

Amaral, André Luiz do\*

<https://orcid.org/0009-0004-3882-0562>

**RESUMO:** Este ensaio procura refletir sobre os conceitos de autoritarismo e linguagem a partir de artefatos literários que remontam a Kafka e avançam na direção da produção mais recente do escritor francês Jean-Yves Jouannais, cuja obra, ao emular a continuidade dos acontecimentos históricos vinculados à ideia de guerra e catástrofe, propõe a ruptura com o continuum da História, num sentido benjaminiano, e uma resistência ao fascismo da linguagem, num sentido barthesiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoritarismo; Ruinologia; Literatura; Franz Kafka; Jean-Yves Jouannais.

**ABSTRACT:** The text This essay seeks to reflect on the concepts of authoritarianism and language through literary artifacts that trace back to Kafka and advance toward the more recent production of French writer Jean-Yves Jouannais, whose work, by emulating the continuity of historical events linked to the idea of war and catastrophe, proposes a rupture with the continuum of History, in a Benjaminian sense, and a resistance to the fascism of language, in a Barthesian sense.

**KEYWORDS:** Authoritarianism; Ruinology; Literature; Franz Kafka; Jean-Yves Jouannais..

---

\* Professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus Três Lagoas (UFMS/CPTL). Bacharel em Teologia e Licenciado em Letras – Português, Mestre em Literatura (UFSC) e Doutor em Letras (UNESP/São José do Rio Preto). Email: [amaral.andre@ufms.br](mailto:amaral.andre@ufms.br)



“Aqui tudo parece  
Que era ainda construção  
E já é ruína”  
Caetano Veloso, Fora da Ordem

## INTRODUÇÃO

À procura de vestígios, de rastros das múltiplas formas de autoritarismos na cultura, em artefatos literários e artísticos, sobretudo, este ensaio tem por objetivo um tipo de análise que eu denominaria *indicial*. Procurarei me situar, na medida do possível, fora de qualquer *doxa*, a começar não por ideias definidoras, mas por certa abertura de pensamento que talvez possa ser considerada inadequada para espaços acadêmicos. Essa abertura, esse jogo, vai ao encontro dos conceitos por meio de uma construção constelar, pela evocação de diferentes fontes e materiais para, por fim, tentar chegar a uma contribuição fragmentária ao tema proposto. Esse método – ou, no limite, a falta dele – se constitui por uma resistência, pela luta contra uma imposição da linguagem, no sentido da descrição que dela fez Roland Barthes:

Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. [...] Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem; ou então pelo amen nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de “capa reativa”. Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, s.d., p. 13-15).

Segundo Barthes, a literatura seria, dentre muitas outras definições mais positivas, um modo de trapacear o autoritarismo da linguagem, isso porque toda literatura possui um caráter destrutivo, um potencial de desarticulação das normas, das leis de funcionamento de uma língua e de desajuste entre o mundo real e o mundo representado. A literatura, portanto, em certo sentido, arruína a língua e nos permite, num segundo ato, adentrar seus escombros. Naquilo que resta, vemos o funcionamento das engrenagens, as operações de sentido que movem nossa percepção. Esse movimento no interior da linguagem não depende de um



engajamento individual, senão de uma atuação da forma, de uma ruptura que se engendra nos textos, para além de posicionamentos ideológicos de quem os escreve.

## KAFKA E A RESISTÊNCIA DA LITERATURA

Romper com um padrão de representação do real: eis o procedimento de que também Kafka é mestre e talvez nele repouse o exemplo mais evidente de tal resistência. As descrições de um mundo fechado e administrado que vemos em cada um dos seus relatos, de microcontos como “Pequena fábula” e “A partida”, aos textos mais longos como “A metamorfose”, “Diante da lei” e “Na colônia penal”, dão conta de uma transcendência vazia, de uma condição essencial dos sujeitos modernos que estão desorientados diante do mundo que os cerca e deles mesmos. E, assim, buscam um *fora do mundo* que é também um *fora da linguagem*, como indica uma personagem kafkiana a partir do desejo de saída e de extravasamento de um mundo sitiado pela contingência ao ser interrogada sobre o destino de sua viagem: “só sei que é para fora daqui, fora daqui. Fora daqui sem parar: só assim posso alcançar meu objetivo” (KAFKA, 2002, p. 141). Trata-se, como afirma Judith Butler acerca de Kafka, de uma “poética da não-chegada”, na medida em que a literatura suspende o tempo histórico ao se inserir nas brechas da representação e, com isso, provoca igualmente uma deriva da significação (BUTLER, 2013, p. 237). Ou como escreve Adorno, “é uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada” (ADORNO, 1998, p. 241).

