem com o cosmo. Para o autor, ainda que a experiência autêntica (*Erfahrung*) perca-se com a modernidade, ela pode ser reencontrada, sobre aspectos diferentes, no surrealismo. Benjamin (2012a) não explica sob quais aspectos a embriaguez ritual do homem antigo pode ser retomada pelo surrealismo, no entanto, aproxima a embriaguez surrealista à ideia de iluminação profana que, para o autor, se trata de uma experiência mágica sobre as palavras, de inspiração materialista e antropológica.

Para Breton (2002, p. 56), é através da imaginação surrealista que a experiência da infância poderia ser uma vez mais vivida, como se “[...] corrêssemos para a nossa salvação ou perdição [...]”, revivendo “[...] na sombra de um terror precioso” e de “[...] paisagens perigosas”. Nisso, retorno diretamente às minhas questões de pesquisa, perguntando-me: Seria a embriaguez surrealista a própria alegorização da experiência da infância? Seria possível através dos modos de expressão surrealista uma aproximação com os procedimentos realizados pela criança alegorista que acopla em si uma experiência alegorizada com o espaço (*flâneur*), com o tempo (jogador), com as normas sociais (apache) e com os restos do

patrimônio burguês (trapeiro)? Seriam a poesia, o mito e o sonho os elementos necessários à leitura da história no instante de perigo em que esta história é escrita?

Sendo este um capítulo extenso, sigo com as questões acima, retomando os movimentos realizados até então. Busquei apresentar aqui duas ambições desta pesquisadora: primeiramente construir um fio inicial de argumentação frente à certeza que carrego: crianças estão em passagem, e essa passagem se faz cruzada em sobrevivência por uma história das imagens. Tomando como premissa a formulação de uma barbárie racionalizada por dentro da cultura que gera tal condição para a infância, aproximei-me do marxismo romântico como um lugar de crítica e renúncia frente às lógicas e valores preconizados com o advento do projeto civilizatório moderno burguês. A partir da aproximação com a lírica de Charles Baudelaire, principalmente a partir da obra de Walter Benjamin, arrisquei meu segundo movimento, ou seja, o de busca de compreensão acerca do gesto necessário de busca das crianças em cruzada que vejo em passagem pelas imagens. A partir dos heróis alegóricos de Baudelaire e, depois, pelo surrealismo, fui tentando acercar-me dos procedimentos estéticos necessários para a construção da distância necessária diante das imagens e, com isso, para um caminho possível de redenção da barbárie da infância pela organização do pessimismo e pela pactuação de uma nova promessa de revolução social e revolta do espírito. Arrisquei a compreensão da Cruzada das Crianças em Imagem como um novo mito surrealista e abordei elementos fundamentais que deverão seguir como pistas para os próximos capítulos. Destaco entre eles a relação entre imagem, poesia, sonho e alegoria.

Antes de deparar-me diretamente com as imagens da infância em cruzada e com as questões do olhar a esse encontro inevitável, é necessário que eu me dedique a um outro movimento... O de compreensão da dimensão do tempo inscrita na história dessas crianças em passagem pelas imagens.

### III. CRIANÇAS EM CRUZADA EM UM TEMPO DIALÉTICO: UMA HISTÓRIA DOS SINTOMAS EM ABY WARBURG E WALTER BENJAMIN

Assim Marcel Schwob (2011, p. 21), entre "fatos históricos" e ficções intencionadas, conta sobre a Cruzada das Crianças:

Por volta da mesma época, desprovidas de guia ou de líder, crianças puseram-se a correr, a passos ávidos, de todas as vilas e cidades de cada região rumo às terras de além-mar, e, quando lhes perguntaram para onde corriam, responderam: "Para Jerusalém, em busca da Terra Santa"... Até agora não se sabe aonde chegaram. Muitas, porém, voltaram e, quando lhes perguntaram o motivo da corrida, disseram não saber.

Pela imagem, vejo essa infância em cruzada sobreviver paradoxalmente repetindo a mesma forma e, ao mesmo tempo, modificando-se a partir de novas legibilidades que cada presente faz lampear. Como Walter Benjamin (2012a, p. 100) explica tão bem no ensaio sobre a história da fotografia, "[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico [...]", e, nisso, o observador sente a necessidade de procurar na imagem "[...] o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no 'ter sido assim' desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo" (BENJAMIN, 2012a, p. 100).

É próximo desse valor mágico da imagem, conferido pela técnica fotográfica, que me espanto com a aparente e absoluta permanência em fechamento das formas capturadas em *instantes há muito extintos*, e, ao mesmo tempo, sua capacidade espectral de abertura enquanto fosso profundo que engole sem trégua aquele que ousa olhá-las. Pelas imagens, a cruzada está ainda aqui! Pelas imagens, antigas e novas crianças agregam-se em uma mesma busca: um tempo de promessa, um tempo de redenção. E, por isso, a cruzada segue, e as mesmas imagens da infância retornam, como uma expressão sintomal<sup>49</sup> na história da humanidade.

Busco encarar esse tempo enigmático e arrebatador das imagens, inspirada pelas poéticas de Charles Baudelaire, Marcel Proust e pelo modo de expressão surrealista. Tal caminho me leva também a assumir a centralidade da *ciência sem nome* de Walter Benjamin e Aby Warburg, na perspectiva de uma história anacrônica e sintomal das imagens. Tal

---

<sup>49</sup> "Nesse sentido, o sintoma é ainda tomado pelo viés de seu étimo grego, isto é, o da queda, da catástrofe, do acidente, até alcançar, enfim, um saber alegre (*un gai savoir*) ou sua expansão em um não-saber (*le non-savoir*)" (JORGE, 2012, p. 119-120). Esta questão deve ficar mais compreensível a seguir.

percurso teórico-metodológico agrega à abordagem crítica do marxismo romântico e do surrealismo uma perspectiva de ciência – ainda sem nome – que transita entre arte, filosofia, história, antropologia e psicanálise. Para esta pesquisadora, este foi o referencial exigido pelas imagens que me espreitavam de dentro dos arquivos, e é sua estrutura caleidoscópica, que, através de meus movimentos, reconfigura seus fragmentos em uma nova forma simétrica, errática e aberta (DIDI-HUBERMAN, 2015), que me permite problematizar a dimensão temporal da história das imagens da infância em cruzada.

Nisso, afirmo que a escrita desta história de crianças em cruzada pelas imagens, exige-me – desde o início – o reconhecimento da reconfiguração do presente naquilo que é antigo, e a reabertura do passado naquilo que agora vejo, pois, “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo... [...] Mas que tipo de tempo?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Em torno da questão colocada, busco um movimento de aproximação com os paradoxos do anacronismo em uma perspectiva dialética do tempo, tão cara aos pressupostos epistemológicos e metodológicos que venho procurando construir desde o início desta tese. Para Georges Didi-Huberman, importante comentador da obras de Walter Benjamin e de Aby Warburg:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. Mas como estarmos à altura de todos os tempos que essa imagem, diante de nós, conjuga em tantos planos? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Diante da imagem estamos assim “[...] como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). Assim, admito junto ao autor, diante das imagens da infância que passam em permanência diante de meus olhos: *o anacronismo torna-se exigência!* Isto ocorre justamente quando, aliada a tal perspectiva epistemológica, percebo que o passado e o presente isolados são insuficientes para a compreensão da história das crianças que – em imagem – seguem em cruzada.

[...] é que a emergência do objeto histórico, como tal, não terá sido o fruto de uma abordagem histórica comum – factual, contextual ou eucrônica –, mas de um momento anacrônico, quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico. É a própria violência e a incongruência, é a própria diferença, a inverificabilidade que, de fato, terão provocado como uma suspensão da censura, a emergência de um novo objeto a ver [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27).

As imagens surgem diante de mim como algo *quase aberrante*, um sintoma obsessivo na história das promessas-barbáries direcionadas à “infância desvalida”. Nesta perspectiva, poderia adiantar a máxima: **Diante das imagens da Cruzada das Crianças, só há história**

**anacrônica!** Ao mesmo tempo, é necessário admitir que o anacronismo colocar-se-ia como antítese ao tempo do contínuo (diacronismo) das passagens dessa infância, conferindo um estatuto dialético ao movimento desta história (DIDI-HUBERMAN, 2015). É por isso que é em sua virtude dialética e não como máxima que o anacronismo de um tempo das imagens deve ser apreendido. O imperativo então se altera: **Diante das imagens da Cruzada das Crianças, só há história dialética!**

Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31).

Na dialética que se estabelece, o anacronismo é um contra-ritmo da imagem em seu ritmo cronológico. É nesse sentido que, concordando com Didi-Huberman (2015), admito enfim que não seja possível afirmar que “só há história anacrônica”, tendo em vista que o anacronismo só está presente em um lado da oscilação do tempo das imagens. Diante de tal dilema, o autor irá, então, propor uma possível “resolução”: “só há história de sintomas”, onde tempo cronológico (contínuo) e anacrônico (sobrevivência) alternam-se na constituição dos objetos (entre eles, a imagem) históricos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Nisso o imperativo parece, enfim, elaborar-se no tempo exigido por esta tese: **Diante das imagens da Cruzada das Crianças, só há uma história de sintomas!**

Ainda que eu intua ser esse o tempo da história do que aqui chamo de Cruzada das Crianças, a questão assumida – em mais um risco calculado – é de plena complexidade... Como dizer de imagens que se colocam em um tempo histórico sintomal? Como tomar de assalto conceitos da psicanálise e operá-los no campo da história das imagens?

É mais uma vez a partir de Didi-Huberman (2015) que sigo, compreendendo o sintoma pela forma como adquire na história das imagens, algo que ultrapassa sua conceituação semiológica ou clínica. Compreendido dessa forma, o sintoma denota dois paradoxos: um visual, vinculado a um inconsciente da representação, e outro temporal, vinculado a um inconsciente da história. As crianças em imagem emergem enquanto *imagem-sintoma* no paradoxo visual da aparição.

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o

ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do anacronismo: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

Nesse sentido, para Didi-Huberman (2013, p.212-213), o sintoma enquanto potência de *rasgadura* na ordem da representação, diz respeito à insistência de um retorno na imagem, como um “[...] tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper”. O que o sintoma diz não se traduz, mas se interpreta sem fim, colocando aquele que vê “[...] diante da emergência do processo mesmo da fulgaribilidade”. Imagem-sintoma estará sempre associada às aberturas (rasgadas) e sobrevivências no campo do inconsciente da representação, que exigirá então a eclosão de um tempo-sintoma, conjugado no (contra) ritmo da diferença (diacronia) e da repetição (anacronia) de um inconsciente da história.

Esta perspectiva sintomática de descoberta dos objetos históricos defendida por Georges Didi-Huberman, retoma as contribuições de historiadores alemães contemporâneos a Sigmund Freud: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein. Para Didi-Huberman (2015, p. 51) esses pensadores – rejeitados pelo mundo acadêmico de sua época – “[...] colocaram a imagem no centro de sua prática histórica e de sua teoria da historicidade; por isso, deduziram uma concepção do tempo animada pela noção operatória de anacronismo”.

Como já mencionei, Walter Benjamin e Aby Warburg colocam-se nesta tese como duas referências centrais na perspectiva de história das (pelas) imagens a qual se dedica esta pesquisadora. E, é a partir de uma aproximação com alguns elementos da obra dos dois autores que passo a pensar as imagens da Cruzada das Crianças como imagens-sintoma, em uma trama dialética de representações rasgadas em um tempo sintomal de ritmos e contrarritmos.

### **3.1 Em Aby Warburg uma história de fantasmas**

Como historiador da arte, Aby Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças” por um modelo fantasmal da história onde o paganismo da antiguidade retornava ao longo da história das imagens. Nesse sentido, “[...] os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, reminiscências,

reparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25). O modelo fantasmal criado por Warburg era por isso um modelo psíquico, um modelo sintomal, no qual

[...] o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos-tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25).

Reformulando a história da arte, Warburg refundou uma teoria do tempo a partir do conceito de *Nachleben*, que pode ser traduzido como sobrevivência, reaparição, retorno. As imagens deveriam, então, ser consideradas como aquilo que resta de uma população de fantasmas.

Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores, no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um coque feminino... (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 35).

É possível perceber em Aby Warburg um modelo de tempo das imagens psíquico-sintomal, mas também antropológico, próximo em alguns aspectos de uma antropologia das imagens, experimentada por Wilhelm Wundt, e uma antropologia do tempo em termos da “sobrevivência dos mortos” ou da “mentalidade primitiva” de Lévy-Bruhl, e ainda da “survival”, de Edward B. Tylor. Assim, a imagem em Aby Warburg não está isolada das ações sociais dos membros de um grupo social, e nem do saber e das crenças elaborados por estes grupos (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

A obra warburguiana transita de uma história da arte (*Kunstgeschichte*) para uma ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*) que abria a história da arte de modo a não mais compreendê-la como um objeto isolado, mas inserido na ordem das heterogêneas instâncias históricas e culturais da humanidade. Opondo-se a uma história autônoma das imagens, Warburg abriu-lhes o tempo no tempo da memória, sendo *Mnemosyne* o título que deu a sua biblioteca de imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

As capturas realizadas na ordem de uma memória que registra formas inconscientes semelhantes ao longo da história, serão em Warburg “sobrevivência” (*Nachleben*). Este é o termo adequado ao sintoma do tempo presente nas imagens proposto por Aby Warburg, um tempo que retorna e que nos perturba.

A história se remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semiplasticidade. Ora fluente, ora quebradiça, aqui serpentina, ali mineral. Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto, dialeticamente: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e sismos. E foi assim que a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um sintoma do tempo. Mas o que é um sintoma, do ponto de vista histórico? Será, no

contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de um evento de sobrevivência: mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora). Em outras palavras, será a concomitância inesperada de um contratempo e uma repetição (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 149).

É em contratempo e repetição que um sintoma de tempo irrompe nas imagens da Cruzada das Crianças como situação da infância na modernidade, retomando desde as promessas de proteção elaboradas no advento da modernidade aos atuais índices de uma renovada holocaustização da infância, uma antiga e bárbara saga medieval. No interior de um tempo de intempestividades que essas crianças, pela imagem, retornam...

É Didi-Huberman (2013a) que afirma que há em Aby Warburg uma lição nietzschiana: a ideia da intempestividade do tempo que pressinto nas frases anteriores. Intempestivo como algo que não se opõe à história, mas que age como uma *potência do contratempo* e uma *potência de repetição (eterno retorno)*. O eterno retorno ao antigo em Nietzsche (2007) coloca-se como expressão do ser que se transforma em reaparição atual. A repetição será assim sempre reabertura do tempo em diferença e transformação.

É por isso que trabalham em comum acordo a potência do contratempo e a da repetição. O contratempo nunca se dá sem a ritmicidade das reaparições; o contratempo retorna, nisso está todo o seu valor de sintoma, para além de ocasiões ou simples acasos. Inversamente, a repetição nunca se dá sem a cacoritmia das fraturas imprevisas: a repetição dissocia o repetido, é disfuncional como retorno ao idêntico. [...] O retorno do mesmo não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O “mesmo” que volta no eterno retorno não é a identidade do ser, mas apenas um semelhante. [...] Warburg o compreendeu perfeitamente, ele que estudava as imagens – seu devir, suas variações – como um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 150-151).

O retorno será assim sempre sujeito a variações, metamorfoses e deformações elaborado na coexistência de um modelo de tempo caótico e um modelo de tempo cíclico. É um *contratempo* que retorna “[...] nisso está todo o seu valor de sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 150). Nesse sentido, as imagens da antiguidade que Warburg vê retornar no renascimento, não são a repetição de personagens de forma literal, mas como “[...] imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma semelhança que passa e retorna” (*Ibidem*, p. 151).

Imitando o movimento warburguiano, o modo como vejo nas imagens do meninos do PAVG, um retorno de uma saga medieval e bárbara de crianças em cruzada, não se dá de forma linear e literal. Tais imagens portam em si algo que retorna como um sintoma obsessivo na história da humanidade, uma reaparição fantasmal que perturba e assombra até que paremos de nomear como “promessa” aquilo que se cumpre ainda como barbárie.

Sigo com Aby Warburg, que próximo a Nietzsche, elaborava uma *genealogia das semelhanças ocidentais* a partir das sobrevivências das imagens. Na obra *Genealogia da Moral*, Nietzsche (2007) busca uma ideia de origem como diferença e, também, distanciamento. É próximo a este sentido que Benjamin (2013b) irá desenvolver sua própria ideia de origem (*Ursprung*) que abordarei logo a seguir.

Aby Warburg chama então de dinamograma (*Dynamogramm*) aos ritmos e movimentos de retorno do diferente – sobrevivências no ciclo dos contratempos – na imagem-sintoma. O *Dynamogramm* coloca-se como uma forma da energia histórica, uma forma do tempo que vai buscar um equilíbrio caótico e cíclico entre a vida das imagens e suas sobrevivências, ou, melhor dizendo, uma “forma das formas no tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 157). Nessa perspectiva, a memória daquilo que sobrevive em uma genealogia das formas, torna-se dinâmofora e, por isso, mais portadora de forças de transformação das formas do que transmissora de significados (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 157).

Para Didi-Huberman (2013a), pensar na estética do dinamograma (*Dynamogramm*) significa explorar maneiras de dar forma a tensões aparentemente contraditórias, pensando a imagem como força polarizadora capaz de conferir plasticidade a tudo que em termos históricos parecia oposto. Assim, Aby Warburg “[...] confirma a estrutura polarizada, híbrida e não aplacada da *Nachleben*: aos poucos cada objeto da cultura seria compreendido por Warburg como uma tensão em ato, uma ‘energia de confrontação’” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 162). É pela força do dinamograma (*Dynamogramm*) que as formas decorrentes das reaparições do tempo de *outrora* no *agora* não se colocam como síntese de tempos, mas mantêm sua estrutura polarizada, evidenciando as marcas de sua montagem. Naquilo que há de Nietzsche em Warburg, percebe-se uma genealogia das formas mais portadora de forças de transformação do que de significados. “Possivelmente próximo do que Walter Benjamin chamará de ‘imagem dialética’, o dinamograma (*Dynamogramm*) atua em um duplo regime da imagem, aproxima o *pathos* de uma fórmula, conhecida por fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*)” (JORGE, 2012, p. 124).

Por isso, enquanto a sobrevivência (*Nachleben*) é um contramovimento do movimento da vida acontecendo, um sintoma manifestando-se no *agora*, como algo que “[...] não é nem totalmente vivo, nem o totalmente morto, e sim o outro gênero de vida das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 167), pela estética do dinamograma (*Dynamogramm*), as fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) conferem as *formas corporais* do tempo sobrevivente.

A ambição filosófica é a mesma sustentada pelas palavras escolhidas por seu inventor: palavras de estrutura ambígua, como frequentemente podemos constatar. *Pathosformel* ou *Dynamogramm* nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o páthos com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, a força com a forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. Assim, a estética warburguiana do dinamograma teria encontrado no gesto patético all’antica, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade – para a “energia de confrontação” que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomaquia, uma sintomalogia cultural. A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 172-173).

As fórmulas de *pathos* (*Pathosformeln*) colocam-se na ordem de uma aposta da ciência sem nome de Warburg, que pretendia abordar as imagens sem esquematizá-las em categorias, mas antes pensá-las enquanto sobrevivências de gestos formais trágicos, eróticos, animalescos, coreográficos, dionisíacos ou apolínicos, ainda que privados de beleza estética, mas potentes enquanto energia das paixões e do destino humano. No entanto, Didi-Huberman (2013a, p. 177) adverte:

O desvelamento das “fórmulas de *páthos*” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e as bases teóricas da *Pathosformeln* são numerosas.

Foi também em Nietzsche que Aby Warburg encontrou o caminho de uma dinâmica do *páthos*, reconhecendo no “Nascimento da Tragédia” de Nietzsche (2007) a possibilidade de superar a dicotomia ação/paixão, encontrando na arte trágica uma potência fecunda do *páthos* enquanto produtor de formas no tempo. Com a *Nachleben* (sobrevivência sintomal do tempo em um inconsciente do tempo) e as *Pathosformeln* (sobrevivência sintomal das formas em um inconsciente da representação) Aby Warburg quis deixar vir à tona a complexidade intrínseca às imagens históricas.

Para Didi-Huberman (2013a, p. 244) enquanto a sobrevivência (*Nachleben*) visa à temporalidade do sintoma, as fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) visam à corporeidade do sintoma. Assim, para o autor, a compreensão da formação do sintoma a partir de Freud parece poder ajudar no desdobramento dos “[...] modelos temporais, corporais e semióticos empregados por Warburg”. Tal perspectiva interpretativa da obra warburguiana adotada por Didi-Huberman (2013a) concebe a sobrevivência (*Nachleben*) no interior de uma metapsicologia do tempo e fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) como uma metapsicologia do gesto.

Seguir nas pistas didi-huberminianas é para esta pesquisadora tornar explícito, enfim, a forma como arrisco-me na busca de um inconsciente da história presente nas imagens da infância. Dito de outra forma, é assumir que a história que busco contar se faz em uma íntima proximidade entre as afinidades da ciência sem nome de Warburg e a psicanálise de Freud e, ainda, naquilo que ressoa desses dois campos na ordem do surrealismo. Tal afinidade retornará a seguir em Walter Benjamin e sua compreensão do instante do despertar como tempo de leitura e escrita da história a partir das imagens dialéticas.

### 3.2 O Agora da Cognoscibilidade nas imagens benjaminianas

O conceito de imagem em Walter Benjamin ultrapassa a crítica elaborada pelo autor acerca da imagem fotográfica e cinematográfica na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012), ainda que ali esteja presente. Imagem, para Benjamin, também ultrapassa os sentidos filosóficos clássicos do conceito de representação (*Repräsentation*), aproximando-se mais do conceito de apresentação ou exposição (*Darstellung*) trabalhado principalmente em sua obra sobre a Origem do Drama Barroco Alemão (BENJAMIN, 1991, 2013). Da imagem alegórica à imagem dialética e crítica, da teoria da linguagem à teoria da história, a imagem está presente na obra benjaminiana, podendo ser apreendida apenas quando me coloco dentro do movimento vertiginoso no qual Benjamin formula e dá movimento aos fenômenos, conceitos e ideias (RIBEIRO; BUSSOLETTI, 2017).

É sobre as imagens dialéticas – enquanto imagens históricas – em íntima proximidade com as imagens alegóricas – como significação possível diante a uma história de catástrofes –, que me dedico especialmente nesta tese. Para isso, apoio-me em Didi-Huberman (2010, p. 185), que diz que “[...] a forma por excelência na qual Benjamin via a possibilidade de produzir imagens dialéticas como instrumentos de conhecimento será a forma alegórica [...]”.

Pensar em leitura de imagem a partir de Benjamin é deparar-se com o conceito de *agora da cognoscibilidade*. É em proximidade com essa concepção de tempo de legibilidade da imagem que reconheço, em um atual instante de repetidas catástrofes em promessa para a infância pobre, as passagens de crianças em cruzada sisífrica<sup>50</sup>. É no *agora da cognoscibilidade* em que escrevo esta tese, que reconheço essas crianças como parte de uma cruzada que as antecede e sucede.

---

<sup>50</sup> Relativo a Sísifo, personagem da mitologia grega, condenado a eternamente empurrar uma pedra pela encosta acima de uma montanha, que resvalava sempre quando estava prestes a atingir o topo.

[...] 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” 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. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte do *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. 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. 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 (BENJAMIN, 2006, p. 504-505, [N 3, 1]).

Como um momento de perigo – como aquele identificado nas imagens daquilo que aqui é Cruzada das Crianças – *Agora é Outrora* e, por isso, emerge nas imagens a possibilidade de legibilidade da história em dialética e, nisso, de repactuação com um *Outrora* que aguarda ser julgado<sup>51</sup>. É assim, no índice histórico presente nas fotografias da infância acervadas institucionalmente, que se possibilita que – naquilo que *Agora (Jetzt)* se passa – elas possam ser reconhecidas e abertas em um tempo dialético e, arrisco-me, sintomático. É então pela legibilidade que acesso, que começo a apreender a verdade carregada de tempo prestes a explodir nas imagens dos meninos do PAVG, e nisso a atual sobrevivência (*Nachleben*) de uma mesma saga. É pelo poder lampejante das imagens que uma salvação pode ser vislumbrada.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (BENJAMIN, 2006, p. 515, [N 9,7]).

