

# Territórios imaginários em *Vodu Urbano* de Edgardo Cozarinsky

Maria Augusta Vilalba Nunes  
(Universidade Federal de Santa Catarina)

## **Resumo**

No livro *Vodu Urbano*, Edgardo Cozarinsky tece histórias e reflexões entrelaçadas em espaços reais e imaginários das cidades de Paris e Buenos Aires. Ele observa e explora esses territórios inserindo-os em uma zona limítrofe entre realidade e ficção, confundindo-os ao ponto de eles se tornarem quase indiscerníveis.

**Palavras-chave:** memória, espaços urbanos, realidade, ficção.

## **Abstract**

In the book *Urban Voodoo*, Edgardo Cozarinsky weaves stories and reflections entwined with real and imaginary spaces in the cities of Paris and Buenos Aires. He observes and explores these territories inserting them in a boundary zone between reality and fiction, mixing them up to the point they become almost indiscernible.

**Keywords:** memory, urban spaces, reality, fiction.

O livro *Vodu Urbano* de Edgardo Cozarinsky divide-se em duas partes, a primeira se intitula *A viagem sentimental* e narra um acontecimento na vida de um cineasta argentino radicado em Paris, a segunda é um mosaico de impressões e recordações - uma espécie de continuação da viagem sentimental - uma coletânea de escritos breves que transitam entre a ficção, a crítica e o ensaio e se intitulam *O álbum de cartões-postais da viagem*. Em ambas as partes, percebo que existe uma forte presença do sujeito Cozarinsky permeando os personagens do livro, parece-me que o autor está atrelado a eles de forma indissolúvel, esboço dizer que tenho essa certeza, certeza de que Cozarinsky é o um, o escritor, e os outros, os textos e seus personagens, ou vice-versa, me dou a liberdade como leitora de manter essa certeza ao longo texto, pois parece-me impossível que seja diferente. No entanto, essa certeza me parece também inútil, afinal, que diferença faz embutir um autor em seu texto se a leitura deste transcende e seguindo Barthes em *A morte do autor*, deveria transcender essa relação? Mas ainda assim, apesar de tudo o autor não está sempre presente em sua obra em maior ou menor grau? E em algumas obras, e esse me parece o caso de *Vodu Urbano* essa linha tênue que separa criatura e criador é suficientemente translúcida que parece não deixar outra alternativa que não seja, não vê-la.

Mas Cozarinsky autor, a que me refiro, não é o Autor com A maiúsculo a que Barthes se refere em *A morte do autor*, aquele o qual se procura para poder entender o texto, aquele que daria chave de sua interpretação. Esse autor de que falo é o sujeito por trás do texto, que está sempre lá, mesmo que escondido, opaco. Este autor é um autor que se faz presente e ausente, que se esconde e se mostra, que dá pistas de si dentro de seu texto, mas que não ofusca o mesmo com sua biografia, ao contrário, o complementa. Entre autor e obra acontece um encontro e esse encontro se dá através de uma observação da realidade que se transforma em palavras, ou parte da ficção pura, mas sempre tendo em vista que essa pureza nunca é pura o suficiente e está sempre em maior ou menor grau contaminada pelos mundos que a circundam. O que acontece nesse encontro seria como uma metamorfose em que o autor se transforma no que escreve e é transportado para um espaço imaginário, e esse espaço se torna momentaneamente sua realidade e é por isso que aquilo que ele escreve faz transparecer suas impressões e as transformam em formas, em formas de escritas, de imagens, ou de gestos.

Faço essas reflexões sobre autoria antes de iniciar minha leitura de *Vodu Urbano* com o intuito de as aproximar de algumas considerações feitas por Josefina Ludmer em seu artigo *Literaturas pós-autônomas*, pois vejo, como veremos a seguir, que algumas características levantadas por ela são bastante fortes no livro e suscitam questões sobre o papel do sujeito na escrita. Ludmer inicia seu texto dizendo que procura territórios do presente em que possa encontrar escritas que se determinam por fazerem parte de espaços urbanos definidos e que tragam em sua escrita um reflexo da realidade cotidiana desses espaços. Segundo a autora, os sujeitos que escrevem sobre esses espaços também se definem por ele, do mesmo modo como um autor se metamorfoseia em seu texto e seu texto se metamorfoseia em autor. O escritor se transforma em seu espaço e seu espaço se funde e se confunde com o escritor. Desse modo, o autor, no contexto da literatura pós-autônoma definida por Ludmer, parece-me estar também nessa zona limítrofe entre um eu e um outro, no caso um eu autor que vive em um espaço determinado e um eu autor que o descreve e que entra em contato com a realidade desse espaço através de seu olhar. A questão seria então pensar que se esse escritor se define por esse espaço e esse espaço é definido por ele no ato da escrita, possivelmente nos depararíamos com um texto que não escaparia à realidade objetiva desses lugares, e então, uma problemática se colocaria: como criar ficções a partir de espaços tão marcados e tão definidos? O imaginário, tido como lugar próprio da ficção parece ficar aqui deslocado, mas esse deslocamento não quer dizer que a ficção dá lugar a uma verossimilhança objetiva da realidade que permeia a descrição do devir cotidiano desses lugares, o que acontece é que eles se tornam híbridos, ambíguos, não se definem nem pela ficção, nem pela realidade, mas por ambas, se inserem em um plano em que elas não são mais discerníveis.

