

Da sobrevivência das imagens como fantasma: uma leitura de a ocupação, de Julián Fuks¹

Paulo Eduardo Benites de Moraes^a

¹ Agradeço, imensamente, ao Professor Jaime Ginzburg pela leitura atenta e pelas considerações valiosas para os desdobramentos das ideias presentes nesse artigo. Evidentemente, toda e qualquer inconsistência que o texto ainda mantém é de minha responsabilidade. Agradeço, também, aos alunos envolvidos no projeto do qual o presente artigo é resultado e ao CNPq pelo financiamento em forma de bolsas de pesquisa aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/CNPq), do qual sou líder.

Resumo

O presente artigo investiga, no romance A Ocupação (2019), de Julián Fuks, a construção de certas imagens como sintoma do ocultamento do passado que retorna muito tempo depois na condição de fantasmas à consciência do presente. A obra mescla três narrativas concomitantes, cujas experiências das personagens apresentam, por meio dos sentidos de ocupação e resistência, a tensão entre os espaços internos e externos. Utilizaremos o aporte teórico de Aby Warburg (2015) e Georges Didi-Huberman (2012; 2014) sobre o caráter fantasmático das imagens. Os resultados dessa leitura evidenciaram que a relação entre o que está perdido de maneira irremediável e o fantasma imagético da perda traz à tona as muitas maneiras em que a vida, e o circuito dos afetos que a envolve pela política do passado e do presente, pode ser percebida como um modo de sublimação.

Palavras-chave: Imagem, Fantasma, Memória, Resistência.

Recebido em: 30/05/2020

Aceito em: 22/07/2020

^aFundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, RO, Brasil. E-mail: benitespaulo7@gmail.com

Introdução

Em artigo recente sobre a obra de Julián Fuks, a professora e pesquisadora Eurídice Figueiredo (2020, p. 7) conclui, assertivamente, que “a literatura de Julián Fuks é de resistência”. Trata-se de uma leitura da obra *A Resistência* (FUKS, 2015), cujo foco segue a noção de “narrativa de filiação” e demonstra que uma das linhas de força da narrativa de Fuks

caracteriza-se por um hibridismo genérico, já que dialoga tanto com a ficção quanto com a autobiografia; não é linear, procura recolher os fragmentos de uma herança e, para isso, precisa fazer uma busca, porquanto o narrador não conhece, senão de modo lacunar, aquilo que foi vivenciado pelos pais e avós. (FIGUEIREDO, 2020, p. 2).

Tal afirmação acompanha de perto a ideia de “narrativa de filiação”, que a pesquisadora retoma de Dominique Viart, o que nos permite perceber, após a leitura do texto, uma certa tendência da narrativa contemporânea – não só brasileira – acentuadamente inscrita na prospecção da genealogia (seja pelo percurso do narrador ou dos personagens) das origens em crise após as duas grandes guerras e todo o fluxo de mudanças da sociedade com as ondas migratórias (FIGUEIREDO, 2020). Tomando como ponto de partida a proposta de que a literatura de Fuks é de resistência, sobretudo por ser uma narrativa que mescla ficção e autobiografia, e por encenar uma proposta estética na qual a ficção não responde mais às ideias de fantasia, imaginação e fabulação, e sim como um “arranjo de linguagem” (FIGUEIREDO, 2020, p. 3) operado pela desregulamentação, pelo ato lacunar de um passado que insiste em comparecer, pela ausência de linearidade e pela superposição de histórias, o objetivo do presente texto é propor uma leitura da obra *A ocupação* (FUKS, 2019) em suas demandas da sobrevivência das imagens.

No romance *A ocupação*, o tema da permanência do passado aparece, de forma intercalada, na experiência dos ocupantes refugiados no hotel em ruínas no centro de São Paulo, os quais fogem das guerras de seus países, na relação do pai com a memória da ditadura militar e na intimidade de Sebastián, sua esposa e o devir de um filho. São três histórias que se sobrepõem, marcadas pelas tensões entre as instâncias

autorais e as vozes internas das narrativas. Com a finalidade de expor as problemáticas estéticas da obra em análise, buscamos orientar nossa discussão em torno do tema da sobrevivência das imagens como fantasmas, a partir das leituras de Aby Warburg e Didi-Huberman.

O valor sintomático das imagens

As imagens podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação ou o nosso pensamento, e na maioria das vezes, convertem-se no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância. Desde tempos imemoriais, as imagens orientam nossa organização de mundo, exatamente porque habitam nosso imaginário, a consciência e o inconsciente, e revelam a obscuridade que programa nossas escolhas, desejos e decisões.

