

Larissa Drigo Agostinho

CHEGA DE MELANCOLIA!

SÉRIE
PANDEMIA

N-1
edições

$n-1$

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Larissa Drigo Agostinho

**CHEGA DE
MELANCOLIA!**

Em 14 de outubro de 1806, Georg Wilhelm Friedrich Hegel avistou o espírito do tempo montado em seu cavalo e disse aos que puderam ouvi-lo: “Está se abrindo uma nova época na história do mundo e podemos dizer que assistimos à sua origem”.¹

Desde então, os dias históricos se proliferaram (principalmente na Itália e na Alemanha), e a tarefa dos governos tem sido fabricar, copiar ou simular a história, com abundante e insistente propaganda.

Antes mesmo do surgimento do Estado-nação, a história é contada como uma sucessão de fracassos e sucessos. A nação é produto da guerra que determina vencedores e vencidos e estabelece fronteiras. A lógica é a mesma até nas disputas “internas” de poder no Estado-nação, e funciona distinguindo vencedores e vencidos, vivos e mortos, os que comandam e os que

1. Borges, “El pudor de la historia”. In: *Inquisiciones/outras inquisiciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017. Tradução da autora. Confesso que fiz algumas modificações em relação ao texto original de Borges, substituindo, por exemplo, a batalha de Valmy que ocorreu em 20 de setembro de 1792 pela de Iéna, e Johann Wolfgang von Goethe por Georg Wilhelm Friedrich Hegel. (As outras referências e citações aqui presentes são mais fiéis.)

obedeçam, os senhores e os escravos.

Mas talvez possamos suspeitar que essas “jornadas” dizem menos respeito à história que ao jornalismo. Assim como Borges, suspeito que a história é mais poderosa e que suas flechas imperceptíveis permanecem por muito tempo secretas.

Um prosador chinês observou que o unicórnio, pela própria anormalidade, há de passar despercebido. Os olhos só veem o que estão habituados a ver.

Menos de meio século depois, a história se repetiu. Napoleão, o Pequeno, após ter sido eleito presidente, declarou-se imperador, quis ir mais longe que o tio, quis a África, quis repetir a história da invenção da Europa, quis mais que expulsar os mouros, quis conquistá-los, e ainda mais, quis todo o continente, depois outros. Até hoje, há quem diga por lá, nas atuais terras do Senegal, e em muitas outras, que triste é morrer sem ver Paris.

A Paris de Napoleão é uma floresta de símbolos. Símbolos das vitórias do

Estado sobre os estrangeiros e sobre todos aqueles que contra ele se insurgiram, como o anjo vingador da fonte de Saint-Michel ferindo mortalmente o demônio que encarna os insurgentes de 1848. Há também outros símbolos de vitórias bélicas, e, frequentemente, o símbolo da vitória na guerra é um leão (os leões da fonte de Saint-Michel simbolizam a vitória na Segunda Guerra, já o leão da praça Denfert-Rochereau faz referência à guerra franco-prussiana). Não é um unicórnio. É o rei.

Fico me perguntando se o prosador chinês citado por Borges em “O pudor da história” é Han Yu, já que ele, assim como o prosador chinês citado anteriormente, trata de unicórnios. Han Yu, é um prosador do século IX. O parágrafo misterioso e tranquilo que Borges cita exatamente como consta na “admirável” *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1848), de Margouliès, é esse:

Universalmente se admite que o unicórnio é um ser sobrenatural e de bom agouro; assim declaram as odes, os anais, as biografias dos ilustres varões e outros textos cuja autoridade é indiscutível. Até os parvos e as mulheres sabem

que o unicórnio constitui um presságio favorável. Mas esse animal não figura entre os animais domésticos, nem sempre é fácil encontrá-lo e não se presta a nenhuma classificação. Não é como o cavalo ou o touro, o lobo ou o cerdo. Em tais condições, poderíamos estar diante de um unicórnio e não saber o que é. Sabemos que um animal com crina é um cavalo e que um animal com chifres é um touro. Não sabemos como é o unicórnio.²

O unicórnio certamente não é um leão. Um homem pode montar um cavalo, mas não pode montar um leão. Por outro lado, nos circos, podemos domar leões. O fato é que não sabemos se homens podem cavalgar unicórnios. (Do nunca visto!) Também me pergunto se os unicórnios são mais comuns nas florestas tropicais do que nas savanas. Mas esse é assunto para outro texto.