Tendo essas questões sobre autoria e espaço e realidade e ficção em mente retorno a *Vodu Urbano*. Cozarinsky nas duas partes do livro vê os espaços que vive e viveu como espaços imaginários, que no entanto são reais, ou melhor, ele parte de espaços reais e os torna imaginários. Os torna imaginários pois os pinta segundo uma visão crítica sobre eles e porque vê esses espaços como palco para que alguma cena aconteça, uma cena que poderá vir a se tornar parte de sua escrita, mas os vê também como imaginários pois as cidades, para ele, estão se tornando, cada vez mais, grandes fantasmagorias. Em *Vodu Urbano* tanto na primeira parte *A viagem sentimental*, quanto na segunda parte

*O álbum de cartão postais da viagem*, nos deparamos com personagens que justamente vagam e descrevem acontecimentos dos espaços em que vivem. O livro transita entre Paris e Buenos Aires, e reflete, critica e se inspira por esses espaços e por quem transita por eles. Anônimos que caindo nos olhos do escritor-personagem são transportados da realidade para a ficção e vice-versa, como pode se observar no trecho de um dos cartões-postais intitulado *Babylone Blues* :

Uma vez mais você se depara com uma daquelas inúmeras encruzilhadas da má literatura. Não importa: com prazer e só uma sombra de culpa, você embarca de novo na perversão da vida cotidiana: o que poderia ter sido, o que poderia ser... Humilde, silenciosa, como uma hera viva ou uma mancha de umidade, ela prolifera em desenhos intrincados, insignificantes, personagens ociosos, transeuntes que ignoram a trama em que você os enreda, o passado que lhes inflige, o futuro que você provavelmente não liga de inventar para eles. (A escuridão chega em sua mesa pela janela e alcança as páginas de seu caderno, sempre em branco.) (COZARINSKY, 2005, p. 102).

Cozarinsky narra um momento do dia de um escritor que evita voltar para casa pois sabe que lá o espera um caderno em branco com páginas a serem preenchidas, mas também um escritor que quer estar na rua durante o entardecer, sua hora preferida do dia e onde ele pode observar as pessoas e o cotidiano da cidade e ficcionalizá-los, pois a ficcionalização é para ele irresistível. Percebe-se que Cozarinsky escreve na segunda pessoa, é como se ele estivesse falando com alguém, mas é também como se falasse com si mesmo, transferindo para esse personagem, a quem o texto fala, suas próprias reflexões sobre o espaço de Paris e sobre o ato de escrever. E, enquanto isso, no caderno as páginas continuam em branco. As páginas em branco parecem estar à espera do seu escritor-personagem para que ele as venha preencher, para que ele deixe a ficção do mundo lá fora e venha para a ficção da literatura, mas essa separação parece impossível, o texto acaba e as folhas continuam em branco. Seria essa impossibilidade de separar a ficção da realidade que impediria o personagem de exercer seu papel de escritor e o ato da escrita? O espaço imaginário que o espera no caderno entra em conflito com a vida que está lá fora, mas é justamente desse mesmo conflito que parece nascer o texto de Cozarinsky. Em *Babylone Blues*, e em vários

outros textos dos cartões-postais, fica evidente uma inspiração direta nos acontecimentos dos e nos espaços em que o escritor vive ou viveu, e uma profunda inspiração derivada da realidade que o circunda ou circundou. Pode-se observar que no trecho acima citado é tênue a separação entre os acontecimentos do texto e os acontecimentos reais. Aquilo que é e aquilo que se criou se confundem de maneira que quase não se consegue mais saber o limite do que é ou não invenção, assim como na análise que Derrida faz do relato sobre a moeda falsa de Baudelaire, em que ele aponta para o fato de que se o mendigo que recebe a moeda falsa do amigo de Baudelaire não tem a ciência de que esta moeda não é verdadeira, para ele ela será verdadeira. Derrida nos coloca justamente frente ao jogo que o espaço imaginário da ficção sempre nos insere, podemos não ser conscientes desse jogo assim como o mendigo não o é do fato de possuir uma moeda falsa, ou podemos ter a consciência da falsidade da moeda e entrarmos no jogo. Afinal, não seria toda ficção uma moeda falsa?