Todas essas articulações imagéticas que motivam nossa economia psíquica pertencem a um movimento temporal acentuadamente marcado por um eterno retorno das imagens, isto é, uma dialética das imagens que insistem em permanecer. Georges Didi-Huberman, em seu trabalho de leitura crítica de pensadores tais como Aby Warburg e Walter Benjamin, fala-nos desse processo como “sobrevivência das imagens”. Para Didi-Huberman, estamos diante de vestígios incompletos do tempo, de modo que, apenas reconhecendo tais abismos lacunares, as zonas de sombras, termo que recupera de Warburg, podemos compreender que as imagens da história vivem ao ritmo de repressões e retornos, apagamentos e sobrevivências, “[...] o que no presente nos volta de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente de retorno, mas imprevisível, vem trazer o sinal ou seu sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113). É desse caráter indelével das imagens no romance *A Ocupação* que nosso texto se ocupa.

As imagens sobreviventes trazem consigo a manifestação de sintomas que sempre retornam. E. H. Gombrich, na biografia que escreveu sobre Aby Warburg, publicada em 1970, afirma que o interesse especial do pensador alemão ao escrever sua tese sobre as imagens de Sandro Botticelli era chegar à “constatação do valor sintomático de todas as relíquias pictóricas do passado”² (GOMBRICH, 1970, p. 34), o que Warburg chamou de sobrevivência da antiguidade (*Nachleben das antike*).

² De forma mais precisa, a discussão posta no estudo de Warburg buscava entender como certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados e reincorporados nos séculos XV e XVI por artistas como Botticelli. Para tanto, as obras analisadas profundamente foram *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*.

Tal proposição será retomada posteriormente por Didi-Huberman. Lembramos aqui, sem a pretensão de esgotar os exemplos, o artigo “The surviving image: Aby Warburg and Tylorian anthropology”, no qual Didi-Huberman (2002, p. 61) argumenta que o sentido do estudo das imagens em Warburg coloca o campo da história da arte num “tempo outro”, que não o da perspectiva cronológica habitual. No mesmo sentido da reflexão do crítico francês, o historiador Carlo Ginzburg, em texto sobre Warburg, também comenta o descolamento do pensamento warburguiano desse sentido cronológico de compreensão da história. Conforme Ginzburg (1990, p. 46), Warburg distancia-se dos historiadores da arte de seu tempo, deslocando a “[...] história da imagem do ponto de vista de uma história da cultura”.

O deslocamento enunciado por Ginzburg, o “tempo outro”, pode ser entendido como “survival” (*Nachleben*), segundo Didi-Huberman (2002, p. 61). No romance de Julián Fuks, a dialética de apagamento e sobrevivência das imagens irrompe com grande força por meio da construção estética da memória. Na recente fortuna crítica³ sobre a ficção do autor brasileiro podemos encontrar a relação com o conceito de “pós-memória”, advindo, sobretudo, da perspectiva de Marianne Hirsch (2008), cuja ideia reside no processo em que o indivíduo herda os traumas do passado e de eventos vividos pelos ancestrais. Essa herança, por sua vez, é transmitida por meio do testemunho pessoal de familiares ou amigos.

Nesse sentido, se compreendermos a memória como aquela propriedade de conservar certas informações, como a definiu J. Le Goff, devemos levar em conta, em primeiro lugar, “o conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 933). Em *A ocupação*, logo no início da narrativa, já é possível notar um índice que se repetirá ao longo da trama sob a perspectiva do retorno da imagem e da reelaboração da memória: “Todo homem é a ruína de um homem, eu poderia ter pensado” (FUKS, 2019, p. 9).

A ruína é, certamente, o signo que nos remete ao processo da construção imagética do romance. Nesse ponto, notamos um diálogo com o pensamento de Walter Benjamin. Pensar o caráter espectral das imagens, encarando-as como

³ Nesse ponto destaco os trabalhos da professora Eurídice Figueiredo (2020), “A Resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação”; e a pesquisa de mestrado defendida por João Pedro Coleta da Silva, em 2020, na Universidade de Brasília (UnB): “A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks”.

manifestações de um desejo, de uma paixão que nunca deixa de existir por completo, de modo que o fragmento, como aquela ferida⁴ cuja cicatriz nos lembra o sofrimento passado, é uma marca que carrega em si a mundanidade e a precariedade de uma época e também da memória humana. Para Walter Benjamin, pensar a ruína, naquilo que pode revelar-nos como sintoma histórico, é o mesmo que seguir rastros, outras formas de sobrevivência. A ideia de ruína, em Benjamin, pode ser encontrada em seus estudos sobre o barroco:

⁴ Utilizamos as expressões “fragmento” e “ferida” de modo equivalente, pois queremos trazer ao leitor a lembrança da matriz grega *thraûma*, -atos que significa: “fragmento, ferida, epidemia” (PEREIRA, 1976, p. 269).

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. Pois é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso, confundindo estereótipos com enriquecimento artístico, na incansável expectativa de um milagre. (BENJAMIN, 1984, p. 200).