2. O texto em que Borges cita Han Yu é “Kafka y sus precursores”.

É sabido que Marx, ao analisar o problema das repetições históricas, como Baudelaire, acabou descobrindo que havia mais coisa entre o céu e a terra do que até então tinha sonhado o idealismo alemão.

(Lembremos que o unicórnio, diferentemente dos leões, touros e cerdos, é um ser sobrenatural.)

Em “O cisne”, um certo eu-lírico passeava diante do Louvre, de onde o penqueno Napoleão governava seu Império recentemente conquistado, quando foi invadido por um verso: “*Andromaque, je pense à vous!*”³

Andrômaca é esposa de Heitor (príncipe troiano, domador de cavalos, jamais visto com um cavalo), morto por Aquiles para vingar a morte de seu amante Pátroclo. Morte terrível, seu cadáver foi arrastado como se fosse um troféu. A cólera de Aquiles ficou famosa, mas não tanto quanto seus calcanhares.

Andrômaca (= homem + combate [seria aquela que combate os homens ou o combate dos homens consigo mesmos, ou uns contra os outros?]).

3. Baudelaire. “Le cygne”. In : *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 2004.

Essa mulher, que é toda a humanidade, depois da derrota de Troia, foi obrigada a se casar com um homem que não amava: Piro, o filho do assassino de seu marido, para salvar a vida do próprio filho.

Em nome de uma possível vitória na guerra, uma geração se sacrifica em nome das gerações futuras, e as gerações futuras, na derrota, são, por sua vez, sacrificadas. Primeiro a farsa, depois a tragédia.

A história-Andrômaca é uma viúva inconsolável, cuja última estrela está morta e sob a qual paira o sol negro da melancolia. O eu-lírico baudelairiano, cuja melancolia, contrariamente às cidades, não muda, lembra de Andrômaca diante do palácio do mais novo imperador (golpista, mas presidente eleito); lembra também da negra, magra e tísica, que na lama procura pelos últimos coqueiros em uma África que, como Paris, também mudou, *hélas*.

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão de recordações da história antiga para se iludirem quanto ao próprio conteúdo. A

fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século XIX deve deixar que os mortos enterrem seus mortos. Antes a frase ia além do conteúdo; agora é o conteúdo que vai além da frase.⁴

As palavras de Marx nos fazem suspeitar que, além dos invisíveis e imperceptíveis unicórnios, jamais vistos, a história é também assombrada por fantasmas, sejam eles grandes homens ou escravizados, mortos nunca enterrados, que clamam por suas viúvas inconsoláveis, que nos deixam Andrômacas em êxtase, curvadas diante de túmulos vazios.

Se os unicórnios são um bom presságio, universalmente reconhecidos enquanto tais até mesmo pelas mulheres, pelos parvos e pelos varões ilustres, os maus agouros começam com a náusea provocada pelo contato com fantasmas que fazem com que a história não cesse de se repetir e se dobrar (farsa-tragédia, tragédia-farsa), como Aquiles no paradoxo de Zenão correndo atrás da tartaruga.

4. Marx, K., *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

A melancolia — provocada pelo cansaço desse caminho que nunca chega ao término, dessa guerra que parece não ter fim, desse progresso que não avança e desse tempo em linha reta que nem precisa se transformar em abismo intransponível, porque vamos tropeçar antes de pegar impulso para saltar — só pode ser o sentimento provocado pela percepção ou afecção desses fantasmas em nossas mentes e corações inconsoláveis, viúvos.

Já os unicórnios, porque não sabemos como são, devem passar despercebidos.

