

# TAUSSIG, MICHAEL AS ESTÓRIAS QUE AS COISAS CONTAM E POR QUE ELAS CONTAM

DOI  
10.11606/issn.2525-3123.  
gis.2021.174741

Taussig, Michael. 2015. The Stories Things Tell and Why They Tell Them. In *The Corn Wolf*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 15-30.

## TRADUÇÃO: FELIPE NEIS ARAUJO

Pesquisador independente, Londres, Reino Unido  
neis.araujo@gmail.com

ORCID  
<https://orcid.org/0000-0002-7119-5664>

*Eu nunca pensei que algo como um  
fósforo queimado, um pedaço de  
papel na lama, uma folha caída,  
ou um inútil prego enferrujado  
pudesse ter uma alma. O Yorikke  
me ensinou o contrário.  
– B. Traven, O barco da morte.*

## É COMO SE A FLECHA ESTIVESSE PENSANDO

Junto de sua esposa e de sua enteada adolescente, Juan Downey viveu na floresta amazônica por sete meses, hospedado por índios Yanomami. Alguns anos depois, em 1979, ele fez um vídeo sobre esta experiência chamado *The Laughing Alligator*. Há muitas histórias neste filme, mas, a meu ver, as histórias são secundárias à sua qualidade cinematográfica, aos ritmos de luz e sombra, cintilação e brilho. As histórias são secundárias ao modo como a colagem de imagens conta histórias simultaneamente. E claro, há sempre o rosto — o rosto humano — e o corpo quase nu, todos filmados em adoráveis closes onde o som é imensamente importante, ainda mais quando se ausenta, como no

episódio próximo ao final do vídeo no qual um jovem amarra uma pena azul no cabo de uma flecha apertada contra a pele macia de seu peito sem camisa graças à força aplicada pelo interior de seu braço esquerdo. A tela se enche com a pena fixada à flecha, sendo girada lentamente em paradas e reinícios irregulares. *É como se a flecha estivesse pensando.*

*É como se a flecha estivesse pensando*, inseparável que é do corpo tanto como ferramenta quanto como beleza. Primeiro, a mão direita move-se para a frente e para trás ao longo da coxa nua, para trás e para a frente, enrolando fibras num fio que será usado para amarrar a pena à flecha. A coxa é uma bigorna, um instrumento para enrolar as fibras. O corpo então se transforma num torno, segurando firme o cabo da flecha na axila. Corpo e flecha estão unificados. Epítome da facilidade, o homem está sentado como se estivesse sobre um banquinho baixo, seu corpo é a oficina do mundo.

É milagrosa esta pena que parece girar por conta própria, refletindo muitos tons de azul, tornando-se negra e novamente azul na tensão de seu ser, enquanto o homem continua a girar a flecha ao passo que amarra a pena cada vez mais firme para garantir um voo suave. Você sente a flecha voando, levando-o junto dela. Tudo parece tão fácil, relaxado, hábil. Como Deus concluindo a criação do mundo.

Esta é a ação deste vídeo como um todo, a ação lenta de uma magia técnica e estética ao mesmo tempo, que demonstra a improvisação de Walter Benjamin sobre a ideia de Paul Valéry do artesão habilidoso que possui uma certa harmonia entre alma, mão e olho — a mesma harmonia que fornece a base para o contador de histórias ser o artesão da experiência (Benjamin 1969, 107–8).

A arte do contador de histórias que Benjamin viu se originar no viajante e no artesão que retornavam às suas aldeias natais é a mesma arte que o viajante Juan Downey faz sobre indígenas para uma audiência na metrópole. E não é Downey também um artesão, um artesão com uma câmera de vídeo desajeitada dos anos 1970 que ele leva para a floresta acompanhado de sua esposa e da enteada? Mas neste caso os diferenciais de poder — quem está contando essa estória? — são continuamente trazidos à tona pela auto gozação e bom humor, como quando o jacaré com fogo na barriga do mito é provocado a rir e arrotar seu segredo para benefício dos índios, que o fizeram rir. Assim, a violência — a violência do jacaré, a violência do fogo — passa para o reino da estória, uma estória que nos faz rir também e imaginar a estreita conexão entre o riso e a violência, como a conexão entre o conforto e a violência do próprio fogo.

Mais tarde, ouviremos mais sobre o fogo — fogo e humor — no Barco da Morte, um fogão flutuante mantido vivo por fomalheiros enegrecidos pelo

pó do carvão e pelas chamas do inferno, que alimentam suas fornalhas freneticamente.

O fogo é certamente útil, especialmente para cozinhar os ossos dos mortos e transformá-los numa fina cinza que é misturada na cerveja e bebida pelos sobreviventes. Que jeito de morrer! Downey agora está morto e neste filme ele está registrado dizendo que também quer ser bebido deste modo, para passar para o corpo do Outro como “arquitetura funerária”.

Quem é, então, que conta estórias hoje em dia? E quem é que conta a estória sobre as estórias? Existe, de fato, uma Grande Cadeia de Contadores de História, apesar da afirmação de Benjamin de que a contação de histórias morreu com o fim do trabalho manual, graças ao capitalismo industrial? A afirmação de Benjamin dá a impressão de que a flecha parou de pensar e foi-se embora para outra parte. Onde ela poderia estar? Poderia estar onde as pessoas trabalham, não amarrando penas, mas onde coisas, e não pessoas, assumem a tarefa do contador de histórias?