No caso de Sebastián, narrador de *A ocupação*, a sua grande força de resistência reside, exatamente, no ato de ocupar as ruínas, sejam elas físicas – tal como sua ocupação no Hotel Cambridge em ruínas – sejam sublimadas – tais como os sintomas do passado que voltam à memória no presente. A cena de abertura do romance, já referida, é o encontro de Sebastián e sua esposa com um homem em “estado precário, soterrado em seus próprios escombros” (FUKS, 2019, p. 9), o que remete o narrador aos seus próprios fantasmas. A cena é composta pelas marcas do apagamento das luzes da ideia de modernidade, sobretudo pela presença marcante das imagens da cidade. O apelo ao *flânerie* é o momento oportuno para que Sebastián possa perceber todo o peso destrutivo do progresso urbano e o impacto violento nas vidas que habitam as cidades: “O dilema era ínfimo, isso eu sabia, era a perversidade da nossa cidade manifesta em insignificância, a sordidez replicada mundo afora todos os dias, numa infinidade de esquinas.” (FUKS, 2019, p. 10). Essa imagem da cidade dilacerante e dilacerada, sob o signo da destruição e da demolição, esconde algo mais profundo que será desvelado ao longo do romance por meio das ações e sentimentos de Sebastián ao vivenciar de forma intensa, ainda que por pouco tempo, o Hotel Cambridge.

Nesse ponto específico da narrativa – o momento inicial – já é possível notar uma ruptura importante no que diz respeito

à própria estrutura narrativa. *A Ocupação* é uma obra cuja linha narrativa pode ser lida sob a hipótese de que há uma ruptura com as convenções e limites habituais do romance. Quando se escolhe iniciar a narrativa pela tensão, exatamente no ponto em que a noção de progresso advinda da modernidade é flagrada em seu estado de declínio, toda a harmonia esperada no início do romance se perde, abrindo espaço para uma narrativa que se desenrolará de forma fragmentária e lacunar, recuperando as memórias recobertas e abrindo espaço para a irrupção de imagens sobreviventes. Passemos, agora, a observar mais de perto como tais imagens surgem no romance atravessadas nas narrativas superpostas.

Pai e filho: a herança traumática do passado

A primeira narrativa que se apresenta para o leitor é a relação entre Sebastián e seu pai. Há, no encadeamento narrativo entre esses dois personagens, uma herança melancólica na errância do próprio Sebastián, um personagem que aparece em romances anteriores de Fuks como um sujeito fragmentado que busca reconstituir o passado familiar na tentativa de compreender seu presente e a si mesmo, bem como o peso da ditadura militar que assombra o pai e que se reflete na relação entre ambos.

Segundo a leitura freudiana do conceito de melancolia, é possível pensar o fenômeno como uma reação a uma perda não identificada, o que abre a discussão para uma possível leitura dos aspectos sociais do problema da melancolia em sua apreensão pela arte. Para Freud, uma das marcas da diferença entre a melancolia e o luto é “[...] uma impressão mais enigmática”, porque não podemos ver o que absorve tão completamente o sujeito frente a “[...] um extraordinário rebaixamento do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego” (FREUD, 2011, p. 52-53). Para o autor, esses dois fenômenos estariam ligados ao objeto amado que se perde, o que leva a uma diminuição progressiva do desejo e, por consequência, a um deslocamento do sujeito no mundo. Para Freud, a melancolia é responsável por esse estado permanente de uma perda indeterminada a qual se confunde com a fratura do próprio ego, o que justificaria o estado errante de Sebastián e a tentativa de reconstrução do passado.

No cruzamento dessas marcas do passado, algo que ainda não tinha vindo à tona irrompe no leito do hospital onde o pai de Sebastián encontra-se internado, sob a iminência da morte:

Meus avós paternos, seus bisavós, ele disse, morreram em Auschwitz. Os nomes deles constam numa lista de 610 judeus perseguidos por nazistas nos arredores de Bistriça, na Romênia, todos eles mortos em Auschwitz em 1944. [...] Nunca foi um segredo, Sebastián, era só uma informação que nos faltava. Seus avós não falavam do holocausto, não pesquisavam sobre o holocausto, não trocavam informações com familiares distantes, mas é possível que isso não fosse um mecanismo de recalque, e sim a opção que restava pela continuidade. (FUKS, 2019, p. 56-57).

A revelação do pai traz à tona, uma vez mais, a memória de sua experiência sob as ameaças do nazismo e da ditadura. Por algum motivo o pai de Sebastián não havia contado a ele sobre a lista dos 610 nomes dos mortos em Auschwitz. Agora, algum tempo depois, no leito do hospital, entre a vida e a morte, é como se eles tivessem conseguido a prova cabal de que houve, fatalmente, o horror nazista.

Diante desse encontro, dois pontos merecem ser destacados, ambos ligados ao peso do fantasma do Nazifascismo que assombra o presente do pai e do filho, mais especificamente no que diz respeito ao seguinte questionamento de Sebastián: “por que quiseram por tanto tempo manter essa informação em segredo, por que não contaram?” (FUKS, 2019, p. 57). O primeiro ponto consiste na irrupção da imagem da melancolia, responsável pelo sentimento de ocupação em um dos sentidos que aparece ao longo da obra, qual seja, a ocupação paternal, tanto a ocupação de Sebastián no passado e nas memórias de seu pai, quanto a ocupação que ele próprio está prestes a receber com a iminência do nascimento de um filho.