Apesar disso, pode-se dizer – sem medo de um grande erro interpretativo – que em Kafka vislumbramos a configuração de discursos sobre o autoritarismo em diversos níveis: burocrático, jurídico e, num sentido mais direto, na violência física. É, a propósito, em “A colônia penal”, que o filósofo italiano Giorgio Agamben enxerga a relação mais forte entre linguagem e totalitarismo. Segundo ele, nesse texto a máquina de tortura, instrumento de julgamento e punição é, antes de tudo, uma alegoria da linguagem, que se desintegra quando entra em desacordo com uma ideia de justiça cujo cumprimento é inalcançável (AGAMBEN, 1999, p. 112-116). E Leandro Konder vê nessa novela, escrita em 1914 e publicada em 1919, uma profética “prefiguração do que veio a ocorrer depois de 1933, quando o nazismo subiu ao poder” (KONDER, 1974, p. 113).



Noutros termos, diríamos que a questão de fundo, em Kafka, é a catástrofe como *continuum* da história, uma temática que ele recupera pela releitura de Homero, pela reinvenção do mito. É, de certo modo, a concretização literária da conhecida frase benjaminiana nas *Teses sobre o conceito de história*:

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará. (BENJAMIN, 2013, p. 13)

Em Benjamin, interromper esse *continuum* é a tarefa de uma atitude revolucionária que se dá por uma compreensão não-linear da História, na percepção de uma *Agoridade (Jetzeit)*, *salto do tigre para o passado*. Na verdade, com Kafka e para além dele, toda a literatura ocidental, desde a *Ilíada*, se preocupa com a representação da catástrofe. Trata-se de uma forma de resistir ao descompasso interno da linguagem: entre esse caráter autoritário que lhe é intrínseco e a possibilidade de, transmutada a linguagem comum em linguagem poética – em literatura, portanto – gerar uma revolução.

Assim, poderíamos ler a história literária do Ocidente a partir dessa série: de Homero em diante, os relatos se desenvolvem em torno da obsessão, ou melhor, de uma (com)pulsão pela leitura e decifração de um mundo despedaçado pela força – uma força sumária, homicida – como muito apropriadamente esclarece Simone Weil:

O verdadeiro herói, o verdadeiro tema, o centro da *Ilíada*, é a força. A força que é manejada pelos homens, a força que submete os homens, a força diante da qual a carne dos homens se contrai. A alma humana aparece, no poema, modificada por suas relações com a força, arrastada, obcecada pela força que ela julga dominar, curvada sob a pressão da força que ela sofre. Os que tinham imaginado que a força, graças ao progresso, pertenceria doravante ao passado, puderam ver nesse poema um documento; os que sabem discernir a força, tanto hoje como outrora, no centro de toda a história humana, vêem nele o mais belo, o mais puro dos espelhos.

A força é o que transforma quem quer que lhe esteja submetido a uma coisa. Quando ela se exerce até o fim, transforma o homem em coisa no sentido mais literal da palavra, porque o transforma em cadáver. Era uma vez alguém e, um instante depois, não há mais ninguém. (WEIL, 1979. p. 319)

Impossível não ceder aos exemplos e à tentação de evocar outras leituras que são, igualmente, tentativas de traçar a história e os espaços dessa força destruidora:



W. G. Sebald, com *Austerlitz* e *Guerra aérea e literatura*; Primo Levi e a experiência do Holocausto em “*É isto um homem?*”; *Le Diable à Paris*, de Balzac; A pentalogia *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares; *Cascas*, de George Didi-Huberman, muitos poemas de Drummond, em *Sentimento do Mundo* ou na *Lição de Coisas*; o *Locus Solus* de Raymond Roussel; a última cena de *Um homem que Dorme*, de Perec; *Viagem ao Fim da noite* de Céline; *O Bom soldado Sveik*, de Jaroslav Haseck; e Beckett, Bellatín, Borges, Bolaño... Haveria muitos caminhos... Mesmo nas Vanguardas, com o fascínio do poder e da guerra que toma de assalto surrealistas e futuristas, claudicantes entre a adesão ao comunismo ou ao fascismo. Enfim, uma plêiade de escritores e textos a girar, sincronicamente, em parataxe caótica que poderia ser interminável a depender da extensão do repertório.

Essa obsessão leva à sensação de que a literatura moderna talvez seja não muito mais do que isso: *ruinologia*, tentativa de compreender o mundo nos restos de corpos, cidades, construções, memórias. Eis, assim, uma hipótese derivada, segundo a qual escrita e a leitura modernas seriam não mais nem menos do que outra forma, muito peculiar, de historiografia e geografia, formas de experiência de uma topofobia, operando na linguagem modos de reconfiguração, de escape, de denúncia e de recusa a essas paisagens do medo, paisagens do mundo.

