

# MOVIMENTOS NOTURNOS

## UM PRÓLOGO PROFANO ÀS HISTÓRIAS DA NOITE\*

Bryan D. Palmer<sup>1</sup>  
Trent University  
Tradução de Sean Purdy<sup>2</sup>

Passeando pelas ruas de Manhattan ao amanhecer, o famoso antropólogo, paleontólogo e naturalista literário Loren Eisley se viu confrontado com a consciência sinistra de uma marcha intensa de pessoas:

Era Nova York a caminho do trabalho. O espaço se encolhia diante dos meus olhos. O ruído dos pés inumeráveis passou de um eco ao constante murmurar de um córrego, e depois a uma batucada. Um ritmo robótico terrível começou a atormentar a minha cabeça, um som como o das botas dos nazistas no ápice de seu poder. Fui carregado numa onda irresistível de corpos.<sup>3</sup>

Quase cinqüenta anos antes, o romancista Theodore Dreiser reagiu de modo semelhante à Nova York despertando. Comparando a onda matutina dos trabalhadores nas ruas ao “maquinismo da cidade (...) um coro enorme em alguma cena lírica da ópera (...) em Paris ou Petrogrado ou aqui”, o arquiteto da ficção realista americana foi cativado pela “massa silenciosa e vasta (...) marchando à música da necessidade. Eles são tão encardidos, tão mecânicos, tão elementares nos seus movimentos”. Horas depois o movimento se inverteu, o fluxo de homens,

mulheres e crianças encontrou seu novo nível ao lusco-fusco, “embolsado em alguma rua afastada ou vila ou salão metropolitano e a noite grande e turbulenta da cidade está presente mais uma vez”.<sup>4</sup>

A viagem da Manhattan moderna do amanhecer ao crepúsculo, e vice-versa, de novo intensificou a experiência do contraste dia/noite. O entendimento de Eiseley e Drier sobre o amanhecer do trabalho era arquetipicamente urbano, moderno e “metropolitano”, como a colagem da noite do artista plástico Thomas Hart Benton em seu painel mural materialista *American Today*, no qual estão justapostas as variadas oportunidades da noite, bem como a sua resiliência obstinada, refratária a qualquer tentativa de subjugar-la. Em *City Activities with Subway* Benton apresentou Nova York como uma fronteira de possibilidades, tal como o seu amado Oeste, cuja domesticação foi inútil.<sup>5</sup>

206

Mas esse tema de uma diferença universal entre luz e escuridão, e seus muitos sentidos, certamente vem de tempos passados, e é uma faceta fundamental do entendimento cristão da Criação:

No principio criou Deus os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo, mas o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas. Disse Deus: “Haja luz.” E houve luz. Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz dia, às trevas noite. Passou a noite, veio a manhã, completando um dia.

Assim fixadas essas fronteiras no primeiro turno cósmico de trabalho, determinadas fidelidades foram forjadas, laços que atravessaram gerações, sem deixar nenhum lugar para ambigüidades na sua articulação forçada da inocência. Como a maldade e as muitas corrupções das atrações mundanas aliciaram homens e mulheres em direção à noite, um salvador foi mandado, o filho de Deus, que proclamou: “Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarás nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida”.<sup>6</sup> A camaradagem cristã nasceu tudo, menos modesta.<sup>7</sup> De fato, Deus e sua progênie de Luz, concebida imaculadamente ou ideologicamente, não precisavam ocultar-se: suas realizações em escala mundial eram verdadeiramente prodigiosas. Guerreiros cristãos traçaram novas ondas

de construção de impérios que, do século 16 em diante, justificaram através da palavra de Deus um impulso à dominação global, um processo que racionalizou a escravidão e, eventualmente, combinou-se com feições cada vez mais duras de diferenciação racial, separando colonizadores brancos de africanos negros e de povos indígenas na América. Comece com Deus e Império, e Domínio/dominação não ficarão longe. Esta estória é difícil de perder, os documentos do passado sendo feitos, em grande parte, na interseção da religião com o imperialismo.