Por isso, o tempo dessas imagens dialéticas lampejantes aproxima-se do tempo warburgiano da *Nachleben* e das *Pathosformeln*, tempo de anacronismo da história das imagens e, defendendo, também um tempo alegórico de fantasmas que retornam em formas que se repetem em diferença e repetição. O tempo desse retorno não é o tempo das datas, não é o da representação (*Repräsentation*) do passado, mas sim de sua apresentação (*Darstellung*) em um tempo sintomal que exige julgamento, elaboração, luto e repactuação em uma nova e antiga promessa de redenção. Tal perspectiva coloca assim a imagem dialética como uma

---

<sup>51</sup> Não é a história que hegelianamente indicia os homens em seu tribunal com seu poder de veredicto; são os homens que julgam a história (MATOS, 2002).

imagem originária (DIDI-HUBERMAN, 2010), o que se torna possível apenas quando admito o conceito de origem (*Ursprung*) em perspectiva benjaminiana.

[...] apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2013, p. 34).

Neste sentido, a origem (*Ursprung*) em Benjamin é pensada como um salto para fora da sucessão cronológica da história linear, quebrando a linha do tempo, operando cortes na narrativa niveladora da historiografia tradicional. Por isso, em Benjamin (2006, 2013b), a retomada daquilo se passou no tempo de agora (*Jetzt*) nunca se colocará na restauração de um estágio primeiro, seja ele real ou mítico, pois “[...] O *Ursprung* não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente” (GAGNEBIN, 2011, p. 18). Origem em Benjamin (2013b) supõe assim aparições e desaparecimentos.

Para Didi-Huberman (2010), a origem (*Ursprung*) é também sintomal, podendo com isso ser pensada no fluxo inerente à história de representações e tempos sintomais tratados no início deste capítulo.

Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

O sintoma dessa imagem dialética originária coloca-se, então, como o turbilhão que agita o curso do rio, e a exigência crítica nela presente como o turbilhão que revela a estrutura e o leito desse rio (DIDI-HUBERMAN, 2010). É assim que Benjamin (2006) vai tratar as imagens dialéticas originárias como autênticas, que, pela abordagem de Didi-Huberman (2010, p. 172), passam a ser críticas em “[...] uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, como o olhar das crianças em cruzada, não para ‘transcrevê-los’, mas para constituí-los” .

O trabalho da imagem dialética é, assim, o trabalho crítico da memória em imagem, que, ao devolver o olhar ao espectador confronta tudo aquilo que resta com tudo que foi perdido (DIDI-HUBERMAN, 2010). Por isso, para Benjamin (2013a), a memória não é a posse das coisas lembradas, mas um meio para a exploração do passado, como uma escavação arqueológica onde cada acontecimento vai sendo (re)conhecido no substrato ao qual pertence.

É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (BENJAMIN, 2013a, p. 101).

Benjamin parece falar aqui da tarefa do historiador alegorista, justamente aquele que em gesto mimético busco alcançar, ou seja, aquele que exuma coisas passadas, mortas e desaparecidas. Nesta busca, enquanto deparo-me com meus achados como restos memoriais das crianças em cruzada, procedo também na modificação do próprio solo, dando a ver a forma como foi assentado em cada estrato. A pesquisa histórica que busco como ato memorativo benjaminiano se faz assim mais na formulação da indicação exata do lugar onde me apropriado das recordações, do que em um relatório classificatório dos acontecimentos recordados. Compreendendo a memória enquanto meio de exploração do passado, ambiciono aproximar-me do lugar de reabertura de um local de origem (*Ursprung*) da Cruzada das Crianças que vejo em imagem, desfigurando-a pelo ato mesmo da escavação. Também para Didi-Huberman (2010, p. 176):

[...] temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” – no qual esses objetos outrora existiram.

A busca pelas imagens da infância como imagens dialéticas de reabertura do tempo, não se faz nesta tese de modo a representar o passado, mas de constituí-lo como “[...] um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante” (DIDI-HUBERMAN, 2010), a partir daquilo que resta diante do solo revolvido e do objeto exumado. Por isso, nesse sentido, cada criança em imagem torna-se a origem (*Ursprung*), um retorno do passado no presente eterno e efêmero da fotografia, um sintoma de tempo memorizado.

Essa criança que em imagem torna-se uma origem (*Ursprung*) resultante da exumação do ato memorativo é, para esta pesquisadora, uma *criança-imagem*. Não é apenas criança, nem apenas imagem, mas aquilo que resulta de uma violência alegórica necessária à eclosão das imagens dialéticas. Essas *crianças-imagem* mostram-se, assim, desfiguradas, reconstituídas e petrificadas em um breve instante de suspensão dialética... Essa é sua condição na história, a qual esta pesquisadora busca escrever desde o *Agora* que lhe parece sincrônico. Até que outra pá arqueológica cave novamente nos substratos do solo da história e produza – em outros instantes lampejantes de suspensão e cognoscibilidade –, novas e antigas *crianças-imagem*. É assim eu as procuro, é assim que eu as indico, é assim que eu as invento.

É por isso, insisto, que diante das fotografias estudadas nesta tese, aproximo imagem dialética e procedimento alegórico, pois entendo que é justamente pela violência do verdadeiro presente na alegoria que uma imagem dialética eclode em seu caráter originário, verdadeiro e redentor.

Em Baudelaire, como procurei dizer no capítulo anterior, há uma lírica alegórica que traz à tona elementos originários no atual. Isso pode ser percebido na relação entre *spleen* e ideal, assim como através da forma como os heróis alegóricos da modernidade deparam-se com a vivência do choque (*Chockerlebnis*) entre o consumo de fantasmagorias e o apelo a uma outra experiência com o tempo, com o espaço, etc. Esse é o caso do *flâneur* que transita entre as multidões em trânsito frenético pelas passagens, em busca de um tempo desaparecido (BENJAMIN, 1989, 2006). A poética baudelariana produz imagens dialéticas exemplares de um tempo que dá a ver as marcas de putrefação dos objetos mortos por ele exumados, e, ao mesmo tempo, o solo revolvido por esse ato. Pela lírica alegórica baudelariana, emergem imagens dialéticas como imagens em uma “[...] novidade radical que reinventa o originário” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 178).

Em risco calculado, meu olhar para as imagens da Cruzada das Crianças é dialético e alegórico, pois compreende o modo como essas imagens da infância emergem como corpos esquecidos no turbilhão do rio, ou na desfiguração própria daquilo que resta em meio a uma

história que lhes relegou os substratos mais profundos do solo. Retomar em suspensão dialética aquilo que se passou na história da infância pobre, e que se perderá se não for reconhecido no *agora da cognoscibilidade*, é desfazer a falsa beleza das histórias dos patrimônios, dos acervos institucionais, dos heróis de guerra, dos especialistas que diagnosticaram desde cedo o mal a ser adivinhado e moralizado... É mostrar o rosto cadavérico dessa mesma história, sua face hipócrita, seu aglomerado de ruínas... É, com isso, necessariamente, proceder alegoricamente. Para esta pesquisadora, tal perspectiva aproxima-se da necessidade que Walter Benjamin (2006) coloca ao historiador: a interpretação dos sonhos e a necessidade de deles despertar.

### 3.2.1 *Do instante do despertar – O rosto surrealista da história*

A busca pela captura dos breves momentos onde, em instantes de perigo, o agora de uma determinada época das imagens da infância evoca o agora de uma época anterior é, para esta pesquisadora, repactuar pelo enlutamento dos vencidos e, com isso, em organização do pessimismo, persistir em um efêmera possibilidade de redenção da história de agora, de antes e por vir. Em inspiração surrealista, intuo que o caminho de julgamento, elaboração e enlutamento daquilo que foi esquecido, pressupõe a subversão dos modos comuns de leitura da história através do mergulho em um tempo inconsciente e onírico das imagens dialéticas, ou imagens-sintoma, retomando Warburg. Pela imagem sintomal e dialética, o historiador assume sua tarefa diante dos sonhos.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos (BENJAMIN, 2006, p. 506, [N 4, 1]).

Para Benjamin (2006), o agora da cognoscibilidade se dá no instante em que o sonho realiza uma síntese com a consciência de vigília. A esta síntese, Benjamin (2006) denomina como o momento do despertar. Pelo despertar, é possível dar contornos à perfeita imagem em suspensão dialética. Para o autor, é nesse pequeno instante de suspensão do tempo, entre mundo onírico e mundo em vigília, que a história deve ser lida. É nesse breve lampejo que o *Outrora* e o *Agora* podem se acoplar em uma imagem crítica e redentora, e a história mostrar seu verdadeiro rosto: o surrealista (BENJAMIN, 2006).

Para elaborar sua teoria do despertar, Benjamin (2006) apropriou-se de três obras, em aparência, radicalmente distintas: a de Marx, a de Freud e a de Proust. Entendo que enquanto

de Freud, Benjamin apreendia a possibilidade de interpretação dos elementos sintomáticos do sonho como uma forma de saber, em Marx ele encontrava um lugar de superação das imagens arcaicas<sup>52</sup> pela crítica materialista. Proust colocava-se, enfim, como um caminho de superação do arcaísmo das imagens, através de uma retomada das imagens do sonho pela linguagem poética da memória involuntária.

Enquanto que para os surrealistas os sonhos se colocam como força de revolta e revolução, Benjamin (2006) parece dar mais ênfase ao instante do despertar, afirmando que “assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda a apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo, ela não deve tratar de outra coisa [...]” (BENJAMIN, 2006, p. 506, [N4, 3]).

Os mitos no surrealismo são pensados como possibilidade de reencantamento do mundo. Benjamin (2006), em posição aparentemente diversa, chega a enfatizar a necessidade do despertar do mito para a história. Nas *Passagens*, explica a diferença daquele trabalho em relação ao trabalho do surrealista Aragon:

Delimitação da tendência deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se devem muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido (BENJAMIN, 2006, p. 500, [N 1, 9]).

Para Rolf Tiedemann (2006, p. 20), desde sua juventude, Benjamin elaborou sua filosofia da história em torno de uma crítica do mito “[...] considerado como heteronomia fatal que manteve os homens durante a pré-história em um estado de muda dependência e que sobreviveu desde então em toda a história sob as formas mais diversas seja como violência imediata, seja na forma do direito burguês”. Da mesma forma, desde o primeiro esboço do *Passagens*, o século XIX aparece como um sonho mítico do qual deve-se despertar. Ao mesmo tempo, Benjamin (2006, p. 506, [N4, 4]) dirá que “a utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética. Tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador”. Citando Marx, Benjamin registra a seguinte passagem:

“Nosso lema... deve ser: reforma da consciência, não por meio de dogmas, e sim pela análise da consciência mística, obscura a si mesma, seja em sua manifestação religiosa ou política. Ficará claro que o mundo há muito possui o sonho de uma

---

<sup>52</sup> “Ser arcaica para uma imagem da arte (ou para uma imagem produzida num discurso de conhecimento) é assumir uma ‘função claramente regressiva’, é buscar ‘uma pátria’ no tempo passado. É portanto faltar a seu propósito de originalidade; é deixar de produzir, não apenas a fulgurância do novo, mas também a do próprio originário” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 192).

coisa, da qual precisa apenas possuir a consciência para possuí-la realmente.” Karl Marx, *Der historische Materialismus: Die Frühschriften*, ed. Org. por Landshut e Mayer, Leipzig, 1932, vol. I, p. 226-227 (Carta de Marx a Ruge; Kreuznach, setembro de 1843) (BENJAMIN, 2006, p. 509, [N 5a, 1]).

Retomando os elementos românticos presentes em Marx, arrisco uma aproximação com a forma como Benjamin parecia se relacionar com os elementos surrealistas do sonho e do mito. Na passagem acima, Marx defende uma análise da consciência mítica, ainda obscura, e, também, da consciência onírica para o alcance dos sonhos possuídos. Há aqui, como nos surrealistas, uma retomada do sonho e do mito ao apelo da razão e da revolução. No mesmo sentido, Tiedemann (2006, p. 20) também admite que há em Benjamin um trabalho em se “[...] retirar do mito o seu poder e despertar do sono que ele provoca”. Entendo que o despertar em Benjamin realiza a perfeita síntese crítica presente no marxismo gótico (surrealização do marxismo romântico) onde elementos míticos e oníricos são ponto de partida para a revolta e a revolução.

A temática do sonho coloca-se no instante do despertar como “[...] o ‘refugio’ da atividade consciente, esse refugio que insistente do qual Benjamin não ignorava que fora convertido por Freud no elemento central de sua *Traumdeutung*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 189). Para Didi-Huberman (2013), há algo em todas as imagens que se perderá se não aprendermos a olhá-las como imagens de sonho.

O instante do despertar pensado como *agora da cognoscibilidade* é o tempo onde, entre sonho e vigília, o verdadeiro rosto da história se revela surrealista, o tempo por excelência de leitura das imagens em sua dialética, enquanto imagens críticas, originárias e sintomais. Nesse tempo de legibilidade surrealista da história, coloca-se como exigência a superação do caráter de representação (*Repräsentation*) das imagens e uma aproximação com aquilo que, em apresentação (*Darstellung*), me olha de dentro da imagem como “um mesmo assim”, como “alguma coisa” que permanece como um sonho quase esquecido, como um resto noturno.

Talvez se compreenda melhor aqui a importância do paradigma do sonho. E por que paradigma? Menos pelo objeto da interpretação – isto é, a obra de arte que se gostaria de “comparar” ao sonho – do que pela solicitação a interpretar, segundo a expressão postada por Pierre Fédida no campo da psicanálise: “O que a teoria põe a descoberto é diretamente dependente de uma *Traumdeutung* como prática do sonho. A teoria só recebe aqui seu sentido original do estatuto adquirido pela palavra da interpretação, e na medida em que esta é solicitada pelo sonho”. Ora, o esquecimento do sonho desempenha nessa solicitação um papel absolutamente decisivo, pois ao recolher, por assim dizer, a “matéria do sono”, ele propõe à interpretação a opacidade mesma do seu “ponto de fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 206-207).

Coloca-se nisso a urgência de uma interpretação desde o esquecimento do sonho, uma interpretação opaca solicitada pelo que resta do sonho. O *mesmo assim* presente nas imagens, assume seu caráter de exigência de um olhar diante de uma marca do esquecimento, ou, dito de outra forma, um olhar diante de um sintoma, pois em Freud (2016) não há sintoma sem o trabalho do esquecimento. Didi-Huberman (2013, p. 208) fala de um *saber do sintoma visual* que “[...] impede toda ‘síntese simbólica’ e toda ‘interpretação totalizante’”.

Por que afinal chamar de sintoma essa potência de rasgadura? O que entender por isso? Sintoma nos diz a escansão infernal, o movimento anadiômeno do visual no visível e da presença na representação. Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele diz não se traduz mas se interpreta, e se interpreta sem fim. [...] Mas é uma teoria em ato, feita carne, se podemos dizer, é uma teoria cuja força advém, paradoxalmente, quando se despedaça a unidade das formas, sua síntese ideal, e desse despedaçamento jorra a estranheza de uma matéria (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212-213).

É pelo paradigma do sonho que o sintoma de tempo da sobrevivência (*Nachleben*) e o sintoma das representações das fórmulas de pathos (*Pathosformeln*), de Aby Warburg, retornam para essa pesquisadora como um saber visual que possibilita a delimitação de um percurso metodológico a ser percorrido a partir das imagens. Mas, é pelo paradigma do despertar que reconheço aquilo exigido por Breton (2001), ou seja, da necessidade de transportar as forças subversivas do campo do psíquico para o político. Tal necessidade exige uma lírica que dê conta da acoplagem entre sonho (forças inconscientes e sintomáticas) e vigília (campo político), o que Benjamin parece ter encontrado em Baudelaire e também em Proust. Em necessidade de aproximação com tal perspectiva teórica, peço licença ao leitor para seguir um pouco mais, levando em minhas sistematizações os olhares dos meninos que ainda me olham de dentro das imagens.

Foi de Marcel Proust que Benjamin (1989; 2006) tomou emprestado a potência do instante onde se desperta, após um profundo mergulho nas forças oníricas do inconsciente e na formulação da memória involuntária. Entendo, no entanto, que não seja possível tratar do despertar em Proust sem antes deter-me na forma como a memória involuntária e a rememoração se colocam na obra proustiana, principalmente a partir da leitura que Benjamin fez dela... Pois é aí que habita o mundo da presentificação imagética proustiana:

É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as “correspondências”, captadas primeiramente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em nossa vida vivida. É esta a obra da *mémoire involontaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no “instante”, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como a orientação de Guermantes se entrecruza, para Proust, com a orientação de Swann, quando o autor, no 13º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e

descobre o entrelaçamento dos caminhos. Num instante, a paisagem se agita como um vento. “Ah! *Que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!*” Proust logrou a monstrosidade de deixar, em um instante, o mundo inteiro envelhecer em toda uma vida humana. Mas justamente essa concentração na qual se consome, com a velocidade do relâmpago, aquilo que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente, chama-se rejuvenescimento. A *la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com a mais elevada presença de espírito. O procedimento de Proust não é a reflexão, mas a presentificação (BENJAMIN, 2012a, p. 47).

Na velocidade de um relâmpago, o mundo em semelhança deformada pelas correspondências românticas. No instante de uma imagem, o mundo todo envelhecido e rejuvenescido pela eternidade embriagada através memória involuntária.

A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incubem de esclarecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte da sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *Madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente –, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. “E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis.” Por isso Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Os traços do passado estariam, então, fora dos esforços conscientes da inteligência. Nisso, Benjamin (1989, p. 108) evoca Freud para afirmar que os “resíduos mnemônicos são, por sua vez, ‘frequentemente mais intensos e duradouros, se o processo que os imprime jamais chega ao consciente’”. Em termos proustianos, dizia Benjamin (1989) que apenas torna-se elemento da memória involuntária aquilo que não foi conscientemente vivenciado, mas que foi registrado enquanto traço mnemônico por sistemas psíquicos diversos da consciência. Benjamin (1989) não fala em inconsciente, ainda que na obra freudiana tal sistema ocupe lugar privilegiado no que se difere dos sistemas de consciência. Proust aborda esses “outros sistemas” representando-os por meio de traços mnemônicos inscritos nos gestos do corpo, e pela forma como se tornam conscientes sem aviso prévio. Falando sobre o instante do despertar, ele dizia: “Às vezes, como Eva nasceu de uma costela de Adão, uma mulher nascia durante o meu sono, de uma falsa posição de minha coxa” (PROUST, 2016, p. 24).

Benjamin (1989), partindo das contribuições de Bergson, afirma que “[...] a estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. Na

verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva”. “Em busca do tempo perdido”, de Proust, poderia ser, então, considerada uma tentativa de reproduzir artificialmente esta experiência autêntica (*Erfahrung*) em uma época em que ela está em declínio, uma busca por uma história rememorada pelas imagens da memória involuntária. Mas como, se ela não pode ser acionada por sistemas de inteligência? Entendo que uma resposta possível em Benjamin seja: fazendo do instante do despertar, dialética entre a consciência onírica e consciência de vigília, o instante de apresentação da história, o lugar de eclosão de imagens dialéticas e, por isso, o momento do “agora da cognoscibilidade”.

Marcel Proust inicia a obra de sua vida, “Em busca do tempo perdido”, pelo instante do despertar. Para Walter Benjamin (2012 a), toda interpretação de Proust deve estar ligada ao tema do sonho.

É este o estudo frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Os verdadeiros signos de seu domínio não se encontram ali onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos ocupamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos [...]. [...] Proust ficava no leito, acobalhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe o verdadeiro semblante da existência, o surrealista. A ele pertence tudo o que acontece em Proust [...] (BENJAMIN, 2012a, p. 40).

Proust, assim, anunciava a temática do sonho em uma época anterior à emergência do Movimento Surrealista. É do campo do sonho que emerge em Proust uma semelhança em imagem deformada, nostálgica e verdadeira da existência, e, arrisco, da história rememorada, onde:

[...] os acontecimentos não aparecem jamais como idênticos, mas sempre como semelhantes: impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que quando enrolada na gaveta de roupas, tem a estrutura do mundo dos sonhos, sendo ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela numa terceira coisa – a meia –, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia. [...] Pois eles [os acontecimentos] não aparecem jamais de modo isolado, patético e visionário, mas anunciados, apoiados em múltiplos esteios, carregando consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. Ela surge da estrutura das frases proustianas como surge em Balbec, de entre mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado (BENJAMIN, 2012a, p. 41).

Para Benjamin (2012a), existe em Proust uma relação entre embriaguez e eternidade, em um tempo entrecruzado:

[...] em Proust somos hóspedes que, sob uma insígnia oscilante, cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera. Com razão, Fernandez distinguiu, em Proust, um *thème de l'éternité* de um *thème du temps*. Mas essa eternidade não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao registro da embriaguez. [...] A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao

fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta da maneira mais direta na rememoração (internamente) e no envelhecimento (externamente). Acompanhar a interação entre envelhecimento e rememoração significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo do entrecruzamento (BENJAMIN, 2012a, p. 46 e 47).

O tema da embriaguez, que para Benjamin se coloca como a tarefa mais autêntica dos surrealistas na mobilização deste elemento anárquico como força revolucionária, e, ainda que possibilitaria o reencontro com alguns elementos de uma experiência autêntica (*Erfahrung*), em Proust, presta registro a uma ideia de eternidade rememorada. A eternidade embriagada não se faz num tempo infinito, mas em um fluxo contínuo entre envelhecer e rememorar. Esse é o tema da grande obra proustiana “Em busca do tempo perdido”. Para Benjamin (2012a, p. 47), “é esta a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento”. O universo do entrecruzamento do tempo em Proust é aquele do mundo em busca das semelhanças oníricas, pelas correspondências originárias captadas pelos românticos, entre eles Baudelaire (BENJAMIN, 2012a) e, pelos surrealistas.

Aproximando a embriaguez que o instante do despertar exige – gerada pelo universo do entrecruzamento temporal proustiano – dos ritmos dinâmicos da sobrevivência (*Nachleben*) e das fórmulas de páthos (*Pathosformel*) warburgianas, busco a elaboração de um *saber sintomal visual* diante das imagens da Cruzada das Crianças. Nisso, inspiro-me em uma interpretação do esquecimento do sonho que trabalha pelas inflexões do refugio que permanecem em vigília. Assim, despojo palavras e imagens de sua antiga significação, arrancando-as de seu contexto e dessignificando-as. Invento-me com isso uma *analista-alegorista*, propondo imagens apenas para despedaçá-las e recomeçar tudo a partir de seus restos... Recomeçando do que se esconde nos substratos mais profundos do solo da memória, do que se revela na exumação resultante do turbilhão do rio da origem (*Ursprung*)... Um recomeço a partir do sintoma que persiste como uma rasgadura irreparável nas imagens da infância as quais se dedica esta tese.

No capítulo a seguir, busco construir mais um dos eixos centrais nessa tese: a temática do olhar.

#### IV. O OLHAR REFLETIDO DO ANJO DA HISTÓRIA: O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA, O QUE NOS ARREBATA E NOS EXIGE!

Neste capítulo, apresento a forma como o olhar se colocou – e ainda se coloca – como uma grande questão desta tese... Meus dilemas em torno daquilo que eu tentava desesperadamente ver foram persistentes durante todo o processo do doutorar. Em esforço repetido na direção do olhar necessário diante da Cruzada das Crianças, não foram raras as vezes em que me vi próxima a Walter Benjamin diante à caixa de letras:

[...] não há nada que me desperte mais saudade do que a caixa das letras. Eram pequenas peças com as letras isoladas do alfabeto gótico que as fazia parecer mais jovens e mais femininas do que os caracteres impressos. Acomodavam-se elegantemente nas calhas inclinadas, cada qual acabada em si e interligavam em seqüência segundo as regras de sua ordem – a palavra – à qual pertenciam como irmãs. Admirava-me como tamanha modéstia se podia associar à tamanha magnificência. Era um estado de graça. E a minha mão direita que aplicadamente se esforçava para o alcançar, não o conseguia. Tinha de esperar lá fora, como o porteiro que deixa entrar os eleitos. A sua relação com as letras estava marcada pela renúncia. A saudade que ela desperta em mim é a prova de como foi parte integrante da minha infância. O que, na verdade, procuro nessa relação é ela própria: toda a infância, tal como contida no gosto de enfiar as letras na calha onde se iriam ordenar em palavras. A mão ainda pode sonhar com esse gesto, mas nunca mais poderá acordar para o concretizar de fato. Assim, posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar, aprender a andar é que já não sei (BENJAMIN, 1992, p. 152-153).

Com saudade de um antigo olhar perdido há muito, o que procuro na relação com as imagens da Cruzada das Crianças “é ela própria: toda a infância”. Hoje, sei olhar, mas já não sei aprender a olhar. É por isso que, pelas trilhas de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, busquei em Charles Baudelaire, Marcel Proust e nos surrealistas um lugar de embriaguez dos meus sentidos ainda tão condicionados pela racionalidade fundada com o projeto iluminista moderno burguês. Não podendo mais aprender a olhar, procurei desaprender: fechei, assim, os olhos para tudo aquilo que eu sabia através de uma ciência fundada em certezas – representada em palavra e imagem – sobre uma *mal-adivinhada*<sup>53</sup> infância, uma infância desvalida.