Ao pensar em Andrômaca, Baudelaire podia ter em mente, além da viúva já citada, a peça de Racine que leva seu nome, e que segundo especialistas pertence a um gênero particular, a tragédia romanesca. É uma verdadeira ciranda: Orestes que ama Hermione que ama Piro que ama Andrômaca que ama o filho.

Estariam os poetas desde então, todos eles, melancólicos?

O poeta entra no elevador

O poeta sobe

O poeta fecha-se no quarto

O poeta está melancólico.⁵

Seria a lírica moderna a expressão da impossibilidade de expressão subjetiva?

Diante de uma tragédia dessa natureza, surge a questão de saber o que acontece com o poder quando é encenado como um quiproquó amoroso. E o que acontece com a história quando é pensada como uma ciranda.

Racine escreveu *Andrômaca* em 1667, e é a primeira de uma série de tragédias que rompem com uma tradição fundada por Corneille. Em seu *Discurso sobre a utilidade e as partes do poema dramático*, Corneille defende que a tragédia deve ter como tema fundamental o heroísmo político, o amor deve ficar sempre em segundo plano. O amor deve ocupar o primeiro

5. Drummond. “Nota social”. In: *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

plano apenas na comédia. *Alexandre*, o *Grande* foi a última peça de Racine que obedeceu a esse princípio, e conquistou Louis XIV, que desde então o protegeu e ajudou a impulsionar a ascensão social e a carreira do dramaturgo. Foi a partir desse encontro entre o rei e o dramaturgo que o amor passou a ocupar um lugar central nas tragédias de Racine, que, nem precisaria dizer, agradavam cada vez mais a corte do Rei Sol.

De Luís XIV se dizia que tinha patas de leão. Romeyn de Hooghe o retratou como um leão, e La Fontaine, em suas fábulas, também representou o Rei Sol como um leão.

Não é difícil imaginar por que o leão funciona tão bem como símbolo do poder. Ele nos oferece a imagem de uma natureza feroz, que, como o amor, é uma força contra a qual os indivíduos não conseguem lutar (daí as tragédias racinianas). Assim, quanto mais feroz, quanto maior a força, seja do poder, seja da natureza, ou, quanto maior a potência do sentimento, mais impotente é o indivíduo. E, o que vale para o amor, vale para a história.

Borges suspeitava que, além das flechas secretas da história, que como os unicórnios devem passar despercebidas, a história também pode ser palco de um delicado jogo psicológico.

Ele cita um trecho de *Os setes pilares da sabedoria*, de Lawrence, em que este louva as tropas alemãs nos seguintes termos: “Então, pela primeira vez em toda essa campanha, eu me orgulhei dos homens que tinham matado meus irmãos”, e acrescenta: “eles eram gloriosos”.⁶

Quando a história é pensada a partir da lógica da guerra, se há valor, ele é estabelecido pela vitória. Isso não significa que são os vitoriosos que impõem seus valores aos vencidos, o que Borges nos diz é muito mais grave: no interior da história, que se desenha aqui como sucessão de massacres, só a vitória tem valor, a vitória é o verdadeiro e único valor.

O tempo da história é aquele que está submetido ao calendário, à sucessão dos dias, meses e anos; o tempo calculável, mensurável; o tempo do pragmatismo político, das perdas e dos ganhos, do sucesso e do fracasso.

6. Borges. op. cit.

E a memória, como um livro, é um túmulo vazio, onde lembramos os mortos não enterrados, os antepassados escravizados que clamam por vingança ou a glória dos grandes homens e de seus exércitos invencíveis. A memória como um livro-túmulo se transforma em receptáculo de um passado estancado, solidificado, distinto do presente e dele isolado pela brutalidade arbitrária da propaganda estatal e de seu calendário.

A história, com sua lógica bélica, é transformada em um amontoado de cadáveres, e a literatura é a caixa de lembranças de um tempo passado que insiste em não ser enterrado, um tempo estancado, vazio, que nos prende no presente. Assim, a subjetividade melancólica caminha de mãos dadas com a história transformada em uma sucessão de tragédias gloriosas.