Certamente o lado inverso desse poder transformador não passou despercebido por Shakespeare, cujo *Timon de Atenas* soliloquiou a respeito da rapacidade do dinheiro, de uma forma que obscureceu as linhas de distinção entre Deus e Império, luminosidade e escuridão:

Ouro? Amarelo,  
brilhante, precioso ouro? Não, deuses, não sou homem que faça  
orações inconseqüentes! Simples raízes, céus serenos! Esta quantidade  
de ouro bastaria para transformar o preto em branco; o feio  
em belo; o falso em verdadeiro; o baixo em nobre; o velho em  
jovem; o covarde em valente. Ó deuses! Para que isto? Que é isto,  
ó deuses? Isto vai subornar vossos sacerdotes e vossos servidores,  
afastando-os de vós; vai tirar o travesseiro de debaixo da cabeça  
do homem mais robusto; este escravo amarelo vai unir e dissolver  
religiões, bendizer amaldiçoados, fazer adorar a lepra lívida, dar  
lugar aos ladrões, fazendo-os sentar no meio dos senadores com  
títulos, genuflexões e elogios (...)  
Deus visível que soldas as coisas absolutamente contrárias da Natureza,  
obrigando-as a se abraçarem; tu que sabes falar todas as  
línguas para todos os desígnios, ó tu, pedra de toque dos corações,  
pensa que homem, teu escravo, rebela-se e, pela virtude que em  
ti reside, faze que nasçam entre eles as querelas que os destruam,  
a fim de que os animais possam conquistar o império do mundo!<sup>8</sup>

No entanto, a crítica materialista de Shakespeare à autoridade reificante do dinheiro foi sempre mitigada pela sua contextualização num Renascimento situado a meio caminho, entre a vassalagem pessoal e as lealdades de um mundo feudal pré-capitalista, ou o comércio burguês e os valores de troca do império e do capitalismo mercantilista emergentes. Isto pode explicar porque se concentrou nas relações humanas em contraste com as relações estruturais, uma convenção artística que bem servia à sua necessidade de explorar os elementos mais escuros

e trágicos da mudança socioeconômica e as continuidades na condição humana. *Macbeth*, a mais sombria de suas tragédias, proporciona uma incursão pela noite do poder e do seu uso da violência, começando com o reconhecimento das rasgadas da mudança:

A Noite esteve terrível. Onde estávamos deitados,  
nossas chaminés foram derrubadas pelo vento; e dizem que ouviram  
lamentos pelo ar, estranhos gritos de morte, vozes que profetizavam,  
com acentos terríveis, grandes comoções e confusos acontecimentos  
que iam eclodir nestes dias de desgraça. A ave das trevas gemeu  
toda a noite. Alguns dizem que a terra estava com febre e tremia.<sup>9</sup>

208 Menos preocupado com as metafísicas da “maldade” do que a crítica convencional sugere, *Macbeth* pode ser lida material e historicamente como um comentário perturbado sobre a formação do Estado, um tratado sobre hegemonia, pelo qual a violência “boa” do Estado, a imposição de ordem, a supressão e restrição coercitiva da rebelião e do caos, é contraponteadada à violência “má” de tiranos usurpadores. Como as bruxas - que Terry Eagleton maliciosamente considera as heroínas de *Macbeth* - nos lembram, trata-se de um conto noturno: “Quando estaremos a mão com chuva, raio e trovão?/Depois de calma a baralha e vencida esta batalha./Hoje mesmo então, sem falha”.<sup>10</sup>

Em seu criterioso *King Lear and the Decline of Feudalism*, Paul Delaney propõe que Shakespeare não conseguia se identificar com a marcha triunfante da burguesia comercial, considerando-a responsável pela decadência trágica da velha ordem. Assim, o seu humanismo seguiu o curso escuro da queda da nobreza. A essência desse humanismo era uma nostalgia “cuja glória é aquela do pôr-do-sol”. Parcialmente ofuscado pelas forças de classe ascendentes do seu tempo, com os seus confortos escuros nutridos por uma perspectiva reacionária, a noite de Shakespeare não era aquela de alternativa e desafio, nem tampouco urbana, mas uma adaptação inviável para abrir um caminho entre as paredes da autoridade constituída e fundiária do feudalismo: “não há noite fria, por mais longa que seja, sem seu dia”.<sup>11</sup> Deste modo, a noite shakespeariana era uma ambigüidade compreensivelmente opaca, as limitações dos seus discernimentos e visões regidas pela constante, mas incompleta, transformação social da vida material.