Mantenho ainda – em teimosia – meus olhos fechados para o que sei. É disso que este capítulo fala... Primeiro, de modo bastante teórico e sistematizado, de um lugar ainda possível para o olho e o olhar principalmente no campo da filosofia. É transitando de Goethe e Schiller a Merleau-Ponty que procuro me apropriar de um lugar de percepção sensorial e poética diante das imagens da infância em passagem. Através desta sistematização teórica, sinto-me

---

<sup>53</sup> VIANNA, 1999.

preparada para, como Didi-Huberman, encarar tudo aquilo que me olha de dentro das imagens das crianças em cruzada, em um duplo abismo fundado em uma dialética da aura que sobrevive na modernidade. E ainda, através do anjo da história de Benjamin, reencontre com as crianças em passagem, retomando o percurso que realizei até conseguir encará-las em seus arrebatadores olhares. É com elas que sigo.

#### 4.1 O olhar esquecido

É diante de minha dificuldade de olhar as imagens da Cruzada das Crianças, que percebo a forma como a ciência que se instaura pelo racionalismo iluminista estabelece-se como uma forma de compreensão do mundo pautada em comparações, medições, análises e abstrações racionalistas.

Para o romântico Friedrich Schiller (1995, p. 41), o homem da ciência moderna “[...] ouvindo eternamente o ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia do seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência”. Nesse mundo vivido no ritmo monótono e melancólico da razão iluminista, “A letra morta substitui o entendimento vivo, a memória bem treinada é guia mais seguro que gênio e sensibilidade” (*Ibidem*). Em um mundo desencantado pela mecanização do sensível, o olhar é levado a abrigar-se atrás de um olho capaz apenas de perceber no objeto a sua objetualidade superficial e factual.

Johann Wolfgang von Goethe, que junto a Schiller se tornaria referência do movimento romântico alemão, elaborou uma epistemologia das ciências biológicas, uma epistemologia das ciências humanas e uma aclamada obra poética. Para Benjamin (2009), ainda que a nova burguesia se refletisse nitidamente na obra do poeta, sendo seu sustentáculo cultural, a debilidade cultural e revolucionária da ideologia burguesa não permitiu que ele se conciliasse com o iluminismo (*Aufklärung*)<sup>54</sup> da emancipação burguesa. “A massa burguesa, os ‘esclarecidos’ pela filosofia das Luzes permaneciam irremediavelmente divorciados de sua vanguarda” (BENJAMIN, 2009, p. 125).

Goethe viveu uma época em que se confrontavam dois paradigmas de investigação dos fenômenos naturais: o emanentista (o mundo como criação de Deus) e o imanentista (o mundo é em si divino em uma total autonomia de suas leis). Goethe situava-se próximo deste

---

54 “*Aufklärung*” em tradução literal significa “esclarecimento”. No entanto, também significa, em sentido mais estrito, “iluminismo”, na perspectiva do Século das Luzes francês.

último, sendo influenciado pelas concepções de natureza dos filósofos gregos estóicos. Para Kestler (2006), a obra científica de Goethe é uma cosmogonia poético-científica, na qual homem e natureza, sujeito e objeto, espírito e matéria não estão separados. A obra poética goethiana não pode assim ser compreendida se não em relação de estreita intimidade com sua obra científica. É nessa dobra entre ciência, arte e poética que Goethe criou sua teoria das cores e uma compreensão do *olho solar*.

The eye may be said to owe its existence to light, which calls forth, as it were, a sense that is akin to itself; the eye, in short, is formed with reference to light, to be fit for action of light; the light is contained corresponding with the light without. We are here reminded of a significant adage in constant use with the ancient Ionian school—“Like is only known by like;” and again, of the words of an old mystic writer, which may be thus rendered, “If the eye were not sunny, how could we perceive light? If God’s own strength lived not in us, how could we delight in Divine things?” This immediate affinity between light and the eye will be denied by none; to consider them as identical in substance is less easy to comprehend. It will be more intelligible to assert that a dormant light resides in the eye, and that it may be excited by the slightest cause from within or from without. In darkness we can, by an effort of imagination, call up the brightest images; in dreams objects appear to us as in broad day-light<sup>55</sup> (GOETHE, 1840, p. XXXIX).

O *olhar solar* pode criar imagens reais ou oníricas. De olhos fechados, em total escuridão, a imaginação pode criar as mais brilhantes imagens. Por isso, em Goethe, há uma luz que repousa dentro do olho. Nesse movimento vertiginoso, ele pensou ciência e poesia como uma totalidade, desconcertando cientistas e poetas. A intenção da obra poética e da obra científica para Goethe se elaborava pela unidade entre sujeito e objeto e no desenvolvimento de todas as capacidades humanas, entre elas, enfatizo, o olhar.

Antes dos românticos alemães e da racionalidade iluminista, houve outras formas de elaboração e compreensão da percepção humana. Pensando o mundo antigo, Bosi (1988) destacará – entre os epicuristas – a teoria atomista do olhar presente nos poemas de Lucrecio:

Conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso. [...] Como a teoria lucreciana é atomista, as partículas (*corpora*) ferem os nossos olhos, daí produzindo o fenômeno da visão: ‘*corpora quae feriant oculos visumque lacessant*’ (IV, 217). [o olhar é] Poesia materialista, poesia cósmica, poesia de uma luz que se oferta ao homem e toca os seus sentidos [...] É preciso partir do mundo

---

<sup>55</sup> Pode-se dizer que o olho deve a sua existência à luz, que suscita, por assim dizer, um sentido que se parece a si mesmo; o olho, em suma, é formado com referência à luz, para ser apto para a ação da luz; a luz contém uma correspondência com a ausência de luz. Lembramos aqui do significante adágio constantemente usado na antiga escola jônica – “O semelhante só é reconhecido pelo semelhante;” assim como, das palavras de um antigo escritor místico, que podem ser assim apresentadas: “Se o olho não fosse solar, como poderíamos perceber a luz? Se a própria força de Deus não vivesse em nós, como poderíamos deliciar-nos com coisas divinas?” Essa afinidade imediata entre a luz e o olho não pode ser negada; ao mesmo tempo, considerá-los como idênticos em substância é de difícil compreensão. Será mais inteligível afirmar que uma luz latente reside no olho, e que pode ser excitada pela menor causa, de dentro ou de fora. Na escuridão, podemos, por um esforço de imaginação, chamar as imagens mais brilhantes; nos sonhos, os objetos nos aparecem como na ampla luz do dia (Tradução livre da autora).

para o sujeito: ‘é nas imagens que parece residir o princípio da visão, e sem elas nenhum objeto pode aparecer’ (IV, 237-38)” (BOSI, 1988 p. 67).

Na epistemologia dos sentidos lucreciana, os olhos não erram, pois apenas operam no registro das partículas que lhe chegam. O risco do erro está na razão que – apartada do espírito – vacila diante aos sentidos. “*nec possunt oculi natura noscere rerum; proindi animi vitium hoc oculis adfingere noli*” (381-82)<sup>56</sup> (BOSI, 1988, p. 68).

Esse olhar ingênuo e poético do escritor antigo pontencia-se no olhar dotado de microscópios e de teorias matemáticas complexas. [...] Esta aproximação entre as intuições de Epicuro e Lucrecio e as hipóteses atômicas nos faz pensar no papel da imaginação científica, que foi primeiro fantasia especulativa entre naturalista e poética, e que hoje nos dá a vertigem de enxergar na matéria o nada ou quase-nada como seu momento constitutivo. [...] O olhar poético se prolonga, se aguça na teoria atômica que vai infinitamente além do olho orgânico (BOSI, 1988, p. 68-69).

Ao perceber o olhar no mundo na materialidade de uma poesia cósmica, Lucrecio não dissociava ciência e imaginação, evidenciando que o invisível opera em nossos olhos e que possui uma materialidade a ser imaginada. Desde os epicuristas, é inevitável a máxima de que “alguma coisa a ciência aprende da ficção quando pretende chegar ao realismo absoluto” (BOSI, 1988, p. 69).

Em aproximação com a filosofia escolástica, torna-se possível uma compreensão da visibilidade a partir da obra dantesca. Para Ítalo Calvino (1990, p. 98), em Dante – e para São Tomás de Aquino – “[...] há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário, (*‘per sé’*) ou segundo a vontade de Deus (*‘o per voler che giü lo scorge’*)”. No Canto XVII do Purgatório, Dante Alighieri (2003, p. 147) fala da visão desvanecida entre o rompimento do sono e da emanação de uma luz exterior e repentina, o que me leva em salto para o instante do despertar proustiano pensado em Benjamin como o instante de eclosão dialética da história em imagem... Mas, por alguns instantes, sigo com Dante:

*Como se rompe o sono, se de fora  
Luz repentina às pálpebras nos desce;  
Não morre logo, em luta se demora;*

*Minha visão assim se desvanece,  
Quando as faces clarão tão vivo lava,  
Que na terra outro igual nunca esclarece.*

---

<sup>56</sup> “[...] os olhos não podem conhecer as leis da natureza; por isso, não queiras atribuir à vista o erro do espírito” (Tradução de BOSI, 1988, p. 68).

Para Ítalo Calvino (1990), Dante fala aqui do que definirá como “alta fantasia”, definida como a parte mais elevada da imaginação, que se diferenciando da imaginação corpórea, se manifesta na ordem caótica dos sonhos.

Dante está falando das visões que se apresentam a ele (ao personagem Dante) quase como projeções cinematográficas ou recepções televisivas num visor separado daquela que para ele é a realidade objetiva de sua viagem ultraterrena. Mas para o poeta Dante, toda a viagem da personagem Dante é como essas visões; o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva. O que Dante está procurando definir será portanto o papel da imaginação na Divina comédia, e mais precisamente a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal (CALVINO, 1990, p. 99).

Mas como Dante, envolto nas imagens caóticas do sonho, da recordação e das metáforas, dá visibilidade a sua “fantasia superior”? Como pode ele dar contornos às almas, a suas penas e suas alegrias, nesse nó visual tão complexo? Para Bosi (1988, p. 72) a solução para estas questões se elaboram na escrita do “Purgatório”, “[...] quando, ao encontrar um escritor latino pagão, Estácio, este lhe explica que as sombras dos seres formam, com o ar onde se movem, corpos sutis, mas de certo modo consistentes, pois suas “figuras” variam conforme seus desejos e angústias”.

*Aparência de forma nela havendo  
Sombra se chama; e, após, ela organiza  
Sentidos, o da vista compreendendo.*

*Fala, ri-se, ama, odeia ou simpatiza,  
Exala dor, carpindo ou suspirando:  
Neste monte já tens prova precisa.*

*Segundo está sofrendo ou desejando,  
Da alma também altera-se a figura:  
Vê, pois, o que a magreza está causando.*

(ALIGHIERI, 2003, p. 216-217).

A Divina Comédia não é um voltar às costas à História, antes, através dela a realização de uma passagem, um êxodo, uma cruzada. Após perigrinar por céus e infernos, o texto retorna à nossa Terra (embora de exílio), de onde Dante traçará o que Bosi (1988) define como *poema enquanto memória da visão*. “O que ele viu não foi o invisível, a pura descarnada, mas o visível levado à plenitude da sua própria forma, não surpresa, não apagada, mas construída. A história dos homens está toda lá, perfeita, e no entanto em movimento” (BOSI, 1988, p. 73). O invisível aqui, tal como em Lucrecio, é matéria encarnada e evocada pela plenitude da forma.

Ainda nesse movimento audacioso de aproximação com a temática do olhar, principalmente através da filosofia, penso ainda a forma como a temática do olhar foi tratada como um dos centros da fenomenologia. No livro “O olho e o espírito”, Merleau-Ponty (2013) denuncia uma ciência que manipula as coisas sem habitá-las. Mantendo-se segura em seus índices, classificações e abstrações mecanicistas, a perspectiva de ciência de que fala o autor, confronta-se com o mundo apenas em uma distância segura. Para Novaes (1988, p. 15), Merleau-Ponty “[...] nos convida a retomar o pensamento anterior à racionalidade, e como nos exorta a nos deixarmos seduzir pela camada do sensível e a criticar tudo o que obriga o corpo a viver à distância de si mesmo, do mundo e do pensamento [...]”.

Nesse convite fenomenológico, descobre-se que o ato do olhar coloca-se como ver mais do que se vê, é um mergulho na profundidade do espaço fixado entre visibilidade e invisibilidade.

O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele, é o *Nichturpriäsentierbar* que me é apresentado como tal no mundo – não se pode vê-lo aí, e todo o esforço para aí vê-lo o faz desaparecer, mas está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana) – As comparações entre o visível e o invisível (o domínio, a direção do pensar...) não são comparações (Heidegger), significam que o visível está prenhe do invisível, que para compreender plenamente as relações visíveis é preciso ir até à relação do visível com o invisível... O visível do outro é o meu invisível; o meu visível, o invisível do outro; esta fórmula (a de Sartre) não deve ser mantida, preciso dizer: o Ser é esta estranha imbricação que faz com que meu visível, se bem que não seja sobreponível ao outro, abra para ele, e que ambos abram para o mesmo mundo sensível - E é a mesma imbricação, a mesma junção à distância, que faz com que as mensagens dos meus órgãos (as imagens monoculares) se conjuguem numa só existência vertical e num só mundo (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 200).

Ver se faz, então, como um olhar diante do objeto na margem do campo visual, em um universo de coisas e seres que se mostram umas nas outras. “Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105). O objeto, assim, se faz translúcido, pois é atravessado de todos os lados por múltiplos olhares que, habitando seu espaço, se entrecruzam em sua profundidade.

O que acabamos de dizer da perspectiva espacial, poderíamos dizê-lo também da perspectiva temporal. [...] cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura de horizonte (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 106).

O ato de ver desdobra-se, assim, no tempo e no espaço dos sentidos, onde o espaço torna-se translúcido por ser atravessado pelo reflexo do olhar dos outros objetos que circundam o objeto olhado. O tempo do olhar é, arrisco, algo de possível aproximação com o

tempo de anacronia da história das imagens que abordei no capítulo anterior: Um olhar-tempo fudado no presente e evocador de olhares anteriores e posteriores. Arrisco, ainda mais, um olhar originário, um olhar-sintoma, fundado numa experiência sensível que a percepção fenomenológica convoca.

O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo [...] Como a lembrança-anteparo dos psicanalistas, o presente, o visível não conta tanto para mim, só tem para mim prestígio absoluto por causa deste imenso conteúdo latente de passado, de futuro e de alhures, que anuncia e esconde (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 113).

Intuindo que alguns elementos fenomenológicos me (re)enviam para os conceitos que venho tratando e, tendo em vista o percurso que venho realizando – principalmente a partir da obra de Didi-Huberman e do marxismo romântico – de aproximação entre uma abordagem de ordem materialista histórica e a temática das forças de subversão libertária presentes no campo do inconsciente (sonho, arte/poesia, mito), sinto necessidade de pensar possíveis diálogos entre a abordagem fenomenológica e a psicanálise.

Merleau-Ponty não concebia o inconsciente como um acúmulo de elementos psíquicos recalçados em algum substrato da consciência. Para ele, os elementos conscientes nem sempre são significados de forma exprimível e, por isso, não podem ser assimilados e/ou comunicados. Assim, “[...] certos episódios de uma vida, antes de serem trazidos à condição de lembranças disponíveis, podem, por sua inércia própria, aprisionar a liberdade, restringindo nossa percepção do mundo, impondo estereotípias ao comportamento [...]” (HIDALGO, 2015, P. 15). Tal perspectiva afirma-se na filosofia da consciência que Merleau-Ponty herda de Husserl.

[...] de Husserl ele herda uma concepção específica da consciência e em suas obras iniciais vincula a percepção à noção de consciência intencional, propondo o conceito de *consciência perceptiva*. Apesar de se afastar da noção clássica de consciência, Merleau-Ponty não abandona de vez a filosofia da consciência presente em Husserl. Será só em seu último livro, *O Visível e o Invisível*, que Merleau-Ponty realizará a crítica a estas concepções de seus primeiros textos (COELHO JR, 1997, p. 12).

Apenas em suas últimas obras, Merleau-Ponty demonstrará “[...] um interesse pelo mundo pré-objetivo, pela linguagem muda da percepção, anterior às significações languageiras” (HIDALGO, 2015, p. 19). Nesse momento da obra merleau-pontyana, psicanálise e fenomenologia parecem voltar-se a enigmas em proximidade.

Cumpriria, então, examinar, à luz da temática do inconsciente, os motivos da passagem do projeto da Fenomenologia da percepção para o do Visível e o Invisível, em que a consciência perceptiva, notável protagonista nos primeiros textos, desaparece definitivamente do cenário filosófico merleau-pontyano e a noção de

inconsciente passa a ser pensada como indivisão do sentir, entre dois (*empiètement*) quiasmas (Coelho Jr., 1990), operando positivamente na ontologia da carne esboçada nas obras finais de Merleau-Ponty (HIDALGO, 2015, p. 19).

É quando sua filosofia torna-se uma filosofia da carne, que se elabora uma ontologia do sensível, em uma constante dialética da visibilidade e da invisibilidade que o conceito de inconsciente toma lugar na abordagem fenomenológica através da obra de Merleau-Ponty.

Também as notas de trabalho publicadas em anexo ao livro *O Visível e o Invisível* atestam com clareza a proximidade e ao mesmo tempo os instigantes questionamentos propostos por Merleau-Ponty aos fenômenos descritos pela psicanálise. Não só com relação ao inconsciente, que não é mais definido como o inverso da consciência; o corpo em sua dialética visível-vidente, a "carne" como sendo o entrelaçamento, o quiasma, que traz em si o duplo movimento sensível, daquilo que sentimos e daquilo que sente, parecem sugerir muitos outros pontos de diálogo entre o pensamento de Merleau-Ponty e a psicanálise (COELHO JR, 1997, p. 20).

Para Merleau-Ponty, é na relação da intersubjetividade que o tema do inconsciente se coloca na experiência sensível de um corpo-mundo. Inconsciente é a trama desse corpo-mundo e não algo ocultado em minha consciência. A dobra da profundidade estabelecida entre o visível e o invisível se fará na ordem do inconsciente, como uma trama por onde se orienta meu corpo-mundo, e não em algo ocultado de minha consciência. Na fenomenologia do visível e do invisível merleau-pontyana, “O inconsciente é, não um *topos* situado no psíquico, mas primordialmente uma atmosfera, aquilo que permite ser” (COELHO JR., 1991, p. 143-144).

Este inconsciente a ser procurado, não no fundo de nós mesmos, atrás das costas de nossa "consciência", mas diante de nós como articulações de nosso campo. É "inconsciente" porquanto não é objeto, sendo aquilo por que os objetos são possíveis, é a constelação onde se lê nosso futuro – Está entre eles como o intervalo das árvores entre as árvores, ou como seu nível comum. É a *Urgemeinschaftung* de nossa vida intencional, o *Ineinander* dos outros em nós e de nós neles (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 174).

Assim como há em Merleau-Ponty uma relação de imanência entre visível e invisível, há também uma abordagem do inconsciente como não-objetualidade presente na minha experiência sensível diante do mundo, da forma como meu olhar-mundo é engolido pelo mundo que me olha de volta.

Tomando de assalto alguns elementos da compreensão fenomenológica da percepção, assim como dos românticos – Schiller e Goethe –, dos epicuristas e dos êxodos dantescos, sigo pela escrita, agora com o que Didi-Huberman me ajuda a pensar sobre aquilo que nas imagens da infância em passagem arrebatada o meu olhar ao me olhar de volta. Nisso retomo também, de forma mais direta, minhas questões de pesquisa.

## 4.2 O que vemos, o que nos olha

Diante das imagens da infância que seguem em cruzada, algo me arrebatava desde o início: Como nomear isso que quero contar... Disso que ultrapassa a visualidade da imagem e seu volume? Disso que rasga a fotografia enquanto representação (*Repräsentation*) de uma infância desvalida, em apresentação (*Darstellung*) de algo que sobrevive apenas em fulguração... Que nome dar a isso? É algo que, acredito, se mostra apenas como sintoma de algo a ser escavado nos estratos do solo da memória. Um *mesmo assim* que sobrevive no tempo entrecruzado da lírica proustiana, nos tempos e espaços inventados pelos heróis alegóricos baudelairianos... Um pequeno instante de sonho na dialética do despertar onde a história deve ser lida e escrita... Um lampejo fulminante em um instante de perigo, uma imagem que me exige que eu feche os olhos para que eu possa vê-la. Isso que busco pela palavra constituir tem um lugar de origem (*Ursprung*): o lugar de onde emerge tudo aquilo que me olha de dentro da imagem, o lugar de onde meu olhar é revidado e diluído em uma distância arrebatadora e fantasmagórica.

É no livro “O que vemos, o que nos olha”, que Didi-Huberman (2010) alerta para uma cisão que persiste enquanto modalidade do visível, dividindo o ato de olhar em dois. Nessa fratura, o olhar se parte separando, de forma inelutável, o que vemos do que nos olha. O olhar perde-se então entre a crença, os limites e a própria negação da invisibilidade presente. Ao mesmo tempo, impactado com o volume erguido irreverente diante de si, o olhar, por ora, permite-se iludir com a convicção de que se faz apenas no ato de tocar, um toque físico, tentando ignorar o limite que se estabelece quando esticamos todo o corpo tentando alcançar algo através da abertura de uma grade, ou quando esbarramos com nossas mãos e pés no fundo de cavidades e passagens que, em certa profundidade, se encerram ou se mostram inalcançáveis, surgindo então um vazio do volume, um vazio do toque que eclode e nos devora. Didi-Huberman (2010, p. 38) então diz, quase em um sussurro eloquente: “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

Esta é condição de acesso às imagens da infância que foi imposta a esta pesquisadora. Intuindo, no decorrer da pesquisa, que aquilo que eu conseguia ver não dizia suficientemente da história daqueles meninos, eu tentava “olhar de forma mais eficaz”, passando horas e dias entre as imagens, utilizando lupas, mecanismos de aproximação e ampliação, procurando acessá-las por aquilo que eu podia “tocar”, com minhas mãos e olhos, de sua visualidade. Tais abordagens só geraram repetidas frustrações... Quanto mais eu olhava as imagens, mais elas

mantinham-se inalcançáveis, como tão bem explica Didi-Huberman (2010), como algo que eu não conseguia alcançar por mais que estendesse todo o meu corpo por entre as fendas de uma grade... O movimento de aprender a fechar os olhos para olhar se colocou (e ainda permanece) como um desafio – nos limites da (in)suportabilidade – imposto pelas imagens durante todo o processo de doutoramento.

A imagem do túmulo diz de forma exemplar sobre como procedem aqueles que não suportam sustentar o olhar diante da cisão concernente e devoradora que lhe é imanente. Trata-se da experiência da crença e da experiência da tautologia. Enquanto este último se detém no volume, o primeiro o denega. Mas, antes de falar deles, Didi-Huberman (2010, p. 37) explica por que o túmulo se coloca como uma situação exemplar da modalidade do visível que se parte em dois.

Situação exemplar porque abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta por inscrições: uma massa de pedra *trabalhada* seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.

No movimento de apreensão da obra de Didi-Huberman, fui intuindo que aquilo que de dentro da imagem me exigia leitura não se colocava na sua visualidade, mas em um vazio do volume, vazio de visualidade. Eu abandonava assim a posição da mulher da tautologia, perdida entre lupas e minha obsessão pela visualidade, para ocupar o lugar oposto, o da crença que me fez por um longo período abandonar radicalmente a ordem da materialidade da imagem. Buscando uma aproximação com o que Benjamin (2006) constitui como a dialética do despertar como o *Agora da Cognoscibilidade* das imagens históricas, ao abandonar a visualidade das imagens, eu mergulhava prematuramente no mundo dos sonhos, abandonando a vigília e, impossibilitando com isso a síntese do despertar. Não haviam ainda elementos suficientes para que pudesse situar na dobra entre visualidade e perda, entre sonho e vigília. Assim como o homem da crença e o homem da tautologia, ainda não me era possível suportar a “[...] a angústia de olhar o fundo do que me olha [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Como aqueles homens, eu procedia às vezes recalçando o volume (crença) de olhos fechados, mas ainda sem saber ver os vazios, outras negando tudo aquilo que eu não via (tautologia).