Sebastián, que passou a ocupar o escritório onde o pai atendia seus pacientes nas sessões psicanalíticas, inicia a escrita do livro em que pretende narrar todas as histórias escavadas no Hotel Cambridge, o que nos remete à cena de abertura:

Aqui escrevi a primeira frase, me perguntei se todo homem era a ruína de um homem, relatei um episódio cujo sentido ainda hoje me escapa, sobre um bêbado de cujo rosto não me lembro mais. Aqui descrevi a chega agônica de meu pai ao hospital, e me pergunto por que terei feito essa escolha.

[...] Por que não quis encarar seu passado mais vasto, sua trajetória de ações e palavras graves? Num Édipo tardio, terei desejado matar o meu pai e ocupar o seu trono, e amparar a minha mãe num abraço já descarnado? (FUKS, 2019, p. 114).

Nesse ponto, em que Sebastián se coloca no divã do próprio pai, num movimento de auto psicanálise, nota-se a interferência da presença do pai em sua própria história. Há, nesse ponto, a relação entre uma herança fantasmática a qual Sebastián tentará responder perscrutando o passado e habitando os espectros das ruínas e o limite que se impõe à narrativa do passado familiar, o qual é atingido quando ele próprio descobre no escritório do pai que “[...] ainda há algo que desconheço e que insiste em me convocar. Onde existe um sintoma, leio numa passagem de Freud que meu pai fez questão de grifar, existe também uma amnésia, uma lacuna da memória” (FUKS, 2019, p. 114). Mesmo com o advento da lista que confirma a morte dos avós em Auschwitz, há uma lacuna na memória que surge como uma imagem sintomática de uma narrativa que desconfia de si mesma e desconfia de sua própria capacidade de reconstruir o passado.

Mesmo com a afirmação de Sebastián de que “agora, no entanto, o nome Auschwitz, com sua carga cultural, com seu poder de invocar uma mesma galeria de relatos e imagens, parecia dar à contingência uma concretude inescapável” (FUKS, 2019, p. 56), o estado melancólico não se desfaz. Ao contrário, a concretude da carga do nome Auschwitz atua mais no sentido sintomático, o qual surge pela irrupção de uma imagem de morte, do que no sentido de conciliação com um passado desconhecido.

É notável a relação estabelecida com Freud e a herança edípica, que fica flagrante na fala de Sebastián, mas há, ainda que de maneira mais velada, a recuperação hamletiana do fantasma do pai. Aliás, Derrida (1994, p. 13) se vale exatamente de Hamlet para pensar o que chamou de “efeito viseira”: “O efeito de viseira diz respeito ao fato de que o fantasma vê sem ser visto”. Desse modo, o que está em jogo no pensamento de Derrida é o desejo inconfesso de fazer justiça às gerações daqueles que não estão mais presentes, mas que devem ser lembrados em sua espectralidade. Para Derrida, “nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível,

pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses que ainda não estão aí, presentemente vivos” (DERRIDA, 1994, p. 13). Talvez o desejo de justiça seja o sintoma ao qual Sebastián esteja preso, por meio do qual recupera, em sua espectrografia, a memória de seus antepassados.

O segundo ponto ligado ao sentido da imagem como fantasma na relação entre pai e filho pode ser observado no segredo da explicação adiado pelo pai. O segredo, nesse sentido, pode ser tomado como um sintoma de algo do qual não se pode falar, ou de algo do qual não se quer falar. É por meio do segredo, do desejo de não revelar a narrativa de um passado traumático, que irrompe a imagem sintomática do medo:

Acho que só ali comecei entender o que sentira nas geleiras, o medo cósmico, como definiu Bakhtin, o medo que nos assola quando pensamos estar diante do imensurável, do incognoscível. O medo em que se baseia quase toda religião, na forja de um Deus opressor e protetor a um só tempo. O medo de que se aproveita também quase todo fascismo, o medo de algo incerto, mítico, de um inimigo erguido e esculpido com esmero, de maneira mais conveniente, o judeu, o imigrante, o socialista, o negro, a mulher, o homossexual, o militante, o excluído. (FUKS, 2019, p. 75).

O medo parece ser o segundo grande movimento da obnubilação da resposta, que surge por uma fusão do discurso científico com o ficcional, alargando os limites entre a crítica e a criação. O medo cósmico, tomado de Bakhtin, leva-nos a pensar de que se trata esse medo. Bakhtin trata desse tema no estudo dedicado à obra de Rabelais. No capítulo sobre “A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”, Bakhtin apresenta uma definição de medo cósmico:

medo de tudo que incomensuravelmente grande e forte: firmamento, massas montanhosas, mar – e o medo das perturbações cósmicas e das calamidades naturais, nas mais antigas mitologias, concepções e sistemas de imagens, e até nas próprias línguas e nas formas de pensamento que elas determinam. (BAKHTIN, 1987, p. 293).

