

O CANDEEIRO DE BENJAMIN: ENSAIO POR UMA HISTORIOGRAFIA COM OUTROS SENTIDOS

BENJAMIN'S LAMP: AN ESSAY FOR A
HISTORIOGRAPHY WITH OTHER SENSES

LA LÁMPARA DE BENJAMIN: ENSAYO
PARA UNA HISTORIOGRAFÍA CON OTROS
SENTIDOS

DOI: 10.5935/2177-6644.20200004

Leonardo Carneiro Ventura *

Resumo: Este ensaio trata de pensar o fazer historiográfico a partir de sua relação sensível com o mundo. Parte do pensamento do filósofo Walter Benjamin para questionar a superioridade da visão sobre os demais sentidos do corpo nas maneiras de narrar o social. Busca pensar uma nova relação da escrita historiográfica com estes mesmos sentidos, entendendo o olhar como construção histórica de um dado tempo e uma dada sociedade. Por fim, traz apontamentos de uma pesquisa em andamento sobre a elaboração discursiva de uma sonoridade para a região Nordeste, articulando assim tempo, espaço e som. Faz isso utilizando as ideias apresentadas no texto para pensar a obra do folclorista Gustavo Barroso e o discurso presente nela acerca de uma identidade sonora nordestina.

Palavras-chave: História das sensibilidades. Elaboração discursiva. Espaço e som.

Abstract: This essay tries to think about the historiographical making from its sensitive relationship with the world. It starts from the thought of the philosopher Walter Benjamin to question the superiority of the view over the other other senses of the body in the ways of narrating the social. It seeks to think about a new relation of historiographical writing with these same meanings, understanding the gaze as a historical construction of a given time and a given society. Finally, it brings notes of an ongoing research on the discursive elaboration of a sound for the Northeast region, thus articulating time, space and sound.

Keywords: History of sensitivities. Discursive elaboration. Space and sound.

Resumen: Este ensayo intenta reflexionar sobre la elaboración historiográfica desde su sensible relación con el mundo. Se parte del pensamiento del filósofo Walter Benjamin para cuestionar la superioridad de la mirada sobre los otros sentidos del cuerpo en las formas de narrar lo social. Se busca pensar en una nueva relación de la escritura historiográfica con estos mismos significados, entendiendo la mirada como una construcción histórica de un tiempo y una sociedad determinados. Finalmente, trae notas de una investigación en curso sobre la elaboración discursiva de un sonido para la región Nordeste, articulando así tiempo, espacio y sonido.

Palabras clave: Historia de las sensibilidades. Elaboración discursiva. Espacio y sonido.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. E-mail: leonardoccentura@gmail.com

O que se passava dentro de mim, podia facilmente levá-lo para casa e começar a senti-lo debaixo de meu candeeiro. (BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*)

Começamos por uma sinistra coincidência. Sabemos que o último candeeiro a gás utilizado para iluminar as ruas do Rio de Janeiro, após a cidade incorporar o sistema de luz elétrica na iluminação pública, foi apagado no dia 31 de dezembro de 1933. Trata-se, aqui, de uma data simbólica, pois antes disso o uso da iluminação a gás já havia sido abandonado em grande parte do mundo ocidental, e seria impossível determinar o momento exato em que um mecanismo substituiu o outro. Assim como na passagem do uso de lamparinas a óleo às de gás, a transição destas à lâmpada elétrica se deu de forma gradual, muitas vezes, com a utilização mista no espaço público. Entretanto, aquele apagar de luzes marca ao menos duas mortes – além da própria chama do candeeiro, e do próprio ano de 1933: deixava de existir oficialmente a profissão de “acendedor de lampiões”, profissional responsável por acender, ao final da tarde, os lampiões instalados em pontos estratégicos da cidade, e por apagá-los cedo pela manhã (GARCIA; ROMANELLI, 2016); como, também, ficava para trás um universo de hábitos do olhar, aquilo que a partir de Michel Foucault se pensou como ‘regime de visibilidade’ (DELEUZE, 2005), acostumado às intermitências da sombra, às fragilidades de uma luz instável, tangida pelo vento, incapaz de iluminar completamente a escuridão ao seu redor (BEAL, 2012).