MOVIMENTOS NOTURNOS  
UM PRÓLOGO PROFANO ÀS HISTÓRIAS DA NOITE

Avançando no tempo até o século 18 nos defrontamos com uma apreciação poética madura, embora nublada, da dualidade da escuridão, dos perigos e desejos da noite, leituras inseparáveis do poder concentrado do Capital e do Estado. Isto compõe as gravuras urbanas do artista mais popular da Londres setecentista, William Hogarth. *The Four Times of the Day, 1738*, apresenta a visão sombria de Hogarth acerca das discutíveis interpretações da manhã, do meio dia, do anoitecer, e da noite como uma alegoria da constante batalha humana.<sup>12</sup> O poema de John Gay *Trivia; or the Art of Walking the Streets of London*, de 1714, mostra um olhar censurador do potencial transgressivo da noite, irônico nas suas revelações do uso humano da noite como um véu por trás do qual prazeres carnavais e clandestinos são incessantemente buscados. Convocando os transeuntes noturnos: “Chama de uma vez tua coragem/Incita teu cuidado/Fica firme, olha para trás, sê resoluto, cuidado”, Gay escolta os leitores prudentes para fora do alcance dos batedores de carteira e dos cantores de baladas, por entre as multidões rudes, deixando para trás mascates insistentes e empertigadas vendedoras de cerveja. “Deixa que a vigilância constante guie teus passos/ E a circunspeção cuidada guarde teu lado/ Então andarás incólume na noite perigosa/ e não precisarás da luz esfumaçada do rapaz que conduz a tocha”, adverte ele, avisando os não-iniciados nas convenções da rua e na sedução de vigaristas, prostitutas e vigias. Prostitutas eram tentações horrendas, a sua profissão agora associada diretamente aos perigos da noite, a sua linguagem de solicitação adaptada aos mecanismos do tempo. “Senhor, quer que eu dê corda no seu relógio?” era a frase preferida pela qual prostitutas se ofereciam aos clientes em perspectiva. Aparentemente, elas não eram difíceis de se identificar:

209

É ela que de noite saracoteia devagar (...)  
Atrás da lâmpada as suas rédeas luzem...  
Com sons lisonjeiros ela acalma o ouvido crédulo  
Meu capitão nobre! Encantador! Amor! Meu bem!<sup>13</sup>

A noite do século 18, então, era um espaço expansivo alternativo à constante e restritiva respeitabilidade do dia. O épico de Edward Young *The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742), foi provavelmente o apogeu

desse gênero, uma dialética consciente dos discursos, combinando ortodoxias convencionais e as sensibilidades inspiradoras de um individualismo espiritual. Young invocou a noite e a escuridão como um auxílio para descobrir a luz divina, reconhecendo no caminho os prazeres mundanos das ruas de Londres de Gay:

Virtude, então, não tem alegrias? Sim, alegrias caras compradas:  
Nunca falta muito, nesse Estado imperfeito,  
Virtude e vício estão numa guerra eterna;  
Virtude é um combate; e quem luta para nada?  
Ou para precária, ou para pouca recompensa.<sup>14</sup>

210

Assim, por volta de 1750, o poder transformador do pensamento e da prática burgueses tinha efetivamente mudado a base material em que a moralidade se apoiava, tanto de noite como de dia. Nas palavras de C.B. Macpherson, “numa sociedade possessiva de mercado todos os valores e direitos de posse são de fato estabelecidos pela operação do mercado, e toda moralidade tende ser a moralidade do mercado”.<sup>15</sup>

A sombria devastação provocada por esse crescimento do mercado e pela mercantilização generalizada parecia, contudo, em grande parte invisível aos olhares do século 18, poéticos ou não, e as suas tradições noturnas acentuavam apenas os gentis recantos pensativos que a noite oferecia. A luz se fez com o impacto repressivo da economia política do século 18 (poder estatal e disciplina do trabalho) inserida numa revolução industrial cujas desigualdades eram nitidamente iluminadas pelos impulsos contraditórios dos tumultos burgueses democráticos na França e América. Um romantismo combativo se radicalizou no caldeirão desafiador das décadas de 1780 e 1790, atraindo Wordsworth, Coleridge e outros à proximidade com o jacobinismo e os compromissos revolucionários.<sup>16</sup>