Nesse sentido, a literatura moderna, desde o Romantismo, estaria em oposição a uma visão positiva do mundo em que o apego aos espaços e a ligação com o circundante se daria nos termos de uma topofilia mais ou menos ingênua, passiva e idílica. Assim, a *ruinologia* operaria qual uma “regressão arqueológica”, expressão que, como escreve Raúl Antelo, sinaliza algo “como o realismo borgeano, elusiva, o anverso pontual do eterno retorno: ela não busca repetir o passado, mas quer deixá-lo fluir para aquém e para além do próprio passado, encontrando o que nunca existiu” (ANTELO, 2016, p. 19).

## JEAN-YVES JOUANNAIS E A CATÁSTROFE

Para não nos perdermos demais na floresta de textos e nas coordenadas do sentido, gostaria de direcionar essa reflexão a um escritor contemporâneo que tem feito da leitura da catástrofe e da guerra – de formas de autoritarismo, portanto – seus temas obsessivos: Jean-Yves Jouannais.

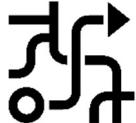


Há mais ou menos cinco anos, quando preparava um curso sobre o *shandismo*, aquela espécie de recusa resignada à criação que se manifesta em personagens literárias como Bartleby e Oblómov, cheguei a Jouannais quase por acaso, pela leitura de *Bartleby & Cia* (2004), do espanhol Enrique Vila-Matas, com quem ele estabelece um interessante jogo derrisório em torno da noção de autoria, através da atribuição cruzada de textos.

Jouannais (1964-) é um crítico de arte e escritor, co-fundador da *Revue Perpendiculaire* (1985-2000), órgão do grupo francês de pós-vanguarda *Société Perpendiculaire*, dedicado ao “depressionismo”, termo que indicaria a situação dos sujeitos num mundo fragmentado. A atividade do grupo – a que pertenceram também nomes quiçá mais conhecidos, como Michel Houellebecq, Nicolas Bourriaud e Christophe Duchatelet – se caracteriza pelo exercício experimental de reflexão sobre as artes e a cultura de massa que desafia as noções de bom gosto e bom senso e, ademais, se estabelece na relação entre literatura e vida cotidiana.

Destacam-se, entre os livros de Jouannais, *L'Idiotie: art, vie, politique - méthode* (2003) e *Artistes sans oeuvres - I would prefer not to* (2009). Sua notabilização se deu, contudo, por um projeto intitulado *L'Encyclopédie des Guerres*, série de conferências performáticas realizadas no Centre Pompidou, em Paris, desde 2008. Assim ele explica o projeto:

Chama-se, com toda a modéstia, *A Enciclopédia das Guerras*. É um livro em vias de se escrever, e que se escreve em público, no palco. O senso comum implica que a escrita de uma obra seja motivada por um projeto específico, o desenvolvimento de uma teoria. Supõe-se que o sujeito pré-existe à escrita, que o livro oferece o espaço para a sua demonstração. Agora, trata-se aqui de fazer do ensaio o lugar de elucidação do seu próprio pretexto. Uma análise especulativa cega, centrada não na afirmação de uma tese, mas, centrífuga, na descoberta dos seus primórdios, na nomeação do seu pretexto. Além disso, o princípio desta investigação é o da franqueza, e o seu método, a idiotia. No romance inacabado de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, esses dois pesquisadores da verdade se engajam sucessivamente em pesquisas sobre poesia, agronomia, medicina, geologia, dietética, religião, consultando milhares de obras e entregando-se a tantas experiências para sempre, no final, colherem incompreensão, sendo colhidos pelo fracasso. Estranhamente, em nenhum momento os dois autodidatas de Flaubert mergulharam no campo da guerra, deixando de lado a poliorcética, a arte de sitiar cidades, ignorando a chamada ciência estratégica. Queria escrever à minha maneira este capítulo ausente, esquecido por Flaubert. Tomo emprestada a sua técnica e a sua ambição ridícula dos dois copistas de Flaubert. É assim que constituo uma “biblioteca de guerra”, acumulando de forma aleatória e