Transformar a história em uma sucessão de massacres não reforça ainda mais a figura do indivíduo impotente, a subjetividade melancólica? Não é porta de entrada de todo o conformismo? O caminho para a resignação?

Quando Nietzsche criticava a história em nome do esquecimento, não era justamente para impedir que o peso do passado se transformasse em má consciência e ressentimento?

Baudelaire melancólico ou Baudelaire irônico?

Há um eu que se diz melancólico ao pensar em Andrômaca e na negra africana, mas estaria ele mesmo melancólico, o extravagante (dândi do alto de sua inteligência moral), diante do cisne, símbolo do poeta, que aqui é Victor Hugo (o poema lhe é dedicado), exilado após o golpe? (Victor Hugo apoiou Napoleão III, digo, Luís Bonaparte, em sua eleição, clamou pelas forças da ordem para salvar Paris em junho de 1848, e ainda confiscou o direito de quem quer que seja a se enunciar, reduzindo filosofia, história, política e eloquência ao verso que era, ele mesmo, a literatura.)

Victor Hugo, o grande, Napoleão, o Pequeno, e Baudelaire, o visionário. A imagem “opressora” que lhe invade diante do palácio é a de um cisne com “gestos loucos”, como os exilados, “sublime e ridículo”, mordido por um “*desejo sem trégua*”.

A África é terra arrasada, como Paris, como Troia. Exilado na floresta, só resta ao poeta se lembrar dos naufrágos, dos capturados e cativos, dos

vencidos, e ainda de muitos outros.

Esse poema nos permite afirmar que estamos diante de uma nova época da história do mundo literário, e que ele define a sua origem. “O cisne” está para a literatura como junho de 1848 está para história.

Baudelaire era um burguês falido cheio de dívidas, um marginal que se candidatou à Academia Francesa de Letras por pura extravagância. A literatura não contava mais com o mecenato e o apoio dos governos, a não ser que cantasse a glória dos vencedores e, funcionária pública, propagasse a ideologia do Estado-nação e a fé católica. Com a ascensão da burguesia, a arte, em greve, despediu-se das funções de funcionária pública e perdeu, ou abriu mão, de sua legitimidade e de seu lugar “na vida social”. Por isso, Baudelaire, o maldito, o marginal, o censurado, pode cantar em nome dos vencidos e de tantos outros que fracassam.

Lembremos da 12^a tese benjaminiana *Sobre o conceito de história*. Ela tem como epígrafe uma citação de Nietzsche, de *Vantagens e desvantagens da história para a vida*: “Precisamos da história, mas não como precisamos dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência”.

Eis a tese:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada durante algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações futuras. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados.⁷

7. Benjamin, W. "As teses sobre o conceito de história". In: *Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Baudelaire não cantava os vencidos com ódio vingador ou espírito de sacrifício, mas com ironia. Ele desconfiou que a ironia (principalmente como forma de humor) — assim como o sentimento de heroicidade (o espírito e a alma do heroico) — é mais um dos sabores que perdemos com o excesso de patriotismo e populismo de nossos tempos. Uma estratégia que escapa do jornalismo, da propaganda, da publicidade, da estética realista e da lógica da representação.

Poderíamos dizer que Baudelaire procura cantar em nome dos vencidos e fazer da literatura o espaço onde esses ainda encontram possibilidade de expressão. A literatura que surge, então, a literatura moderna, se construirá a partir desse signo. O poeta, com seus gestos loucos e extravagantes, ao mesmo tempo sublime e ridículo, como o cisne que procura pela água, é movido por um *desejo sem trégua*.

A poesia é um gesto louco porque desmesurado, extravagante porque sem medida. Sublime em seus fins, ela é toda qualidade e valor; mas é também ridícula em seus meios. (Lembremos de outro visionário, Rimbaud: não mais palavras!) E é nesse ponto que a ironia baudelaireana não consegue

escapar da melancolia, afinal, seus meios são as palavras, que o vento leva; os poemas que ninguém mais lê; as ideias que não agem, não lutam, não carregam armas.