Além desse aspecto mais palpável do medo cósmico, Bakhtin ainda acrescenta os afetos mais sublimados: “uma

certa lembrança obscura das perturbações cósmicas passadas, um certo temor indefinível dos abalos cósmicos futuros dissimula-se no próprio fundamento do pensamento e da imagem humanos” (BAKHTIN, 1987, p. 293).

O pai de Sebastián estava em uma viagem na região das grandes geleiras de eras históricas imensuráveis: “é o gelo eterno, explicou o guia, existente desde muito antes do surgimento da humanidade” (FUKS, 2019, p. 75). A mesma paisagem que nos remete a esse sentimento incomensuravelmente grande e forte de que nos fala Bakhtin, motivo da ativação do medo. Ao lado da imponência das geleiras, o pai de Sebastián se dá conta de outra sensação importante, qual uma epifania: “E então, sob o céu límpido, aquele link sem nenhum contexto, a página em hebraico que me devolveu à infância, o arquivo interminável de documentos, e os avós que não conheci, os 610 de Bistriça e Auschwitz e tudo o que já lhe contei” (FUKS, 2019, p. 75).

Outro ponto de conexão importante com a noção de medo cósmico bakhtiniana é a presença da língua hebraica, que carrega o peso indelével da história que contou e escreveu. Foi no contexto da viagem que o pai de Sebastián recebeu a notícia do descobrimento do arquivo de Auschwitz, o que o deixou estático. A grande percepção, contudo, parece estar no cruzamento entre o olhar do pai para as geleiras e o branco límpido que devolve o reflexo, sempre muito claro. Daí se pode concluir que os eventos que estão postos de maneira mais evidentes e límpidos, muitas vezes são os mais difíceis de enxergar como é o caso do fascismo que nos assola até hoje. O medo nos cega diante da limpidez do horror que está escancarado aos nossos olhos. O medo parece ter impedido que a história fosse lembrada pelos familiares de Sebastián.

O Hotel e o medo do que retorna

Numa ampliação dos sentidos do medo ao longo do romance *A ocupação*, e por extensão, os desdobramentos dos sentidos de ocupar, passamos a compreender o medo como um afeto político, por excelência. Nesse ponto, os moradores e ocupantes do Hotel Cambridge merecem atenção. Esse é o sentido mais político da obra em questão. O grande sintoma do medo como afeto político pode ser retomado com base em T. Hobbes, para quem “[...] de todas as paixões, a que

menos faz os homens tender a violar as leis é o medo. Mais: excetuando algumas naturezas generosas, é a única coisa que leva os homens a respeitá-las” (HOBBES, 2003, p. 253). É da imposição do medo, também invisível, que o Estado, em suas mais diversas significações, força os ocupantes às margens.

Sebastián, que passou a coletar diversas histórias dos moradores do Hotel, vê-se em meio a um ato extremamente violento, prestes a acontecer, uma vez mais: o despejo dos moradores. Carmem, uma das moradoras e líderes do movimento de resistência e de ocupação do Cambridge, em uma das reuniões internas, faz a leitura da conjuntura do momento: “A conjuntura é de retrocesso, de repressão, de perda de direitos” (FUKS, 2019, p. 24). Esse é o cenário no qual os moradores – e a vida social brasileira, por extensão – se encontram. Carmem ainda rememora o fantasma que os assombra desde o dia

[...] em que tudo o que eles tinham foi destruído, em que uma construção de anos foi ao chão em poucas horas, sob o peso das fardas e dos cassetetes. Ou melhor, o prédio permaneceu em pé, estático, vazio, indiferente, a ao chão foram as duzentas famílias que ali moravam, fugindo avenida afora com os colchões em cima das cabeças, a passar aquela madrugada, e as seguintes, e as seguintes, debaixo de um viaduto lotado de gente. (FUKS, 2019, p. 25).

O peso da violência e da maneira como essas pessoas são tratadas pela entidade de segurança oficial de um país é uma preocupação que assombra reincidentemente. No caso do Cambridge, o perigo batia à porta, de novo: “já tem um pedido de reintegração de posse do Cambridge, guardado na gaveta de um engravatado qualquer” (FUKS, 2019, p. 25). A atitude política desse grupo, no entanto, emerge exatamente no momento mesmo da despossessão. Isso fica latente na fala de Carmem: “Mas agora a gente não é mais mandado, a gente não atende pedido, a gente não vai ao chão sem luta, sem resistência” (FUKS, 2019, p. 25). Nesse ponto, há o enfrentamento do medo hobbesiano, do enfrentamento da arbitrariedade da lei como um ato de resistência. A conjuntura fascista da imposição do medo como forma de manutenção da ordem é, como fica claro no pensamento de Carmem, um processo de construção ideológica da imagem dos sujeitos despossuídos:

Eles nos querem vagabundos, nos querem bandidos, maltrapilhos, indigentes. Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem que com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega funda a raiz do desterro. Então, podem ir se preparando, porque vai ter flor nascendo no concreto, e essa flor é vermelha. (FUKS, 2019, p. 25).