No Brasil, Gilberto Freyre soube conceituar essa alteração do campo do visível através de uma bela imagem que nomeou ‘desassombramento’. Para Freyre, os influxos da modernidade desvalorizaram as sombras presentes no cotidiano tradicional. A abertura das grandes avenidas, em menosprezo aos becos escuros; a sobrecarga de iluminação artificial, transformando a noite em dia; a arquitetura produzindo novas aberturas nas residências à luz exterior e rendendo seus antigos recantos à claridade da lâmpada elétrica; os corpos, antes encobertos por vestes, sendo postos ao domínio dos olhos alheios, deixando-se entrever no movimento dos leques, na transparência dos véus, que agora apenas vendem uma pequena lembrança do que antes era mistério. O que era sombra, virou fetiche; o mistério antes protegido, agora estava à mostra. O processo freyreano de desassombramento tenta dar conta, portanto, dessa transição de uma sensibilidade visual antiga para uma olhar moderno, promovendo alterações no comportamento, na moral e nas relações entre as pessoas (ANDRADE, 2002).

Acontece que, no início daquele mesmo ano, o partido nazista tomava o poder na Alemanha e decretava a morte da “república de Weimar”, último sonho de uma nação alemã democrática e progressista, antes de sua caminhada para a segunda Guerra. Como narrou

Peter Gay, “sua morte trágica em parte crime, em parte desperdício doentio, em parte suicídio – deixou sua marca na mente dos homens” (GAY, 1978, p. 15). Na mente, sem dúvida, mas também nos corpos. Ou, diriam Deleuze e Guattari, a partir destes. Pois boa parte dos esforços do totalitarismo foi no sentido de produzir corporeidades, de construir uma identidade nacional a partir da carne, excluindo as diferenças, animalizando o outro, torturando e matando judeus, ciganos, homossexuais, deficientes físicos, e toda uma categorização de pessoas destituídas da humanidade. E muito do pensamento do século XX, notadamente o alemão, surgiu como tentativa de narrar o sofrimento físico, de dizer o indizível (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

O que implicam estas mortes em comum, do candeeiro, do apagador, de Weimar? O que elas sugerem? O que denunciam? Neste ensaio, elas são tratadas, mais do que coincidência, como índices de uma alteração mais profunda na relação do sujeito com o mundo, produzida pela modernidade, uma perturbação nas maneiras de ver, de sentir, de dizer o outro, mas também a si mesmo. Pois 1933 é ainda um ano chave no desenrolar dos acontecimentos que levarão o pensamento contemporâneo à grande questão: o que define a condição humana? Pergunta cuja resposta o ideal racionalista iluminista não podia mais dar, e as tragédias de duas guerras mundiais não deixariam de exigir. Estas mortes guardam uma conexão com o desaparecimento histórico de lugares do sujeito socialmente distribuídos – o apagador de candeeiro –, revelam o sujeito como sendo situacional, relacional, que existe apenas na ação, habitado por novas figuras surgidas com a metrópole, novos personagens cuja característica principal é a desterritorialização; seres desenraizados, vagantes em mundo que destruiu-lhes todas as referências – o morador de rua, o vagabundo, o marginal, as prostitutas, os pichadores, os viciados; pessoas invisíveis em uma sociedade que adota uma postura blasé como proteção contra um mundo de informações sensoriais constantes (SIMMEL, 2011).

Por outro lado, elas contam a história de uma vitória – o domínio do pensamento ocidental pelo sentido da visão. Em certa medida, o triunfo de uma forma de narrar centrada no olho foi também a vitória da razão instrumental, de um discurso que diz apreender tudo, que não admite espaços de sombra, de dúvida, de alternativas à versão oficial. Uma centralidade que atravessa os corpos, que encontra respaldo na hierarquização dos órgãos pela sociedade, pondo a mão destra à frente da canhota, a cabeça acima do corpo, os olhos mais importantes que os outros órgãos sensoriais. A preponderância do sentido da visão na expressão do pensamento e da escrita é também uma forma de insensibilizar o corpo, alijá-lo de seus outros sentidos.