accidental todas as obras, ensaios, contos, livros técnicos que tratam do tema da guerra. Não me imponho nenhum corpus a priori, nem procuro obras consideradas capitais ou essenciais. Não sou historiador nem especialista em polemologia. Na verdade, em nada. É como amador, como escritor, ou mais precisamente como personagem de um romance, que abordo este projecto, recolhendo ao longo das minhas leituras, fragmentos de frases, termos, imagens, lendas, anedotas, reunindo-os num impraticável e indecifrável gabinete de curiosidades que naturalmente assume a forma de uma encyclopédia. Uma *Encyclopédia Impossível das Guerras*, da *Ilíada* à Segunda Guerra Mundial. Não sei por que “a guerra”, e muito menos por que a guerra que me “interesse” terminaria em 1945. A *Encyclopédia das Guerras* não se destina a comentar o fenômeno da guerra, mas a explicar a mim mesmo de que modo esse assunto me interessa”. ([https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/DH\\_OA3B](https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/DH_OA3B))

Do projeto da *Encyclopédia*, que dura mais de dez anos, resultaram uma exposição, *Topographies de la Guerre* (2011) [com Diane Dufour]; e três outros livros livros: *L’usage des ruines: portraits obsidionaux* (2012); *Les barrages de sable* (2014); e *MOAB* (2018). Nos três, o gesto de empilhamento narrativo é quase anedótico.

*Les barrages de sable* é, por irônico que possa parecer, um livro sobre a arte de construir castelos e as semelhanças dessa prática com as estratégias de defesa militar. Muito embora o subtítulo o classifique como “tratado de castelologia litoral”, trata-se menos disso do que de uma mistura de gêneros, entre o relato e o testemunho, a citação e a experiência pessoal. O estilo compósito é a marca mais evidente de Jouannais, afinal, nele a forma se adequa ao tema, e a ruína do mundo se transporta para dentro da esfera textual.

*MOAB* guarda semelhanças com um poema épico sobre uma batalha imaginária – a mãe de todas as batalhas: *Mother of All Battles*, no acrônimo em inglês – que seria a conjuração de pedaços desencontrados da história humana da guerra. Aliás, o subtítulo informa que estamos diante de uma “Epopeia em 22 cantos”. O procedimento de criação é o recorte e a citação. A irregularidade do projeto é deliberada, tanto no aspecto linguístico-gramatical quanto no estilo vacilante, no trânsito entre os tempos e no acúmulo de experiências e relatos. O que se produz, na leitura, é o confronto com um texto entre escombros da linguagem, numa dicção que não se resolve, uma vez que sempre está a vasculhar, à procura de artefatos que nunca bastam para a composição de uma totalidade narrativa.



Já *L'usage des ruines*, sobre o qual gostaria de me debruçar brevemente a seguir, é uma espécie de repositório de imagens, como que uma coleção de fotografias de um sítio arqueológico muito extenso que abrigasse toda a História do horror ou, ainda, um esboço cartográfico da catástrofe.

### O USO DAS RUÍNAS DA LINGUAGEM CONTRA O(S) AUTORITARISMO(S)

Comecemos pelo subtítulo: *retratos obsidionais*. O adjetivo obsidional remete de imediato à obsidiana, rocha ígnea resultante do rápido resfriamento e sedimentação de lava vulcânica e de aparência semelhante ao vidro polido. Os textos de Jouannais são obsidionais nesse primeiro sentido: cristalizações não-transparentes, enegrecidas, opacas, cuja interpretação resulta de uma observação quase microscópica da sua estrutura e composição. Mas o termo, como estilhaços de um projétil, se espraia e faz referência, simultaneamente, a outras coisas, como à atividade obsessiva do pensamento que é própria da arte – e da guerra:

[...] patologias que emergem entre a população das cidades sitiadas. Atadas à má nutrição e ao cariz ansiogênico das guerras, elas testemunham sobretudo a maneira pela qual uma obsessão sitia um espírito. Sitiar, isso é obsedar. *Obsidere* produziu esses dois verbos, os quais descrevem a mesma ação. Ser, enquanto indivíduo, objeto de uma obsessão, é estar sitiado do mesmo modo que uma cidade pode estar submissa a um bloqueio. Os artistas não têm ideias, é mais uma obsessão que os possui. Pode-se construir em torno de ideias. Elas constituem os elementos de uma paisagem mental suscetíveis de projeção. É possível considerá-las segundo as perspectivas nas quais permanecemos os mestres, ajustar segundo sua própria vontade a distância que delas nos separa, abandoná-las para nos dedicarmos a outras. Permanecemos livres diante das ideias. Mas assim que elas se esquivam, na vazante dessa maré se manifesta um regime especulativo de outra natureza. Aquele da obsessão. A obsessão permanece uma ideia, mas sua economia se revela patológica. Obsidional, ela cinge, sitiá. É ela que manobra campanhas, impõe sua estratégia, cruza as trincheiras de aproximação, interdita todo o comércio exterior, traduz toda iniciativa intelectual em termos de poliorcética, termo pela qual é designada a ciência dos estados de sítio. A arte não pode ser senão obsidional, produzida sob a coação do bloqueio da obsessão. É por isso que a literatura nasce com o relato do estado de sítio de uma cidade. (JOUANNAIS, 2012, p. 7-8)<sup>1</sup>