## **O BARCO DA MORTE**

Veja o relato de B. Traven, de 1926, sobre um marujo no Barco da Morte, um navio a vapor vagabundo e decrépito que navega os sete mares em direção a seu encontro com a morte. Enfatizemos o quanto Benjamin enfatiza a importância que os marujos têm na contação de histórias assim como o papel da morte em autorizar o narrador. Percebe-se isso de um só golpe no próprio título, *O Barco da Morte (Das Totenschiff)*.

B. Traven. Um homem misterioso. Os editores alegaram nunca tê-lo conhecido, sabiam apenas o endereço de uma caixa postal na Cidade do México. Há uma estória em que ele foi um anarquista alemão, escritor/ editor de uma revista radical chamada *The Brickburner*, que escapou para o México depois que o Soviete de Munique foi derrotado em 1918. Ele se identificou com a situação dos índios de Chiapas no lado de Lacandon, e em prosa vigorosa e lacônica, cheia de humor e ironia, escreveu histórias sobre suas vidas durante a Revolução Mexicana. (Diz-se que a história o ensinara que não era conveniente escrever sobre o presente caso desejasse permanecer no México, então ele lançou o presente ao passado). Às vezes parece que ele é um dos indígenas sobre os quais escreve. Outras vezes, ele parece ser o revolucionário experiente que desconfia de todas as lideranças, o simpatizante do Industrial Workers of the World que esteve com Sandino em Veracruz durante a greve dos petroleiros, ou aquele que recomendou queimar todos os registros municipais como um dos primeiros e mais decisivos atos revolucionários, premonição de Snowden e da Big Data.

Traven via o quadro geral nos detalhes, como o mercado global na extração do mogno na Selva Lacandona, onde cinquenta anos depois outro movimento revolucionário começara — com os novos Zapatistas.

*O Barco da Morte*, entretanto, não tem nada a ver com o México, mas diz respeito a um divertido marujo estadunidense no final da Primeira Guerra Mundial, enalhado na Europa por ter perdido seu passaporte e seus documentos de marujo.<sup>1</sup> Epítome da inocência com uma astúcia cativante e quase infantil — como um personagem de Brecht ou uma figura dos contos de fadas sobre os quais escreveu Walter Benjamin em “O Narrador” — esse homem bom sem documentos, extremamente humilde, não consegue evitar de trazer à tona, com humor, a mistura de absurdo e desumanidade nas rotinas do estado moderno, especialmente no que diz respeito aos imigrantes. Perseguido pela polícia belga, depois pela holandesa e então pela francesa, impossibilitado de trabalhar como marujo pela falta de documentos, ele é jogado de prisão em prisão, de país em país. É uma farsa. Ele reclama? Não. O que ele faz é coçar a cabeça intrigado como se estivesse em Marte. Ele se tornou uma coisa entre coisas.

Mês após mês, numa prisão francesa, fazem-no contar e mover coisas de um lado para o outro da sala, e depois novamente, para formar pequenas pilhas de 140 itens cada. O que são essas coisas? São “coisas sem nome de aparência muito peculiar, feitas de folha de ferro estanhado” (Traven 1991, 79). Ninguém sabe o que elas são. Alguns dizem que são partes de um zepelim que será usado na próxima guerra. Outros dizem que são peças de uma metralhadora, enquanto outros dizem que são para submarinos, tanques ou aviões.

Continue a contar.

*Ninguém sugere que elas possam ser algo de útil para a humanidade,* comenta o nosso marujo.

O que deixa a polícia e os magistrados especialmente amargos é quando nosso marujo diz que é americano e, por insinuação, que, uma vez que a América salvou a Europa na Primeira Guerra Mundial, eles deveriam ajudá-lo, não prendê-lo. Depois de cumprir muitas penas em prisões de

<sup>1</sup> Os documentos aos quais se refere Taussig eram chamados de *Protection papers*, *Seamen Protection Papers*, *Seamen Protection Certificates*, ou *Sailor's Protection Papers*. Trata-se de documentos que atestavam a nacionalidade estadunidense do portador e lhe garantia o direito de exercer atividades ligadas ao mar, permitindo que atravessasse terra firme e água para realizar seu mister. Para ver exemplares destes documentos e conhecer mais de sua história veja o artigo no sítio eletrônico do Mystic Seaport Museum, instituição estadunidense dedicada a arquivar, preservar e divulgar a história das atividades marítimas nos EUA. Ele está disponível em <https://research.mysticseaport.org/item/l006405/l006405-c041/> [N. do T.]

diversos países ele se dá conta de seu erro, diz às autoridades que é alemão e eles o adoram, especialmente na Espanha, o mais pobre entre todos os países, diz ele, mas aquele com o povo mais generoso.

Enquanto pescava no cais de Barcelona, nosso alemão de faz de conta é hipnotizado por uma oferta de um emprego como embarcadiço num barco enferrujado que não pede documentos. A água ao redor da embarcação está manchada de ferrugem, sua tinta descascando. Este é o Yorikke, o Barco da Morte. Ao mesmo tempo útero e túmulo, parece ter sido pintado de branco no tempo de Abraão de Ur dos Caldeus, mas agora possui camadas de todas as cores das quais se conhece a existência. Seus mastros são como “galhos que se estendem de uma árvore fantástica na Dakota do Norte em novembro” (Traven 1991, 106, 107). (Traven sempre tenta soar como um *Yankee*.) Quando vê o barco pela primeira vez, nosso marujo deixa a linha de pesca cair. Ele não pode acreditar em seus olhos e explode numa gargalhada. Mas o barco então começa a tremer, com medo de sair para o mar. “Eu não conseguia me lembrar”, diz o marujo, “de já ter visto qualquer coisa no mundo que parecesse tão terrível e sem esperança, e tão perdida quanto o Yorikke. Eu tremi” (Traven 1991, 112).