No caso do túmulo, a experiência tautológica insistirá que o olhar vê apenas o que, em volume, interpõem-se diante de si, ou seja, “[...] um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). Desta forma, o homem da tautologia pensa-se (como assim pensava-se esta mulher) como vitorioso diante às inquietações inerentes à cisão, recusando o objeto em sua temporalidade, recusando o trabalho da memória elaborado no ato do olhar. Entretanto, como já mencionei mais acima, o homem da crença (como esta mulher em crença) também teme a cisão do olhar, e por isso, diante do túmulo, busca igualmente suturar sua angústia. Ele (e ela também) busca um lugar de conforto além do volume e da cisão, trata-se de uma “[...] denegação do cheio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, 40). Na experiência da crença, a vida não está mais ali, mas em um lugar metafísico onde o corpo permanecerá belo e vivo. O volume, como corpo em putrefação, denota na experiência da crença um horror a ser eclipsado a partir de verdades paradisíacas, na maioria das vezes alicerçada nas cosmologias cristãs<sup>57</sup>.

Diante disso, Didi-Huberman (2010, p.77) alerta-me que “Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*”. Tratava-se, então, de colocar-me diante das *crianças-imagem* em uma posição onde me fosse possível *dialetrizar*, pensar os momentos de abertura (como diástole) e fechamento (como sístole) das fotografias a partir de um entre-lugar, no limiar deste movimento, e, com isso, tomar como ponto de partida, justamente a cisão que sobrevivia como ferida aberta, ou, como uma imagem-sintoma.

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Como um percurso exigido pelas imagens, tornava-se preciso, então, suportar que meu olhar se partiria de forma inelutável e que, por isso, algo da imagem permaneceria sempre em distância, abrindo-se apenas em velozes diástoles, para logo fechar-se em exigentes sístoles. Com isso, era preciso que eu aceitasse e sucumbisse à cisão por onde, por um breve instante, o que via se colocava como vestígio e resto de algo que permaneceria em distância, mas que,

---

<sup>57</sup> “A ‘arte’ cristã terá assim produzido imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente esvaziados de seus corpos – e portanto, num certo sentido, de sua própria capacidade esvaziante ou angustiante. O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41).

em lampejo, me olhava enquanto antro escavado pelo meu olhar. A fotografia começava, enfim, a colocar-se como uma dobra, formulada no limiar entre o volume petrificado e um rastro (*spuren*) elaborado como um índice de algo distante, ainda que próximo. Eu buscava, com isso, situar o lugar onde se encontraria a tênue dobra que nas imagens fotográficas dos meninos do PAVG demarcariam sintomas de tempo (*Nachleben*) em formas e gestos que se repetiam como fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) na história de uma infância desvalida.

Ao escrever este texto agora, percebo que era justamente a petrificação da imagem fotográfica que me permitia abri-la em uma imagem dupla... Era sua aterrorizante face coagulada de tempo e representação que me exigia uma abertura e um despedaçamento em busca de suas distâncias. Ao mesmo tempo, a distância exata na qual eu deveria me situar diante das imagens, para que pudesse acessar a dobra entre visualidade e vazio, exigia-me uma aproximação com o conceito benjaminiano de aura.

Para Benjamin (2006, p. 490, [M 16 a, 4]), “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”. Enquanto o rastro (*Spuren*) denotará nas imagens um traço visual como vestígio daquilo que se passou, pela aura aquilo que se passou permanecerá como uma presença não visual, como uma aparição em distância que se apodera de nós.

Para Didi-Huberman (2010), a aura seria como um espaçamento de tempo tramado do olhante pelo olhado, e do olhado pelo olhante. “Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder de distância: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147). Ainda Benjamin (1989, p. 139-140):

É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. [...] Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.

Conferindo às imagen o poder de revidar o meu olhar, lembro da fotografia do menino Kafka, na qual Benjamin (2012a) rememora em sua “Pequena História da Fotografia”... Não, não é da fotografia, mas do olhar do menino. Pois Benjamin (2012a, p. 105) diz que “O menino teria certamente desaparecido no quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem aquela paisagem feita sob medida para ele”. Assim como o olhar do menino Kafka, é justamente o olhar desolado dos meninos nas imagens do PAVG que lhes confere o poder de não desaparecer na massa dos arquivos, em meio às paisagens nas quais seus corpos

eram fotografados, feitas sob medida para o registro de um projeto civilizatório que lhes era prometido. Pelo olhar das crianças em cruzada pelas imagens que tenho diante de mim, em distância e presença, uma aura persiste na fotografia, como “[...] um meio que, atravessado por seu olhar, conferia-lhes uma sensação de plenitude e confiança” (BENJAMIN, 2012a, p. 105).

A aura coloca-se em Benjamin, como aquilo que persiste em tudo que é investido da capacidade de revidar o olhar. Ao mesmo tempo, para Walter Benjamin (1989; 2006), tal qual mostra Didi-Huberman (2010), essa visibilidade aurática permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra para se mostrar distante, por mais próxima que esteja. “Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras dialeticamente” (*Ibidem*, p. 148).

É, então, neste lugar de experimentação de distâncias diante das imagens da infância em passagem que cada fotografia começava a tornar-se o índice de uma perda que ela sustentava. As imagens da Cruzada das Crianças tornavam-se, enfim, para esta pesquisadora, “[...] uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148).

Cabe dizer que no momento que me arrisquei no movimento de assumir a distância presente nas imagens como aquilo que se interpunha, como um poder de revidação do meu olhar, por um olhar que emergia de dentro das imagens, não estava e nem estou aqui pensando a experiência aurática como “[...] uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienante que tende para a alucinação” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149). Com Benjamin, estava e estou falando antes de “[...] um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho” (BENJAMIN, 1989, p. 140).

Tratava-se enfim de, com o meu olhar, investir as fotografias de um poder, que ao elas me olharem de volta, arrastava-me à cata de um antigo sonho, de uma antiga história a ser desperta no *Agora da Cognoscibilidade*. Nesse manancial benjaminiano, fundo-me – de forma cada vez mais íntima – em uma abordagem epistemológica e metodológica que, desde um comprometimento ético-estético-político, se faz pelos caminhos dos modos de expressão romântica-surrealista. É nessa ciência montada pelas forças subversivas do sonho, do mito e da poesia, que permito que as *crianças-imagens* me revidem o olhar, arrastando-me à cata de um sonho, repactuando com eles a busca por um lugar redentor de escrita e legibilidade

(im)possível de sua história... Uma promessa antiga – formulada no tempo desaparecido buscado por crianças que em *flanerie* passam – retomada por esta pesquisadora em um momento de perigo e embriaguez... Uma promessa que se faz por um caminhar presente e infindo... Atribuindo ao tempo e ao espaço tramados um poder de abertura e redenção abrigados nas imagens e em sua aura.

Convicta da promessa repactuada com as crianças em imagem, em um manancial de sonho e poesia, ainda me perguntava: Como se formula uma experiência visual da distância? Como pensar na ordem da ciência este olhar específico que as imagens exigem ao pesquisador? Em que ordem epistemológica o olhar sensível da poesia e do sonho ainda encontram abrigo?

Didi-Huberman (2010), propõe a hipótese de uma condição aurática em relação à qual a questão da crença e do culto nem sequer se colocaria, pois estaria relacionada a uma forma originária de sensorialidade. O trabalho da memória operado na dupla distância em que o olhado olha o olhante, coloca-se, assim, como uma trama singular de tempo e espaço e, em uma forma fundamental do sentir.

Pensando a aura em sua imanência visual, o autor, recuperando elementos das obras de Erwin Straus e Husserl, fala então de uma *fenomenologia da aura* de onde ressoaria uma reflexão sobre as formas espaciais e temporais do sentir. Nesta perspectiva, a *distância* em si torna-se o centro da reflexão como o elemento essencial da visão.

Talvez não façamos outra coisa, quando vemos algo e de repente somos tocados por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, real ou fantasmado). Isto significa em todo caso, segundo Erwin Straus, que a distância na experiência sensorial não é nem objetivável – mesmo enquanto objeto percebido: “A distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância”, ele escreve –, nem suscetível de uma abstração conceitual, pois “ela só existe para um ser que é orientado para o mundo do sentir”. Isto significa ainda que a distância é sempre dupla e sempre virtual, já que “o espaço deve sempre ser conquistado de novo e a fronteira que separa o espaço próximo do espaço afastado é um limite variável”. A distância é sempre dupla – isto quer dizer, que a dupla distância é a distância mesma, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal (DIDI-HUBERMAN, p. 161-162).

A distância de que Didi-Huberman (2010) fala a partir de Straus é a forma espaço-temporal do sentir. A duplicidade se coloca como o elemento constituinte e dialético da palavra distância, carregando em si o próximo e o afastado. Nessa perspectiva, é pela consciência do distante que não acesso na experiência sensorial as imagens da infância, que distância e proximidade tornam-se elementos – e condições – inerentes ao trabalho que esta pesquisa me impôs. O movimento vivo que essa distância me exige, foi, assim, elaborando

um determinado espaço, uma profundidade na justaposição de zonas de distanciedade (*Abstaendigkeit*).

Em “Fenomenologia da Percepção”, Merleau-Ponty (1999) fala da questão do espaço a partir de um paradigma da profundidade, onde o objeto visual na experiência da profundidade se elabora à distância. Dito de outra forma, em tal paradigma, o espaço se dará sempre como distância, como algo que se retira na produção de um afastamento (DIDI-HUBERMAN, 2010). Sobre a profundidade como uma dimensão do espaço, Merleau-Ponty (1999), explica:

Mais diretamente do que as outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele brota; entre todas as dimensões, ela é, por assim dizer, a mais "existencial", porque — é isso que há de verdadeiro no argumento de Berkeley — ela não se indica no próprio objeto, evidentemente ela pertence à perspectiva e não às coisas; portanto, ela não pode nem ser extraída destas, nem ser posta nelas pela consciência; ela anuncia um certo elo indissolúvel entre as coisas e mim, pelo qual estou situado diante delas, enquanto a largura pode, à primeira vista, passar por uma relação entre as próprias coisas, em que o sujeito perceptivo não está implicado. Reencontrando a visão da profundidade, quer dizer, uma profundidade que ainda não está objetivada e constituída de pontos exteriores uns aos outros, ultrapassaremos mais uma vez as alternativas clássicas e precisaremos a relação entre o sujeito e o objeto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 345).

Nesse sentido, o espaço na dimensionalidade da profundidade é imensurável, é distância, é inacessibilidade. O espaço é assim inacessível “[...] – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 164).

A aura enquanto experiência visual de uma distância em profundidade se coloca, assim, como uma “[...] abertura da percepção a um fantasma de coisa mal qualificado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 359). Colocar-me diante das imagens da Cruzada das Crianças tendo tal experiência como perspectiva requer, assim, que eu proceda como “[...] um doente que escreve numa folha de papel [...] [e] deve atravessar com sua caneta uma certa espessura de branco antes de chegar ao papel” (*Ibidem*). É necessário que eu atravesse uma certa espessura anterior ao encontro com a imagem, pois, entre mim e as imagens há essa profundidade ainda sem lugar, como um resquício de aura que permanece em uma proximidade profunda e distante.

Ainda que concorde com o anúncio benjaminiano do declínio da aura e da experiência (*Erfahrung*), em Didi-Huberman (2010) encontro a persistência de um resquício aurático em uma perspectiva de secularização da aura, pensada não mais na ordem de seu valor de culto e

nem na ordem da obra de arte, mas na relação dialética imposta ao (in)visível. A aura secularizada ressurge no olhar que – pela profundidade que o devora – atribui ao mundo (natural e dos objetos) o poder de levantar o olhos.

Inventa-se, assim, uma nova forma aurática presente nas imagens modernas. Para Didi-Huberman (2010), os cubos negros do minimalista Tony Smith e a expansão vaporosa de Robert Morris “[...] ‘nos olham’ desde um lugar suscetível de levar ‘nosso ver’ a um retorno às condições fundadoras de sua própria fenomenologia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169). Didi-Huberman (2010) apresenta as obras dos dois artistas como imagens dialéticas e, que por isso, possuem a dupla distância como elemento originário. “E a relação dessas duas distâncias já desdobradas, [...] constitui na imagem – que não é pura sensorialidade nem pura memoração – exatamente o que devemos chamar sua aura” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 170).

Pela dobra originária das imagens, estabelecida na profundidade da sensorialidade e da (re)memoração que a dialética aurática visual me exige, sigo mais um pouco com as questões que se colocam desde o início desta pesquisa: o olhar necessário diante das imagens da Cruzada das Crianças e os sintomas presentes nesse olhar<sup>58</sup>.

### 4.3 O anjo de Walter Benjamin

Desde o início um olhar me atormenta... Antes do olhar das crianças em passagem. É um olhar arregalado, estrábico, que, disse Benjamin, olhava para o passado enquanto era arrastado pelo vento arrebatador do progresso. É um olhar de choque diante das repetidas

---

<sup>58</sup> “Sintoma é, então, um desdobramento da dialética do ver, o embate entre o olhante e o olhado entremeado por diferentes historicidades que compõem a memória. A aura da obra de arte, com seu valor transcendente, anterior a disseminação da obra através da reprodutibilidade técnica, é um exemplo de uma relação com o visível compreendida como um sintoma. Dessa maneira, sob essa noção, o fenômeno aurático, ao ser dissociado da idéia de crença, de culto, ou de uma tautologia, acaba por aproximar-se do conceito de imagem dialética, ambos compreendidos sob essa dialética do ver em tensão com a memória e a historicidade de que emerge. Isso porque o sintoma é o suporte para o salto, para uma inquietação renovada, não acomodada à assimilação imediata do visível, estabelecida como memória no próprio corpo. Mas com força de redemoinho, ‘capaz de interromper o curso normal de uma coisa segundo uma lei’, a que Benjamin chama de imagem dialética. Portanto, sintoma como resgate dessa dialética do ver, sua fenomenologia associada a uma historicidade em que está imerso, manifestando-se como uma irrupção. Isso caracteriza o caráter de afloramento da imagem dialética em Benjamin, sendo que, sob a leitura de Didi Huberman, tem-se destacado sua dimensão sensível-corpópera” (COSTA, 2009, p. 91).

catástrofes que soterram a história da humanidade. Falo aqui do olhar do *Angelus Novus*<sup>59</sup>, criado por Paul Klee, o Anjo da História, que Benjamin (2012) fala em suas teses sobre o conceito de história.

Peço novamente licença ao leitor para mais uma pausa em minhas reflexões sobre a Cruzada das Crianças... Antes do próximo movimento, sinto ser necessária uma aproximação mais sistemática com o anjo da história em Benjamin... Sigo por isso, um pouco com ele.

O *Angelus Novus* foi pintado por Paul Klee em 1920, em Munique. Os desenhos de anjos estão presentes em cerca de 50 obras realizadas pelo artista durante seus últimos anos de vida (SCHOLEM, 1976). De acordo com Gershom Scholem (1976), amigo e grande interlocutor de Benjamin no tema do judaísmo, no livro “Paul Klee”, Will Grohmann aproxima os anjos de Klee das “Elegias de Duíno”, de Rainer Maria Rilke (2002). Assim como os anjos de Klee, os anjos evocados por Rilke em suas elegias viveriam em grande unidade enlaçadora da vida e da morte. Klee e Rilke, com seus anjos, concederiam ao invisível uma ordem superior da realidade. Para Scholem (1976), a forma como Benjamin aborda o *Angelus Novus* de Klee, difere-se da aproximação artística com a obra rilkeana. Até mesmo Klee não teria tomado a mesma direção, pois, para Scholem (1976), em Rilke se perdem os elementos judaicos presentes no anjo como mensageiro. Para o autor, tais elementos estariam presentes em Klee e em Benjamin. “*In Hebrew, after all, the word for ‘angel’ is identical with that for ‘messenger’ (malakh)*<sup>60</sup>” (SCHOLEM, 1976, p. 213).

Benjamin adquiriu a obra em Munique, no ano de 1921 e, de acordo com Scholem, ele a considerava seu bem mais importante, mesmo que ele já tivesse obtido, no ano anterior outra obra de Klee, intitulada *Vorführung des Wunders*<sup>61</sup>. Benjamin demonstrou-se fascinado pelo *Angelus Novus* desde que contemplou a pintura, que desempenhou um papel significativo em sua filosofia da história. No anjo de Klee, Benjamin viu “[...] *an allegory in the sense of the dialectical tension uncovered in allegories by Benjamin in his book about tragic drama*”<sup>62</sup> (SCHOLEM, 1976, p. 210). Além dessa abordagem alegórica do *Angelus*

---

<sup>59</sup> *Angelus Novus*, de Paul Klee, 1920. Tinta óleo e aquarela sobre o papel. 31,8 x 24,2 cm. Museu de Israel. Disponível em <[https://www.1000museums.com/art\\_works/paul-klee-angelus-novus](https://www.1000museums.com/art_works/paul-klee-angelus-novus)>. Acesso em: 02 mar. 2018.

<sup>60</sup> Em hebraico, a palavra para “Anjo” e a palavra “mensageiro” são idênticas (*malak*) (Tradução livre da autora).

<sup>61</sup> Apresentação do milagre (Tradução livre da autora).

<sup>62</sup> [...] uma alegoria no sentido da tensão dialética descoberta nas alegorias de Benjamin em seu livro sobre o drama trágico (Tradução livre da autora).

*Novus* como um dos centros da obra benjaminiana, desde que adquiriu a obra, Benjamin associou concepções muito diversas ao anjo. Nos anos em que esteve em Ibiza, Benjamin escreve sobre o anjo, denominado por ele naquela ocasião de *Agesilaus Santander*.

*This piece, with a title that seems truly enigmatic, of "Agesilaus Santander," is in a notebook of Walter Benjamin's that is to be found among his literary remains in Frankfurt, which after Theodor Adorno's death are under the control of a panel constituted to assume such responsibility. This notebook contains writings from the years 1931 and 1933 in which his most diverse observations, Marxist and wholly incompatible with Marxism, are intermingled<sup>63</sup> (SCHOLEM, 1976, p. 203).<sup>64</sup>*

É nesse caderno que, no dia 12 de agosto de 1933, em Ibiza, Benjamin escreve o fragmento *Agesalius Santander*, e, no dia posterior, o reescreve de uma forma um pouco mais longa, conforme apresento abaixo.

*When I was born the thought came to my parents that I might perhaps become a writer. Then it would be good if not everybody noticed at once that I was a Jew. That is why besides the name I was called they added two further, exceptional ones, from which one could see neither that a Jew bore them nor that they belonged to him as first names. Forty years ago no parental couple could prove itself more far-seeing. What it held to be only a remote possibility has come true. It is only that the precautions by which they meant to counter fate were set aside by the one most concerned. That is to say that instead of making it public by the writings he produced, he proceeded with regard to it as did the Jews with the additional name of their children, which remains secret. Indeed, they only communicate it to them when they reach maturity. Since, however, this maturity can occur more than once in life, and the secret name may remain the same and untransfigured only to the pious one, its change might reveal itself all at once with a new maturity. Thus with me. It therefore remains no less the name which joins the life forces in strictest union and which is to be guarded against the unauthorized. Yet in no way is this name an enrichment of the one it names. On the contrary, much of his image falls away when that name becomes audible. He loses above all the gift of appearing anthropomorphous. In the room I occupied in Berlin the latter, before he stepped out of my name, armored and encased, into the light, put up his picture on the wall:*

---

<sup>63</sup> O fragmento com o título enigmático *Agesilaus Santander* está em um caderno de Walter Benjamin, que hoje se encontra entre o que restou de sua literatura em Frankfurt, que após a morte de Adorno está sob o controle de um painel de *experts* constituído para assumir tal responsabilidade. O caderno contém textos escritos entre 1931 e 1933, nos quais suas mais diversas observações marxistas misturam-se com observações totalmente incompatíveis com o marxismo (Tradução livre da autora).

<sup>64</sup> No texto “Recordando a Benjamin”, escrito em 1965, Scholem demonstra claramente sua inconformidade com a aproximação de Benjamin com o marxismo, chegando a escrever “Cuando en los últimos años de su vida Benjamin se aproximó a la concepción de la historia marxista y materialista, ya para sustentarla como una especie de principio heurístico o como un método de investigación, sus amigos probablemente percibieron que su obra asumía lamentablemente una toma de partido. Yo mismo no pude acompañar ese giro y me embarqué a menudo con Benjamin en discusiones al respecto, primero en París hacia 1927 y luego a través nuestra correspondencia; finalmente, cada vez que nos encontrábamos, teníamos grandes enfrentamientos sobre la cuestión del marxismo en sus escritos. Benjamin intentaba expresar su pensamiento en la forma más próxima posible a las categorías marxistas. Evidentemente es mucho lo que se puede decir sobre esto, aunque es muy difícil resumirlo en pocas palabras. Hasta el final esperé una rectificación de sus intenciones en materia de filosofía de la historia y del lenguaje – tales eran los puntos que más profundamente le preocupaban – y esperé que quizás, en el largo libro que proyectaba desde hacía trece años, esa rectificación tuviese lugar” (SCHOLEM, 2003, p. 04).

*New Angel. The kabbalah relates that in every instant God creates an immense number of new angels, all of whom only have the purpose, before they dissolve into naught, of singing the praise of God before His throne for a moment. The new angel passed himself off as one of these before he was prepared to name himself. I only fear that I took him away from his hymn unduly long. As for the rest, He made me pay for that. For in taking advantage of the circumstance that I came into the world under the sign of Saturn-the star of the slowest revolution, the planet of detours and delays-he sent his feminine form after the masculine one reproduced in the picture by way of the longest, most fatal detour, even though both happened to be-only they did not know each other-most intimately adjacent to each other. He did not, perhaps, know that the strength of him whom he thus wanted to accost could show itself best in this way: namely by waiting. Where this man chanced upon a woman who captivated him, he was at once resolved to lurk on her path of life and to wait until sick, aged, in tattered clothes, she fell into his hands. In short, nothing could enfeeble the patience of the man. And its wings resembled the wings of the angelo in that very few pushes were enough to preserve themselves long, immovably in the face of that which he was resolved no longer to leave alone. The angel, however, resembles all from which I have had to part: persons and above all things. In the things I no longer have, he resides. He makes them transparent, and behind all of them there appears to me the one for whom they are intended. That is why nobody can surpass me in giving gifts. Indeed, perhaps the angel was attracted by a gift giver who goes away empty-handed. For he himself, too, who has claws and pointed, indeed knife-sharp wings[,] does not look as though he would pounce on the one who has sighted. He fixes his eyes on him firmly-a long time, then yields by fits and starts but incessantly. Why? In order to pull him along with himself on that way into the future on which he came and which he knows so well that he traverses it without turning around and letting the one he has chosen out of view. He wants happiness: the conflict in which lies the ecstasy of the unique, o ["once only"] new, as yet un-lived with that bliss of the "once more," the having again, the lived. That is why He can hope for the new on no way except on the way of the return home, when he takes a new human being along with him. Just as I, no sooner than I had seen you, journeyed back with you, from whence I came. Walter Benjamin, Ibiza, August 13, 1933<sup>65</sup>.*

---

<sup>65</sup> Quando eu nasci, meus pais pensaram que talvez eu me tornasse um escritor. Então, seria bom que nem todos notassem que eu era judeu. Por isso, além do nome que me chamaram, acrescentaram mais dois, excepcionais. Neles não se poderia perceber minha origem judaica, como nos meus primeiros nomes. Quarenta anos atrás essa preocupação de meus pais podia se demonstrar distante. Mas, o que consideraram apenas uma possibilidade remota, tornou-se realidade. Só que as precauções que pretendiam combater, foram postas de lado pelo mais interessado. Isto que dizer que, em vez de tornar públicos esses dois nomes próprios, ele procedeu a respeito disso da mesma forma que os judeus com o nome adicional de seus filhos, que permanece secreto. Na verdade, eles só o comunicam a seus filhos quando eles atingem a maturidade. Uma vez que, no entanto, essa maturidade pode ocorrer mais de uma vez na vida, permanecendo apenas para o piedoso seu nome secreto como o mesmo e não transformado, para o não piedoso sua mudança pode revelar-se a cada nova maturidade. Assim é comigo. Por isso, não é um nome que convoca as forças da vida na união mais rigorosa, e que nos protege contra os não autorizados. Tampouco esse nome é um enriquecimento a quem nomeia. Ao contrário, grande parte de sua imagem cai quando esse nome se torna audível. Ele perde acima de tudo seu dom antropomórfico. No último quarto que ocupei em Berlim, antes de ser protegido e iluminado por meu antigo nome, coloquei sua imagem na parede: O Anjo Novo. A Cabala relata que, em todos os instantes, Deus cria um número imenso de anjos novos, os quais apenas têm o propósito, antes de se dissolverem no nada, de por um momento cantar o louvor de Deus ante seu trono. O Anjo Novo era um desses, antes que ele estivesse preparado para nomear a si. Só temo tê-lo tirado de seu hino indevidamente longo. Quanto ao resto, ele me fez pagar por isso. Para aproveitar a circunstância de eu ter vindo ao mundo sob o signo de Saturno – a estrela de revolução mais lenta, o planeta de desvios e atrasos – ele enviou a sua forma feminina, depois da masculina, reproduzida na imagem por meio do desvio mais longo e mais fatal. Essas formas não se conheciam, por mais que fossem intimamente adjacentes uma a outra. Talvez o anjo não soubesse que a força dele mostrar-se-ia em mim da melhor maneira: nomeadamente, a paciência. Quando uma mulher cativa este homem, ele imediatamente resolve espreitar-lhe durante sua vida e esperar até ficar doente, velha, com roupas esfarrapadas, e caia em suas mãos. Em suma, nada

(SCHOLEM, 1976, p. 206-208).