Alojada no interior do pensamento, a obsessão pelas ruínas se transforma, em Jouannais, num estado de sítio que atinge a linguagem, ela mesma arruinada

<sup>1</sup> Todas as citações que, como esta, partem de línguas estrangeiras, são traduções próprias.



como modelo, no esfacelamento interno das formas, na sua deriva, no seu testemunho ilusório e na derrisão a que submete as catástrofes humanas, das quais a guerra e o estado de exceção são epítomes. Poderíamos pensar, assim, para retornarmos ao princípio desta reflexão, na língua/gem como sistema autoritário, nas suas teorias e, por conseguinte, na literatura como desvio, resistência, subversão contra esse sistema arbitrário que aproxima e afasta enquanto agencia validações e apagamentos.

A obsessão de Jouannais poderia – não fossem os limites da escritura – se desdobrar ao infinito, porque no fundo ele é “um poeta que trabalha com o eterno rascunho de um romance que nunca terá que publicar, não há material nem tempo no mundo para imprimi-lo, e para o qual, portanto, em nenhum momento, imaginar uma forma definitiva” (VILA-MATAS, 2023, p. 13). Por outro lado, ele nunca cede ao louvor da catástrofe, ao fetiche de sua reprodução gratuita, porque sua operação é no interior da linguagem, como seu o funcionamento desta remetesse ao daquela. Há, em Jouannais, um processo de regressão arqueológica que se funde à topologia da guerra. Trata-se de reorganizar discursos, eventos, personagens – ou seus destroços – e situá-los numa cartografia própria, a um só tempo imaginária e precisa, ao mapear o horror como práxis civilizacional.

Assim como a topologia da guerra é a do medo, a compreensão da história é a da catástrofe. E esses procedimentos, num entre-lugar historiográfico\geográfico, só podem, para gerar sentidos, se expressar como efábulações. Porque a mímesis moderna opera esse modo de escrita e leitura do mundo como *medium* não coincidente com acontecimentos, permitindo sua reelaboração no presente. Da tarefa de “escovar a história a contra pelo” benjaminiana ou de “remontar a história a contra corrente” resulta um palimpsesto de experiências e personagens. Essa obsessão, que atravessa os 22 relatos, é patente desde a dupla epígrafe que funde “A Canção de Rolando”, uma canção de gesta do século XI, a um trecho de *Losses*, do poeta estadunidense Randall Jarrel, de 1948. O que une as evocações, nesse paídeuma amplo e desigual, é a experiência de fundo de ambas: a guerra. Mas não qualquer guerra, episódica e passageira; trata-se de uma experiência incrustada na vida de cada sujeito e na cultura, como processo educacional e civilizatório, impositivo e, portanto, autoritário.



Estruturalmente, *L'usage des ruines* possui 22 relatos, como *MOAB*, emulando a forma da Ilíada, que tem 24 cantos. Em Jouannais, os 22 relatos estão emoldurados por um prólogo – que cumpre a função de descrever suas motivações e influências, sendo a *História Natural da Destruição*, de W. G. Sebald, a principal delas – e um epílogo, que distende a limitação temporal do livro para além da II Guerra, pela inserção de uma história do presente relativo, situada nos acontecimentos do 11 de setembro de 2001.

Cada relato é dedicado à história de uma personagem, célebre ou marginal, embora o destino trágico em comum seja o fio condutor das narrativas. As personagens gravitam todas ao redor de escombros, de cidades sitiadas, saqueadas, incendiadas, de paisagens devastadas, com sói ocorrer a espaços nos quais as guerras são travadas. Todas as personagens estão implicadas na produção de ruínas, como vítimas ou algozes: do Império Romano, com Marcus Antonius Primus, ao Holocausto, com Albert Speer, arquiteto do nazismo. O tempo histórico mobilizado se constitui em espiral que conjuga a Alemanha do Terceiro Reich à Ebla, antiga cidade da Acádia, incendiada pelo rei Naram-Sân.