Nesse ponto do discurso de Carmem surge a imagem drummondiana da flor que rompe o asfalto: “Uma flor nasceu na rua!” (ANDRADE, 2012, p. 14). Em Drummond, a cor da flor não é descrita: “Sua cor não se percebe” (ANDRADE, 2012, p. 14), a flor de Carmem é vermelha, lava o concreto de sangue, urge ao apelo comunista menos em seu sentido ideológico/partidário e mais no sentimento de sobrevivência diante do terror do fascismo. As flores de Drummond e Carmem estão ao lado dos vaga-lumes que não desapareceram. Nas palavras de Didi-Huberman (2014, p. 160): “Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”.

Os moradores do Hotel Cambridge, cada um a seu modo, são atravessados pelos fantasmas que habitam as ruínas de suas vidas. Rosa, com toda carga de significado de seu nome, é outra moradora que “cansou de ser ocupada por homem, por ratos, por larvas. Agora é minha vez de ocupar” (FUKS, 2019, p. 54). Ao lado de Rosa, há ainda Preta, Sandra, Antônio, Ginia, refugiada do Haiti, e tantos outros que clamam, como Ginia pediu a Sebastián, para que, ao narrar sua história “ponha algo mais que a dor, algo mais que a desgraça” (FUKS, 2019, p. 73).

Esse caleidoscópio de histórias compiladas por Sebastián aponta para a fragilidade da estrutura social contemporânea. Vladimir Safatle argumenta, diante desse quadro social que nos diz respeito, que o fundamento das sociedades está no circuito dos afetos que as compõem. Nesse ponto, o medo é o afeto político mais presente para a manutenção do poder. O medo do desamparo, sobretudo. Safatle, para sustentar sua tese, recorre a Freud para pensar o desamparo como afeto político central e como força transformadora dos circuitos das relações sociais.

Para Freud, todo desamparo implica um grau de desabamento, um pouco diferente do medo. Se esse afeto implica, necessariamente, uma possibilidade de reação diante do objeto que nos causa medo, o desamparo é marcado pela paralisia da reação, um sentimento de vulnerabilidade extrema pelo fato de que a força de reação não depende mais de mim, mas sim da resposta do Outro que me constitui (SAFATLE, 2018).

Indo além, a dobra da argumentação de Vladimir Safatle está justamente na capacidade de reconhecimento desse estado de desamparo, pois essa tomada de consciência, ou mesmo a afirmação do desamparo, “pode nos levar a conseqüente redução de demandas por figuras de autoridade baseadas na constituição fantasmática de uma força soberana ou mesmo por crenças providenciais a orientar a compreensão teleológica de processos históricos” (SAFATLE, 2018, p. 54). Esse é o processo que se dá na ação dos ocupantes do Hotel Cambridge, todos têm uma consciência afirmativa do desamparo social a que estão submetidos, o que os impele a enfrentar o medo e a resistir bravamente contra seus extermínios. Afinal, como assevera Safatle, “toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente” (SAFATLE, 2018, p. 50).

Em *A ocupação*, a tensão narrativa projeta-se sobre as liminaridades dos espaços internos e externos. Por meio dos recortes do foco narrativo, observamos as relações internas de cada espaço ocupado – o Hotel e os corpos em estado precário que o habitam, o hospital (onde se desenvolve a relação entre pai e filho) e a própria casa (onde está localizada a relação com a mulher e o filho que se espera) – e a visão política que se constrói por parte dos personagens em cada um desses espaços frente aos acontecimentos exteriores, sobretudo a crítica ao processo de militarização do espaço público fomentado pelo Estado, metonimicamente representado pela força opressora da polícia.

Uma das grandes forças de apresentação das paisagens internas se dá, não por acaso, por meio da Najati, “[...] um entre cinco milhões de expatriados sírios. Um entre muitos a vagar pelo mundo com as mãos nos ouvidos, ele disse, a abafar com as mãos os ruídos das bombas que explodem ao longe” (FUKS, 2019, p. 16). Najati representa, no romance de Fuks, o papel

do escritor que faz o retorno ao passado, à sua origem, para desdemonizá-la. Algo como o que o crítico de arte alemão, Aby Warburg, chamou de “Revivescência” (WARBURG, 2015, p. 352). No contexto do pensamento de Warburg, que interessa aos desdobramentos de nossa ideia, trata-se de pensarmos o processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo *phóbos* – “que abrange toda a escala dos estados de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina”, via pela qual o artista

aciona mnemicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso – assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro. (WARBURG, 2015, p. 344-346).