A bandeira mal e mal é uma bandeira, lívida, frágil e desfiada. Mal se pode ver o nome do barco no casco, assim como o de seu porto de origem. E quanto ao nome Yorikke? Que tipo de nome é esse? É como Exxon Valdez,<sup>2</sup> eu acho. Ou, então, pense no nome B. Traven. Não Traven, mas B. Traven. Os nomes são importantes neste conto. São como passaportes, mas nenhum dos marujos no Yorikke tem passaporte, nacionalidade, ou mesmo nome.

O trabalho do nosso marujo é alimentar as fornalhas e operar a grua do convés que traz as cinzas para cima. Por mais que se esforce ele não consegue operar a grua. Ela é antiquada, pesada, violenta e imprevisível — isto é, se você a tratar como uma coisa sem alma. Se você perder o controle, ela arrebenta você e a si mesma, o que significa, essencialmente, aleijar o barco. Empurrar a alavanca um centímetro a mais fazia toda a diferença. Um marinheiro lhe mostra o truque para fazê-la funcionar. “Vou chamá-la de Amável Senhora,” diz o nosso marujo. “Talvez se eu considerar aquela grua uma pessoa ela se convença e trabalhe com o papai.”

2 O petroleiro Exxon Valdez pertenceu à ExxonMobil entre 1986 e 2008, quando foi vendido à Hong Kong Bloom Shipping Ltd. Em 1989, saindo do Alasca em direção à Califórnia, o navio colidiu com um recife de corais na Enseada do Príncipe Guilherme, o que causou um derramamento de petróleo de grandes proporções. É possível acessar uma ampla cobertura do episódio e de suas consequências em sítios eletrônicos de jornais estadunidenses como o New York Times. [N. do T.]

“Engate!”

“Puxe!”, gritaram lá de baixo.

“Vamos lá, Duquesa, vamos fazer isto juntos. Venha, venha, suba direitinho!” (Traven 1991, 172–73.)

Há, portanto, um tanto de artifício aqui, artifício e metáfora [*conceit*], ou, pelo menos, uma metáfora — uma metáfora que se transforma numa artimanha, como nos truques de um xamã, que se encontram a meio caminho entre a prestidigitação e a arte. Afinal, o que é um artifício? Pense nas asas de um avião, ou num marujo feminizando uma grua, cheio de ardor, determinado a seduzir a máquina de qualquer modo, ela que agora é um ser feminino, uma duquesa na verdade. Com um sinal sutil, esta performance astuciosa sugere uma relação amorosa, erótica, lúdica e condescendente, como um adulto persuadindo uma criança, talvez uma criança doente, com bajulações e uma boa dose de faz de conta das duas partes. Este é o modo como folcloristas e antropólogos têm, geralmente, registrado a visão de seus interlocutores sobre os espíritos, que são dotados e características sobrenaturais porém estúpidos e manipuláveis em rituais ou com o uso da fala ritualizada.

E mesmo assim, sentimos o desespero nesse teatro. Faça a máquina funcionar! Maldição!

De qualquer modo, precisamos agora nos concentrar no artifício explicado e demonstrado ao marujo, que é altamente técnico, em relação ao movimento correto da alavanca. O que eu gostaria de dizer — o que eu preciso dizer — é que ele requer uma habilidade tão altamente afinada quanto aquela do homem que amarra a pena azul. O corpo é importante, assim como o é para o homem que amarra a pena. O barco mergulha e emerge. O homem escora suas pernas. Ele é firme porém flexível, suas pernas são como postes, mas seus braços precisam estar relaxados, esforçando-se para mover a alavanca até o ponto exato e nem um centímetro a mais.

Precisamos nos concentrar no conceito de artifício e em sua relação com a magia e com as coisas que contam estórias. Talvez se trate, também, de uma típica estória de amor.

Podemos pensar no artifício como algo fraudulento. Porém, assim como com um feiticeiro, a fraude requer igualmente uma mimese exata da natureza. Pense na pena azul que mantém a flecha voando em linha reta. Precisamos então pensar no artifício como algo científico e real, que envolve a compreensão e manipulação escrupulosas das coisas, incluindo o corpo humano em relação a essas coisas. Mas, sendo artifício, ele se



esgueira, seduz, adula (“Ei, duquesa!”), conhece e aproveita o salto para além da “coisidade” [*thingness*] das coisas.

Seria este o motivo pelo qual o marujo vai tão longe para nos informar que a grua é a mesma usada pelo velho Noé, e que vem dos tempos ante-diluvianos: “Todos os duendes maléficos daqueles tempos longínquos que deveriam ter sido destruídos pelo Dilúvio encontraram refúgio no Yorikke, onde viviam por todos os cantos e recantos. O pior dentre estes espíritos maléficos alojara-se na grua” (Traven 1991, 173).