A erudição, notável e impressionante, permite que se borrem os limites entre o factual e o ficcional, no deslocamento dos macro aos microrrelatos, na investigação das motivações e dos efeitos da violência na cultura. Todavia é preciso pontuar que não se trata de historiografia ou de romance histórico. Diferentemente, *L'usage des ruines* mais se aproxima da construção de uma lista de eventos, inventariados e compilados. Por isso mesmo, Marie-Jeanne Zanetti bem observa que “a obra põe em cena uma totalidade esparsa de anedotas nas quais a forma responde às ruínas que elas nomeiam” (ZENETTI, 2013, p. 1-2).

Desse modo, o uso das ruínas parece lutar contra uma crise da narração que é fruto da pobreza da experiência, de um emudecimento que, segundo Benjamin, é resultante justamente do contato com o Horror:

Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez em 1914-1918, uma das experiências mais monstruosas da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos dos campos de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo menos experiência contada e ouvida. não, o fenômeno não é



assim tão estranho, porque nunca a experiência foi mais desmentida: a da estratégia pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as do corpo pela fome, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda foi à escola pelos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. (BENJAMIN, 2013, p. 86)

Temos, então, em Jouannais, a produção de presenças a partir de corpos mutilados, antes ausências fantasmáticas produzidas pela guerra, constante universal da história. Há como que uma nostalgia do relato, uma necessidade obsessiva de romper a mudez que a violência do campo de batalha impinge às testemunhas. O texto é o lugar potencial, portanto, para a recuperação da memória dilacerada e para propor pervivências impossíveis no real. O efeito é de um amontoamento de vestígios, como se passado e futuro se imbricassem no presente da leitura, *locus* de reinterpretação do percurso da humanidade que se inscreve sob um emblema derruído.

## UM RELATO E UM COROLÁRIO

Um desses relatos, que não ocupa mais do que três páginas, nos diz respeito, especialmente. Tem por título o nome de um algoz: Oscar de Andrade Guimarães, comandante da quarta e última expedição a Canudos, em abril de 1897. “De Andrade Guimarães é um homem de Guerra experimentado”, começa Jouannais por nos dizer, e continua:

Das tropas que levou a combate, nenhuma “devorou os sendeiros da fuga”, como se escrevia nos livros muito ilustrados da sua infância. A jovem República brasileira lhe fez um apelo porque se sentia ameaçada. Um profeta arpoa os territórios inumanos do Nordeste, arrebanhando as ovelhas desgarradas que a natureza e a república maltrataram. Esse pregador, que se faz chamar de Conselheiro, vitupera com igual vigor contra o Anticristo – ele o chama o Cão –, o pagamento de imposto, o casamento civil, o sistema métrico. Sua palavra atrai os mendigos, as prostitutas, os órfãos, os bandidos do sertão. Essa limalha humana manifesta o aumento do campo místico do pregador para bem além da Bahia. Ele funda uma comunidade. (JOUANNAIS, 2012, p. 17) [Tradução nossa].

O cenário, claro está, é a guerra de Canudos e o movimento de Antônio Conselheiro, que Jouannais descreve com a desenvoltura de quem está bem



informado pelos livros e documentos: *Conselheiro contra a República*, das incursões militares mal sucedidas até o envio do general impetuoso e inclemente, Oscar de Andrade Guimarães, com seu aparato, suas armas, sua autoridade absoluta porque mortal:

É uma verdadeira armada que se envia imediatamente, sob os comandos do general Oscar de Andrade Guimarães. Lançam-se no deserto quatro mil homens, mais um reforço de dois mil. São como marionetes em uniformes europeus, com dólmas de cores rutilantes e sedosas pantalonas de tecido que atravessam uma paisagem hostil e se rasgam nos espinhos da caatinga. Estão equipados de metralhadoras, de morteiros, de óbuses. Fixa-se em seus flancos a massa imponente dum canhão de 32, um Withworth de 1700 quilos. Tanto faz cruzar uma montanha num barco a remo. Fim de junho de 1897, a cidade, cercada, é bombardeada sem trégua noite e dia. O general pensa que logo toda resistência será esmagada. Mas ninguém se rende e seus soldados continuam a tombar. Há diante dele homens armados com bacamartes de tiro único, cutelos, estilingues. A lógica não se encontra nesta guerra. É uma guerra de Vendeia, escreve Euclides da Cunha, jornalista que fez parte da aventura. As semanas passam e a população de Canudos prefere morrer de sede, nos incêndios, a levantar a bandeira branca. De Andrade Guimarães sabe por que foi escolhido, ele, o idealista, o matador absoluto. Ele que sonhava com batalhas campais, com cercos e ofensivas em grande estilo, vem para exterminar os civis defendidos por uma tropa de bandidos sem mais munições, roídos pela disenteria. Ao fim de dois meses, alguns desses entusiastas são capturados. Malgrado as promessas de clemência, eles são degolados. Era um grupo de crianças; o mais velho tinha oito anos. O general conhece o gosto do despeito. Ali não reconhece mais sua paixão. Um enojamento lhe sobrevém, o qual polui seu sono. A nação requer que ele plante sua bandeira sobre as pilhas de barracos calcinados. Ele o fará, mas a ideia de glória atrelada a esse gesto de conquista se embaça de miasmas fétidos. (JOUANNAIS, 2012, p. 17-18) [Tradução nossa]