Esse processo é vivenciado por Najati, e em escalas distintas, por Sebastián e cada um dos personagens de *A Ocupação*. O ponto central da escrita espantada de Najati, a nosso ver, parece estar, desde o início, no título da obra que ele próprio narra a Sebastián: “O jardim que voltou a ser cemitério” (FUKS, 2019, p. 43). É no capítulo 14 de *A Ocupação* que Sebastián toma conhecimento da profundidade dos fantasmas que habitam a memória de Najati: há uma descrição sensível de uma das vistas da janela de sua casa na Síria por meio da qual se podia ver um jardim que, num pretérito não muito distante, havia sido um cemitério. Esse cemitério, na realidade – Najati faz questão de anotar o seu peso histórico – era o que “havia restado de um tal massacre das árvores de Ghouta” (FUKS, 2019, p. 43).

Após a recuperação, o local atingido pelas bombas transformou-se no jardim de Najati, construído, entretanto, sob sérias divergências, como narrou a Sebastián: “O projeto do parque enfrentava a oposição dos mais antiquados: protestos massivos pregavam a permanência do cemitério tradicional, e por toda parte se difundiam rumores sobre as almas revoltadas em defesa daquele espaço, espíritos que quebravam escavadeiras e envenenavam operários” (FUKS, 2019, p. 43). É

possível pensar essa passagem do romance sob a perspectiva da herança indelével, segundo Warburg (2015), como as ruínas que insistem em reviver o passado. A grande ironia do relato de Najati sobre o jardim (aqui podemos rememorar toda a simbologia que jardim representa) é que, entre o massacre de Ghouta e o presente, uma nova investida militar atravessa o espaço forçando o esvaziamento do local, sendo ele próprio vítima desse esvaziamento e abandono. O que Najati lamenta e constata é o fato de que “o jardim retornou a seu estado inicial, sendo agora um cemitério. Ou, mais grave ainda, tornou-se um centro de produção de tumbas, a povoar cemitérios cidade afora” (FUKS, 2019, p. 45).

Ocupar e resistir, portanto, são faces da mesma moeda no processo de ação política dos moradores do Hotel Cambridge. É dessa capacidade de compreensão da produtividade do desamparo que surge um afeto de coragem, uma “aposta na possibilidade de conversão da violência em processo de mudança de estado” (SAFATLE, 2018, p. 55). Isso não se dá senão pela via do poético, em *A ocupação*.

Considerações finais: ocupar e resistir

Em um dos momentos mais imbricados de ficção e não ficção do romance, temos duas cartas: de Julián para Mia Couto e a respectiva resposta. Julián descreve em sua carta para Mia Couto o fracasso do empreendimento de escrever um livro e conclui: “Só o que faço é deixar que me ocupem, que ocupem a minha escrita: uma literatura ocupada é o que posso fazer neste momento” (FUKS, 2019, p. 107). E a resposta de Mia Couto traz à tona o papel da literatura em nossos dias. Apesar de longa, transcrevemos boa parte da carta para contextualizar e aprofundar a argumentação final deste texto:

Caro Julián,

Ontem lembrei-me do céu ardendo na minha infância e as cinzas tombando já frias sobre os meus braços, que ensaiavam uma espécie de dança no meio do fumo. Sem nuvem no horizonte, sem aves cruzando os ares, a fuligem tomava conta da paisagem. Era minha convicção que, num outro céu, invisíveis nuvens se consumiam em chamas.

A ideia de um céu oculto que a si mesmo se devora era bem próxima desse Inferno que me falavam nas aulas de religião e moral. Não me ocorria a imagem de anjos combatendo as

chamas. Aquele incêndio era um prenúncio do Apocalipse. Os meus anjos interiores acordavam sempre tarde como se eu tivesse que ser sujeito a essa aprendizagem do fim do mundo. Se essa era a lição, eu nunca a aprendi. Se esse era o convite da resignação, eu não tive a amabilidade de o aceitar.

[...] Nestes últimos dias tombaram dentro de mim cinzas vindas de um céu brasileiro, do céu suspenso sobre a Amazónia. Campanhas solidárias deram conta de um mundo atento e disponível. De algum modo, porém, essas vozes nos fizeram lembrar que existe um outro Brasil, menos mediatizado, que desde há meses está sendo devorado por um outro incêndio que lavra sobre a democracia, as instituições e a dignidade dessa grande nação.

[...] É uma grande tristeza o que sucede no Brasil de hoje. Sei como é difícil sugerir alguma esperança, nem esse é o propósito destas linhas. [...] É sobre esta capacidade de renascer que te quero falar.

Nasci e vivi os meus primeiros vinte anos num tempo de ditadura fascista. A minha infância e adolescência foram moldadas por um regime cruel, onde fascismo e colonialismo se alimentavam mutuamente. [...] O meu pai foi detido pela polícia fascista e, a seguir, foi lançado no desemprego. Quando regressava dos interrogatórios, ele trazia apenas notícias das aves que tinha visto no caminho. Nunca nos entregou um lamento, uma injúria, uma menção aos que o humilhavam.