Os contadores desta saga do olhar no pensamento ocidental irão buscar argumentos

desde Aristóteles – “Preferimos a visão a tudo mais. Porque a visão, de todos os sentidos, é aquele que nos proporciona mais conhecimentos e nos revela mais diferenças” (ARISTÓTELES apud DOSSE, 2012, P. 10) – até Freud – para quem o “começo do decisivo processo de civilização estaria, portanto, [ligado à] adoção da postura ereta do homem” (FREUD, 2011, p. 62). O estar de pé teria levado o homem a um afastamento progressivo do chão e dos “estímulos olfativos”, e mesmo táteis. O maior uso da visão acompanharia esta elevação cognitiva do homem, para quem o olhar sobranceiro passaria a estar acima dos demais sentidos do corpo. A visão desenvolveria uma conexão ideal com o conhecimento puro, altivo, que dispensa o contato imediato com os objetos para sua racionalização. Ao passo que os demais sentidos - incluída a audição - permaneceriam condenados à produção de um saber rasteiro, imundo, ligado ao que nos há de animalesco, primitivo - desde a ligação olfativa com as fezes, até o tato grosseiro com o chão. Uma história de um distanciamento entre o homem e o ouvido, mas também a pele, o nariz, a boca, todos os poros, todas as regiões de prazer e dor que, ao passar dos séculos, foram sacrificados em nome de uma epopeia da visão, da qual o Iluminismo, e toda a sua metáfora visual, de Descartes a Kant, foi o capítulo central.

O olhar no pensamento de Walter Benjamin

Ao contrário da visão, que sempre teve um papel discursivo dominante dentro do imaginário ocidental, o som, as sensações táteis, os odores, os sabores, estiveram ligados ao irracional, ao bizarro, à embriaguez, à perda de controle sobre si, como festejado no culto dionisíaco, em oposição a Apolo, deus da luminosidade, isto é, da visibilidade total, da abrangência do olho, mas também da harmonia, do equilíbrio e da razão. Como descreve Nietzsche o confronto entre o que considera serem os princípios da arte desde os gregos antigos:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 24)

Mas se Nietzsche realiza um retorno à Grécia antiga e descreve o apolíneo e o dionisíaco como elementos que se resolvem mutuamente, que produzem uma apreensão trágica do mundo através do embate de suas visões, que aparecem em cada artista, em cada obra como dimensões de um mesmo gesto criador, não em um movimento de negação exclusiva, mas de uma altercação que reafirma a potência do fluxo da vida; é para criticar o pensamento ocidental que há muito se deixou domar pelo olhar, que se expressa em termos da visão, que negligenciou a presença dos demais órgãos sensoriais, e do corpo, no próprio

desenvolvimento (DELEUZE, 2001).

Nietzsche foi um ponto fora da curva iluminista que marca as origens do que será o pensamento alemão do século XX e, a partir dele, todo o pensamento ocidental contemporâneo. Sua obra, junto à de Marx e Freud, serão a referência obrigatória para quem se atrevesse a investigar a condição humana a partir da modernidade. Mas se aquele ousou questionar as bases do racionalismo ocidental, a filosofia marxiana, como a psicanálise freudiana, são ainda uma aposta no projeto iluminista, e, portanto, estão guiadas por um pensamento ligado à visão desde a raiz – iluminismo, “a era das luzes”. Foi preciso uma mente suscetível aos estados de êxtase, seduzida pelo onírico, indisciplinada o suficiente para encontrar na grafologia, na literatura de Proust e na arte dos surrealistas, os recursos para compor o próprio método de pesquisa. Alguém capaz de articular Nietzsche, Marx e Freud em um mesmo projeto – questionar os limites impostos pela centralidade do olhar no discurso científico: Walter Benjamin (WIGGERSHAUS, 2002).