Das jornadas de junho de 1848 até os dias atuais, a melancolia assombrou a história, como os regimes do passado, que teimavam em não morrer, atravancam a marcha republicana por liberdade, igualdade e fraternidade.

Mas não seria a maior das ficções acreditar que a história pode finalmente enterrar seus mortos, pôr fim aos fantasmas que a assombra e à violência e ao medo que esses fantasmas provocam?

Tenho a impressão de que a democracia que ainda está por vir caminha de mãos dadas com o negro sol da melancólica espera.

Talvez porque haja um delicado jogo psicológico, verdadeiramente fantasmático, conectando a histeria (a insatisfação, que tem como modelo amoroso a ciranda), os poetas modernos, a melancolia, a militância e o sol negro da democracia.

Pensemos, por exemplo, no poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, poeta que inspirou e muito Baudelaire, um de seus primeiros tradutores.

Não é a melancolia que embala o lamento do corvo a gritar *Nevermore*, nesse poema em que Poe nos apresenta o sofrimento provocado pela perda da mulher amada?

O mesmo Poe explica, em sua *Filosofia da composição*, que escolheu esse afeto, esse sentimento para seu poema, a melancolia, porque era capaz de agradar tanto aos críticos quanto aos leitores “menos exigentes”. Não estaria ele nos dizendo que em seu tempo a melancolia era um afeto constituinte do *senso comum*?

Um senso comum que transforma a história em uma sucessão de tragédias e os sujeitos em viúvos inconsoláveis tomados por uma paralisante melancolia.

Nunca mais, nunca mais...

Há um grande perigo que ameaça os unicórnios, eles podem ser tomados por símbolos, podem se confundir com as sombras, e, por que não com

fantasmas, e, assim, capturados, continuam a não ser livres.⁸

*the black unicorn is not
free.*

Por que, para Audre Lorde, o problema reside no fato de que os unicórnios podem ser tomados por sombras ou símbolos?

Uma sombra é a imagem de um corpo, mas não a própria vida. O reflexo de uma coisa, mas não a própria coisa.

Um símbolo é um tipo de signo. Em francês, *cygne* (cisne) e *signe* (signo) se pronunciam da mesma maneira e se diferenciam apenas na escrita. Não é irônico que o poeta seja um signo e um cisne? Um visionário solitário?

Ah, tudo é símbolo e analogia!

O vento que passa, a noite que esfria

São outra coisa que a noite e o vento —

Sombras de vida e de pensamento.

8. Ver: Lorde, Audre. "The black unicorn". in: *The black unicorn: poems*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1995.

Tudo que vemos é outra cousa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há.

Tudo que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A ilusão mãe desta ilusão.⁹

A sombra, como o símbolo, é a imagem do real. Sua projeção, sua cópia fajuta, sua representação. O símbolo, como outros signos, transforma tudo o que há de real em outra *cousa*. Esquecimento. Tudo o que é se dissolve na passagem de um signo a outro, sem fim. Como se a linguagem fosse uma máquina de disseminação de sentido ou de morte, tumulto vazio, inscreve e

9. Pessoa, F. "Primeiro Fausto". In: *Poemas Dramáticos*. Lisboa, Ática, 1952.

indica uma ausência, que tentamos insistentemente reverter.

(A repetição fantasmática é mau agouro porque nos prende no passado, nos fazendo viver, escrever e pensar como se estivéssemos no interior do paradoxo de Zenão, onde, como idiotas, perderíamos uma corrida contra uma tartaruga.)

Os fantasmas, mesmo invisíveis aos olhos, podem ser reconhecidos, sobretudo pelos efeitos que provocam e porque só enxergamos o que conhecemos. E são esses fantasmas que se repetem e que vemos nas repetições. Nós os vemos porque os conhecemos e sabemos o que são, os reconhecemos.

Os unicórnios, por outro lado, não sabemos o que são.

O que nos permite distinguir os unicórnios e os fantasmas, porque os fantasmas já podemos dizer o que são — mortos não enterrados da história, que nos deixam Andrômacas, humanos em combate interior, em êxtase, curvados, com todo o peso da história nas costas.