A sala das caldeiras é mal iluminada por duas pesadas lâmpadas de ferro—as mesmas que o fantasmagórico barco trazia quando navegava de Tiro a Cartago “nos velhos tempos.” Você pode ver lâmpadas como estas no *British Museum*. Mas as do Yorikke usam pavios feitos de trapos velhos da sala de máquinas e são abastecidas por óleo usado de seus motores que, obviamente, não existiam “nos velhos tempos”.

“Os velhos tempos”, na verdade, são uma expressão e um período de qualidade talismânica que conduz à pré-história e, portanto, ao mundo encantado de quando as coisas falavam com o homem. Esse é o famoso entendimento de Schiller, e ele acompanha o sentimento de uma certa falta ou perda de poesia — de poesia e ritual — na vida corriqueira. Mas, você pergunta, eles realmente desapareceram? O encantamento não ressurge sob certas condições, talvez condições extremas, neste mundo de máquinas, controle corporativo e consumismo inebriante?

Conviria pensar numa contra-estratégia de desmistificação e reencantamento, como aquela que tomo de Benjamin, facilitada, penso, pelo humor tal como o encontramos em nosso marujo.

Você também pode pensar no Tempo dos Sonho dos aborígenes australianos quando — em tempos extraordinários iniciados pela comunidade humana — a pré-história jorra no presente e as distinções entre terra, animais e pessoas são espetacularmente diferentes do que parecem ser no presente. Este é o mesmo “retorno do reprimido” com o qual me deparo em grande parte do xamanismo sul-americano em tempos de menstruação, gravidez, feitiçaria e doença, nos quais o natural acaba sendo também sobrenatural.

A história do marujo é um exemplo marcante desse retorno do reprimido e, portanto, do que Benjamin estava sugerindo com sua ideia de uma *iluminação profana*, ao mesmo tempo mística e com os pés no chão. A um certo ponto, onde sugere que o contador de histórias toma sua autoridade de empréstimo da morte, Benjamin diz que a morte mergulha a estória na natureza ou, para ser mais exato, na história natural. No entanto, é tal o movimento inspirado pela morte que a estória ascende da história

natural ao sobrenatural. “Quanto mais Leskov desce na hierarquia das coisas criadas,” escreve Benjamin, “mais obviamente seu modo de ver as coisas aproxima-se do místico” (1969, 106).

É por isso que este barco da morte conta estórias para sua tripulação? Ninguém fala a mesma língua na embarcação, mas todos contam estórias uns aos outros. As melhores estórias, no entanto, são as que o barco conta. “A tripulação pode deixar uma embarcação”, aponta B. Traven, mas “suas estórias não a deixam jamais.”

Uma estória penetra toda a embarcação e cada uma de suas partes, o ferro, o aço, a madeira, todos os porões, os depósitos de carvão, a sala de máquinas, a sala de caldeiras, até mesmo a sentina. Fora dessas partes, cheio de centenas e milhares de estórias, contos e fios, o navio conta as estórias novamente, com todos os detalhes e pequenas torções. Ele conta as estórias para seus maiores camaradas—isto é, para os membros da tripulação. Ele conta as estórias de maneira melhor e mais exata do que elas poderiam ser contadas em páginas impressas (Traven 1991, 131).

Pausemos por um instante e observemos com cuidado a cronologia de causa e efeito. Primeiro os marujos contam estórias uns aos outros — estórias sobre a embarcação, ou melhor, estimuladas por ela — e então o barco ganha vida como uma pessoa, reconta as estórias, e cria as suas próprias, provavelmente compostas a partir das estórias contadas por marujos ao longo de milênios.

É ainda mais surpreendente que são as estórias que animam o navio e o mantêm em movimento. As estórias mantêm o navio em curso tanto quanto o carvão que os fonalheiros lançam nas fonalhas.

É a luta de classes, entretanto, e a conexão entre o trabalhador e as coisas que moldam esta animação, e é por isso que o marujo afirma que um navio pode funcionar bem com uma tripulação sem capitão, porém jamais navegará com um capitão e sem uma tripulação. É por isso que o barco fica sempre do lado da tripulação, ele continua porque a tripulação cuida dele, enquanto a responsabilidade do capitão é para com o empresário que é dono da embarcação.

A tripulação reivindica um tipo de posse diferente daquela dos proprietários e capitães da embarcação. Há uma intimidade, poderíamos dizer, uma intimidade que surge através de seu trabalho. Em *O barco da Morte*, não são o mar cintilante e o pôr do sol deslumbrante que se destacam na história do marujo, mas o trabalho abaixo do convés. O local de trabalho é minuciosamente descrito, de maneira paciente, detalhada e realista que,



sem confusão ou alarde, possui, entretanto, uma margem visionária e mítica. Por quê? Como essas filosofias opostas — materialistas e espirituais — podem ser não apenas reconciliadas, mas mutuamente reforçadas?

Quando introduzido a seu espaço de trabalho abaixo do convés, onde alimentará a fornalha com carvão durante quinze horas por dia, o marujo olha para ele e pensa:

A profundidade parecia não ter limite. Lá no fundo eu vi o submundo. Era um inferno cheio de fumaça, iluminado por fagulhas avermelhada que pareciam sair de diferentes buracos e desaparecer tão repentinamente quanto haviam surgido (...) Como se tivesse nascido naquela fumaça densa, a forma nua de um ser humano caminhou até o centro do salão. Estava negra de uma densa camada de pó de carvão que a cobria toda e o suor escorria-lhe pelo corpo, deixando traços brilhantes na fuligem. Olhava imóvel na direção de onde as fagulhas avermelhadas irrompiam. Moveu-se, então, pesadamente, e pegou um longo atizador de ferro. Deu mais um passo à frente, curvou-se, e subitamente pareceu-me que fora tragado pelo mar de chamas que o envolveram (Traven 1991, 176–77).