Em *A viagem sentimental* o emprego da moeda falsa da ficção e a relação com o espaço é ainda mais complexo, pois nessa viagem existe um deslocamento fantasmático, imaterial, impossível. É a viagem de um personagem cineasta, um sonho desperto, um despertar das recordações, frustrações e temeridades de um homem em seu exílio voluntário e que se deixa enganar por sua própria moeda falsa, já que cria uma ficção para si mesmo. A viagem é desencadeada por um encontro acidental do personagem com um elemento de seu passado: a passagem com a qual havia partido para Paris e, em cuja última página, a volta para Buenos Aires já paga estava em aberto. A velha passagem de avião ironicamente abre a passagem para um retorno à Buenos Aires, mas um retorno sem deslocamento físico, como o próprio nome diz, para uma viagem sentimental.

Sem emoção, com certa curiosidade da pessoa pretérita que a passagem de algum modo parecia lhe revelar, examinou o folheto, ou, antes, a página que restara. Por um segundo, reconheceu um de seus reflexos de arquivista de museu tentando a emoldurá-la... Mas venceu seu velho eu supersticioso: minutos mais tarde lá estava ele olhando os restos da passagem, entre chamas e cinzas, desaparecer na privada. (COZARINSKY, 2005, p.18)

Mas o gesto de colocar fogo na passagem, não apagou o passado ou redimiu a fâisca de uma vontade ou uma possibilidade de regresso, pois aquilo que essa passagem representa continua armazenado na memória do personagem. Assim, sua queima não foi o fim, mas ao contrário, foi o começo. O gesto da queima foi justamente o estopim que abriu a passagem para seu retorno fantasmático a uma pátria há tantos anos abandonada. A viagem começa quando o personagem sai para beber em um café na esquina de seu apartamento em Paris, e incrédulo se percebe transferido como em passe de mágica para um bar de Buenos Aires. Parece-me que existe nesse retorno uma conexão profunda com uma memória que ainda se mantém viva dentro do personagem, uma conexão tão forte com seu passado que ele encontra em seu presente essa passagem, como um túnel do tempo mental que o transporta para Buenos Aires e que o faz imaginar como a cidade e seus habitantes estão agora, no presente. Existe aí, uma bifurcação de tempos, passado, presente, futuro não se distinguem e criam para o personagem uma experiência singular. Um acontecimento incorporal e anacrônico, próximo aos conceitos de tempo e de memória em Bergson, principalmente no que se refere ao seu entendimento sobre o presente. Para Bergson no presente pode-se entrever a possibilidade de uma suspensão do tempo cronológico, porque o presente seria um estado psicológico, uma percepção que ocupa uma duração entre o passado imediato, que Bergson define como sendo uma sensação e o futuro imediato, definido como uma ação ou movimento. Nas palavras de Bergson:

[...] Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência sensório-motor. (BERGSON, 2006, p. p.161,162).

Se o presente é um estado psicológico que ocupa uma duração entre um passado imediato e um futuro imediato, sempre em vias de uma ação a ser executada, ou seja, sensório-motor, parece-me que aquilo que ocorre com o personagem de *A viagem sentimental* é justamente uma quebra desse esquema sensório-motor. Existe uma suspensão do tempo

e uma imersão em um estado de sonho em que a linearidade temporal é rompida. Um corte na duração do presente que o coloca em um estado de pura virtualidade. No entanto, tudo o que ele projeta nessa viagem está pautado em imagens que concernem à suas lembranças vividas, como as lembranças-imagem conceitualizadas por Bergson, que armazenadas na memória dão conta de tudo que nos ocorre ao longo da vida e a que recorreremos quando queremos buscar em nosso cérebro uma imagem determinada. As lembranças-imagem são lembranças espontâneas que não exercem nenhuma utilidade "prática" em nossa vida, ao contrário da memória que está ligada à percepção e que funcionaria como lembranças adquiridas que necessariamente se prolongam em uma ação. A percepção se forma no presente a partir de imagens do passado em vias de executar uma ação para o futuro.