Essa contenção talvez não exigisse um esforço heroico. O meu pai era, de algum modo, um privilegiado. Branco, numa nação colonial; jornalista, numa terra analfabetizada; poeta, num tempo de cinzas. Os outros – a grande maioria – eram verdadeiramente deserdados e a profissão que tinham era sempre menos que a raça com que nasceram. Nunca, porém, meu pai fez uso de qualquer desses involuntários privilégios. A única arma que invocou como proteção foi a poesia. Tão poderosa seria essa arma que justificava que ele, homem pacato e recatado, causasse medo aos criadores do medo. E não era senão esse sentimento poético do mundo que lhe dava força para que, no regresso a casa, ele apagasse a recente humilhação e nos entregasse apenas o seu desajeitado sorriso de sempre. E, junto com esse sorriso um inventado relato de aves que ele vira no caminho.

[...] A literatura deve afirmar a sua própria soberania e inventar aves que, por sua vez, inventam um outro céu. E o escritor deve proclamar que, mesmo cercado e ameaçado, ele atravessa caminhos que não são manchados pela miséria moral e a imbecilidade quotidiana dos mandantes do dia.

[...] a literatura permanecerá para além de toda a ocupação. (FUKS, 2019, p. 119-122).

Há duas imagens latentes da carta de Mia Couto: o céu em queda, em chamas, e o medo. A primeira imagem pode ser pensada à luz do sintoma já apresentado pelo Xamã Yanomami Davi Kopenawa: “Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar totalmente; [...] toda a terra na qual andamos será empurra para o mundo subterrâneo, onde nossos fantasmas vão, por sua vez, virar vorazes ancestrais” (KOPENAWA, 2015, p. 493). Essa associação imagética da “queda do céu”, ou do momento “quando o céu cair” nos leva a processos diversos de reflexão e de construção de sentidos, quais sejam: o anúncio de um fim iminente, a desestabilização de uma ideia de humanidade ou o estabelecimento de novos afetos.

É, ao mesmo tempo, um movimento por meio da palavra poética que nos lança à origem, na tensão com o “passado arquetípico” e retorna não como presente, mas como um tempo flutuante forçando-nos a um abismo do próprio tempo. Esse tempo outro é o espaço privilegiado para o retorno das imagens que aparecem como sintoma, para retomar o pensamento de Didi-Huberman. Quem melhor apresenta essa relação entre origem e queda, ou um “salto” no abismo do tempo, é a crítica benjaminiana Jeanne Marie Gagnebin que, em sua obra *História e Narração em Walter Benjamin*, afirma:

O *Ursprung* designa a origem como salto (*sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional. (GAGNEBIN, 2013, p. 10 grifos no original).

Já o medo, retomado por Mia Couto na carta de resposta a Julián Fuks, é sobreposto pelo poder poético da palavra. Ao rememorar o fantasma do horror fascista sob o qual viveu anos atrás e toda a violência impingida a seu pai, Mia Couto nos fala da capacidade de invenção e fingimento com dois dos efeitos poéticos mais contundentes para a dispersão do medo. Narrar aos filhos o mundo possível e fingido das aves que vira no caminho é uma forma de retomar a imagem do poeta fingidor pessoano que finge a própria dor. Essa é a forma poderosa da poesia que causa medo aos criadores do medo, como posta na carta de Mia Couto.

A palavra de Mia Couto, de Julián Fuks e de todos os moradores do Hotel Cambridge nos lembra que hoje, mais do que nunca, é o momento de ocupar e resistir, ainda que a empreitada nos pareça impossível. Para isso, carecemos de inventar outras formas de sobrevivência, habitar o passado traumático, recuperar as imagens que insistem em sobreviver. Talvez o começo desse processo possa ser deixar que nos ocupe o incontível da vida.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Huicitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.

_____. The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. *Oxford Art Journal*, v. 25, n. 1, p. 61-69, 2002.

FIGUEIREDO, E. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 60, p. 1-8, 12 abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30795>. Acesso em: 15 maio 2020.

FUKS, Julián. *A Ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute: University of London, 1970.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics Today*. *Durkham*, n. 29, p. 103-128, mar., 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2wX5bLq>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KOPENAWA, Davi. *A queda do céu*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.

PEREIRA S.J.. *Dicionário grego-português e português-grego*. 5. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do sujeito*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

SILVA, João Pedro Coleta da. *A ditadura brasileira sob a ótica dos filhos: pós-memória, representação e culpa em Julián Fuks*. 2020. 117 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: Escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Abstract

Survival of images as a ghost: a reading of a ocupação, by Julián Fuks

This article seeks to investigate, in the novel A Ocupação (2019), by Julián Fuks, the symptom of the images that return long later in the condition of ghosts to the present consciousness. The work merges three concomitant narratives, in which the experiences of the characters present, through the senses of occupation and resistance, the tension between the internal and external spaces. We will use the theoretical contribution of Aby Warburg (2015) and Georges Didi-Huberman (2012; 2014). The results of this reading show that the relationship between what is lost in an irremediable way and the imagery ghost of loss brings to light the many ways in which life, and the circuit of affections that surrounds it, by the politics of the past and present, can be perceived as a mode of sublimation.

Keywords: Image, Ghost, Memory, Resistance.