Após densas tentativas de compreensão do fragmento acima, que envolveu a leitura de Scholem (e de alguns de seus comentadores), como também de textos que me conduziram, ainda que de forma superficial, na compreensão de alguns elementos do judaísmo, arrisco-me a dizer que, nesse texto, Benjamin evoca elementos de escritos talmúdicos<sup>66</sup> sobre a criação dos anjos, aproximando-os do que Scholem (1976) afirma ser uma ficção pessoal. Tal ficção tem como enredo a concessão de um nome secreto que teria sido recebido por Benjamin de seus pais, para situações em que seu nome civil pudesse “denunciar” sua herança judaica e, com isso, prejudicá-lo. Em sua história, “seus pais o teriam nomeado, de acordo com a antiga tradição judaica: *Agesilaus Santander*, denominação intermediária entre os anônimos anjos talmúdicos e o *Angelus Novus*, o messiânico anjo da História [...]” (LAGES, 1998, p.132-133).

Em relação a seu próprio nome, apesar de ter se utilizado algumas vezes do anagrama “Anni M. Bie”, Benjamin publicou a maioria de seus textos com seu nome civil, jamais revelando seu nome hebraico adquirido no rito de circuncisão<sup>67</sup>. Ao atingirem seu 13º ano de vida, os meninos judeus passam a ser chamados na sinagoga por seu nome hebraico. Para os judeus assimilados como Benjamin, ou seja, aqueles integrados à sociedade não judaica, esse nome permanece em segredo, na medida em que não é utilizado (SCHOLEM, 1976).

---

poderia enfraquecer a paciência deste homem. Suas asas se parecem com as asas do anjo, e poucos impulsos são suficientes para que se conservem longas e imóveis diante daquilo que está decidido a esperar. O anjo, contudo, se assemelha a tudo que eu perdi: pessoas e, acima de tudo, objetos. Nas coisas que eu perdi, ele reside. Ele as torna transparentes, e por trás de cada uma dessas coisas, ele aparece-me como aquele para qual elas se destinavam. É por isso que ninguém pode me superar ao dar presentes. Na verdade, talvez o anjo tenha sido atraído por um doador de presentes que vai embora com as mãos vazias. Ele, que tem garras e pontas de asas afiadas [,] não parece ter atacado aquele que avistou. Ele fixa seus olhos nele com firmeza – por um longo tempo, então cede em seu ataque em um novo começo infinito. Por quê? Para puxá-lo junto com ele, de dentro do vendaval do futuro que o arrasta, para o lugar de onde ele veio e que ele conhece tão bem que ele atravessa sem se virar e deixar o escolhido fora de vista. Ele quer felicidade: o conflito em que se encontra o êxtase do único, o [“uma vez só”] novo, ainda não vivido com essa bem-aventurança do “uma vez mais”, tendo novamente, vivido. É por isso que ele não pode esperar o novo de maneira alguma, exceto no caminho de retorno para casa, quando leva um novo ser humano junto consigo. Assim como eu, logo que te vi, viajei de volta contigo, para o lugar de onde eu vim (Tradução livre da autora).

<sup>66</sup> “A Torá (Bíblia), base do judaísmo histórico, é a religião do povo judeu que, em conjunto com os preceitos da Halakhá (Lei Rabínica), contidos no Talmud (Lei Oral), e das Mitsvót, (regras de conduta obrigatória, de essência divina) são entendidas como um todo indissociável, partindo, portanto, do princípio de que ambas foram transmitidas por Deus a Moisés” (SZPICZKOWSKI, 2004, p. 01).

<sup>67</sup> Toda criança judaica do sexo masculino recebe um nome hebraico no rito de circuncisão. Esse nome é utilizado em documentos religiosos e serviços da sinagoga (SCHOLEM, 1976).

Benjamin pensa a maturidade para os não piedosos como ele – que aqui entendo como os judeus assimilados –, como o despertar do amor, que poderia ocorrer mais de uma vez na vida. Cada despertar do amor acarretaria no nascimento de um novo nome, de uma nova maturidade e, ainda arriscaria, de um renascimento. Ao reencontrar no *Angelus Novus* de Klee seu antigo nome secreto (fictício ou não), Benjamin parece ter mais uma vez despertado.

Apesar de Benjamin primeiramente afirmar que o nome secreto que teria recebido de seus pais não acarretaria em nenhum enriquecimento, diante do anjo da história de Klee ele se percebe novamente unido ao seu antigo nome. Benjamin se vê, então, imerso nos elementos angélico-luciferianos que para ele são evocados pela imagem, sentindo-se, de acordo com Scholem (1976), conectado ao *Angelus Novus* de forma descontroladamente profunda e mágica e, acrescentaria, amorosa (no sentido do amor como um despertar).

Para compreender a forma como angeologia e demonologia se conectam no fragmento sobre o *Agesilaus Santander*, procuro deter-me ao que se dedicava Benjamin nos anos que antecederam estes dias em Ibiza. Em agosto de 1927, Benjamin e Scholem passaram longos períodos juntos em Paris. Na ocasião, Scholem havia acabado de publicar um trabalho – em hebraico – sobre angeologia e demonologia dos cabalistas do século XIII, tornando-se este um tema recorrente nas conversas entre os dois nesse período. Entretanto, para Scholem (1976), naquele momento, o elemento luciferiano era apreendido por Benjamin não em torno de suas reflexões judaicas acerca do anjo de Klee, mas em torno de suas reflexões baudelarianas. É em Baudelaire que Benjamin encontrava ecos da beleza do satânico que o elemento luciferiano apresentava. Ao escrever, em 1928, sobre sua experiência com o haxixe, Benjamin (2013a) aborda o que chama de uma “fase satânica”:

Lembro-me de uma fase satânica. O vermelho das paredes foi determinante. O meu sorriso assumiu traços satânicos, ainda que de uma calma satânica, do que de um efeito satânico e destuidor. Intensificou-se a integração dos presentes no espaço; a sala tornou-se mais aveludada, inflamada, escura (BENJAMIN, 2013a, p. 145).

No fragmento “O vidente”, dos “Autoretratos de um sonhador”, escrito por volta de 1932, Benjamin (2013a, p. 116) falava de um sorriso de belos traços satânicos de alguém que poderia ser pensado como a figura de um anjo mensageiro: “Os traços satânicos do seu rosto indescritivelmente belo sobressaem num sorriso contido. Tem nas mãos erguidas uma varinha, e quebra-a sobre a minha cabeça com as palavras: ‘Sei que és o profeta Daniel’. Nesse momento eu ceguei”. No relato de seu sonho, Benjamin parece acoplar o elemento

lucefiriano ao anjo mensageiro. Aquele do rosto belo e satânico traz uma mensagem messiânica para Benjamin, a de que ele seria o profeta<sup>68</sup> Daniel.

Mas onde o elemento satânico encontra-se no texto *Agesilaus Santander*? É necessário voltar a Scholem (1976), que conta que Benjamin era fascinado pelo mundo dos anagramas, publicando alguns textos sobre o pseudônimo anagramático “Anni M. Bie”, como já mencionei acima. No livro sobre o drama barroco (*Trauerspiel*), Benjamin (2013b) relaciona a escrita anagramática ao procedimento alegórico, onde palavra, sílaba e som emancipam-se, se libertando de todo significado simbólico. Para ele, tal procedimento estava presente nos escritores do drama barroco (*Trauerspiel*) e em sua própria escrita.

Para Scholem (1976, p. 216), a escrita anagramática está presente no *Agesilaus Santander*, e o seu deciframento denotaria uma possibilidade de compreensão do enigmático texto benjaminiano.

*Agesilaus Santander is, sealed as it were with a superfluous "i," an anagram of The Angel Satan (Der Angelus Satanas). Such an Angel-Satan is spoken of not only in Hebrew texts as, for example, the Midrash Rabba for Exodus, Section 20, paragraph 10, but also in New Testament texts, where, in Paul's Second Letter to the Corinthians, Chapter 12:7, there is talk of the Angelos Satanas, who is identical with the fallen, rebellious Lucifer<sup>69</sup>.*

Pelo anagrama, a imagem do Anjo de Klee (como um novo e apaixonado amor) evocava em Benjamin um novo nome contido no antigo, que teria sido dado por seus pais: *Agesilaus*. “[...] *the new name which is hidden in the old one as an anagram*”<sup>70</sup> (SCHOLEM, 1976, p.217). É no nome Anjo Satanás que se reúnem as forças angélicas e demoníacas da vida ao máximo. No anagrama *Agesilaus Santander*, Benjamin desperta e se vê convocado a

---

<sup>68</sup> “Quando um judeu chegava a um ponto fixo, por exemplo, a festa da Páscoa, ele se tornava, em certo sentido, contemporâneo de seus antepassados e seus sucessores que já tinham passado ou iriam passar por esse mesmo ponto qualitativo. O número de anos que pudesse haver entre os dois acontecimentos tampouco tinha qualquer relevância. *Por isso, os profetas de Israel tinham a tarefa de revelar às pessoas o significado do tempo específico no qual estavam vivendo, em vista de um ato divino que acreditavam estar prestes a ocorrer (grifo meu)*” (CHEVITARESE, VEIGA, 2013, p. 159). Em seu sonho, estaria o anjo satânico comunicando a Benjamin que ela era um profeta que revelaria a urgência do tempo de “Agora”?

<sup>69</sup> *Agesilaus Santander*, selado por assim dizer por um supérfluo “I”, é um anagrama do Anjo Satanás (*Der Angelus Satanas*). Tal Anjo-Satanás é mencionado não somente nos Textos Hebraicos, como por exemplo, no *Midrash Rabbah* do Êxodo, seção 20, parágrafo 10, mas também nos textos do Novo Testamento, onde na Segunda Carta de Paulo aos Coríntios, Capítulo 12: 7, fala-se sobre o *Angelos Satanas*, que idêntico a Lucifer apresenta-se como um anjo caído e rebelde (tradução livre da autora).

<sup>70</sup> [...] o novo nome está contido no antigo nome como um anagrama (tradução livre da autora).

viajar com o anjo da história para o lugar de onde veio, para um Outrora em aberto e reconhecido pelo anjo no retorno a sua casa<sup>71</sup>.

O caráter satânico do anjo pode ainda ser percebido quando Benjamin fala de suas garras e asas afiadas, presentes na imagem de Klee. Anjos não possuem garras, Satanás sim. Esse anjo como mensageiro da história em catástrofe, já não recita hinos diante a Deus, mas acusa os culpados pela ruína do mundo. “[...] in Hebrew the word Satan has the meaning of ‘accuser’”<sup>72</sup> (SCHOLEM, 1976, p.230).

O anjo tomou sua forma final na obra benjaminiana como uma figura central nas “Teses sobre o conceito de história”, último texto escrito por Benjamin. De acordo com Scholem (1976), as teses foram escritas quando Benjamin foi libertado do campo no qual Hitler havia confinado muitos judeus no início da guerra. Benjamin escreveria, assim, uma complexa teoria da história sob o impacto do choque causado pela aliança Hitler-Stalin, ao mesmo tempo em que tentava desesperadamente sobreviver ao nazismo. Alguns autores contam que há relatos de que quando tentava escapar pela fronteira da França com a Espanha, na cidade de Portbou, Benjamin levaria consigo uma última versão das teses. Entretanto, ela nunca foi encontrada.

Não conseguindo escapar da *Gestapo*<sup>73</sup>, Benjamin assume uma última vez a identidade de seu nome secreto – *Agesilaus Santander*, o Anjo Satanás –, fazendo de seu suicídio uma mensagem de acusação da história que afogava-se em uma barbárie sem precedentes. É em sua IX tese que o anjo é – uma última vez – evocado...

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2012b, p. 14).

A partir da alegoria do *Angelus Novus*, Benjamin (2012, p.14) falou sobre a história como uma cadeias de fatos catastróficos que “[...] acumula ruínas sobre ruínas [...]”. Neste

---

<sup>71</sup> Para Scholem (1976), pelo caráter mágico impresso nesse nome, ele não pode ser divulgado a pessoas não confiáveis. Por isso, Benjamin não revela de forma direta que o título de seu texto é seu próprio nome secreto, *Agesilaus Santander*.

<sup>72</sup> [...] em hebraico, a palavra “Satanás” é a mesma que “acusador” (tradução livre da autora).

<sup>73</sup> *Geheime Staatspolizei*: polícia nazista.

cenário, o anjo da história “[...] gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2012, p. 14). Entretanto, o vento progressista do futuro o arrasta de tal forma que ele tem as asas torcidas, os olhos esbugalhados e a boca escancarada. “É bem sob a égide do anjo alegórico, o *Angelus Novus*, que se coloca toda a concepção benjaminiana da história: um pesadelo, do qual urge despertar” (CANTINHO, 1998, p. 07).

O anjo da história não cumpre uma tarefa messiânica de salvação dos mortos, pois apesar de tentar reconstruir o mundo a partir das ruínas, o vento do progresso o arasta para o futuro. É então pelo olhar petrificante que o anjo nos dirige, que ele demonstra que sua tarefa messiânica – angélica e diabólica em sua natureza elaborada na tensão dialética da alegoria – é a acusação da história como o avanço da barbárie. É como acusador que o *Angelus Novus*, o anjo da história, justapondo-se ao *Agesilaus Santander*, o Anjo Satanás, assume sua tarefa na salvação da história, abrindo com seu olhar um fosso sem fim, enquanto diz em repetição luciferiana: Os mortos ainda não foram enlutados!

Com Sérgio Rouanet (2008), intuo, por fim, que o *Angelus Novus* assume estes diferentes papéis e, ainda, retoma os heróis baudelarianos que vejo refletidos nas crianças em cruzada, tal como anuncio no início desta tese:

Como o passante, é arrastado pela massa, em direção a um futuro que ele não consegue evitar, mas tem do flâneur a ironia e o distanciamento; como o capitalista, rompe todas as conexões naturais, mas aprende com o colecionador a dar a essa ruptura um sentido utópico, libertando o objeto da ordem da utilidade, e a palavra da ordem da significação; como o bárbaro, perdeu a memória, e constrói nesse vazio um mundo liberto da tradição, mas ao mesmo tempo, como o narrador, preserva integralmente a memória, e recupera por meio dela os agoras cativos no passado; como o alegórico, rumina, infiltra-se no objeto, desintegra-o com seu olhar saturnino, mata-o, reordena-o, salva-o (ROUANET, 2008, p. 173).

Com o *Angelus Novus*, o anjo da história, e o *Agesilaus Santander*, o Anjo Satanás, posto-me diante das imagens da infância, agora com os olhos bem abertos... Sabendo que a salvação é necessária, embora pareça-me, através do que me olha desde seu olhar, impossível. E por isso, reconheço nele – ainda com Rouanet (2008) – um último papel: o do jogador... E com ele sigo, apostando no improvável em uma aventura desesperada à beira do abismo que a infância em cruzada pelas imagens me revela. Com isso, olho-o ainda e pressinto reconhecer a origem de um sintoma... É sobre isso que falo a seguir.

#### **4.4 Pelo olhar do Anjo Satanás, a acusação das crianças em cruzada**

O anjo de Benjamin não é assim o Messias, antes, ele é o possuidor de um olhar medusante que, ao encararmos nos olha de volta, revelando uma imagem – em putreficação – da humanidade, com tudo aquilo que ela construiu como promessa de civilidade, e que se revela em uma mais absoluta barbárie.

A partir daqui, e desde o início, esse é o olhar que refletem as crianças-imagem enquanto cruzam. Este é olhar que, para sustentar, precisei percorrer um denso caminho de assalto de diferentes teorias que misturaram: crítica e nostalgia (marxismo e romantismo), *spleen* e ideal (heróis alegóricos da modernidade), arte, liberdade, mito e sonho (surrealismo), anacronia e diacronia (tempo sintomal), sonho e vigília (despertar), percepção sensorial e percepção poética (olhar fenomenológico/filosófico), presença e ausência, proximidade e distância (dialética aurática).

Há algo que necessita ainda aqui ser dito... Algo que diz respeito ao movimento do olhar diante das imagens e que não deve ser ocultado deste texto final... Para acessar e sustentar os olhares dos meninos das imagens dos arquivos do PAVG, eu precisei antes, encarar o olhar de outras crianças em imagem: tratavam-se das crianças em êxodo pelo mundo fotografadas por Sebastião Salgado (2000)<sup>74</sup>.

Refiro-me aqui ao livro “Retratos das crianças do êxodo”, de Sebastião Salgado (2000). O fotógrafo conta que por todos os lugares em que passava, retratando pessoas e vastos grupos em processos de deslocamento e diáspora forçados, as crianças sempre faziam filas para serem por ele fotografadas. Foi desses instantes lampejantes onde se encontravam o olhar sensível de Salgado com as crianças que em passagem exigiam seu lugar de protagonismo, que nasceu este livro. É diante desses olhares em destaque e centralidade que constelo a alegoria da Cruzada das Crianças formulada nesta tese. Ainda que eu tenha partido

---

<sup>74</sup> Nascido em 8 de fevereiro de 1944, Sebastião Ribeiro Salgado é um dos mais respeitados fotojornalistas da atualidade. Mineiro, de Aimorés, Salgado graduou-se em economia concluindo mestrado e doutorado na mesma área (fez mestrado de Economia, no Brasil, na USP, em 1967, e doutorado, na França, na Escola Nacional de Estatísticas Econômicas, em 1971). Foi em um de seus trabalhos como economista, na Organização Internacional do Café, na década de 1970, que Sebastião descobriu a fotografia como forma de retratar a realidade econômica de diversos locais do mundo. Ao fotografar os cafezais africanos, para ele a fotografia apresentou-se melhor do que textos e estudos estatísticos para retratar a situação econômica dos lugares pelos quais passava. Ao retornar a Paris, começou a trabalhar como *free-lancer* em fotojornalismo. Trabalhou para grandes agências como Sygma, Gamma e Magnum. Contribuiu com diversas organizações humanitárias como UNICEF, OMS, a ONG Médicos sem Fronteiras e a Anistia Internacional. Publicou diversos livros com reuniões de fotos: Trabalhadores (1996), Terra (1997), Serra Pelada(1999), Outras Américas (1999), Retrato de Crianças do Êxodo (2000), Êxodos(2000), O Fim do Pólio(2003), Um incerto Estado de Graça(2004), O Berço da Desigualdade(2005) (MURITIBS, 2018).

das fotografias acervadas das crianças do PAVG, é pelo olhar das crianças do êxodo de Salgado que encontro a distância aurática necessária diante das primeiras.

As crianças do êxodo me atormentavam por exarcerbar ao limite o apelo que eu parecia ver nas imagens do arquivo do PAVG. Tendo elas um lugar de centralidade nas fotografias de Salgado (SALGADO, 2000), em aproximação, elas concediam o protagonismo aos meninos do PAVG, que, muitas vezes eram invisibilizados nas legendas institucionais das fotografias. Ainda que os meninos fossem colocados pelos fotógrafos contratados como centro da fotografia, as legendas escritas por servidores do PAVG referiam-se a prédios, plantações e acontecimentos da escola, transformando as crianças em meros elementos coadjuvantes de escala.

Antes de perceber que havia uma conexão que eu deveria trazer para a tese, entre meu olhar diante das fotografias de Sebastião Salgado e o meu olhar – de retorno – para as imagens dos meninos do PAVG, eu também me colocava como mais uma servidora da instituição, não acessando a centralidade daqueles meninos na história das imagens que eu buscava contar.

Foi na compreensão dos conceitos de sobrevivência (*Nachleben*) e fórmulas de *pathos* (*Pathosformeln*), de Aby Warburg, e de imagem alegórica e imagem dialética, de Walter Benjamin, que comecei a entender os motivos pelos quais as crianças do êxodo<sup>75</sup> de Sebastião Salgado alteravam meu olhar diante das imagens dos meninos em passagem pelo PAVG. Nas fotografias de Sebastião Salgado, eu identificava algo como um instante de perigo, como um sintoma de uma forma de tempo sobrevivente e fantasmagórico. Através do olhar daquelas crianças, também em passagem, eu passava a olhar de novo para a infância desvalida do PAVG e de outros tantos lugares e tempos.

Ao conhecer a lenda da Cruzada das Crianças, a lenda se tornou alegoria da situação da infância, e todas as imagens formaram uma imensa constelação. Passei a compreender que falar sobre a história daqueles meninos que existiam pelas fotografias acervadas há quase um século era falar de uma cruzada – que em um tempo dialético das imagens – permanecia como um sintoma na história da humanidade.

No entanto, é apenas quando o olhar do Anjo Satanás da história compõe essa constelação que começo a compreender que falar dessa Cruzada das Crianças, sobrevivente em uma história das imagens da infância pobre, é deter-me na forma como o meu olhar é

---

atravessado pelo olhar que me olha de dentro das imagens. É compreender por que esta ausência em presença, essa distância em profundidade no espaço e no tempo das imagens me arrebatava desde o início.

Demorei a compreender que no primeiro elemento que me detive nas imagens do PAVG, que eu considerava algo resultante de uma observação superficial, era justamente o antro que me arrebatava em uma profundidade sem nome... Esse elemento era *o olhar das crianças...* O mesmo olhar que me arrebatou nas imagens das crianças do êxodo de Sebastião Salgado. Mas não era apenas um olhar... Era um olhar sintomático que primeiramente eu entendia ser de apelo, e depois de exigência.

Pelo olhar do *Angelus Novus* – o anjo da história que, pelas conexões que Scholem (1976) realiza, torna-se, também, o Anjo Satanás – compreendi, enfim, que o sintoma de exigência que eu pressentia a partir dos olhares que me eram devolvidos de dentro das imagens da Cruzada das Crianças, era um sintoma de uma acusação não assimilada. Com isso, passei a perceber, na imagem da infância angelical a ser protegida, sua dobra satânica que, em protagonismo, recusa os protecionismos falaciosos e me acusa – sem piedade – como parte das promessas e das barbáries que lhe foram concedidas.

É de um olhar devolvido – enquanto ausência de uma presença na visibilidade da imagem – como acusação diante do “canto da sereia” que os fez partir em cruzada, que essas crianças voltam-me os olhos e refletem o olhar do Anjo Satanás de Benjamin. Acusam-me, assim, como parte de um processo de transmissão da cultura e da barbárie, e me lembram – a cada aparição lampejante e devastadora como qualquer eclosão consteladora – que ainda passam enquanto esperam por um lugar de redenção ainda não nascido.

Intuo, com isso, que esta tese se elabora – pela surrealização do tempo e das formas sobreviventes – como uma interpretação das imagens da Cruzada das Crianças enquanto um sintoma de um trauma inscrito na história da humanidade; também como uma auto-interpretção desta pesquisadora, que descobre nas imagens dessa infância em passagem sua própria acusação. É de forma assustadoramente cristalina que passo a perceber que meus atuais constringimentos, enquanto pesquisadora e assistente social atuante no campo da infância/juventude, se localizam na mesma acusação. Em um desencantado mundo de um Estado moderno formulador de uma lógica de moralização da infância e da juventude pobre por políticas paradoxais de inclusão, em um sistema de natureza exterminatóriamente excludente, eu sigo também fazendo promessas... Promessas que jamais acreditei serem-se cumpridas no atual sistema econômico e político brasileiro-mundial, que a cada dia supera-se em seus golpes e tentativas insanas de acumulação de capital e poder às custas do extermínio

de grande parcela da população... As promessas de inclusão que direciono às crianças junto as quais atuo, neste degradante sistema hegemônico, não poderão se cumprir como redenção, apenas como barbárie. Mas eu segui reproduzindo-as até que o encontro com todos esses olhares de crianças, anjos e demônios me arrebatassem; e, com isso, me paralisassem no mesmo olhar que eles refletem do *Angelus Novus* de Klee.

Apesar do choque que me toma ao perceber que a “acusação” como a origem de um sintoma presente nas imagens da Cruzada das Crianças, também dizia respeito a ser esta pesquisadora uma parte da história a ser julgada, foi justamente nesta intuição que pude encontrar uma possibilidade de repactamento de novas promessas com essa infância.