107

A lembrança-imagem é para Bergson a imaginação e a percepção é a repetição, nós fazemos dela um hábito que quanto mais inerente em nossas ações mas se afastam de nossa vida passada, se tornando impessoais e fazendo com que percebamos as coisas automaticamente e tenhamos atitudes apropriadas perante o mundo. E é então que Bergson se pergunta para que serviriam as imagens-lembrança se elas não tem utilidade prática em nossa existência? Se poderiam nos fazer confundir sonho com realidade? As imagens-lembrança são necessárias pois é a partir delas que a percepção se transforma em ação, é através da repetição daquilo que foi apreendido pela imagem-lembrança ao longo de nossa vida que esse hábito se constitui. Contudo, existe certamente uma primazia da percepção, pois é dela que precisamos para colocar em funcionamento nossas ações no mundo, no entanto a imagem-lembrança está o tempo todo aparecendo e desaparecendo independente de nossa vontade, ela surge quando existe um afrouxamento do sistema sensório-motor. Ora, o que ocorreu com o personagem de *A viagem sentimental*, como já dissemos, foi justamente um afrouxamento do sistema sensório-motor, uma suspensão da percepção que se prolongaria em uma ação contínua no tempo e uma inserção de si nas lembranças espontâneas. Ele sai da realidade e imerge no sonho, ou seja, ele cria imagens virtuais inventando uma vida e estados possíveis de um presente para Buenos Aires e os antigos amigos e conhecidos que ali ainda vivem. E ele faz isso a partir de imagens virtuais de seu passado e segundo seu estado psicológico atual. Ele ficcionaliza um estado presente, o inventado segundo o que sente que poderia vir a ser um estado possível.

Bem, ao se ver desterritorializado do espaço de Paris e transportado para Buenos Aires, e ao se defrontar com seus velhos amigos, ele procura esconder sua perplexidade, ele age com naturalidade perante a situação inusitada pela qual foi surpreendido. Ele se deixa guiar por esses amigos que são reais e inventados ao mesmo tempo, deixa-se levar pelas situações em que estes o inserem, sem reagir a elas, como em uma situação ótico e sonora pura, em que o personagem não controla mais o próprio destino, ele apenas o observa, e quase não age e nem reage aos acontecimentos que lhe sucedem, pois, na imagem ótico-sonora pura, as situações escapam à lógica da ação e reação. Em *A viagem sentimental* o personagem além de não reagir as situações que são impostas à ele pelas pessoas, é também paralisado pela visão da cidade de Buenos Aires, o que é ilustrado no seguinte trecho da viagem:

108

O espetáculo da cidade é tão hipnótico que ele não consegue nem responder. Tudo o que costumava lembrar durante anos está ali, tudo fielmente reproduzido no mínimo detalhe, e o resultado é a verossimilhança de um sonho, inquietante como provavelmente seria um desenho animado hiper-realista... (COZARINSKY, 2005, p.20)

O personagem observa a cidade e impotente neste misto de sonho e reflexão ele vê uma cidade imobilizada no tempo, tão parecida com a que ele possuía em suas lembranças que é impossível ser verdadeira e, assim, ela toma contornos irreais. Mas essa cidade idealizada é logo denunciada como falsamente imaculada por Laura, uma das personagens de seu passado com quem ele se encontra em sua viagem. Ela o adverte:

Entenda de uma vez por todas: estão devastando a cidade para abrir grandes avenidas, estão demolindo quarteirões e mais quarteirões de casas, bairros inteiros. Quando salvam uma casa antiga é para restaurá-la e convertê-la num restaurante chique. Você achava a cidade barulhenta? Quando terminarem você só conseguirá ouvir carros e mal conseguirá respirar na rua. Diziam que a cidade imitava Paris? Agora ela nem consegue imitar Los Angeles: está mais para Caracas, Cidade do México. Era uma cidade feia e não será menos feia, mas nesse processo muita gente vai ganhar

rios de dinheiro. Então, ponha de uma vez na cabeça: não me lembro. Você lembra, se quiser. Agora, por favor, saia. (COZARINSKY, 2005, p.28)