O perigo maior está relacionado às grades da fornalha, nas quais é preciso posicionar pesadas barras de metal, que pesam entre trinta e cinco e quarenta e cinco quilos, para reter o carvão. O problema é que, como as grades nunca foram substituídas, elas oferecem apenas um centímetro de superfície de apoio, e as barras estão sempre propensas a escorregar e fazer com a embarcação perder o rumo, a menos que sejam recuperadas dos carvões em brasa. Mares agitados agravam essa situação, porque o Yorikke exige vapor extra e o local de trabalho espinoteia como um cavalo:

A casa das caldeiras era ridiculamente minúscula. O espaço entre as caldeiras e a parte traseira do recinto era consideravelmente menor que o comprimento dos tubos de fogo embaixo delas. Não se podia tirar o atizador da fornalha direito, porque o cabo atingia a parte de trás muito antes que toda sua extensão estivesse fora do fogo. O fornalheiro, portanto, precisava se meter de lado e sacudir o atizador para cima e para baixo para retirá-lo da fornalha. Ele precisava executar uma verdadeira dança ao redor da casa das caldeiras para manusear o atizador adequadamente (Traven 1991, 191).

## **DANÇAR — COMO ENGANAR?**

Durante tempestades fortes o fornalheiro era jogado de um lado ao outro. Ele poderia cair com o rosto no atizador incandescente ou de costas sobre

detritos em brasa. Noutras vezes ele poderia perder os tamancos (eles não tinham sapatos ou botas de verdade) e pisar num monte de brasas (Traven 1991, 191).

E ainda assim — ainda assim! — os marujos têm orgulho de seu trabalho e não diminuem o ritmo jamais. “Eles se sentem tão orgulhosos de um trabalho bem feito,” observa o marujo, “quanto os rapazes de Harvard quando vencem um jogo de futebol,” Só que ninguém torce por essa turma empretecida (Traven 1991, 202).

Entre todas as tarefas, duas se destacam; manter o rumo e prover força, o que considero o mesmo que contar estórias. “Um dia, quando você se dá conta que tudo se acabou”, explica um colega de trabalho ao nosso marujo, “você deseja ter a verdadeira satisfação de ter feito ao menos alguma coisa enquanto esteve vivo nesta terra maluca.”

O que eu quero dizer é: estar no leme, digamos, no clima mais desgraçado que o inferno e os demônios podem conceber e, num clima assim, manter o rumo. Nada no mundo se compara a isso. Nenhum ofício nobre, por mais graúdo e elevado que seja, é assim. Maldita seja minha alma (Traven 1991, 265).

Seria este o anarquista em Traven, encontrando uma pureza do ser — uma espiritualização do ser — na interação do humano com a tecnologia, naquilo que eu só consigo chamar de uma relação “honesta” com as coisas, em flagrante desconsideração e, portanto, confronto com a injustiça demoníaca da situação dos trabalhadores? Seria esta uma repetição da famosa alegoria de Hegel sobre Senhor e do Escravo, onde o escravo atinge o domínio sobre o senhor por conta de sua imersão na prática (práxis) do trabalho?

Na história do marinheiro, porém, as estórias que as coisas contam não são simplesmente dependentes ou evocativas da morte, como Benjamin enfatiza em seu ensaio sobre o contador de histórias, mas do que poderíamos chamar de “a morte da morte”: “Assim que você entender que a morte não é um fim, mas apenas uma condição, apenas um passo entre eventos, não haverá mais escravos na terra. E nem senhores, claro.” (Traven 1991: 265).

Isso fica claro quando se alimenta as fornalhas — o trabalho mais baixo, sujo e pesado do barco. É a alimentação das fornalhas que fornece a energia que empurra o barco adiante e o faz obedecer ao homem ao leme. Talvez seja uma pena que um bom marinheiro tenha que lidar com uma pá e carvão, continua o amigo do marujo, mas “isso tem que ser feito para manter a lata em movimento e alguém tem que fazê-lo. Acaba

sendo divertido!” Atirar seiscentas pás de carvão à fornalha e fazê-lo bem, mesmo com mau tempo “para que o fogo olhe para você com admiração e você se sinta tão feliz que poderia até beijar aquela montanha de carvão” (Traven 1991, 267).

Um exemplo clássico de “falsa consciência”, você diria. Muito clássico, até demais. É tão “falso” que uma outra coisa está sendo sinalizada, e tem a ver com levar o trabalho a sério e entender como as máquinas funcionam fora dos modos pelos quais os chefes e capatazes incitam aqueles abaixo deles a trabalhar mais. Além disso, esse tipo de ética de trabalho pressupõe uma sociedade de iguais.

Podemos resumir dizendo que a lealdade de uma pessoa para com seus camaradas no processo de trabalho é o mesmo que lealdade para com suas ferramentas e com o funcionamento do mundo material. É, portanto, um axioma espiritual, bem como material. Parece haver forte evidência interna ao longo deste conto e de outras obras de Traven para apoiar tal afirmação que inclui não apenas o valor do trabalho físico e artesanal, mas descrições detalhadas e *insights* sobre a interação do trabalhador com ferramentas, máquinas e elementos básicos da natureza como o fogo e o mar.