Benjamin foi fascinado pelo sonho. Seu método buscava uma ampliação racional da consciência, através da perturbação do modo de perceber o mundo. A sua experiência com o uso do haxixe como estímulo para a produção de suas imagens de pensamento é a confissão mais material de sua concepção do corpo e das sensibilidades enquanto matrizes de escrita. Na leitura que faz da obra de Proust, Benjamin afirma que a “semelhança entre os seres” – poderíamos acrescentar, entre as coisas, ou entre os seres e as coisas – atua de modo transversal, isto é, não se dá senão à custa de uma mudança de natureza nos objetos da similitude. A “semelhança mais profunda”, ele diz, “reina no mundo dos sonhos”. O sonho seria um dos momentos – a arte seria outro – em que a visão se liberta da precisão, do jugo da razão, para vagar indecisa entre as formas e os conceitos. Inspirado neste gesto de rebeldia sensorial, Benjamin alertava para a dimensão onírica do cotidiano, para os espaços de sombra delírio presentes em toda ação humana, para as figuras do delírio escondidas no mundo urbano, que o desencantamento iniciado com o capitalismo e a razão instrumental apenas haviam conseguido recalcar (BENJAMIN, 1994).

Essa defasagem entre o olhar e a imagem, Benjamin também vai encontrar nas obras do surrealismo francês. Na passagem das décadas de 1920 a 1930, diz Benjamin, tais autores pareciam em busca de uma arte cuja expressão se desse na “fronteira entre o sono e a vigília”, onde via-se possível a “passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, em outras palavras, quando olho e ouvido não apresentam nenhum desnível entre si (Ibidem, p. 22).

Benjamin também se volta contra o olhar burguês que é o olhar *blasé*, o olhar plano,

que não distingue as singularidades de cada objeto senão pelo seu valor de mercado. Em oposição, ele propõe o olhar contemplativo, parcial, isto é, passional, que se entrega à tarefa de desvendar as associações secretas, as lembranças possíveis, os caracteres escondidos em cada imagem. Este é um trabalho que exige tempo, e tempo é aquilo de que o ser burguês não dispõe. Ele precisa passar de objeto a outro, uma vitrine à outra, em um desfile infinito de mercadorias. E contemplar significa antes isso: do latim com + *templum*, “observar atentamente no espaço reservado” (HOUAISS, 2001, p. 2690).

Benjamin buscava erguer um templo em cada figura, em cada objeto, entregando-se ao tempo cósmico, para a partir dele extorquir seus segredos, seus desvios de sentido, acessar sua força dialética e então dirigi-la contra a fetichização da imagem, fazer implodir sua relação com o capital e acordar o olhar de sua docilidade burguesa (BENJAMIN, 2013).

Para Benjamin, contemplar era atentar para o sombrio das coisas, dos lugares, era perceber neles a presença de lembranças reprimidas, assim, era também fazer a lembrança, a dotação de sentido do passado a partir do presente. Em *Infância Berlinesa: 1900*, uma coletânea de textos espaçados no tempo – publicados entre 1928 e 1936 – onde narra cenas do bairro judeu em que viveu, posteriormente destruído pelo estado nazista, Benjamin investiga a própria memória, atravessando-a com a luz do candeeiro a gás, uma luz fraca, mortiça quando comparada à luz elétrica, porém com potência para o encantamento, que permite espaços de sombra nas ruas, no interior das casas: “O gás que iluminava o pavimento lançava sobre este chão uma luz ambígua” (Ibidem, p. 79); luz que seduz o olhar por aquilo que esconde, traçando um limite luminoso entre o passado e o presente, uma dialética de sombra e luz: “Era uma Berlim escura e desconhecida, aquela que se estendia à minha frente sob a luz do gás.” (Ibidem, p. 98) Inspirado nessa força dialética, isto é, de deslocamento dos sentidos das coisas vistas, Benjamin propunha um olhar sobre o escuro do passado, sobre o que foi deixado nas sombras pela narrativa dos “vencedores” para melhor enxergar o presente; um legado obscuro cuja “voz, que é como o zumbido da camisa do candeeiro a gás, atravessa o limiar do século e vem sussurrar-me palavras” (Ibidem, p. 114).