Laura nega-se a lembrar da cidade, nega-se a deixar que a sua memória espontânea surja, afinal, para que lembrar? Se a imagem da antiga Buenos Aires já foi dissuadida de sua memória em consequência dos efeitos sofridos ao longo dos anos pelo progresso desenfreado, de que adiantaria lembrar de algo que já está perdido? Laura denuncia: a cidade que o personagem vê é edificada pela utopia de que alguns sonhos se constroem, para logo desabarem ao despertar. E então com os olhos abertos resta ver o que sobra das ruínas modernas de que se fazem as cidades, ou como segundo Benjamin, vê-las como resíduo de um mundo de sonhos. Em cada fragmento arruinado da cidade pode-se entrever uma faísca do que foi a cultura de um tempo anterior e sua ruína. A cidade é um grande reduto de memórias, ela as preserva nas entranhadas de suas ruas, prédios e muros. Prédios de estilos diferentes se misturam no aglomerado urbano dando o parâmetro das mudanças de estilo arquitetônico ocorridos durante os anos. Uma irracionalidade urbanística em que podemos observar tempos que se misturam e se bifurcam. Carcaças de prédios, paredes deterioradas, cinemas de rua que desaparecem, galerias e shoppings que vão ocupando os espaços de antigos prédios são fantasmas e rastros do tempo.

As cidades se transformam cada vez mais em um mundo de sonhos efêmeros financiados pela crescente sociedade de consumo. Nessas metrópoles modernas tudo é descartado tão rapidamente que se desintegram os vestígios do tempo, impedindo assim que se mantenha uma relação crítica com o próprio passado. Susan Buck-Morss escreve em *A cidade como mundo de sonho e catástrofe*: “Em última análise, como disse Benjamin, “a experiência prática não serve para nada”. A percepção se converte em experiência somente quando se conecta com as sensações do passado” (BUCK-MORSS, 2002). Mas como nos conectar com sensações do passado se os rastros dele são cada vez mais escassos? A resposta poderia ser, estando atentos às ruínas.

Gosto de por trás do esplendor das grandes capitais detectar uma cidade-fantasma lutando para sobreviver. Busco nas fachadas não tanto vitrines extravagantes e iluminações deslumbrantes,

mas sim as manchas de umidade, a rachadura ameaçadora, o rastro do deserto soterrado. Objetivo: ver na presença afirmativa, a sombra eminente (COZARINSKY, 2005, p.121)

Para Benjamin a imagem da ruína se torna um emblema da frágil e transitória cultura em que se está imerso e as fachadas atraentes que escondem os restos daquilo que, um dia, aquele espaço foi é a afirmação dessa fugacidade a que a cidade e sua história estão suscetíveis, mas é também a afirmação da existência de um passado ali escondido que tenta sobreviver. E o gesto de Cozarinsky de se permitir olhar essas ruínas que se escondem por trás da cidade é também uma forma de defesa contra o choque contínuo a que se está suscetível nas grandes metrópoles modernas, ou seja, é um gesto que tenta recuperar a experiência perdida em meio a fantasmagoria urbana. Se a cidade perdeu sua aura, pode-se encontrá-la escondida em suas ruínas. E no cartão postal, intitulado *Painted Backdrops*, Cozarinsky reflete sobre as palmeiras enxertadas em cidades a que não pertencem organicamente, para proporcionar à elas uma certa ilusão de tropicalidade e diz que as palmeiras de Buenos Aires são as mais tristes, pois estão mais próximas de sua paisagem real do que as de Londres e Frankfurt, mas não expressam nada do que elas são em seus lugares de origem, não expressam o trópico, mas, nas palavras de Cozarinsky : "Retratam antes uma terra de ninguém com identidade deslocada; tal como os habitantes da cidade, pertencem a indústria zumbi de algum vodu urbano". (COZARINSKY, 2005, p. 90). Ora, percebe-se através dessa passagem uma dura crítica às falsas paisagens urbanas, que tentam produzir efeitos visuais que não condizem em nada com a verdadeira identidade da cidade, e que, conseqüentemente, encobrem essa identidade e o que restaria de seus vestígios.

Esse efeito fantasmagórico é constantemente levantado por Cozarinsky em *Vodu Urbano*, não apenas em relação aos espaços urbanos, mas também em relação a todas as camadas de nossa vida cotidiana, é como se a própria vida se distanciasse de nós e se tornasse ela mesma uma fantasmagoria. Como fugir disso? No primeiro parágrafo do primeiro cartão, intitulado *Early Nothing*, Cozarinsky denuncia esse mundo que se tornou uma grande farsa, farsa da qual nós fazemos parte, seja consciente, seja inconscientemente e ele anuncia a necessidade de reconhecer a farsa como tal para se poder ser admitido no que ele chama "o reino do conhecimento".