Além disso, se a morte balança seu sudário do começo ao fim, a ressurreição também o faz quando, no final, o narrador é deixado boiando no mar, tendo sobrevivido ao naufrágio e à morte de seu companheiro do peito, Stanislav, para nos contar esta história como Ishmael em *Moby Dick*.

O próprio Traven é famoso por suas várias mortes e ressurreições; me refiro a seu sigilo, seus esforços extenuantes para esconder sua identidade, suas mudanças de nome e a persistente aura de mistério que se atrela à sua persona. Na verdade, você deve se perguntar se existe mesmo identidade aqui, no sentido de uma identidade, à parte — e é esse o ponto — do nome fictício do contador de histórias; B. Traven, e seus muitos livros.

Eu acho uma coisa maravilhosa quando o artesão ou a artesã se dissolve em seu trabalho dessa maneira, uma integração, dissolução e metamorfose que vemos e entendemos de uma maneira preciosa e estranha quando os contadores de histórias se dissolvem em seu conto—como diz Benjamin no final de seu ensaio sobre o contador de histórias. Não qualquer contador de histórias, é claro, mas o “homem justo” dissolvendo-se na história de sua vida que, no final, é uma história na qual seres não-humanos e substâncias inanimadas ganham vida.

Bem, esse é uma modo de encarar a situação, e ele coexiste com algo que pode facilmente parecer ironia ou ao menos uma noção maluca da realidade — teatral porém séria — como quando os deuses se erguem, especialmente o Imperador Augusto César, a quem nosso marinheiro presta uma falsa reverência — “Não se preocupe, você sempre terá gladiadores”. “Feliz?”, pergunta o marujo. “Sou o homem mais feliz do mundo por ter a honra de lutar e morrer por você, imperador divino” (Traven 1991, 183). Outras vezes, é o Imperador Capitalismo. Os ídolos voltaram.

O fogo volta seu olhar com admiração. O fornalheiro reza para que as barras da grade da fornalha não caiam. O Yorikke ensina ao nosso marinheiro uma grande lição pela qual ele é grato; “ver a alma em objetos aparentemente sem vida”.

Antes de embarcar no Yorikke, nunca pensei que algo como um fósforo queimado, um pedaço de papel na lama, uma folha caída ou um inútil prego enferrujado pudesse ter uma alma. O Yorikke me ensinou o contrário. Desde então, a vida para mim se tornou mil vezes mais rica, mesmo sem ter um carro ou um rádio. Nunca mais me sentirei sozinho. Sinto que sou uma minúscula parte do universo (Traven 1991, 207).

É como se a extremidade do trabalho e se encontrar sem passaporte ou documentos oficiais gerados pelo estado-nação criasse um mundo animista.

Não a extremidade em si, porém. Em vez disso, são a habilidade e as interações entre corpo e mente, corpo e máquina, corpo e arremesso de carvão que criam ou pelo menos facilitam esse animismo. Como e por que isso acontece é, como se costuma dizer, outra estória, uma estória antiga, antiga, um conto de fadas feito da fusão do mundo antigo do grande Dilúvio com a doença que é o mundo moderno. Quando Benjamin cita Valéry sobre a coordenação entre mãos, alma e olhos exigida por um ofício, ele se refere ao mesmo mundo descoberto pelos marujos no Barco da Morte (o que põe em dúvida a distinção entre o chamado trabalho “não qualificado” e aquele chamado de qualificado, assim como a distinção entre trabalho não qualificado e o artesanato).

Mais do que uma relação entre coisas, o trabalho de artesão no barco da morte inclui em seu cerne a noção de que o trabalho e os materiais de trabalho estão saturados de um a busca por justiça, tanto a justiça social como entre iguais quanto a justiça dada nas características da matéria e tecnologia, por aquilo que tem sido chamado de “o parlamento das coisas”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Taussig se refere ao projeto coletivo de pesquisa idealizado por Bruno Latour. No sítio eletrônico destinado ao projeto, o Parlamento das Coisas é definido como “uma pesquisa especulativa com vistas à emancipação dos animais, das plantas e das coisas.” O endereço

É o extremo de sua situação, sua distopia, que leva a essa descoberta, assim como os xamãs e grandes contadores de histórias encontram a realização numa mistura de morte, sofrimento e humor.

A “magia libertadora do conto de fadas não coloca em cena a natureza de um modo mítico, mas indica a sua cumplicidade com o homem livre”, escreve Benjamin em seu ensaio sobre o contador de estórias (1969, 102). Mas seria difícil chamar nosso marinheiro de “homem livre”. Ele não é livre enquanto alimenta uma fornalha quinze horas por dia, descalço e morto de fome. Ele não é livre quando seu barco afunda, deixando-o, como a Ishmael, à deriva no mar revolto. Seu camarada é quem está livre, se é que esta é a palavra, debatendo-se na água ao seu lado, libertado pela morte, eventualmente encontrando aquele lugar aonde se pode ir e não te pedem documentos ou passaporte, mas te julgam com base em outros critérios. Nosso marinheiro, entretanto, é abandonado em meio ao grande nada que é o oceano. Uma vez mais ele se torna uma coisa entre as coisas, tendo “deixado o pavio de sua vida ser totalmente consumido pela suave chama de sua estória” (Benjamin 1969, 108–9).

Isso certamente é verdade hoje, para os poucos que ainda têm tempo para contar uma história, quanto mais para vivenciá-la.