Pela perturbação do olhar instrumental, cada vez mais habituado a um regime de visibilidade total, que tudo deve clarear, bem de acordo com uma narrativa que sempre se escreveu pelo olho – com sua “visão” de mundo, seu ideal de “clareza”, onde as grandes ideias são “brilhantes” –, Benjamin busca uma nova maneira de pensar o mundo, e pensar o passado. Por isso ele parte de uma obra artística, um quadro de Paul Klee, para compor uma metáfora para a história. Para ele, a arte teria o poder de alterar nossa relação visual com o mundo. Como diz Simon Schama, ela trabalha para “reorganizar nosso senso de realidade” (SCHAMA, 2010). O anjo da história de Benjamin não é senão uma tentativa de dar

plasticidade a um discurso historiográfico cujos “olhos estão escancarados”, e cujo “rosto dirigido para o passado” consegue desvendar sentidos obscuros em um amontoado de fatos aparentemente desconexos, consegue fazer penetrar a visão em pontos que para o resto das pessoas não seriam mais que buracos escuros, pois “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única [...]” (BENJAMIN, 1994).

Walter Benjamin escreve em um momento quando os olhos da Alemanha, e de boa parte do mundo ocidental, estão realmente “escancarados”, assustados com o avanço da máquina nazista de guerra. Ele anseia por dar unidade a esses olhares perdidos, articulá-los à imagem de um olhar sobranceiro que saiba enxergar a centelha que se esconde nas cinzas do passado – outra metáfora visual – para vislumbrar uma saída, esboçar alguma forma de resistência contra o fascismo que lhe ameaça no presente.

A escrita de Benjamin nos ajuda a pensar um novo regime de sensibilidades emergente na civilização ocidental, notadamente a europeia, na primeira metade do século XX, com o advento da modernidade e seus eventos traumáticos, mais especificamente, do olhar e suas alterações de sentido na relação do sujeito com o mundo moderno. Sentido, aqui, carrega o peso de ao menos três significados: (a) é o conteúdo semântico, a mensagem que se deseja transmitir com um determinado gesto, dito, imagem; (b) é o percebido, aquilo que filtramos em nossa interação com o mundo; (c) é o próprio aparelho sensorial humano, a faculdade de receber estímulos exteriores ao corpo – a visão. Ajuda-nos a entender, ainda, como são os sentidos e o corpo construídos historicamente; como a sociedade moderna agiu para o silenciamento dos demais sentidos em favor da visão como fonte do conhecimento e, ainda mais, de autoridade para um tipo de conhecimento fundado no olhar. O momento de emergência da modernidade no início do século XX, com o surgimento da metrópole como matriz de novas relações entre os sujeitos, é propício para a reflexão sobre a produção de corpos insensíveis, e sobre o efeito dessa repressão sensorial nas maneiras de pensar e escrever.

Uma historiografia com outros sentidos: a obra de Gustavo Barroso e a elaboração auditiva do sertão Nordeste

A historiografia não escapa ao oclocentrismo do pensamento ocidental. Na verdade, desde sua afirmação como ciência humana, em meados do século XIX, toda a sua história é redigida como uma reverência ao olho, com respeito à sua autoridade na produção dos saberes. A crermos na antiga tese sobre a paternidade de Heródoto em relação à história, é preciso admitir que somos todos – historiadores – filhos também de um outro pai: o olhar. É verdade que Heródoto surge como o sujeito historiador, aquele que emprestará seus olhos e

ouvidos à construção desta nova forma de relato chamada *historiê*. Para tanto, ele deve distanciar-se igualmente da poesia e da filosofia, antigos gêneros narrativos presentes na Grécia antiga. Esse distanciamento é de ordem pessoal quanto à primeira – o *aedo* dá lugar ao *histor*, isto é, o contador de histórias talentoso a serviço dos reis dá lugar ao investigador dos fatos pretensamente a serviço da “verdade”; e temática quanto à segunda – o assunto deixa de ser o estudo dos grandes conceitos, para utilizar a matéria mutável do homem, seus dias, suas singularidades. Entretanto, ambos os gestos de afastamento escondem um terceiro, uma alteração no campo das sensibilidades, sutil, porém determinante para o estabelecimento de uma hierarquia na participação dos sentidos na construção do pensamento ocidental, em especial a história, nos séculos seguintes: a visão sobrepõe-se à audição (DOSSE, 2012; BARROS, 2014).