O fantástico e o maravilhoso têm, paradoxalmente, a força de nos chamar à razão, de nos fazer duvidar, ou de nos colocar diante do que não sabemos e não conhecemos.

Já o realismo impede o leitor de imaginar, apenas lhe oferece o espelho onde este contempla a si mesmo. Quando a literatura é tomada pela militância, ou produzida pela militância, ela se reduz à função jornalística de denunciar a história transformada em sucessão inexorável de massacres. O que subtrai a imaginação da ficção e oferece ao sujeito leitor a imagem de sua pequenez e impotência. Encerrado no realismo horizontal onde cada um, no seu devido lugar, de escritor militante ou crítico militante, se vira como pode com o texto que tem, o passado aparece tão rígido quanto o presente, sem outros possíveis. Nem a literatura nem a memória são tomadas como forças criativas, mas como “documento”, sombras e símbolos, representações do real, que pressupõem que lembrar é repetir o mesmo.

“As histórias se repetem, mas com grandes variações.”¹⁰

10. Proust, M. *Albertine Disparue*. Paris: Gallimard, 1992.

Melhor do que pensar a literatura do ponto de vista da militância, melhor do que transformar a literatura em uma forma de militância, seria perguntar o que a *literatura pode, de fato, fazer pela militância*.

Porque a literatura talvez seja a única arte capaz de oferecer à revolução uma nova poesia; ao futuro, uma nova imagem; e à política, uma nova língua.

Borges tem uma hipótese que pode explicar a força da melancolia e sua preponderância na história, cujas forças secretas continuamos a ignorar. É que os excessos do patriotismo e dos populismos nos fizeram esquecer o sabor do heroico.

Foi Corneille o último a exercitar o gênero, e Racine, o dramaturgo querido do Rei Sol e leão, que pôs fim ao gênero, como vimos. Borges afirma que sentiu esse sabor inconfundível nos seguintes versos da *Eneida*: “Filho,

aprende comigo valor e verdadeira firmeza, com os outros, o êxito”¹¹.

A lógica da história, com seus vencedores e vencidos, em que se pode escolher entre lutar para vingar os antepassados escravizados ou trabalhar para libertar as gerações futuras (*arbeit macht frei*), pode dar lugar a uma outra, em que não se trata de sucesso ou derrota, mas de verdadeira firmeza e valor.

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores.¹²

11. Borges. op. cit.

12. Benjamin, W. op. cit.

Benjamin nos permite traçar uma relação entre o sol negro da democracia, melhor seria dizer, a melancolia social-democrata, o conformismo realista ou o pragmatismo político e a ideologia do trabalho. Ilusões fantasmáticas que sustentam as repúblicas europeias e aquelas que tentam imitá-las, desde que Hegel viu o espírito do mundo montado em seu cavalo. Essa talvez seja a grande ficção que a literatura e a crítica social-democrata propagam, a possibilidade de salvação das gerações futuras via integração (seja no Estado, seja no mercado), a possibilidade de superação do passado pela memória (lembrar para evitar a repetição).

Por essa razão, esse pode ser o momento de lembrar, para terminar, ou melhor, para começar, as palavras finais do diário de Kafka: “Melhor do que oferecer um consolo, eu acrescento, melhor que lutar contra ou pelo esquecimento, seria poder dizer: **você também tem armas!**”¹³

13. Kafka. *Diários*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

Larissa Drigo Agostinho é doutora em Letras Francesas pela Universidade de Paris IV, com pós-doutorado em Filosofia. Estudou a contingência em Hegel e agora se dedica a pensar novas formas de organização política a partir de Deleuze e Guattari. Sua tese investigou a relação entre literatura e política através do conceito e da poética mallarmiana do acaso. Concluiu que tanto a poesia quanto a política são governadas pelo acaso, mas é da criação de novas formas poéticas e organizacionais que pode surgir o novo. Aos novos sujeitos políticos que virão, invisíveis unicórnios e subterrâneas toupeiras, novas armas.

REPASSE

n-1edicoes.org

novembro_2018