Esta chama é a energia — a vivacidade — em ação em cada linha deste conto. Pois o que parece realmente estar em jogo é não apenas a exploração de pessoas e coisas, mas a convicção de que o produto do trabalho pertence ao trabalhador, e não ao capitalista, “pertence” não tanto como propriedade, mas como algo “entrelaçado” ou “em parceria”. É o trabalhador que mantém o barco em seu rumo com um bom impulso, independentemente de documentos oficiais.

E é por isso que as coisas são animadas a bordo do Barco da Morte.

## O SALÁRIO DO MEDO

As coisas ganham vida no filme *O salário do medo*, de 1953, cujo título nos leva mais uma vez ao mundo do trabalho assalariado. Aqui o foco das atenções não é um barco da morte e sim um caminhão da morte, enquanto quatro homens conduzem dois caminhões carregados de dinamite por estradas montanhosas a fim de apagar um incêndio num poço de petróleo num país latino-americano arquetípico. Enquanto a tensão nos mantém na ponta da poltrona, muitas coisas ganham vida, especialmente

de acesso é <https://theparliamentofthings.org/>. [N. do T.]

os pneus dos caminhões, pneus que enchem a tela com tanta frequência que mereciam ser listados nos créditos como *dramatis personae*.

Digo pneus mas o que me lembro com mais nitidez é de um único pneu, um pneu genérico, preenchendo a tela com sua “pneudade” [*tireness*], a forma platônica de um pneu. Muito se falou da entrada do corpo do espectador na tela do cinema, da mesma forma que se falou do oposto, da imagem que entra no corpo do espectador. Bom, esses pneus fazem isso ao extremo. Seu corpo se esforça para ajudar aqueles poderosos pneus que, centímetro a centímetro, abrem caminho por terrenos inóspitos. Seu corpo se inclina para o lado e imita um círculo, incitando o pneu que, acredite ou não, você sente comunicar-se com você junto do sangue que lateja em seus ouvidos em sincronia com os ritmos staccato do potente motor a diesel do caminhão. “Não há evento ou coisa na natureza animada ou inanimada que de alguma forma não participe da linguagem”, escreve Benjamin (1986, 314). Você se torna o pneu. Você se torna o caminhão.

É claro que os motoristas tomados pelo medo e cobertos de suor também são importantes. Eles também estão vivos. Não se enrijeceram de medo, porém? Seus pensamentos, assim como os nossos, estão na carga assustadora que, dentre todas as coisas, possui esta tremenda capacidade de se tornarem vivos — mais do que vivos — numa explosão terrível. É por isso que sua imaginação encontra alívio nos repetidos closes que enchem a tela, não apenas os closes daqueles pneus gigante, mas especialmente aqueles das escuras bandas de rodagem dos pneus, amplas e escuríssimas bandas de rodagem que são como ninhos escavados, como casas longe de casa. Uma associação boba de minha parte, sem dúvida. Estes sulcos escavados oferecem um pouco de conforto, um certo controle sobre a vida, portanto, mais vida, mais vivas, mais filme do que qualquer outra coisa no filme.

Essa transformação de meras coisas como pneus em seres vivos é contagiante. Tudo começam a tremer e a se metamorfosear em seres animados. O caminhão, por exemplo, mostra sua verdadeira face. Não é mais um mero caminhão — se é que o fora algum dia — mas um monstro pré-histórico com sua sirene assustadora e suas lâmpadas penduradas como olhos esbugalhados que não só veem como também devoram. E nós sempre, mas sempre mesmo, envolvidos pela vibração daquele a motor diesel. Quando o caminhão precisa manobrar sobre uma rampa de madeira projetada sobre a beira da montanha para poder superar uma curva acentuada ao subir um declive íngreme, as vigas de madeira que sustentam a rampa ganham vida. Elas se dobram. Estalam. E lá embaixo, muito, muito abaixo, enxergamos o preguiçoso rio que significa morte certa. Os pneus agora vêm ao centro do palco. Giram. Derrapam. O caminhão se sacode num movimento repentino.



Um cabo que sustenta a rampa, ligando-a a uma escora no alto da montanha, se prende acidentalmente num gancho na parte traseira do caminhão. Com uma vagareza agonizante, conforme o caminhão avança sobre a rampa, o cabo é tensionado cada vez mais e o gancho de metal vai se abrindo, você o ouve gritar, o caminhão investe cada vez mais devagar, o gancho de metal abre um pouco mais e, como na primavera, a natureza ganha vida, mas não como narcisos florescendo, e sim como a natureza bruta em garras e dentes que vem rasgando para fora da tela enquanto a maldita rampa se desintegra diante de nossos olhos para saltar e então explodir no ar e cair naquele cintilante rio preguiçoso lá em baixo. Libertado de repente, o cabo serpenteia no ar, uma chicotada no céu, um dos raios de Zeus ao contrário.

Junto aos caminhões que carregam dinamite, o outro grande ser animado do filme é o petróleo — e aqui nos tornamos altamente conscientes de que o filme inteiro pode ser visto como uma alegoria da promessa satânica do petróleo —, como quando um dos caminhões explode, deixando um buraco no oleoduto que corre paralelamente à estrada do qual lenta e silenciosamente vaza um óleo espesso, preto, se arrastando. Ele também está vivo, não, este *petroleo*? Ele contém a vivacidade que impulsionará as máquinas do Ocidente. Ele está vivo no modo sinistro como escorre implacavelmente como melado negro para preencher a cratera causada na estrada pela explosão. (O que quero dizer aqui chamando-o de sinistro? Somente humanos são sinistros, certo?) Este lago de petróleo está vivo, uma força crescente que não pode ser interrompida. Ele se eleva cada vez mais alto.