A montagem de uma história das imagens da Cruzada das Crianças, que realizo no volume II desta tese, se coloca como uma modesta tentativa desta pesquisadora/assistente social, diante de sua parcela de culpa na formulação das promessas ainda não cumpridas para uma infância holocaustizada diariamente, uma infância desvalida, uma infância pobre. Mais do que um pedido de desculpas, tal montagem se coloca como o luto necessário a uma aposta no despertar da história, uma nova pactuação. A partir do que Benjamin trata em suas teses sobre a história, acredito que não seja possível repactuar promessas com os vivos sem que aos mortos seja garantida a salvação diante do tribunal da história. Tentar contar a história dessas crianças a partir daquilo que lhes faz ainda sobreviver como *crianças em imagem*, é para esta pesquisadora buscar o lugar (im)possível de luto diante das barbáries que sofreram e sofrem.

Busco apresentar, assim, a forma como essas crianças foram me exigindo que eu tomasse um lugar diante desta história ainda não julgada: o lugar dos que ainda permanecem desviando de seus olhares arruinadores; ou o lugar daqueles que, assim como o Anjo Satanás da história, não podendo ainda salvar os mortos e parar a barbárie, mantêm-se firmes, suportando o vento do progresso, sem arredar os pés – e as asas – do presente, repactuando uma nova promessa com a tradição dos oprimidos. Na insuportabilidade persistente dessa posição imóvel, me vejo retornando com as crianças – que bem conhecem o luciferiano anjo – a um lugar de onde também pareço ter vindo, e, com isso, reaprendendo com eles que o reencantamento messiânico do mundo também se faz enquanto se assume a condição de passagem como recusa dos lugares até então nascidos... Mesmo que isso signifique uma cruzada sisífrica.

Neles, *crianças-imagem*, *crianças-anjos*, *crianças-demônios*, descobri nas ruínas da história um arrebatador amadurecimento... Como o nascimento de um novo amor que fez do doutorar um despertar. Nisso, fui descobrindo-me a cada dia em meus mais antigos e novos nomes secretos. É por tudo isso e todo o resto que não cabem nas palavras que agora alcanço,

que suporte ainda o meu olhar fixo no deles, em uma paciência saturnina, decidida a esperar – enquanto acuso – o mundo que lhes cabe.

## V. PELA MONTAGEM SURREALISTA, AS IMAGENS DA CRUZADA DAS CRIANÇAS TOMAM POSIÇÃO: POR UM PARADIGMA ÉTICO-ESTÉTICO-POLÍTICO

Como quem também conhece o olhar do anjo da história benjaminiano, Didi-Huberman (2017b, p. 19) lamenta: “El cielo, entonces, está cargado...”. São tempos sombrios, cita ele, lembrando Brecht e Hanna Arendt... Mas, o que fazer, então, diante da escuridão dos tempos sempre renovada? Como as imagens operam nesse tempo de trevas?

Em sua recente exposição, *Levante (Soulèvements)*<sup>76</sup>, Didi-Huberman apresentou o modo como vê as imagens se levantarem em montagem diante da história. Na exposição, o historiador, também artista, inventa uma posição para as imagens, apostando que, com isso, elas escapem da história enquanto contínuo previsível da barbárie. Ao montar as imagens em cinco agrupamentos de *soulèvements*, ele deixa que as imagens tomem posição umas diante das outras e todas diante da história.

Inspirado em Bataille, Didi-Huberman (2015a; 2017) vê as imagens operando como um olho da história, um olho de ciclone. Nisso, retomo também as fotografias as quais se dedica Didi-Huberman (2003) no livro “*Images malgré tout*”. Penso especificamente em uma das fotografias que, ao levar aquele que a olha para dentro da câmara de gás de onde foi capturada, torna a própria câmara um olho da história... As paredes daquela máquina da morte, que escondiam o fotógrafo no instante efêmero da captura da imagem, desenham-se como as paredes do próprio olho, protegendo – por alguns milésimos de segundos – a vida em sua fragilidade, antes do movimento violento da morte já anunciada.

Diante da pergunta de como sobreviver aos céus carregados de escuridão, sem que para isso necessitemos nos submeter a uma obediência aos tempos sombrios, Didi-Huberman (2017b), em sua exposição *Soulèvements*, nos apresenta outras imagens que emergem como olhos da história, como força de levante desejante frente à pulsão de morte<sup>77</sup> que a história nos

---

<sup>76</sup> *Le Jeu de Paume*, Concorde, Paris. Em exposição de outubro 2016 a janeiro de 2017. Em sua passagem por Buenos Aires, Argentina, entre os meses de junho e agosto de 2017, a exposição passou a chamar-se “*Sublevaciones*” e, em sua passagem por São Paulo, Brasil, entre novembro de 2017 e janeiro de 2018, recebeu o título de “Levantes”.

<sup>77</sup> “A pulsão de morte tornou-se, assim, o protótipo da pulsão, na medida em que a especificidade pulsional reside nesse movimento regressivo de retorno a um estado anterior. Mas a pulsão de morte não poderia ser localizada ou sequer isolada, com exceção, talvez, como é esclarecido em “O eu e o isso”, da experiência da melancolia. Por outro lado, Freud sublinhou em 1933, nas Novas conferências introdutórias sobre psicanálise, que a pulsão de morte não pode ‘estar ausente de nenhum processo de vida’: ela se confronta permanentemente com Eros, as pulsões de vida, reunião das pulsões sexuais e das pulsões outrora agregadas sob o rótulo de

evoca. Na exposição de Didi-Huberman (2017b), podemos ver as imagens levantarem-se da seguinte forma:

- I. Por elementos desencadeados- Imagens que apresentam situações que contrariam todas as leis da atmosfera, em um mundo de pés para cima e um tempo que mostra suas dobras: superfícies (bandeiras, panos, fios) voam aos ventos; luzes eclodem como fogos de artifícios; polvos saem de seus esconderijos.
- II. Por gestos- Imagens de corpos e palavras em gestos – voluntários e involuntários – intensos que fazem padecer a um só tempo a submissão, como signos de esperança, e a resistência: corpos levantam-se através de cartazes, gravuras, fotografias em movimentos intensos que dizem “não” aos fardos da história.
- III. Por palavras exclamadas- Imagens de bocas exclamam junto aos gestos desejantes, trazendo à montagem a palavra dita e a palavra muda através de uma poética que, dos românticos aos surrealistas, leva adiante a insurreição sensível: panfletos, muros, cartas, recortes de jornais, documentos e fotografias são imagens em exposição que se levantam até que os próprios muros possam tomar a palavra e esta se arremesse ao espaço público.
- IV. Por conflitos acesos- Imagens que mostram o desejo de liberdade existente nas dobras das repetidas imagens do caos das greves, das manifestações, das barricadas: fotografias, desenhos, serigrafias, uma arquitetura provisória dos levantes se monta sobre suas próprias ruínas.
- V. Por desejos indestrutíveis- Imagens que defendem a forma como a potência sobrevive ao poder: de gravuras das lutas proletárias de 1935 a fotografias de *las Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo*, o desejo se mostra indestrutível, e as imagens vencem a morte através de seu valor testemunhal (DIDI-HUBERMAN, 2017b).

Se para Freud (2016b, p. 641), o sonho para alguns povos antigos era o lugar onde se concentravam as forças psíquicas indestrutíveis, indomáveis e demoníacas, um lugar indestrutível onde os homens realizavam seus desejos, Breton (2003), em defesa do poder subversivo da imaginação, evocava as forças psíquicas do sonho, do mito e da poesia a favor da revolução e da liberdade. E por isso, Benjamin (2012a) encontrava na iluminação profana da embriaguez surrealista uma via materialista antropológica de organização do pessimismo do mundo.

---

pulsões do eu. ‘Da ação conjunta e oposta’ desses dois grupos de pulsões, pulsões de morte e pulsões de vida, ‘provêm as manifestações da vida, às quais a morte vem pôr termo’” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 631).

Em proximidade com estas questões, venho buscando apresentar nesta tese um paradigma ético-estético-político de leitura e montagem da história das imagens das crianças em cruzada. É mais uma vez através da obra de Didi-Huberman (2017) que encontro a possibilidade de apresentar como tal paradigma vai encontrar lugar na tomada de posição das imagens, que em montagem, desmontagem e remontagem se levantam contra a ordem da história.

Mas antes de falar diretamente sobre essa tomada de posição, é preciso que eu diga que a montagem das imagens que busco elaborar não se resume a uma catalogação de distintas imagens e legendas em sequência. A alegorização<sup>78</sup> é o ponto de partida dessa operação, e, por isso, opero pela violência das dilacerações, dos choques, das diferenças e das repetições. Como a analista alegorista que assumo há algumas páginas atrás, que inventa imagens somente para despedaçá-las... “É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao ‘dis-por’ primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 80).

Tal perspectiva aproxima-se de uma metodologia que vem sendo construída, desde 2007, pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa: Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade – GIPNALS/PPGE/UFPel, que, partindo da abordagem do surrealismo etnográfico (CLIFFORD, 2014), o reinventa em justa proximidade com a obra benjaminiana.

Cabe dizer que o surrealismo etnográfico surge como uma determinada perspectiva etnográfica que volta sua atenção ao erótico das fragmentações e das paisagens inconscientes. Clifford (2014), explica como etnografia e surrealismo encontram-se:

O termo etnografia, tal como o estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra de antropologia social, e na América, de antropologia cultural. Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam imensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a

---

<sup>78</sup> Como venho apresentando, essa história inventada opera através do procedimento alegórico, que arranca as imagens de seu contexto original e, pela petrificação alegórica, a reabre no tempo das constelações dialéticas. Leandro Konder (1999) adverte que a alegoria é o único procedimento possível quando nos percebemos, a partir de Benjamin (2013b), soterrados em meio a uma história arruinada e barroca, enquanto “[...] sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida” (KONDER, 1999, p. 35-36). Pela alegoria, a morte da significação se coloca como salvação; como o anjo que, assumindo suas características satânicas, em vez de entoar hinos de louvor a Deus, o acusa pelo mundo catastrófico que vê diante de si.

trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos (CLIFFORD, 2014, p. 125).

No surrealismo etnográfico, a colagem refere-se a uma noção que ultrapassa a técnica realizada entre papel, tesoura e cola. Desta forma, não diz respeito apenas à materialidade das artes plásticas, mas a uma determinada forma de concepção do mundo, onde realidades absolutamente diferentes podem ser justapostas em outro nível de compreensão e de conhecimento.

Em aproximação com os elementos citados acima, a partir de Clifford (2014), o GIPNALS vem construindo uma metodologia de pesquisa – etnografia surrealista –, que, a partir de uma relação de alteridade onde pesquisador e seu outro inventam-se em campo e escrita de pesquisa<sup>79</sup> (AMORIM, 2001; BUSSOLETTI, 2007), corrobora a premissa benjaminiana acerca da potência surrealista na mobilização das forças da embriaguez. Embriaguez necessária à revolução (BENJAMIN, 2012a); embriaguez necessária a uma visão de ciência e de mundo geradora da revolução e da liberdade.

Pelo menos três teses podem aqui ser citadas como parte desta construção metodológica que, justapondo ética e estética, surrealizam “[...] a escrita de pesquisa em aproximação com um espaço considerado como o da origem da criação e do poético, onde a escrita de pesquisa, e a teoria, por opção e por necessidade pensam que assim mais podem, ou devem, colocar-se em condições de escuta e interpretação” (BUSSOLETTI, 2007, p. 33). A primeira trata da “[...] surrealização da escrita de pesquisa como recurso de apresentação, e seu amparo epistemo e metodológico conduz ao tratamento teórico de análise dos dados nesta perspectiva, sustentando a tese que concebe a poética como um dos eixos tradutores das culturas das infâncias”. (BUSSOLETTI, 2007); a segunda defende o videoarte como um estado-pensamento a partir – e através – do olhar selvagem das infâncias implicado no processo de reescrita da história (DUARTE, 2017, p. 05); e a terceira, ao defender ser a corporeidade “[...] o elemento propiciador do processo de significação, sendo o subtexto o

---

<sup>79</sup> Adoto aqui a concepção que Bussoletti (2007, p. 67) elabora, partindo da definição de Marília Amorim (2001) e a resignificando: “Uma primeira definição para escrita de pesquisa teve como referência a proposta por Amorim (2001) onde a escrita de pesquisa é concebida como uma prática através da qual a escrita e o conhecimento acontecem no diálogo vivido em campo e na relação com o outro do pesquisador. Nesta dinâmica, a escrita busca incorporar novas vozes e transformar os sentidos. Levando a definição para a relação de pesquisa a formulação escrita de pesquisa vai aproximando-se de outras concepções e no diálogo previsto, acaba por incorporar outras possibilidades de representação”. Nesse sentido, a escrita de pesquisa se faz pela busca de uma forma de (re)apresentar as “[...] inquietações, os maravilhamentos, as descobertas, os medos, enfim a magnitude que impregna o encontro da pesquisadora com seu outro” (*Ibidem*, p. 239-240).

entre-lugar dessa comunicação na ordem de uma pedagogia do evento teatral, aponta a etnografia surrealista como uma metodologia que permite trazer os elementos vivos da cena, do movimento, do estético, do estésico para esta escrita de pesquisa (VARGAS, 2018, p. 48).

Também em aproximação com esta perspectiva ético-estética de ciência, devo citar as dissertações do GIPNALS, formuladas pela [...] escultura enquanto narrativa dentro de um processo educativo de resistência cultural e social, capaz de mostrar Outros Sujeitos, Outras Pedagogias” (COSTA, 2014, p. 05); pelas narrativas de Caciques de Umbanda enquanto Sujeitos também formuladores de uma Pedagogia Outra, ainda deixada pelas margens (BARBOSA, 2015); por uma aproximação entre educação, lembrança, música e vivências Griô, como fator chave na construção de uma pedagogia e uma performance da resistência (MARTINS, 2018, ); por uma busca pela infância que, desviando das linhas retas e operando pelas tramas dos filtros dos sonhos pelas crianças construídos, revela um princípio da esperança (KOHL, 2018).

É pela montagem surrealista de uma história da infância em cruzada que me aproximo da etnografia surrealista que vem sendo construída por este grupo; na busca da construção de uma metodologia de pesquisa como desejo indestrutível de fragmentação da ordem e do tempo das coisas. Sendo o procedimento alegórico o percurso para realização de tal montagem, atuo como uma criança que não pode fazer a mãe retornar do mundo dos mortos, mas que, ao sonhar alucinadamente com ela, rebela-se sintomaticamente contra as circunstâncias do mundo que a matou (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 87).

A etnografia surrealista a que aqui me vinculo, através da técnica da montagem surrealista, pode ser pensada em proximidade a uma construção do conhecimento que coloca em prática a desordem do mundo. Nascida da guerra, tal perspectiva atravessou obras estéticas e das ciências humanas, como as de Sigmund Freud, Aby Warburg, Walter Benjamin, Bertold Brecht, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust e André Breton (DIDI-HUBERMAN, 2017b). Na modernidade, as coisas são decompostas no absurdo da assimilação da barbárie pela razão, tornando a montagem uma forma estética de apresentação da política e da ética.

“*Dis-por* as coisas seria uma maneira de compreendê-las dialeticamente” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 84). Por isso, compreendo as fotografias nas quais vejo as crianças em passagem, a partir de um lugar de proximidade entre imagem alegórica e dialética, pois, insisto, é na possibilidade de *dis-por-las* de seu lugar anterior e (re)colocá-las em uma história imagetivamente montada, que o tempo torna-se dialético na constelação emergente... Pela disposição, as imagens reabrem o tempo, situando-se nas dobras, revelando sobrevivências,

retornos e sintomas dos recalques da história da infância pobre em cruzada pelo mundo. Busco operar, assim, em uma dialética do montador.

Maneira de expor a verdade desorganizando, logo, complicando ao implicar – e não explicando – as coisas. A dialética do dramaturgo, como a dos artistas ou dos pensadores não acadêmicos como foram, por exemplo, Raoul Hausmann, Eisentein, Georges Bataille, Walter Benjamin ou Carl Einstein, é uma dialética do montador, isto é, daquele que “dis-põe” separando, depois reaguntando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 87).

Na dialética do montador, os “fatos históricos” desorganizam-se, e, com isso, a previsibilidade do progresso, onde só se vê o contínuo da barbárie, é contraposta a uma esperança dos recomeços ou à esperança que vive no improvável (DIDI-HUBERMAN, 2015; BLANCHOT, 2010). É pela desordem que opera essa força contra-hegemônica, não como uma esperança em um distante futuro utópico, mas como uma retomada da história pela “[...] dialética do montador – do artista, do mostrador –, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91).

O montador dialético opera em uma tomada de posição diante da história, porque a montagem, aos dis-por as coisas, possui uma potência destrutiva diante de um modelo estabelecido de narrativa e de temporalidade. As imagens em montagem se articulam em uma tomada de posição “[...] de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história [...]” ( DIDI-HUBERMAN, p. 111), dando a ver um complexo trabalho de imaginação política.

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; [...] Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, ruptura, de novidade absoluta (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Diante da estetização política da guerra posta em curso por Adolf Hitler, Benjamin (2012b, p.11) procurava pensar uma nova política da exposição, ou dito de outra forma, uma “[...] formulação das exigências revolucionárias na política da arte”.

Não se expõe a política apenas mostrando os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos de que a história é tecida. É por isso que a montagem aparece como o procedimento por excelência dessa exposição: as coisas só aparecem ali tomando posição, não se mostram apenas ao se desmontarem primeiro, como se fala da violência de uma tempestade “desmontada”, vaga contra vaga, ou como se fala de um relógio “desmontado”, isto é, analisado, explorado, logo, despedaçado pela fúria de saber posta em ação por algum filósofo ou criança baudelairiana. A montagem seria para as formas o que a política é para os atos: são necessárias aí essas duas significações da desmontagem, que são o excesso das energias e a estratégia dos

lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 119).

Por que posição? Porque opõe-se a uma ideia de tomada de partido, que talvez seja melhor compreendida através do movimento que faz Didi-Huberman (2017) quando destaca duas obras que Brecht – *Kriegsfibel* e *Arbeitsjournal* – elaborou em seus anos de exílio (1933-1948) por diferentes países. Para Didi-Huberman (2017), diferente de grande parte da obra brechtiana que foi construída em uma direta *tomada de partido* junto ao Partido Comunista, as montagens entre legendas poéticas e fotografias documentais da guerra, que Brecht leva a cabo em *Kriegsfibel* e *Arbeitsjournal*, denotam uma potente tomada de posição diante da história. Enquanto que a tomada de partido supõe uma condição *a priori* de abandono de determinadas coisas em detrimento de outras, a tomada de posição supõe uma dialética das coisas em uma copresença conflituosa e eficaz (DIDI-HUBERMAN, 2017). É nesse lugar de movimento e provisoriedade que a tomada de posição da montagem engendra seu caráter destrutivo e improvável. É nisso que estética e política se encontram, em uma (re)pactuação ética com os vencidos da história.

O que é tomar posição, senão, como explica Benjamin referindo-se às obras teatrais de Brecht, fazer obra de dialético, de cineasta e de fotógrafo ao mesmo tempo? “Há um dialético em cada mestre da arte”, escreve Benjamin. [...] Não se recompõem as forças sem criar – a obra de arte serve para isso – formas eficazes e sem criar – a montagem serve para isso – choques eficazes. Ora, o que tais choques liberam deve chamar-se uma imagem: “dialética em ponto de suspense”. [...] A imagem seria, então, pensada como “faísca” (é breve, é pouco) de uma “verdade” (é muito), conteúdo latente “chamado um dia a devorar” a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz). A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas. Ora, na brecha aberta por essa explosão, essa imagem – desde a captação do visível na câmera até o dispositivo de montagem – “nos dá acesso ao inconsciente visual, como a psicanálise nos dá acesso ao inconsciente pulsional”. Maneira de dizer que ela reexpõe a história à luz de sua memória recalcada como de seus desejos mais informados (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 118).

Procuro na (des)ordem das imagens da infância que vejo passar em cruzada as brechas, as dobras e os limiares propulsores de uma explosão dialética imagética. Por isso, venho insistindo acerca do lugar do sintoma abrigado nas fotografias, que acaba se dando a ver – em breves segundos – quando aproximo as fotografias dos meninos do PAVG com as fotografias das crianças do êxodo de Sebastião Salgado. Pela montagem que parte desta justaposição, um inconsciente visual abre naquele que olha um fosso sem fim escavado por tudo aquilo que na história vem sendo recalcado, como a situação da infância que, para esta pesquisadora, aqui retorna em sua face angélica-luciferiana, acusando Deus e a humanidade pela catástrofe da história e, ainda, exigindo o reencantamento do mundo.

Antes de apresentar a montagem pelas imagens a qual me proponho, ainda neste capítulo, procuro apresentar o método de exposição no qual me baseio para tal procedimento. Para isso, primeiro atendo-me a alguns alertas: Atenção aos farrapos! Atenção às legendas! Atenção aos degraus! Com isso, procuro mostrar a forma como imagem, palavra e som são pensadas em relação na tomada de posição que esta pesquisadora assume diante – e através – da história das imagens das crianças em cruzada. Depois, procurando imitar o gesto de Didi-Huberman (2017b) em sua última exposição – *Soulèvements, Sublevaciones, Levantes* –, ousou intuir uma montagem onde, em sobrevivências (*Nachleben*) de tempo e formas patéticas (*Pathosformeln*), vejo as imagens se levantarem e tomarem posição diante das barbáries da história. São as crianças em imagem que me ensinam sobre essa tomada de posição, e me guiam na forma como, atenta aos retornos dos sintomas de *morte e desejo* da história, eu as (re)invento em uma história a ser redimida. É na luta entre a holocaustização cotidiana à qual são submetidas e os desejos (in)destrutíveis da criança alegorista, que vejo a Cruzada da Crianças emergindo em uma montagem surrealista, exigindo que eu (re)encontre o poder de subversão presente nas forças imaginativas mais profundas e subversivas de meu inconsciente visual... Revelando-me ser este um (im)possível caminho de reencantamento do mundo em um pessimismo organizado surrealisticamente (BENJAMIN, 2012a).

### 5.1 A montagem como método de escrita da história

Para Didi-Huberman (2015), o sintoma associa-se ao elemento do resto (*rebut*), daquilo que não é observado, que é minúsculo. Ao chamar a atenção para a interpretação do sonho (como um *rébus*), Freud (2016, 2016a) demonstrou a forma pela qual os *restos noturnos* possuíam uma dimensão de sobredeterminação e de abertura em uma complexidade intrínseca. Warburg (2010) e Benjamin (2006), ao elaborarem um saber histórico imagético, colocaram em prática sua atenção aos restos minúsculos através da técnica da montagem.

Em seu “Atlas Mnemosyne”, Warburg (2010) monta imagens analisadas de modo sintomal, operando em um anacronismo da história em que o atual acontecimento da imagem faz retornar um Outrora latente. O atlas de Warburg nada mais é do que a materialização da sobrevivência de um tempo sintomal (*Nachleben*) e da sobrevivência de uma representação sintomal de formas patéticas (*Pathosformeln*) que abordo no segundo capítulo desta tese.

Antes de qualquer outra coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da

*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de um metro e meio por dois –, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 383).

Warburg dedicou-se à montagem de sua grande biblioteca de imagens até sua morte em 1929, não como uma forma de recapitulação de sua obra pelas imagens, mas de desdobramento e (re)abertura de uma na outra. Por isso, sua gigantesca montagem imagética não pode ser vista como uma ilustração de seus textos, mas como uma estrutura visual de todo o seu pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

Adentrando ainda mais na dimensão do lugar das imagens nas montagens warburgianas, re(a)ssalto isto que acabo de dizer através de Didi-Huberman, mas agora retomando minhas questões teórico-metodológicas: a montagem que se coloca nesta tese não pretende ilustrar a teoria que apresento. Assim como Warburg, busco antes uma outra apresentação da história da Cruzada das Crianças, que primeiro se faz pela problematização que emerge dos textos e autores aos quais a obra bejaminina foi me conduzindo. Pela imagem, em uma esperança dos recomeços (DIDI-HUBERMAN, 2015), início de novo... Nisso, vou buscando os retornos das formas de tempo sintomais na história das imagens da infância, ao mesmo tempo que procuro dar a ver a “estrutura” imagética do pensamento que fui elaborando; uma estrutura que emerge em sua natureza monadológica<sup>80</sup>.

A montagem que invento, traz em si as premissas epistemológicas e metodológicas das obras de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman. Destaco elementos que entendo estarem presentes nesses autores e, também, no modo de expressão surrealista, para compor a proposta metodológica que aqui denomino de montagem surrealista.

### *5.1.1 Atenção aos farrapos!*

Em Benjamin (2006), a atenção aos farrapos e aos restos se coloca como o método de construção de seu trabalho das Passagens.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-

---

<sup>80</sup> Para Benjamin (1984), a ideia é mônada, e, portanto, “O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a do restante do mundo das idéias, a mesma forma que segundo Leibniz, [...] em cada mônada estão indistintamente presentes todas as demais”. Mônada, na perspectiva benjaminiana, coloca-se assim como uma imagem abreviada do mundo, e, por isso, nela está presente a pré e a pós-história (BENJAMIN, 2006).

lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006, p. 502 [N 1a, 8]).