As crianças extasiadas ante uma projeção de slides cedo ou tarde perceberão a textura, por mais fina que seja, da tela onde pousam visões passageiras de pagodes, fiordes e beduínos. Seu fascínio por essas maravilhas fugazes não há de enfraquecer quando souberem que é a superfície prateada que permite à mera luz refletir-se em cores e formas sempre cambiantes. Pouco importa se em vez da textura sintética ou tramada de uma tela, essa superfície é uma parede lisa ou rugosa - os acidentes de pintura ou papel só fazem realçar com mais dramaticidade a natureza do suporte. O reconhecimento de intervalos ofuscantes ou sombrios entre um slide e outro equivale a uma bem-vinda queda do estado de graça, a uma excitante admissão ao reino do conhecimento (COZARINSKY, 2005, p.41).

Cozarinsky vê no reconhecimento do suporte, o desvelamento do dispositivo. Dispositivo no sentido formulado por Foucault, em que uma infinidade de elementos heterogêneos, sejam eles aparatos tecnológicos, a mídia, ou estado, fazem parte de um sistema de relações de poder e de controle. É por isso que a partir do desvelamento do dispositivo e de seus mecanismos de funcionamento, pode-se gerar um efeito de reconhecimento das relações de poder que são intrínsecos a eles, e essa tomada de consciência seria uma forma para aceder a experiência, ou seja, perceber e sentir o conteúdo criticamente. Ora, parece-me ser justamente isso o que Josefina Ludmer afirma quando diz que a realidade na literatura pós-autônoma: "é uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação" (LUDMER, 2010, p.02). Isso nos dá a ideia de que existe justamente um reconhecimento de que o dispositivo é a regra, e por isso assimilar esse dispositivo e jogar com ele seria um meio de inserir nele um pensamento, assim, como nos intervalos entre um slide e outro descritos por Cozarinsky, em que a ausência da imagem é a brecha para o despertar de um pensamento crítico.

É por isso que tanto em *A viagem sentimental* quanto em *O álbum de cartões-postais da viagem* Cozarinsky está sempre nos lembrando de que a história é construída em cima de uma ficção, a história é sempre uma construção, ela está sempre sendo relatada sob um determinado ponto de vista e isso não constitui um problema em si, desde que exista uma consciência dessa construção, desde que se reflita sobre como ela é feita, por quem ela é feita, por que ela é feita, e como se lidar com ela. Ainda no primeiro fragmento dos cartões-postais Cozarinsky escreve sobre a história argentina: "Um país onde a história, longe de

ser reescrita, é diligentemente escamoteada, selada, mumificada, pode acabar como um país sem história nenhuma. Onde se evita a resolução, nega-se ao passado a possibilidade de respirar o ar da vida histórica”. (COZARINSKY, 2005, p.42). Com essa frase Cozarinsky afirma a natureza transitória da história, a pensa não como algo estagnado, mas como algo que é sempre possível repensar e reescrever, ou melhor, como algo que deve ser sempre repensado e reescrito.

Em *Vodu Urbano*, junto à cidade de ruínas escondidas e encobertas por paisagens falsas, circulam também indivíduos que parecem estar deslocados, cindidos entre seu passado e seu presente, isto é bastante evidente em *A viagem sentimental*, em que personagens outrora jovens idealistas, são, no presente, adultos resignados. Assim, a ruína exposta por Cozarinsky é também a ruína das ideologias, um reflexo do fim das utopias revolucionárias. O desmanchar dos sonhos de uma geração que, antes idealista, agora se vê perante a confirmação de que a revolução fracassou, de que talvez sempre esteve fadada ao fracasso.

Foucault (2012, p. 44) em *Verdade e Poder* questiona justamente a noção de ideologia, pensando sobre sua impossibilidade, pois ela virtualmente está sempre em oposição à alguma verdade, ou seja, o ser ideológico se faz a partir de um confronto contra alguma coisa que quer se impor como verdade, sendo que o conceito de verdade seria por si só bastante questionável. Outra questão colocada por Foucault é o fato de a ideologia precisar de um corpo, de uma estrutura que a suporte, de indivíduos que a mantenham em sua posição de oposição, ou seja, toda ideologia está também marcada por relações de poder, de modo que, mesmo uma ideologia de oposição que tem como ponto de partida opor-se à ideologia dominante, não escapa de ter em sua gênese a mesma constituição daquela a que ela se opõe. Se seguirmos o raciocínio de Foucault a ideologia já está por si mesma fadada à ruína, pois parte de princípios bastante frágeis, de discursos controlados e controladores, que impõe um pensamento dicotômico. Minha verdade contra a sua verdade. Mas a verdade estaria do lado de quem? Do dominante ou daquele que se opõe a seu domínio? O que seria essa verdade? Foucault ao analisar os processos discursivos, percebe que, em vias de regra, os discursos buscam a verdade ou uma vontade verdade, vontade de impor uma verdade em função de um controle através do discurso, e então a ideologia passa a ser doutrina, pois dentro de um discurso a verdadeira potência está em ver nele aquilo que não é verdadeiro nem falso, mas que