O petróleo já tem um metro de profundidade, preto e brilhante. Como uma mão invisível, ele toma o corpo do homem que está nele, caminhando de costas, guiando o motorista, o motor roncando. O motorista não pode parar pois teme perder o impulso. Forças mais vivas do que ele o obrigam pisar no acelerador. O caminhão atropela o corpo do homem que caminhava de costas, que havia escorregado e caído no petróleo. Ele emerge retorcido como um cepo velho, e vemos somente o branco de seus olhos num corpo completamente coberto por óleo negro e pegajoso. Ele se tornou uma coisa. O óleo está vivo. Ele não. Apenas seus olhos estão vivos. Ele não. Ele se tornou história natural.

O caminhão, sem dúvida, é medieval, como o Barco da Morte, uma criatura que emerge da história antiga e que passa, como diria Benjamin, para a história natural a caminho de outro lugar. Seu radiador é enorme, como o rastrilho do portão de um castelo ou a boca escancarada de um marisco gigante. No enorme para-choque dianteiro lê-se E-X-P-L-O-S-I-V-O-S em letras enormes, que já não é mais uma palavra, mas um sinal. A montagem inteira vem em nossa direção, um navio fantasma avançando sobre um lago de petróleo. As coisas mais importantes, os caminhões e o petróleo, tornaram-se seres míticos. O motorista não consegue parar. O óleo sobe

muito rápido. Onde estão aqueles pneus agora, aqueles pneus mais vivos do que a vida, cobertos de petróleo, mergulhados em petróleo, abrindo caminho no fundo oculto da cratera? Aqui estão eles, emergindo do lago de óleo, se libertando enquanto o corpo do homem esmagado por aqueles mesmos pneus rola lentamente no óleo como um cepo velho à deriva.

## ESTÓRIA E ARTIFÍCIO

Dizem que os xamãs na Sibéria e em todo o continente americano, até a Terra do Fogo, são feiticeiros poderosos. Eles podem projetar vozes, falar com espíritos, viajar pelos céus e caminhar pelas profundezas do oceano. Eles podem extrair objetos estranhos de seus corpos ou dos corpos dos enfermos e, com a mesma facilidade, fazer com que estes objetos desapareçam. Num abrir e fechar de olhos. Eles podem curar e podem matar através da visão, e, por mais que seja difícil para mim de entender, tal visualização, assim li, é uma substância corporal — como a penugem de pássaros recém-nascidos na Terra do Fogo — que preenche o corpo do xamã. Tal visão é uma substância, e esta visualização muda de substância. A visão é a penugem dos pássaros recém-nascidos. O que “é” significa aqui?

Note que a feitiçaria não é distinta desses atos sobrenaturais, ela é igual. O artifício acaba por ser mais do que um engodo. É mais como uma mimese imitando as forças naturais, tal como a dança da serpente na caldeira do Barco da Morte é uma performance teatral para os espíritos assim como é uma performance para sobreviver. Vimos isso com a grua no Barco da Morte e com os pneus que cuja importância e brilho aumentam em *O Salário do Medo*.

Com seu amor por desaparecimentos velozes e aparições repentinas, com sua transformação de interiores em exteriores e vice-versa, a feitiçaria xamânica nos ajuda a entender um pouco melhor como o seu “teatro do ser” apresenta o ser como a transformação do ser no ser [*beingness*] de formas transformadoras.

Animismo. Pode ser qualquer coisa, menos constante.

Estórias e filmes também conseguem fazer isso, assim como com uma pena azul, um foinheiro num barco da morte e homens prontos para enfrentar qualquer risco por dinheiro, como em *O Salário do Medo*. As coisas ganham vida em uma série contínua, embora escalonada, de transformações, como acontece naturalmente com o trabalho e com a coordenação entre mãos, alma e olhos envolvida num ofício manual — incluindo a arte de criar uma estória.

Assim como tentei fazer hoje.

## REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter. 1969. The Storyteller. In *Illuminations*. Walter Benjamin, Hannah Arendt e Harry Zohn, pp. 83-110. Nova Iorque: Schocken Books.
- Benjamin, Walter. 1978. On Language as Such and on The Language of Man. In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Walter Benjamin, 314-332. Nova Iorque: Schocken Books.
- Traven, B. 1991 (1934). *The Ship of Death*. Nova Iorque: Lawrence Hill Books.

**Michael Taussig** é Professor de Antropologia na Columbia University. Além do doutorado em Antropologia, é formado em Medicina pela University of Sydney e publicou trabalhos sobre Antropologia Médica. É autor de livros como *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (Chapel Hill, 1980); *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man* (Chicago, 1987); *The Nervous System* (Nova York, 1992); *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative* (Stanford, 1999); e *What Cand What Color is the Sacred* (Chicago, 2009). Ele é influenciado pela Escola de Frankfurt e pelo pós-estruturalismo francês, escrevendo comentários aclamados sobre a ideia de fetichismo da mercadoria na obra de Karl Marx e Walter Benjamin. E-mail: mt107@columbia.edu

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 13/09/2020  
Aprovado: 07/10/2020