Em uma ampla montagem de citações, Benjamin (2006) utiliza os restos da história sem analisá-los ou classificá-los de forma fechada, mas apenas mostrando-os e, com isso, fazendo-lhes justiça. Atua assim como uma criança que brinca em uma sequência rítmica de movimentos e saltos. Nessa dança criancieira, Benjamin constrói um verdadeiro saber histórico em movimento, apoiado em “[...]uma esperança dos recomeços” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 114). A perspectiva benjaminiana de montagem, coloca-se como materialização do modelo dialético no qual constrói seu saber histórico.

Em resumo, o modelo dialético – no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui – deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma “linha de progresso”, mas sequências onidirecionais, rizomas de bifurcações em que, para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua “história anterior” e sua “história ulterior”. Da mesma forma que cada objeto da cultura deve ser pensado em sua bifurcação de “objeto de barbárie” [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116).

É nesse sentido que encontro no método de montagem benjaminiano uma reflexão sobre a remontagem dialética do tempo que convoca diferentes abordagens da temática da memória, como Freud, Proust, Baudelaire e os surrealistas. Pela remontagem do tempo como método de escrita da história das imagens da Cruzada das Crianças, retorno, assim, ao tema do inconsciente de tempo presente nas imagens, diante do qual me coloco entre sonho e vigília. Mas como proceder enquanto percurso metodológico? Para Didi-Huberman (2015), trata-se de compreender – dialeticamente – o modo duplo pelo qual o inconsciente de tempo nos chega: como rastro e como trabalho.

Nesse caminho, buscando o inconsciente de tempo presente nas imagens da infância diante de mim, vou percorrendo as fotografias enquanto me matenho atenta a pequenos vestígios que se mostram enquanto um sintoma (ou constringimento) de algo em contra-ritmo, de um retorno em diferença (como mencionava com aquilo de Nietzsche em Warburg) na imagem. Mas esta atenção não pretende se dar na forma de total vigília. Por isso, tentando enganar a razão na velocidade do automatismo psíquico da psicanálise apropriado pelos surrealistas, aproximo as imagens umas das outras e permito que trabalhem, umas justapostas às outras, em uma audaciosa arqueologia psíquica<sup>81</sup>. É esse procedimento que tentei

---

<sup>81</sup> Sobre a arqueologia psíquica, Didi-Huberman (2015, p. 122-123) diz que “[...] não quer dizer que ela é, no sentido corrente do termo, ‘psicológica’. Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de antropológico (como mostra o interesse de Benjamin pelas sobrevivências modernas do ‘demoníaco’ ou do mito), até mesmo

demonstrar (ainda teoricamente) no final do capítulo anterior, através do modo pelo qual as imagens dos meninos do PAVG, as imagens das crianças do êxodo de Sebastião Salgado e, finalmente, a imagem do anjo, foram constelando-se e revelando um sintoma recalçado.

[...] pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalçamentos e dos retornos do recalçado, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

Esse é o trabalho que me chega com o inconsciente do tempo, um trabalho das coisas (ou imagens) em relação, e um trabalho de escuta dessas relações pelo historiador. Pelo exercício do automatismo psíquico, vou intuindo uma possível montagem das imagens, e percebendo um ritmo sintomático que faz no *Agora* retornar recalçamentos do *Outrora*, reabrindo o tempo em uma nova e antiga história não julgada.

Esse trabalho de montagem pelos restos retoma a figura baudelairiana do trapeiro, mas, também, da *criança alegorista* que apresento junto ao trapeiro no primeiro capítulo. É pela montagem enquanto método que esse herói da modernidade retorna em sua face criancieira. “[...] É na própria materialidade, na impureza dos dejetos, nos jogos infantis ou nos lugares-comuns da linguagem, nos comportamentos anacrônicos ou “fora de época” que se identifica a “pré-história” (*Urgeschichte*) de uma cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 121). As crianças em cruzada passam, assim, a me mostrar a vida ainda latente em uma arruinada história.

Cabe retomar aqui também a dialética da aura como um elemento da montagem benjaminiana, que incorporo a minha própria montagem da história das imagens da Cruzada das Crianças, pois recuperar a impureza dos dejetos com a criança alegorista, em um jogo infantil de saltos e recomeços históricos, não significa apenas buscar uma distância no tempo, mas uma distância de tempo e de espaço que pode permanecer em presença, “[...] tal um fantasma não redimido, tal um espectro [*revenant*]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 121). A aura, ainda que em decadência, parece poder persistir nesta perspectiva de montagem pela capacidade de, ao aproximar e justapor imagens, desmontar a história como se desmonta um relógio, pois, ao abrir o relógio, realiza-se uma parada do tempo, enquanto se compreende seu

---

de político (como mostra Benjamin ao apresentar sua ‘história a contrapelo’ como uma história dos ‘vencidos’, esses sobreviventes da opressão). De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção de documento objetivo tanto quanto a da ‘faculdade’ subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo [...] Em suma, a memória age dinamicamente em todas as frentes – materiais e psíquicas”.

funcionamento para tentar consertá-lo. Além da metáfora do relógio, a montagem da história que realizo nesta tese pode ainda ser pensada como um filme projetado em uma velocidade defeituosa,

[...] cujas imagens apareceriam de forma intermitente, deixando entrever seus fotogramas, isto é, sua descontinuidade essencial: nesse momento – momento em que a ilusão da continuidade se desagrega – compreender-se-ia, enfim, de que “mônadas”, vinte e quatro por segundo um filme é realmente feito (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Em oportunismo, possibilitado pela metáfora do filme em projeção desritmada como montagem monadológica, salto para um outro elemento que se acopla às imagens no método que em seguida dou aqui a ver: a legenda... que, existindo no filme de imagens em continuidade desagregada, tornariam a descontinuidade – como um erro da anacronia – ainda mais evidente.

### *5.1.2 Atenção às legendas!*

Para Benjamin (2006), escrever a história é encontrar as legendas das imagens. Mas que tipo de legenda esta história em montagem exige?

Em mais um dos contínuos riscos que assumo nesta escrita, apresento mais uma teoria que me parece dar conta do papel da palavra na história das imagens da infância em cruzada que aqui busco contar: a literatura de testemunho.

Para Márcio Seligmann-Silva (2003), literatura e testemunho se articulam sob dois campos de forças: a necessidade de narrar uma experiência vivida e a compreensão da insuficiência da linguagem diante a acontecimentos tão bárbaros que se tornam inenarráveis. Diante ao horror que ultrapassa a imaginação humana, a mesma imaginação ressurge como uma possibilidade de narrar o impossível. A literatura – como arte – emerge, então, como um lugar impossível de linguagem. “Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47).

Pela linguagem literária, o testemunho torna-se um lugar narrativo que pode ser ocupado não apenas por aquele que viveu diretamente o “martírio”, mas por qualquer narrador que busque dar a ver o indizível sintomático de um real traumático. A literatura enquanto testemunho da história se coloca, assim, como um traço demarcador de uma ausência na palavra, de uma distância presente e em profundidade inalcançável... de uma aura que renasce no limite de sua moderna impossibilidade, como Baudelaire (2011), que antes de

entregar-se às fantasmagorias da modernidade, dá um último grito, aparando os choques com sua *lírca-esgrima* (BENJAMIN, 1989). O choque que a literatura de testemunho busca aparar, enquanto demarca a falta da palavra necessária, tem sua origem em uma experiência traumática que impossibilita a narração.

Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

As imagens da infância em cruzada retornam em um tempo dialético e sintomal de formas que sobrevivem porque inscrevem-se enquanto um trauma não elaborado. Essas crianças em imagem retornam, assim, como um sintoma desse trauma, dessa ferida aberta na história da humanidade. Por isso, tais imagens exigem uma legenda que também se articule nessa história impossível, enquanto palavra que tenta cercar e demarcar os limites de algo ainda não assimilado por esta história em choque. As legendas literárias que deverão constelar junto às imagens surgem na montagem inventada por esta pesquisadora como uma repetição alucinada e alegoricamente barroca... Como aquilo que resta diante da impossibilidade de simbolização em uma história de repetidas barbáries.

Com isso, não estou querendo dizer que, diante do choque e do trauma da história, tudo é literatura ou ficção. Ao contrário, afirmo que diante da catastrófica realidade das sobrevivências da imagens da infância em cruzada, a verdade nos surge ainda e apenas como um sintoma, como uma distância. Diante do volumoso arquivo de imagens da infância em passagem pelo PAVG, como um registro de um exitoso projeto de promessas para uma infância desvalida, não há ausência de uma realidade factível, mas um vazio feito “memoricídio” que torna qualquer história que destoe de tal êxito algo que não merece confiança. A história narrada até então não se preocupa em apagar vestígios, pois sabe que pode contar com “[...] a incredulidade do público diante de barbaridades daquela escala” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 51). Ao falar do lugar da imagem na legibilidade da história

impossível da Shoah<sup>82</sup>, Didi-Huberman (2004) diz que para que possamos recordar, é preciso que imaginemos.

Diante disso, a imaginação poética presente na literatura surge como *lugar-palavra*, que junto às imagens é capaz de gerar testemunho, elaboração e subversão. As legendas literárias da montagem desta história da Cruzada das Crianças emergem, assim, como um testemunho em elaboração... como uma linguagem que busca situar-se no instante do despertar, atenta à vigília necessária... mas ainda trazendo para o mundo a ser desperto, inconscientes de tempo e inconscientes de formas que sobrevivem em semelhança e diferença.

Na dobra entre palavra e imagem visual, busco, pelo procedimento alegórico, criar outra imagem, a imagem crítica e dialética sobre a qual venho refletindo desde o início desta escrita. No item 5.2 o tema das legendas retorna através dos levantes das imagens em montagem.

### 5.1.3 Atenção aos degraus!

Em um dos fragmentos de Rua de Mão Única, Benjamin (2013c, p. 24) adverte:

“Atenção aos degraus!

O trabalho numa prosa de boa qualidade tem três níveis: um musical, o da sua composição, um arquitetônico, o da sua construção, e por fim um têxtil, o da sua tecelagem”.

Ao reler o alerta benjaminiano volta *algo* que, como a frase de Breton (2002, p. 36) – “*Há um homem cortado em dois pela janela*” – choca-se contra minha vidraça. *Algo* que surge de forma anterior à construção arquitetônica desta tese e, obviamente, à elaboração de sua tessitura pela escrita. Um *algo* que, assim como Breton (2002), não sei como dizer, e, que na ausência da palavra certa, imito Benjamin (2013c), chamando-o de degrau musical.

Esse *algo* se coloca para esta pesquisadora quando, nas primeiras tentativas de apresentação das fotografias do acervo do PAVG, aproximo as imagens dos meninos em passagem das composições de Yann Tiersen<sup>83</sup>. Há uma música específica – *Summer'78*<sup>84</sup> –

---

<sup>82</sup> *Shoah* é a forma como os judeus nomeam o holocausto.

<sup>83</sup> “Yann Tiersen (Brest, Francia, 1970), es un compositor cuya particularidade radica en la concepción de música como juego, en el que hace intervenir elementos eclécticos, tanto musicales como tímbricos. La experimentación sonora y la mixturación de géneros constituye una constante en toda su producción. El empleo de instrumentos como el piano, guitarra, violín, carillón, bajo, clavicordio, acordeón, melódica y la

que de alguma forma me parecia “emoldurar” aquelas imagens no lugar e no tempo aos quais me pareciam pertencer, e que, naquele momento, eu só conseguia dizer através daquele fio musical. Foi realizando montagens em vídeos que traziam as imagens e *Summer'78* ao fundo, que (acredito) consegui arrancar aquelas imagens de sua “condição factível” junto à massa documental do acervo e fazer com que elas me arrebatassem de uma forma que até hoje não sei dizer, apenas intuir.

Entretanto, quando questionada em minhas apresentações sobre a intencionalidade do fio musical junto às imagens, eu não conseguia dizer nada além de que aquela música me fazia olhar para as imagens de um modo diferente. Minha resposta parecia carregar em si uma intencionalidade de cunho apelativo emocional diante das fotografias, e isso não condizia com aquilo que eu buscava. Assim, abandonei a composição.

Mas o alerta benjaminiano se coloca – como um grande cartaz – em minhas leituras seguintes, e a música volta como um degrau: o da composição de uma boa prosa. Yann Tiersen e sua música se jogam novamente contra minha vidraça.

Sem saída eu busco compreender que tipo de música era aquela, e percebo que no tom minimalista das peças de Yann Tiersen poderia estar um fio composicional da história dos retornos e sobrevivências à qual eu percorria em minha tese, enquanto seguia os rastros das crianças em cruzada... Intuia, assim, ser possível pensar a estrutura musical minimalista de Yann Tiersen em uma possível proximidade ao tempo dialético daquela história, onde o diacronismo da passagem do tempo das datas sofre as interferências dos retornos sintomais do tempo do anacronismo. A música voltava e batia na vidraça com cada vez mais força...

Resolvo encarar aquilo que retornava e compreender um pouco a música minimalista. Descubro que o minimalismo musical sempre provocou um denso debate, sendo por um longo período ridicularizado pela maioria dos críticos de arte e compositores (SCHWARTZ, 1996, p.8). Para Dimitri Cervo (2005), o Minimalismo coloca-se como uma forma contra-hegemônica de composição no contexto do pós-guerra.

incorporación de otros de juguete, como flautas, panderetas, piano toy, campanas, además de sonidos electrónicos, son muestra de su sincretismo. En sus obras se contempla una fusión de elementos provenientes de diversas especies musicales. Esto da cuenta de la capacidad de lograr una producción original, con sentido de totalidad, mediante la confluencia de estéticas en armoniosa cohesión” (CAUSSE, 2017, p. 167).

<sup>84</sup> Assim como em outras composições de Yann Tiersen, em *Summer'78*, composição que integra o disco da trilha sonora do Filme “Good Bye Lenin!” (Electric and Musical Industries, 2013) “la repetición se realiza en todos los parámetros y niveles [...] En consecuencia, se advierte cierto carácter cíclico y se refuerza la idea de que la obra puede concluir o continuar. En los compases finales, se retoman elementos ya presentados en la introducción o en alguna de las partes anteriores (CAUSSE, 2017, p. 185).

O Minimalismo é, portanto, filho de uma década muito especial na história do século XX. A década de 60, na qual ele se desenvolveu e floresceu plenamente, foi uma das mais importantes na história do século XX no que diz respeito à articulação de movimentos alternativos contra o sistema. Dentre os movimentos que propunham formas alternativas de comportamento e questionavam o *status quo* nos anos 60, podemos citar o movimento hippie, o movimento feminista e o movimento pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King. Os anos 60 foram também uma época na qual as experiências com drogas que visavam estados alterados de consciência foram levadas ao extremo, e em que as filosofias do Oriente e a yoga começaram a penetrar com mais intensidade no Ocidente, devido a uma série de fatos, já bem documentados, dos quais destacamos algumas efemérides, como a ida dos Beatles à Índia, a difusão da música indiana e a vinda para a América de músicos daquele país, como Ravi Shankar. Tendo em mente que o *establishment* na música, desde o pós-guerra até os anos 60, era representado principalmente pelos compositores da vanguarda européia, que em sua grande parte haviam aderido ao serialismo integral e suas diretrizes estéticas, podemos considerar o Minimalismo nascido no continente Americano uma forma alternativa de se compor que estava em confronto direto com os valores já bem estabelecidos pela vanguarda (CERVO, 2005, p. 45-46).

O lugar de marginalidade subversiva da música minimalista encontrava em minha tese um lugar familiar de vizinhança, junto à “Ciência sem Nome” de Warburg e Benjamin, ao qual buscava me vincular e, obviamente, ao lugar de passagem atribuído à infância que eu via em cruzada. Mas havia algo mais do que essa tomada de posição à margem das vanguardas... A própria estrutura composicional de Yann Tiersen me conduzia para *algo*... antes mesmo de eu compreender sua posição “a contrapelo”.

Uma parte relevante desse *algo* musical que me conduzia na leitura das imagens era a repetição. Era como se – em choque – diante das imagens, eu tivesse mais uma chance de assimilar aquela história cada vez que a música realizava um retorno em repetição. *Summer’78* me remetia à construção de uma promessa que ia sendo elaborada a cada adição de uma nova voz melódica nos temas que emergiam em uma polifonia envolvente. Os mesmos temas retornavam e repetiam-se, e a promessa recomeçava até um novo retorno já previsto. Um retorno barroco de repetição do mesmo, mas ao mesmo tempo, pela música, uma esperança dos recomeços (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Acredito agora que *Summer’78*, como um eco angelicalmente satânico, criava os limites musicais de uma pequena mônada – barroca e surrealista – daquelas imagens, com sua pré e pós-história... Uma mônada elaborada em uma ritmicidade dialética e sintomática dos retornos espectrais. E eu... compreendia tudo isso sem saber.

Percebo – enquanto escrevo – que a composição minimalista de Yann Tiersen colocava-se, assim, como minha própria esgrima baudelariana. Por breves instantes, eu parecia conseguir perceber a catástrofe daquela história e, mesmo em choque, sustentar aqueles olhares arrebatadores através da poética de Yann Tiersen. A cada retorno, ela

realizava – antes e agora – breves suspensões dialéticas e, com isso, me possibilitava uma nova chance de compreensão da história daqueles meninos em imagem e de, neles, encontrar uma possibilidade de subversão. Era como se meu ouvido sustentasse meu olhar.

Cervo (2005, p. 48) me ajuda a dizer do elemento da repetição na música minimalista. Para o autor “[...] as obras minimalistas têm como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra”. A repetição, então, irá se colocar como um elemento fundante, operado através de técnicas composicionais específicas. A partir de Cervo (2005), cito algumas:

[*Troca de fase (ou defasagem)*]- [...] uma gama ampla de efeitos acústicos e psicoacústicos ocorre, e, embora o processo repita sempre o mesmo material, a obra soa sempre diferente e viva. Cada vez que um alinhamento ocorre, ele soa diferente do precedente, e cada vez que existe uma aceleração ou defasagem, a forma como esta se dá é única (CERVO, 2005, p. 51).

[...] *processo aditivo linear* articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear (*Ibidem*, p. 52).

[...] *processo aditivo (ou subtrativo) textural*. Essa técnica consiste em nada mais do que adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa (*Ibidem*, p. 55).

[...] *superposição de padrões* [...] consiste em superpor diferentes padrões rítmicos e melódicos, geralmente com durações diferentes, sobre um pulso que se mantém uniforme para todos os executantes (*Ibidem*, p. 56).

Ainda que com total estranheza diante dos conceitos musicais, mas ao mesmo tempo, já assumindo o assalto de ideias como parte daquilo que me inventa na tarefa de pesquisadora, intuía ver toda a teoria que fui construindo e a montagem, que entre escrita e imagem fui tecendo, fundadas em um lugar muito próximo aos processos de repetição das composições minimalistas. Com isso, encorajo-me a ouvir mais uma vez a composição *Summer’78* de Yann Tiersen, e uma novidade se coloca... Havia uma segunda versão onde a música deixava de ser apenas instrumental... Pela palavra, ela passava a me dizer isso:

“*Summer’78*”

*Where are you now  
Can't you see me  
Where are you now  
Can't you hear me*

*Falling, trying  
Searching, losing  
Falling, trying  
Searching, losing*

*Where is this land  
We've built for us  
Where are these streets  
We've built for us*

*When I am laid  
In Earth, in Earth  
Can't you be there  
Near me, near me*

*When I am laid  
In Earth, in Earth  
Can't you hold me,  
can't you hold me  
Please”<sup>85</sup>.*

A música retornava novamente e, munida com a força da compreensão dos processos de repetição minimalistas que eu tomava de assalto, chocava-se agora também através de suas palavras, que eu parecia saber antes mesmo de conhecê-las. Rancière (2009) também agora batia em minha vidraça, me fazendo pensar as formas como meu inconsciente estético, através daquela composição, parecia ter contribuído para que eu pudesse compreender as exigências éticas, estéticas e políticas das imagens da Cruzada das Crianças e, com isso, delimitar um caminho epistemológico coerente a estas exigências.

---

<sup>85</sup> Verão de 78

Onde você está agora?  
Você pode me ver?  
Onde você está agora?  
Você pode me ouvir?

Caindo, tentando  
Procurando, perdendo  
Caindo, tentando  
Procurando, perdendo

Onde está a terra  
Que construímos pra nós?  
Onde estão os caminhos  
Que construímos pra nós?

Quando eu estou deitada  
Na Terra, na terra  
Você pode estar aqui  
Perto de mim, perto de mim?

Quando eu estou deitada  
Na Terra, na terra  
Você pode me abraçar?  
Você pode me abraçar?  
Por Favor  
(Tradução livre da autora)

Acredito agora que a composição de Yann Tiersen atuou em um pensamento que não sabe, – citando novamente Rancière (2009) – de forma justaposta às construções e tessituras que eu elaborava entre palavra (teórica e poética) e imagem (Atenção aos degraus! Uma outra frase que ainda se choca contra a janela). Dito de forma mais direta, foi o primeiro degrau, o composicional, que me permitiu que eu acessasse os outros: de uma arquitetura de montagem epistemológica, e de uma tessitura – entre palavra e imagem – dessa montagem.

Volto a um instante recente e percebo que, de forma alucinadamente repetitiva, escuto as mesmas composições de Yann Tiersen em horas intermináveis de estudo e escrita. Procuo por vezes outras trilhas, mas acabo encontrando na mesma música (em diferentes versões) uma condição intuitiva que me conduz de uma forma bastante específica a um estado de escrita e montagem.

Surpreendo-me ainda realizando “montagens secretas” nas quais a música de Yann Tiersen é acoplada nas montagens entre imagem e legenda literária apenas para que eu conclua que cada justaposição está exatamente colocada onde deveria... Depois, guardo a música e sigo apresentando palavra-escrita e imagem... Chego a pensar que não preciso mais apresentá-la, pois ela já está em mim. E, por isso, ao olhar as imagens e ler as legendas, em mim ressoam as mesmas promessas em elaboração com seus retornos e recomeços.

Chego ao final da escrita desta tese ainda sem estar certa de que esse *algo* – que se choca em minha vidraça – deva ou não estar no trabalho final. Se estivesse, penso de que forma ele deveria ter estado presente no texto desde o início.... E concluo que esteve, da mesma forma que foi me inventando como pesquisadora das imagens da Cruzada das Crianças: como um degrau composicional.

Mas se eu o mantivesse como um segredo, revelado apenas ao leitor que conseguisse acessar esta tese enquanto uma música ou enquanto um mergulho no inconsciente desta pesquisadora, questiono-me: como eu poderia colocar-me diante do alerta de Breton (2002) e recobrar os direitos da imaginação que mora tão-somente nas realidades sumárias? Por isso, arrisco-me – até o limite – e apresento o fio musical de Yann Tiersen como *algo* originado nas “[...] estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas” (BRETON, 2002, p. 23-24).

Assim, quatro composições de Yann Tiersen são justapostas ao que primeiramente realizo apenas pela dobra entre palavra e imagem. Caberá ao leitor a escolha de nuscar as composições anunciadas ou não. O fio musical de Yann Tiersen é para mim pensado como um sintoma revelado em um sonho, que ainda não decifro de forma satisfatória, mas que já

não posso negá-lo, pois compõe de forma direta a montagem da história das imagens da Cruzada das Crianças que fui encontrando, enquanto a inventava em alegoria.

Cabe ainda dizer que as outras três composições de Yann Tiersen são do mesmo álbum e foram como que sendo evocadas pela primeira (*Summer '78* instrumental). Como já mencionei, a composição *Summer '78* letrada me chega como um retorno da mesma música que ganha mais uma voz melódica, concedendo mais densidade à polifonia. *Childhood II* (do mesmo álbum) se coloca como uma variação da *Summer '78*, onde se mantém quase a mesma harmonia, e a melodia – ainda que muito semelhante – perde vozes e temas, acessando o meu imaginário acerca das canções de ninar. A repetição e a promessa são apresentadas – a minha percepção – de forma mais suave. *Childhood I* possui semelhanças harmônicas com *Summer '78*, mas a melodia distingue-se em temas e vozes, em um compasso alterado que sempre adia a chegada do próximo tema.