O relato coloca a figura do carrasco diante de um dilema moral, entre o cumprimento do dever, de pôr em funcionamento a máquina bélica, e uma espécie de consciência pesada marcada pelos adjetivos do discurso indireto. O que se observa, ao fim da expedição, é a demissão dos sistemas impostos pela lógica interna da execução militar. Resta a morte como demanda única, mesmo que de famélicos, para que a autoridade, sob os símbolos da nação, seja restaurada:

O general De Andrade Guimarães, nesse mês de setembro de 1897, perdido nesse sertão degenerado, é obrigado a uma carnificina árdua e rebarbativa. Precisa tomar uma a uma essas ruínas que cobrem as colinas, ocupar ravina depois trincheira, engatinhar sobre os cadáveres sem sepultura do inimigo, traspassar a baioneta nos feridos que lhe atiram pedras, conquistar porcamente. O caráter militar da situação pouco a pouco se dissipava. Esqueceram-se quais eram as deliberações



de uma ordem, a razão de ser dos clarins, os movimentos combinados, a própria hierarquia. Sabia-se simplesmente que vinte rebeldes famélicos guardavam ainda um buraco ornamentado de cadáveres. Eles resistiram até 5 de Outubro. Ao fim, não eram mais do que quatro, um velhote, dois adultos e um adolescente. Nenhum se rendeu. O general de Andrade Guimarães, o idealista, teria amado, tal como o duque de Lancastre, fazer o gesto de fincar a bandeira da jovem República brasileira e a de seu exército numa das torres do sino da igreja construída pelos adeptos do Conselheiro. Um ato de pura convenção. E sair, vencedor, sem o peso infame do cerco de Canudos, dos seus trinta mil mortos, do seu odor de putrefação, das violações e degolas de crianças. Ele considerou seu trabalho até então – tal era o fruto de sua aprendizagem, depois da sua experiência – como uma sugestão de gestos bem aplicados, cumpridos com rigor, cujo mais belo era o de fincar uma bandeira em terra. Desejou, até o fim de sua vida doravante nauseabunda, esquecer definitivamente todos os outros gestos. (JOUANNAIS, 2012, p. 19) [Tradução nossa]

A perambulação nauseabunda da personagem com vistas ao cumprimento da sua missão, contraposta à sua enleiação na cultura nacional, institui o caráter derrisório da narrativa. Ao “esquecer definitivamente todos os outros gestos”, De Andrade Guimarães escolhe o gesto bárbaro e aniquilador, o autoritarismo que não deixa a menor possibilidade de escape às vítimas e, por isso, o mais completo. O executor, contudo, é um homem cujo destino se apaga, aponta para um descerramento menos glorioso do que seu *telos* terrível.

O corolário dos relatos de *L'usage des ruines* é o que se encontra no epílogo. Trata-se da história de um navio de guerra, o USS New York, “construído a partir de destroços do World Trade Center. Uma porção muito pequena [oito toneladas], é verdade, mas suficiente para mudar sua natureza” (JOUANNAIS, 2012, p. 86). Aqui, Jouannais amplia as relações entre tempo e espaço. Não estamos mais a falar de um passado remoto, mas de acontecimento recentíssimo. Não estamos a falar de paisagens derruídas, mas da simbiose do corpo humano às ruínas em sentido literal. Epítome da catástrofe e das ruínas, Michael Cinei é uma personagem-escombro:

Se há alguém que pode nos esclarecer o que significa esse navio de guerra construído a partir de ruínas de guerra, esse é Michael Cinei. Mas ele não tem corpo, nesse mundo, nem no além. Sua mãe, Nancy Cinei, declarou: “Meu filho Michael morreu no 11 de Setembro. Ele era bombeiro há apenas nove semanas. Saber que o aço do World Trade Center entrou na construção desse navio tem um significado enorme para mim. É muito emocionante, mas não triste. A vida continua e tenho orgulho de ser americana. Jamais esqueceremos”. A divisa do barco, Never Forget, figura ao lado da silhueta estilizada das torres gêmeas e de uma fênix renascendo das cinzas. Essa embarcação é, portanto, constituída pelos restos de outra construção, por seu aço não



refundido, puro de todas as novas usinagens. Mais frágil por não ter sido reprocessado, mas mais próximo, por sorte, de sua função de relíquia. Como se tivesse de novo que passar pela prova da suposta fonte de lhe infringir de novo os traumatismos da destruição. Mas sobretudo, o que não pode ser dito, o que não explica que se tenha preferido não tratar pelo fogo seus detritos, é porque se desejou preservar as virtudes dos mártires americanos. Não os imolar uma segunda vez, mas também proteger a integridade de seu desaparecimento. E isso não pode ser feito a não ser pela transmutação do produto compósito de seus despojos, das cinzas de suas piras. Ainda a nuvem pulverulenta se dispõe os muros de Tróia no dia seguinte ao funeral de Pátroclo: vapor d'água dos órgãos, carbono dos ossos, crinas de cavalo calcinadas. Michael Cinei, seu corpo, forneceu algumas moléculas ao material no qual foi forjada a arma da vingança. Um pouco de seu esqueleto, um pouco de sua dentição, vai navegar em águas mal afamadas, buscar uma vingança sem concessão. Para Nancy Cinei parece natural que os restos de seu filho retornem à face de seus assassinos, que de seu sangue vertido seja feito um uso vingativo, que esse navio seja a uma só vez um cálice, um cenotáfilo, um ossuário, uma capela, um cavalo de Tróia, a brasa da Justiça divina. Uma vez que seu filho morreu vítima de kamikazes, ela aceita que seja feito de cadáver, misturado inextricavelmente ao metal, ao vidro, à pedra, à poeira das Torres, um uso kamikaze. Nancy Cinei descobre, sem talvez o imaginar, que a guerra, por mais moderna que seja, não é mais que um corpo a corpo. Que não pode ser feita doutro modo senão empurrando corpos contra corpos, os corpos individuais, os corpos de armada. John Keegan, o especialista inglês em história das guerras, lembrou-se do ar confuso de um muito distinto curador de uma prestigiosa coleção de armas quando lhe foi dito que os detritos mais frequentemente retirados pelos cirurgiões dos corpos dos feridos, no tempo dos fuzis à pólvora, eram partes de dentes ou de ossos provenientes de seus vizinhos nas fileiras. (JOUANNAIS, 2012, p. 86-87) [Tradução nossa].

Incorporado às mais potentes armas, Cinei, o sujeito a quem a morte poderia libertar, pela refusão à lógica do poder, não pode, mesmo na destruição, se autonomizar. Foi transformado em poeira e, depois, em matéria-prima dos instrumentos de morte. Os corpos, afinal, pertencem mais aos detentores do poder, aos que põem em movimento tanques e navios, do que aos indivíduos.

Reencontramos, com isso, Kafka. Somos lançados, de novo e de novo, à *Colônia Penal* e à máquina bélica pelo artifício da nomeação, pelo funcionamento de um *continuum* contra o qual tentamos lutar – a História particular de cada guerra que é a história de todas as guerras, como Jouannais consegue provar –, mais efetivamente no campo da linguagem do que nos campos de batalha.

## REFERÊNCIAS



ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

ANTELO, Raúl. *A Ruinologia*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. 2<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.

BUTLER, Judith. *A quem pertence Kafka* In: *Terceira Margem - Kafka, poeta da prosa miúda*, v. 17 n. 28 (2013), p. 222-260.

JOUANNAIS, Jean-Yves; DUFOUR, Diane. *Topographie de la Guerre*. [Catálogo]. Paris: BAL, 2011.

\_\_\_\_\_. *L'usage des ruines: portraits obsidionaux*. Paris: Verticales, Gallimard, 2012.

\_\_\_\_\_. *Les barrages de sable: traité de castellologie littorale*. Paris: Grasset, 2014.

\_\_\_\_\_. *MOAB: Epopée en 22 chants*. Paris: Grasset, 2018.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

ZENETTI, Marie Jeanne. « *De la destruction comme élément à usage littéraire* » In: *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, Mai 2013, p. 1-9.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & Cia*. Tradução: Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Montevidéu*. Trad. Júlio Pimentel Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

WEIL, Simone. *A Ilíada ou o poema da força* In: \_\_\_\_\_. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosi. Trad. Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 319-344.

## Fontes:

<https://www.centre Pompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/DHOA3B>. Acesso em: 24.11.2024, às 18:12.

Recebido em: 31/07/2025

Aprovado em: 10/10/2025