está sempre acontecendo, sempre se transformando. Segundo Foucault (2012, p. 23): "Sonho lírico de um discurso que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo seu frescor, a partir das coisas, dos sentimentos e dos pensamentos". Parece-me que a ideologia vai justamente de encontro a essa abertura do discurso, pois se impõe rígida e imutável.

Ora, em *Vodu Urbano*, essa falha da ideologia e de seus fundamentos revolucionários é ilustrado, por exemplo, no fato de os amigos que o personagem de *A viagem sentimental* encontra levarem uma vida completamente avessa à crença dos anos de sua juventude: pretensos cineastas se tornam publicitários, a namorada outrora trotskista agora tem a ficha com histórico de militância política limpa pelo pai influente e com o passado de figura subversiva apagado ela agora pode fazer parte da "vida real" e ganhar bastante dinheiro trabalhando com relações públicas. Esses personagens refletem o reconhecimento de que o sonho revolucionário era de fato apenas um sonho e que a própria noção de ideologia tende a ser insustentável. Retomo então Susan Buck-Morss em *A cidade como mundo de sonho e catástrofe*, pois ela também expõe nesse texto a questão do fim de um sonho de revolução:

O vazio existente entre a promessa utópica, em que acreditavam as crianças, e a realidade distópica, que experimentam como adultos, pode em efeito gerar uma força de despertar coletivo. Este é o momento do desencanto – do reconhecimento do sonho como sonho. Mas um despertar político exige mais ainda. Necessita “resgatar” os desejos coletivos que o sonho socialista expressou antes de que se afundem no inconsciente como parte do esquecimento. A interpretação do sonho consiste nesse resgate. (BUCK-MORSS, 2002)

Susan Buck-Morss parece entrever uma saída e essa saída se dá justamente em não esquecer, não deixar que o sonho que um dia existiu se perca. O sonho deveria sobreviver como uma imagem intermitente, como uma imagem dialética, como um encontro com os pensamentos de um passado que retorna, mas retorna diferente pois precisa se adequar ao momento presente, por isso o resgate não é o dos princípios dos ideais socialistas, mas o resgate das possibilidades positivas que esses ideais continham em si. É um resgate do sonho de uma possibilidade de mudança.

Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* coloca também em pauta justamente a questão do fim das utopias e da perda da experiência, partindo de uma análise crítica de um texto de Pasolini sobre a morte dos vaga-lumes e da afirmação categórica de Agamben de que a experiência não é mais possível. Ele primeiramente analisa o texto de Pasolini pra depois compará-lo com a visão de Agamben, que ele considera uma visão apocalíptica sobre o fim da experiência. Didi-Huberman relata que a primeira referência de Pasolini aos vaga-lumes está em uma carta escrita a um amigo de infância em que ele descreve a experiência de enxergar junto à seus amigos em uma noite sem lua uma quantidade imensa de vaga-lumes. Pasolini inveja os vaga-lumes em sua dança despreocupada e amorosa e ao mesmo tempo os compara com ele e seus amigos em sua juvenil alegria que contrasta e se assume como alternativa ao fascismo vigente. Trinta e quatro anos depois dessa carta Pasolini escreve um artigo sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, ele afirma que suas luzes são ofuscadas pelas de potentes e imponentes holofotes. Pasolini escreveu a carta sobre a visão dos vaga-lumes durante o regime de Mussolini, e, nessa época, ele já menciona os holofotes, olhos brilhantes que aparecem para amedrontá-los na mesma noite em que ele e os amigos avistam os vaga-lumes. Pasolini observa no artigo sobre a morte dos vaga-lumes que mesmo após a queda do regime, a luz das pequenas criaturas continuam sendo ofuscadas, agora, no entanto por um fascismo não evidente, não mais encarnado na figura de um ditador. Assim, o fim dos vaga-lumes para Pasolini seria o enfraquecimento cultural que ele observa cada vez mais endêmico, nesse período de um fascismo não dito. Cito um trecho de *Sobrevivência dos vaga-lumes*:

A questão dos vaga-lumes seria, então, antes de tudo, política e histórica. Jean-Paul Curnier que não deixou de evocar a carta de 1941, diz, justamente, num artigo sobre a política pasoliniana, que a beleza inocente dos jovens de Bologna não denota em nada “uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva” e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um. Naturalmente – não somente porque Pasolini repetiu durante anos, mas ainda porque nós podemos experimentá-los a cada dia –, a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. Mas

Pasolini, seguido nisso por inúmeros de seus comentadores, foi bem mais longe: ele praticamente teorizou ou afirmou, como uma tese histórica, o desaparecimento dos vaga-lumes. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 24,25).

A visão niilista assumida por Pasolini reflete uma visão geral de um pensamento de descrença que é hoje mais atual do que nunca: tudo está perdido e não existe mais luta possível. Pensando sobre esse posicionamento de Pasolini, Didi-Huberman questionará se de fato os vaga-lumes desapareceram, ou se eles ainda emitem suas luzes apesar da escuridão e dos holofotes que os ofuscam. Sua resposta é: os vaga-lumes estão desaparecendo porque não estamos em uma posição privilegiada para vê-los. Mas qual seria então essa posição privilegiada?

115

[...] A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vem nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo - toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2001, p.115).

Ora, me parece que a posição privilegiada é aquela de não olhar apenas o horizonte onde estão os holofotes, mas olhar aquilo que está perto de nós, aquilo que pode ser visto. Assim, parece-me que os vaga-lumes desaparecem somente se nos recusamos à vê-los. Pois eles são luzes intermitentes, que piscam em relampejos, os vaga-lumes podem ser comparáveis às imagens dialéticas, podem tentar ofuscá-los, mas, se estivermos atentos, suas luzes aparecem em um súbito relampejo. A crítica de Didi-Huberman a Agamben à este respeito se faz bastante severa, pois o fato de Agamben partir da leitura de Benjamin para determinar que vivemos uma crise da experiência, e ver essa crise como algo definitivo, vai de encontro a própria visão de Benjamin, pois para ele a experiência estava em declínio, mas nem por isso absolutamente perdida, e o próprio conceito de imagem dialética o demonstra, afinal, para ele sempre existiria a possibilidade de ver esses relampejos de imagens do passado e, em *Vodu Urbano*, o que Cozarinsky faz é

justamente reencontrar essa experiência em um deambular pela suas próprias memórias, em uma experiência interior. Cozarinsky faz da memória uma experiência viva do presente.

Para Didi-Huberman se ainda é possível iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento, essa possibilidade está em não afirmar o fim absoluto de um sonho de mudanças político-sociais, ou o fim absoluto da experiência, isso seria se render ao próprio sistema. Negar a sobrevivência de uma faísca que seja de esperança ou pensamento, seria negar a própria memória. A imaginação e os agenciamentos da memória seriam aquilo que ainda possuem um quê de força política. O que me faz novamente enfatizar a importância fundamental do conceito de imagem dialética de Benjamin, e também me faz refletir que quando Josefina Ludmer traz em *Literaturas pós-autônomas* a questão de uma literatura que se envereda nas entranhas dos territórios urbanos a ponto de quase se fundirem a eles, parece-me que esse encontro entre escritor e espaço, essa capacidade de fusão, essa capacidade de inserção que se dá de maneira tão profunda, a ponto de se tornarem indiscerníveis e não mais terem um limite entre o que é real e o que é invenção nas narrativas que se criam nesses e para esses espaços, podemos entrever aí um tipo relação que não é de modo algum isenta de experiência, ela está lá, em maior ou menor grau e se esses agenciamentos se fazem presentes, eles podem talvez, e porque não, se tornem uma pequena faísca intermitente na escuridão.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas vol. 2. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUCK-MORSS, Susan, *La ciudad como mundo de ensueños y catástrofe* in Leituras do ciclo, org. Ana luiza Andrade. Ilha de Santa Catarina / Chapecó: Ed. UFMG / Argos, 2002.

CONZARINSKY, Edgardo. *Vodu Urbano*. Tradução Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Verdade e poder*. In: Microfísica do poder. Organização Roberto Machado. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Trad. Flávia Cera. Sopro – panfleto político e cultural – n.20 – [www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro). Desterro, janeiro de 2010.