É seguindo estas pistas que consigo acessar a forma composicional de Yann Tiersen, e, em procedimento alegórico, o convoco a abandonar a história que originalmente ele conta<sup>86</sup> através destas músicas, para me ajudar a contar uma outra história, como um relógio desmontado, ou um filme em continuidade desritmada que para e retorna em um inferno de

---

<sup>86</sup> O diretor e roteirista Wolfgang Becker produziu e concebeu um filme para a geração jovem que cresceu ou nasceu na Alemanha reunificada, criando deliberadamente empatia entre tal público e o protagonista do filme, o jovem Alex. Pensando justamente na geração que “esqueceu” ou não viveu o mundo das Alemanhas divididas, ele cria uma solução de roteiro muito engenhosa: um filho que tenta proteger a mãe do impacto cultural da ocidentalização acelerada da antiga Alemanha Democrática Popular (DDR), para que não perceba que, após os seus oito meses de coma, todo o mundo bipolar que dava sentido à sua vida ruíra repentinamente, sendo substituído pela abundância socialmente excludente da economia de mercado. No entanto, se Alex tenta “fazer durar” o mundo a que sua mãe servia, vai introduzindo aos poucos (na sua materna, fictícia e televisiva DDR) a sua própria visão das coisas. Com isso, ele ensaia a fictícia possibilidade de uma unificação Alemã que pudesse combinar abertura democrática e socialismo, solidariedade e abundância. Portanto, ao final do filme, em seu jogo de memória recomposta, Alex/Wolfgang Becker oferece à geração de alemães do mundo pós-Guerra Fria uma nostalgia de futuro.

Título Estrangeiro: Good bye, Lenin!

Título no Brasil: Adeus, Lenin!

Duração: 117min.

Ano: 2003

País de origem: Alemanha

Idioma original: Alemão

Diretor: Wolfgang Becker

Roteiristas: Wolfgang Becker; Hendrik Handloegten.

Atores Principais: Daniel Brühl; Katrin Sass; Maria Simon; Chulpan Khamatova; Florian Lukas; Alex Beyer; Burghart Klaussner; Stefan Walz; Ernst-Georg Schwill

repetição barroca, mas que também avança em um anticonformismo surrealizado na improbabilidade da esperança poética.

## **5.2 As imagens se levantam**

Abaixo, procuro falar diretamente da forma como – em atenção aos farrapos, às legendas e aos degraus – vi as imagens da Cruzada das Crianças se levantando contra a barbárie da história. Mas, é importante enfatizar, somente me foi possível falar sobre os levantes das imagens em montagem, depois que fui aproximando, desmontando, recomeçando, admitindo as lacunas, confiando naquilo que estranhava e que não entendia, procurando abandonar – de forma dolorosa – minha “sabedoria” iluminista. Esse fragmento é escrito depois deste trabalho. Não são estas, assim, as etapas que sigo para a elaboração do volume II desta tese, mas, antes, uma espécie de relatório arqueológico daquilo que fui encontrando e utilizando dos estratos do solo pelos quais passava, enquanto, nas imagens, escavava através da infância em passagem. É também o resultado do lugar para onde o turbilhão originário das imagens dialéticas me fez navegar.

Ao mesmo tempo, advirto que a montagem está em aberto... Conta de uma história das imagens da infância a qual foi se montando a partir da posição tomada por esta pesquisadora... Mas os fragmentos abaixo, que buscam falar da forma que se levantam as imagens diante de mim, são apenas pequenos restos daquilo que, pela vigília da escrita, me resta dos sonhos que percorri pela montagem. Ainda que anotações tenham sido feitas de olhos entreabertos, quando, no despertar, eu tentava registrar as iluminações que me chegavam durante o sonho, estes restos estão em uma camada da montagem que este volume teórico da tese jamais alcançará. Cabe ao leitor/olhante/ouvinte, mesmo que influenciado pelo relato de minhas escavações, a realização de sua própria escavação, o reconhecimento de seus próprios sintomas projetados nos sintomas da história desses meninos... Cabe a esse expectador, a coragem de encarar seus próprios reflexos do olhar do Anjo-Satanás, que acusa a todos sem parar, e a busca de sua própria embriaguez para que não sucumba diante dele.

### *5.2.1 Levante I: Pelo céu abrasado*

Em um céu abrasadamente baudelariano, em choque, reconheço as promessas e o retorno da barbárie pelas imagens que buscavam registrar os êxitos dos projetos modernos para a infância pobre na ordem dos patronatos agrícolas brasileiros. Em violência alegórica,

desmonta os álbuns. E, em remontagem, busco mostrar as sobrevivências de um determinado *páthos* que, sintomático, abre nas imagens um inconsciente das formas através da assimilação dos corpos daqueles meninos no processo de transmissão da cultura, no auge do advento da modernidade brasileira. Pela captura da imagem, levantam-se corpos proletarizados, moralizados, militarizados em uma empobrecida experiência da infância (*erlebnis*).

Pelas legendas de Baudelaire, a montagem acusa a história pelo seu contínuo de transmissão de cultura e barbárie, e os corpos vão ganhando as brasas do céu crepuscular que os envolve. Pelo fio musical de Yann Tiersen, a moldura monadológica se fecha como as paredes do olho, e a música – que surge antes desta história – retorna como uma dobra repetidamente barroca.

### 5.2.2 Levante II: Ao retroceder ao instante

Em instante de reconhecimento, uma imagem se constela: o instante do pré-guerra que sobrevive nas imagens das crianças pobres pelo mundo. Em constelação, o *Agora torna-se Outrora* e a barbárie (re)emerge de uma forma civilizadamente catastrófica. As crianças em cruzada retiram os meninos em passagem da história dos patrimônios no qual estavam soterradas, convidando-os a seguir em passagem, e lhe contam que o lugar ao qual pertencem ainda não nasceu, ou desapareceu.

Pelas legendas poéticas de Proust e de Peter Handke<sup>87</sup>, encontro o testemunho de uma Cruzada das Crianças que renasce aos olhos desta pesquisadora. Pela montagem, tento

---

<sup>87</sup> O austríaco Peter Handke – escritor de teatro, romances, poesia, argumentista e realizador de cinema –, é mais um escritor que se arremessa em minha vidraça durante os anos do doutorado. Nele, encontro uma relação entre imagem e palavra que se aproxima em intimidade com a história da Cruzada das Crianças que aqui (des)monta em violência alegórica. É pelos limiares dos abismos que meu encontro com Handke parece ter ocorrido. Para Martins (2017, p. 408), em Handke “Uma história não é inventada, criada (ou decifrada), mas encontrada. O ato de encontrar essa história, de fabricar e imaginar essa narrativa, seria, para Handke, uma incumbência inerente ao espectador cinematográfico e que ele, astutamente, transporta e migra para as demais artes, como o drama e a prosa. Em um passo além, Handke ressalta uma gramática dramática que gera acontecimentos não representativos, passando, assim, o foco para a forma como o espectador deve lidar, no tempo presente, com as sequências de imagens, sons e ambiências. Essa ênfase no tempo presente e no encadeamento sensível, no seu fluxo, permite, por dentro da própria sintaxe do cinema, uma disposição de narrar e tecer acontecimentos dramáticos que não estão necessariamente ancorados num enredo e num desdobramento, por assim dizer, aristotélico da ação dramática. Nesse sentido, os personagens de Handke não precisam agir, já que, como uma imagem prévia e simultânea à não ação, eles passam a acontecer, em cena, para além da ação dramática. É diante dessa constatação – e dessa transfusão da gramática cinematográfica – que Handke também prescindir de personagens, como, por exemplo, em *Kaspar* ou na sua *Insulto ao público* (*Publikumsbeschimpfung*), em que há tão somente atores que disparam falas encadeadas. A exploração da frase fílmica permitiu a Handke reinsserir os papéis dramáticos (já que eles não seriam estritamente dramáticos) da fala e da imagem no palco, nas páginas e nas telas”.

também fazê-la renascer para aquele que a olha, procurando dar a ver uma história soterrada em sub-estratos profundos do solo da memória. Mantendo firmes meus pés no presente, pactuo com essas crianças minha posição de resistência aos ventos do progresso.

Pelo fio musical, Summer'78 retorna agora com mais uma voz melódica dada pela palavra; a polifonia crescente dá amplitude aos retornos e sobrevivências da história da Cruzada das Crianças. Uma sub-legenda, pela música, pergunta:

*Where are you now  
Can't you see me  
Where are you now  
Can't you hear me<sup>88</sup>*

### 5.2.3 Levante III: Lá nas nuvens vejo outra procissão

O levante das imagens da Cruzada das Crianças pela acusação e exigência de luto, se encadeia pelo olhar que elas lançam da profundidade inalcançável que as fotografias abrem.

Encontro, assim, no abismo aberto entre o que olho e o que me olha, o reflexo do olhar do Anjo da História de Benjamin. Um anjo que nascendo na imagem do *Angelus Novus* de Klee é aquele que acusa Deus e os homens pela catástrofe do mundo... Acusa-me!

Pela montagem, vejo as imagens tomarem posição, e, assumindo seu lugar na Cruzada das Crianças, os meninos do PAVG param, olham para trás e exigem que os mortos sejam enlutados.... Com o Anjo-Satanás, eles me carregam para o lugar de onde vieram e, com isso, exigem que eu encare, através de seus olhares petrificantes, a ruína das promessas que lhes foram feitas.

Os epigramas de Brecht (2014), que configuram seu poema “A Cruzada das Crianças”, são justapostos às imagens retomando seu sentido grego funerário, como inscrição gravada no mármore dos sepulcros (DIDI-HUBERMAN, 2017). Enlutados pela forma testemunhal epigramática, as crianças em imagem se levantam e olham – em acusação– enquanto cruzam.

Em *Childhood I* (Infância I) reconheço a necessidade epigramática junto às imagens das crianças que vejo passar. Em nuvens, vejo a forma como seguem e seguem sem nenhum

---

<sup>88</sup> “Onde você está agora?  
Você pode me ver?  
Onde você está agora?  
Você pode me ouvir?”

lugar ainda achar. Infância I é também espera em um contrarritmo que parece sempre adiar a chegada do lugar e do tempo necessário.

#### 5.2.4 Levante IV: *Pela embriaguez ainda possível*

Por fim, levo à tensão máxima os limites entre surrealização e alegorização. Arranco pedaços das imagens e as ressignifico no instante surrealista de leitura da história: o do despertar. Para isso, busco a embriaguez da experiência surrealista e da experiência da infância como crítica da cultura. Retorno às imagens como uma criança de tesoura nos dedos... recorto, amplo, remendo, repito, desenho, novas – nas mesmas – imagens. Em violência, violo as constelações com remontagens defeituosas e insuficientes. Mesmo constrangida, busco a inacessível possibilidade de brincar com os trapos, com as caixas de letras (BENJAMIN, 1996), estranhando qualquer significado e racionalidade *a priori*, como uma criança que tapa os olhos mas deixa um espaço entre os dedos por onde pode espiar, busco com a criança-alegorista alguns instantes de subversão do avanço da cultura pela barbárie.

Vejo as imagens levantarem-se uma última vez nesta busca – interminável – que aqui deve se fechar em tese. Do assalto de ideias já incorporado em minha identidade-pesquisadora, já não reconheço a autoria das legendas que se acoplam às imagens... Elas (re)surgem do *turbilhão do rio* por onde esta tese foi escrita misturando palavras que já parecem habitar em mim. Yann Tiersen retorna com uma mesma e outra música – *Childhood II* (Infância II) –, acionando o meu imaginário acerca das canções de ninar... Em um lugar inalcançável à palavra, faz retornar meus mais profundos desejos infantis recalcados há muito tempo. É apenas como sintoma que eles retornam...

Nesse levante surrealista, as crianças seguem em cruzada enquanto me fazem uma última exigência: *Embriaga-te!*

## REFERÊNCIAS

- ACCORSSI, Aline; SCARPARO, Helena; GUARESCHI, Pedrinho. A naturalização da pobreza: reflexões sobre a formação do pensamento social. **Psicologia & Sociedade**, 24(3), p. 536-546, 2012.
- AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2016.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: purgatório**. São Paulo: Atena Editora, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/purgatorio.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- AMORIM M. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Editora Musa, 2001.
- BARBOSA JÚNIOR, Hélcio Fernandes. **Caciques da Umbanda em Pelotas: narrativas, histórias e Outras Pedagogias**. 2015. 97f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes, II: Curiosités Esthétiques**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868. Disponível emfile:///C:/Users/Usuario/Downloads/Oeuvres\_compl%C3%A8tes\_de\_Charles\_Baudelaire\_[...]Baudelaire\_Charles\_bpt6k1073236b.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo; Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 8ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 07-20.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012b.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única/ Infância berlinense**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita. A palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2010.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRASIL, 1918. **Decreto nº 12.893, de 28 de fevereiro de 1918**. Autoriza o Ministro da Agricultura a criar patronatos agrícolas, para educação de menores desvalidos, nos postos zootécnicos, fazendas-modelo de criação, núcleos coloniais e outros estabelecimentos do Ministério.

BRECHT, Bertold. **A Cruzada das Crianças**. Posfácio. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2014.

BRETON, André. **Arcano 17**. São Paulo: Brasiliense, 1971.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BUSSOLETTI, Denise Marcos. **Infâncias monotônicas: uma rapisódia da esperança – estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa**. 2007. 395 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico: conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin**. 1998. 212 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/o-anjo-melancolico/o-anjo-melancolico.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2016.

CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Nº 39. 2008. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

CALLADO, Tereza. A teoria da melancolia em Walter Benjamin. A versão do *taedium vitae* medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco. **Cadernos Walter Benjamin**, vol. 01, p. 01-18, junho-dezembro de 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTEL, Robert; WANDERLEY, Luiz Eduardo W.; BELFIORE-WANDERLEY, Mariangela. **Desigualdade e a questão social**. São Paulo: EDUC, 1997.

CAUSSE, María Sol. El estilo compositivo de Yann Tiersen: acercamientos y diferencias con la corriente minimalista. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 17, n. 33, p. 164-18, jan/jul, 2017.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**. nº 10, agosto de 1998. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

CERVO, Dimitri. O minimalismo e suas técnicas composicionais. Per Musi – **Revista Acadêmica de Música** – n.11, p. 44-59, jan - jun, 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

CHEVITARESE, André Leonardo; VEIGA, Daniel Soares. O significado das ações de curas de Jesus na sociedade judaica: uma abordagem antropológica. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, 7, 2, p. 149-162, 2013.

COELHO JR., Nelson Ernesto. O inconsciente em Merleau-Ponty. In: KNOBLOCH, F. (Org.). **O inconsciente: várias leituras**. São Paulo: Escuta, 1991. p. 121-145.

COELHO JR., Nelson Ernesto. Merleau-Ponty e o primado da percepção: diálogos com a Psicanálise. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, V.15(1/2) V.16(1/2), p. 11-25, jan/dez, 1997.

COSTA, Cléber José Silveira da. **Seu Paulo: a escrita no barro – um Outro Sujeito, um Sujeito Outro, uma Pedagogia Outra, uma Outra Pedagogia**. 2014. 164f. **Dissertação** (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

DEPARTAMENTO DA CRENÇA NO BRASIL. **Anaes primeiro congresso 1922**. Disponível em: <[http://old.ppi.uem.br/gephe/PCBI/PCBPI\\_anais\\_1922parte1.pdf](http://old.ppi.uem.br/gephe/PCBI/PCBPI_anais_1922parte1.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2017.

DICKENS, Charles. **Tempos difíceis**. São Paulo: Clube do livro, 1969.

DICKENS, Charles. **David Copperfield**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit 7, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges (curador). **Sublevaciones**. Catálogo de mostra organizada pelo Museu *Jeu de Paume* em colaboração com o *Centro de Arte Contemporâneo/MUNTREF/UNTREF*. Buenos Aires: 21 de junho a 27 de agosto de 2017.

DUARTE, Krischna Silveira. **Educação desordeira**: poéticas das infâncias em vídeoarte. 2017. 149f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Volume I. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Volume II. Porto Alegre: L&PM, 2016a.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GATTI, Luciano Ferreira. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. **Trans/Form/Ação [online]**, vol.31, n.1, p.127-142, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-1732008000100007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-1732008000100007&script=sci_abstract&tlng=pt) Acesso em: 28 out. 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Theory of Colours**. London: John Murray and Son, 1840. Disponível em: [http://www.painting-course.com/wp-content/pdf/Goethe\\_theory\\_of\\_colours.pdf](http://www.painting-course.com/wp-content/pdf/Goethe_theory_of_colours.pdf). Acesso em: 15 mar. 2018.

HIDALGO, Matheus. Fenomenologia e psicanálise: o inconsciente como estrutura da conduta. **Revista de Psicologia da UNESP**, 14(2), p. 10-20, 2015.

JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. **Arte e Filosofia**, n. 12 , p. 117-139, 2012.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciências, Saúde**, v. 13 (suplemento), p. 39-54, out. 2006.

KOHL, Tatiani Müller. **Tramando sonhos**: infâncias e representações. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAGES, Susana Kampff. Notas sobre anjos em Walter Benjamin e Guimarães Rosa. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 39, p. 130-137, set./nov. 1998.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, Michael. Prefácio: Walter Benjamin: Crítico da Civilização. BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013. P. 07-19.

LÖWY, Michael. **A jaula de aço**: Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.

LÖWY, Michael. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século 20. **Ecodebate**. Publicado em 20 maio 2010. Disponível em: <<https://www.ecodebate.com.br/2010/05/20/barbarie-e-modernidade-no-seculo-20-artigo-de-michael-lowy/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. Estilhaços da frase fílmica: a dramaturgia intermedial de Peter Handke. **Rev. Bras. Estud. Presença**, vol.7, n.2, p.407-433, 2017.

MARTINS, Felipe S. **É pela arte toda, pela história de vida**: as representações da música nas vivências Griô da Mestra Sirley Amaro. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. São Paulo: Global, 1985.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Lisboa: Colectivo das Edições Avante, 1997.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2017.

MATOS, Olgária C. F.. **Os arcanos do inteiramente outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATOS, Olgária. Pórticos e Passagens: Walter Benjamin- Contratempo e História. In MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; JR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel. (Orgs.). **Walter Benjamin. Experiência Histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora UNEPS, 215. P. 99-114.

MATOS, Olgária C. F.. Walter Benjamin: a citação como esperança. Walter Benjamin: a citação como esperança. **Semear**, Rio de Janeiro, n. 6, 2002. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_20.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html), Acesso: 26 jan. 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva: 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MIRANDA, Dilmar. Estética e poética da modernidade em Charles Baudelaire. **Cadernos Walter Benjamin**. Periódico n°. 7, p. 74-91, jul.-dez. 2011.

MISAAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

MURITIBS, Maiara. Sebastião Salgado. **CENTRO MARIO SCHENBERG de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP**. Disponível em [http://www2.eca.usp.br/cms/index.php%3Foption=com\\_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10](http://www2.eca.usp.br/cms/index.php%3Foption=com_content&view=article&id=67:sebastiao-salgado&catid=14:folios&Itemid=10). Acesso em: 15 mar. 2018.

NERY, Marco Arlindo Amorim Melo. Pelos caminhos de Deméter: os aprendizados agrícolas federais e as políticas para o ensino agrícola primário no início do século XX (1910-1947). 2010. 200 f. Vol. 01. **Tese** (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2007.

PINTO, Manuel. A infância como construção social. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel (Orgs.). **As crianças: contextos e identidades**. Braga: Centro de Estudos da Criança-Universidade do Minho, 1997. P. 31-74.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

QUERIDO, Fabio Mascaro. **Marxismo e crítica da modernidade**. São Paulo: Boitempo, Fapesp, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REDONDO, Tercio. Bertold Brecht. In: BRECHT, Bertold. **A Cruzada das Crianças**. Posfácio. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2014. p. 32.

RIBEIRO, Angelita Soares; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Diálogo com Maria João Cantinho. Para que não se esqueça: Fotografia e imagem em Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. **Cadernos Walter Benjamin**. Periódico n°. 19, p. 130-149, jul.-dez. 2017.

RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do Brasil. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p.376-406.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALGADO, Sebastião. **Retratos de crianças do Êxodo**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Infância, exclusão social e educação como utopia realizável. **Educação & Sociedade**, vol.23, nº.78, Campinas, p. 265-283, abr. 2002..

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel (Orgs.). **As crianças: contextos e identidades**. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, 1997. p. 07-30.

SCHILLER, Friedrich A **educação estética do homem numa série de cartas**. 3ª ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin and his angel. In: Scholem, Gershom. **On Jews and Judaism in crisis: selected essays**. New York : Schocken Books, 1976.

SCHOLEM, Gershom. **Walter Benjamin y su ángel: catorce ensayos y artículos**. Buenos Aires: FCE, 2003.

SCHWARZ, Robert. Process vs. intuition in the recent works of Steve Reich and John. **American Music**, vol. 8, n. 3, p. 245-273, 1996

SCHWOB, Marcel. **A Cruzada das Crianças: vidas imaginárias**. São Paulo: Hedra, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 45-58

SILVEIRA, Priscilla Rúdis Mota da. A manifestação da festa de pessach em seu espaço e tempo de tradição, identidade e simbolismo. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, nº. 21, p. 68-77, janeiro de 2007.

SOUZA, Solange Jobim e (Org.). **Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SZPICZKOWSKI, Ana. Educação e Talmud – uma releitura da ética dos pais. **Mirandum**. Año VIII – Nº. 15 2004.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. P. 13-34.

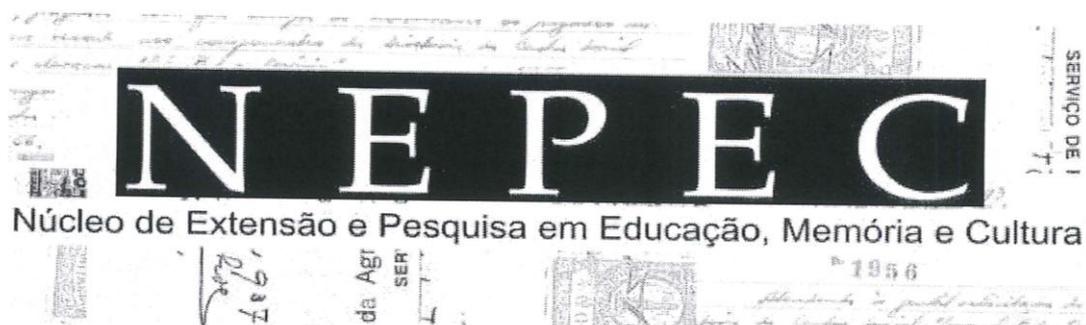
VARGAS, Vagner de Souza. **Dramaturgia da corporeidade: a pedagogia do evento teatral**. 2018. 231f. **Tese** (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

VIANNA, Adriana de Resende B.. **O mal que se adivinha**: polícia e minoridade no Rio de Janeiro, 1910-1920. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

VICENTE, Magda de Abreu. **O Patronato Agrícola Visconde da Graça em Pelotas/RS (1923-1934)**: gênese e práticas educativas. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

## **ANEXOS**

ANEXO A: Autorização para utilização do acervo do NEPEC para pesquisa



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA SUL-RIO-GRANDENSE- CAMPUS PELOTAS VISCONDE DA GRAÇA (IFSUL/CAVG)**

**NÚCLEO DE EXTENSÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, MEMÓRIA E CULTURA (NEPEC)**

Autorizamos **Angelita Soares Ribeiro** a realizar pesquisas e utilizar as imagens do acervo sob nossa responsabilidade para fins de pesquisa de doutorado.

Pelotas, 02 de maio de 2014.

*Fabíola Mattos Pereira*  
Fabíola Mattos Pereira

*Angelita Soares Ribeiro*  
Angelita Soares Ribeiro

Coordenadoras NEPEC

## ANEXO B: Declaração de guarda do acervo histórico



INSTITUTO FEDERAL DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
SUL-RIO-GRANDENSE  
Campus Pelotas-Visconde da Graça



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA SUL-RIO-GRANDENSE  
CÂMPUS PELOTAS-VISCONDE DA GRAÇA

AV. ILDEFONSO SIMÕES LOPES, 2791 - BAIRRO ARCO-ÍRIS  
CEP: 96.060-290 – PELOTAS/RS  
TELEFONE (053) 3309-5550  
E-mail: cavg@cavg.ifsul.edu.br

### Declaração

O Instituto Federal Sul-rio-grandense, Câmpus Pelotas-Visconde da Graça, inscrito no CNPJ sob n.º 107.299.92/0008-12, com sede na Avenida Ildefonso Simões Lopes, n.º 2791 - Três Vendas, Pelotas-RS, por intermédio de seu representante legal Professor Amauri Costa da Costa - Diretor em Exercício, **DECLARA** que o **Núcleo de Extensão e Pesquisa em Educação, Memória e Cultura - NEPEC** - possui a guarda do acervo histórico do Câmpus Pelotas-Visconde da Graça.

Pelotas, 02 de maio de 2018

**Prof. Amauri Costa da Costa**  
Diretor em Exercício

*Prof. Amauri Costa da Costa*  
Diretor Adjunto  
Câmpus Pelotas - Visconde da Graça  
Instituto Federal Sul-rio-grandense