Como anotou José D’Assunção Barros,

A raiz da palavra ‘História’, na língua grega, é *weid-*, ou *wid-*, raiz que, sintomaticamente, também se encontra no verbo latino *videre* (ver). O imbricamento de ‘ver’, ‘investigar’ e ‘narrar’ é surpreendentemente significativo da formação desta nova palavra (BARROS, Idem, p. 34).

Barros propõe pensarmos o a história de acordo com a noção de matriz disciplinar. Para tanto, ele parte em busca de encontrar o que seria uma “identidade mínima” para o fazer historiográfico, existente desde os antigos gregos até pelo menos o advento da história como ciência moderna, em meados do século XIX. Barros se serve dessa ida à Antiguidade para nos mostrar como, desde então, o termo grego *istorie* esteve associado a um triplo sentido de “investigação”, “relato” e “testemunho ocular”, e sua própria obra, a coleção *Teoria da história*, é um espaço de expressão da relação entre a historiografia e os sentidos.

Barros, além de historiador, possui formação em música, e do encontro desses dois lugares de sujeito, historiador e músico, surgiu sua noção de *acorde historiográfico*, um recurso conceitual proposto por ele para a apreensão do pensamento dos autores tão diversos quanto Leopold Von Ranke, Karl Marx, Gustav Droysen, Max Weber, Reinhart Koselleck e Paul Ricoeur, e à qual dedicou o quarto volume da série (BARROS, 2011). Irônico, porém, é encontrar na obra de Barros uma série de figuras e quadros esquemáticos para os mais variados assuntos, tática visual de explicação presente em um livro cujo tema desde o título é uma metáfora sonora (ALBUQUERQUE JR., 2007).¹

A ideia inicial de uma história ligada essencialmente ao olho está indissociável, portanto, de um ocultamento da presença dos demais sentidos na escrita. Por isso a história deve romper com toda uma tradição oral de narrativas que levava em conta a presença física

¹ Típico da obra de Barros é um “Índice dos quadros e figuras” presente em cada volume, marcando a importância dada ao olho na apreensão de sua narrativa.

do narrador, que admite a voz, o timbre, a melodia como produtores de efeito sobre o público. Durval Muniz de Albuquerque Júnior denuncia este gesto de censura quando diz que Heródoto empreendera uma “arrojada empresa de captura das oralidades”. Sua História fora possível, portanto, à custa de um silenciamento entre o historiador e suas fontes. Tal abafamento das relações auditivas entre o homem e o saber seria proporcional à distância entre o falado e o escrito, algo que não deixaria de aumentar até instalar-se definitivamente no coração do pensamento ocidental, com a invenção da imprensa, no século XVII.

É neste contexto que este ensaio parte de um desejo, disfarçado de pergunta: qual o lugar para uma história dos sons na historiografia de hoje? Que por algum tempo foi motivo de angústia para o seu autor: qual o lugar possível para um músico em um curso de história? Está atrelado a uma pesquisa em andamento sobre o processo de invenção de um arquivo sonoro, por parte de alguns autores do início do século XX, autodenominados “folcloristas”, para a região que, a partir de 1920, começaria a ser denominada no Brasil como “Nordeste”. Esta elaboração de uma determinada sonoridade, pretensamente característica do espaço sertanejo, presente na obra de Luís da Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Leonardo Mota e outros, acontece neste período quando a chegada da modernidade desafia os antigos hábitos de concepção, pelo indivíduo, do mundo, do outro e de si mesmo. Está associada, portanto, ao sentimento de ruptura da tradição, dos costumes mais arraigados e, conseqüentemente, à grande carga de medo e receio do novo que esta mesma ruptura acarreta, e também a um abalo no arranjo das sensibilidades, nas formas de perceber o mundo, o mesmo que afetou a escrita dos autores mais sensíveis, dentro do Brasil, como Freyre, e fora dele, como Benjamin.

Dessa forma, a ligação desta pesquisa ligação com a mudança no regime de sensibilidades emergente nas primeiras décadas do século XX é dupla, pois uma audibilidade para o espaço Nordeste começa a ser pensada pelos folcloristas em um momento quando o advento da modernidade traz consigo uma gama de novos timbres, ruídos. É assim que o silêncio surge como resposta ao excesso de estímulos auditivos da metrópole. Se analisarmos um autor como Gustavo Barroso, por exemplo, veremos que em sua narrativa o silêncio emerge na medida em que as histórias vão saindo do litoral em direção ao sertão. Em Praias e várzeas, publicado pela primeira vez em 1915, uma coletânea de contos ambientados nas regiões litorâneas e serranas do Ceará, Barroso utiliza sua escrita para demarcar o espaço da praia e o espaço da várzea, iniciando a definição de um lugar para o sertão, o núcleo de uma cultura nordestina ainda em gestação (BARROSO, 1979).

Assim, em contos como “Velas brancas”, “Finados”, “Naufrágio”, “O pescador”, localizados no litoral, sobejam sonoridades como o “repique festivo dos sinos” (Ibidem, p. 8), aquela dos “tocadores de harmônica e viola” (Ibidem, p 17), o “canto alto das graúnas”

(Ibidem, p. 24) e mesmo o “ruído insistente da tarrafa” (Ibidem, p. 21). Enquanto que naqueles como “Santa”, “Espectro”, “A Luíza do seleiro”, ambientados na região das serras, tornam-se “raros sons [que] quebravam a uniformidade do silêncio” (Ibidem, p. 26), ou longínquos como o “canto triste, abafado já pela distância e pelos matos” (Ibidem, p. 37), espécie de “gemido arrastado e feio [...] nas solidões” (Ibidem, p. 32).

Mas esta elaboração de um sertão que não soa senão por gemidos, não emite senão gritos de sofrimento, exige um espaço cujo som é negado, cuja fala não diz nada. Este gesto de silenciamento do sertão, Barroso traz desde seu livro de estreia, *Terra de sol*, quando na primeira parte dispõe-se a descrever “O meio” sertanejo – ainda chamado de norte em seu subtítulo:

Quem das brancas praias do ceará demanda o interior das terras, nota que todo o terreno sobe, muito sensivelmente, da orilha do Atlântico para o sertão. E quando se avistar uma argilla vermelha ao envez da alva areia dos tableiros que margeiam a costa e o olhar não mais vir o cajueiro e o cauassú, nem as crêspas moitas viscosas do muricy, o guagirú, guabiraba e murta offerêrem seus fructos ao descaso dos traseutes; quando o páu-branco se esgalhar entre cerrados de rompe-gibão, troncos altos de catandubas elegantes, e ao olhar se estenderem vasta catingas de juremas rachiticas, ensombrando touceiras de coroa de frade; quando cortarem o terreno largas lajes de granito e schistos argilosos, quartizados, se esbarrondarem nas ribanceiras, por entre lascas de calcáreo endurecido, lenta e silenciosamente se transformando em mármore, – ahi começa o sertão (BARROSO, 1912, p. 10-11).

Construindo o sertão pela negação negação – “quando o olhar não mais vir”, ou “nem as crespas oferecerem seus frutos” –, Gustavo Barroso localiza o início de sua obra no limite entre o litoral e o sertão, da saída da “alva areia dos tableiros que margeiam a costa” em direção à “argila vermêlha” das serras, ele segue reafirmando esse movimento em seu segundo livro, *Praias e várzeas*, indo das primeiras às segundas na escrita de seus contos, de maneira a não deixar dúvida sobre o lugar de autor que pretende para si: o de desbravador do sertão.

Mas o que nos interessa, por enquanto, é perceber como o sertão emerge em sua narrativa como lugar de silêncio, na verdade, como o silêncio mesmo marca o limite, a referência última para sabermos quando pisamos em território sertanejo – “quando [...] silenciosamente” – e como este silêncio, de uma expressão adverbial, torna-se substantivo concreto, objeto com peso a compor, junto à vegetação da catinga e o granito do solo, a paisagem sertaneja: “O sol, rutilante, só, sem uma nuvem, flameja, joeirando scentelhas nas micas dos pedregáes. Dias e dias não sopra a mais pequena aragem: não boceja um galho, e peza um silêncio de tumulto por sobre a vastidão das cousas”.

Para enfim tornar-se a essência, o sinônimo da própria condição sertaneja: “Todo o sertão é duma grande tristeza, na cor, no silêncio, no aspecto.” (Ibidem) É assim que, tornado silêncio o sertão, e deixado sem fala o sertanejo, ele se torna pauta em branco a ser preenchida

com choro, gemidos, lamentos:

[...] um galho que range de encontro a outro lembra um gemer de moribundo; o estalar crepitante dos gravetos pizados por qualquer animal parece um soturno falar de avantesmas; um canto de pássaro, um alto pio d'ave de rapina, um guincho de pixuna, tudo é [soa] triste e tudo é melancólico.

Qualquer som que quebra o silêncio parece mais triste que o próprio silêncio (Ibidem).

Como ignorar o papel da dimensão sonora neste fechamento de um espaço sertanejo? Dizer que Barroso traz um “novo olhar” sobre o sertão seria trair sua própria escrita. Aqui, o que ele propõe é uma nova audição, uma nova escuta desse território que, quando ele escreve sua obra, apenas se descobre, se inventa.

Não significa que devemos parar por aí, no domínio do ouvido. Barroso, como os demais folcloristas, não esquece os demais sentidos na concepção desse lugar que só posteriormente será nomeado Nordeste. Sua obra esbanja odores, calores, sabores. Ele que se pretendeu um desbravador da terra, percebeu que não havia como penetrá-la senão de corpo inteiro, sensível. Pensar a sua escrita, portanto, exige repensar a maneira de fazer história.

A antiga forma de narrar o passado centrada no olho desmorona com a modernidade, pois com esta mudam as formas de relação sensível do indivíduo com o mundo. No centro deste desmoronamento da narrativa tradicional, moram as possibilidades de novos objetos para a historiografia que, desde os movimentos de renovação nas primeiras décadas do século XX até o fim das hegemonias das escritas historiográficas nacionais, passando pela provocativa obra *Saberes e odores*, de Alain Corbin, nunca parou de se “esmigalhar”². Uma nova maneira de escrever a história deveria dar conta dessas novas sensibilidades, sem deixar de assumir que algo ficará sempre de fora, uma região de silêncio. Na sociedade atual, em que todos somos, ao menos potencialmente, produtores de imagens; na qual não existe um modelo de celular que não esteja equipado com uma câmera fotográfica; onde uma supervalorização do olho exclui toda uma comunidade de deficientes visuais, ou simplesmente amantes de outros sentidos, fazer uma história das sonoridades – e das sensibilidades – é dar ouvidos a um corpo que resiste.

Referências

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. As dobras do dizer: das (im)possibilidades da história oral. In: **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007, pp. 229-234.

ANDRADE, Ana Luíza de. “O olhar nômade de Gilberto Freyre”. **Ciência e Trópico**, Recife, v. 30, n.2, pp. 229-252, 2002.

² Referência ao ensaio *A história em migalhas*, em que François Dosse faz uma dura crítica à fragmentação de temas estudados pela assim chamada “quarta geração” da Escola dos Annales.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da história** vol 2. Petrópolis: Vozes, 2014

_____. **Teoria da história** vol 4: Acordes historiográficos: uma nova proposta para a teoria da história. Petrópolis: Vozes, 2011.

BEAL, Sophia. **The substance of light: literature and public space in belle époque** Rio de Janeiro (1894-1914). *Rev Luso-Brazilian Review*. 2012; 49:2.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. 28 de novembro de 1947 – Como CRIAR para si um corpo sem órgãos? In. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Foucault**. São Paulo: Editora brasiliense, 2005

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés-Editora, 2001.

DOSSE, François. **A história**. São Paulo: Unesp, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011

GARCIA, Bruno; ROMANELLI, Cristina. Acendedor de lampião e Cocheiro. *Revista de História [blog]*, 2014.

HOUAISS, Antonio. **Grande dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMMEL, Georg. **Ensaio sobre teoria da história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

Fontes

BARROSO, Gustavo. **Terra de sol: natureza e costumes do norte**. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912.

_____. **Praias e várzeas/Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Recebido em: 02 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 10 de dezembro de 2020.