Talvez mais do que qualquer outra figura das duas últimas décadas do século 18, William Blake misturava as feições noturnas do Romantismo com uma compreensão revolucionária dos perigos e desejos obscuros do contexto material variável das massas plebéias, ilustrando uma edição de *Night Thoughts* de Edward Young em 1796-1797.<sup>17</sup> A visão de Blake era global, mas ele via pelos olhos de uma testemunha urbana. Nascido de uma classe artesanal marginal, criado na tradição

de dissensão radical, Blake estava bem posicionado para apreciar o sofrimento dos oprimidos, quer estivessem eles perto da porta da sua casa em Spitalfields (contígua a um asilo para meninas órfãs, de quem ele podia ouvir regularmente os prantos e lamentações mal abafados pelo barulho das máquinas de fiar seda), ou transportados acorrentados pelo Atlântico, ou nas costas da África. Ele abraçou o fermento político e o tumulto do seu tempo, promovendo um assalto inexorável contra a injustiça do poder.<sup>18</sup> Em junho de 1780, Blake participou da liberação dos prisioneiros sem posses da prisão de Newgate. Talvez não mais que três anos depois, o seu poema *Mad Song* veio ao encontro da multidão rebelde, atraída para dentro da noite devido à angústia das recusas revolucionárias:

Como um demônio na nuvem  
Em uivo agudo  
Pela noite eu procuro,  
E com a noite me curvo;  
Não me serve o leste  
Onde o consolo acresce,  
Pois a luz agarra meu cérebro  
Com dor frenética.<sup>19</sup>

A poesia de Blake desse período queria liberar os poderes purificadores da noite distanciados da insurreição revolucionária do trabalhador, e em sonhos viu cair o Império e o Estado, bastiões da desigualdade. Dia virando noite, noite virando dia: o mundo de cabeça para baixo. “Sem contrários não há avanço”, escreveu Blake em *The Marriage of Heaven and Hell* que conclui assim: “Rejeitando as nuvens escritas com maldições, grava a lei pétrea em poeira, soltando os eternos cavalos das tocas da noite, gritando: IMPÉRIO NÃO HÁ MAIS E AGORA O LEÃO E O LOBO VÃO PARAR”.<sup>20</sup> Esta era sua jovialmente libertadora visão apocalíptica em 1793.

Mas não era para durar. O reconhecimento de que o poder da repressão era a criação de relações escravizadoras de mercado, evidente na abruptamente literal *Song of Experience* “Londres”, foi substituído pela compreensão amarga de que Babilônia não cedera de fato às mais puras possibilidades de Jerusalém. “O rio de Londres/Alimenta a forja terrível, tremendo e se arrepiando ao longo dos

vales”, admitiria Blake derrotado. As calçadas das “ruas da meia noite”, paralelas ao “Tâmisa escriturado”, locais de trocas degradadas, notórios pelo ambiente de fraude e decepção, revelavam “sinais da doença e da desgraça”. Mesmo as sagradas relações do contato humano tinham sido assaltadas pela humilhação da sexualidade vinculada ao dinheiro: “Mas o que mais à meia-noite é ouvido/É a rameira a lançar praga fatal,/Que estanca o pranto do recém-nascido/E empesteia a mortalha conjugal”.<sup>21</sup> O dinheiro e o Estado parasita haviam triunfado. Embora Blake tenha preservado a sua integridade pessoal diante dessa derrota devastadora, suas *Annotations to An Apology for the Bible in a Series of Letters Addressed to Thomas Paine*, publicadas em 1798, reconheceram a vitória do Capital e do Estado sobre os melhores advogados de uma alternativa utópica: “A Besta e a Prostituta governam desenfreadamente”.<sup>22</sup>

212

A gravidade dessa derrota, enfraquecendo o impulso revolucionário por gerações, como Marcus Rediker e Peter Linebaugh recentemente nos lembraram, deve ainda ser plenamente apreciada.<sup>23</sup> Esteticamente, a poesia da década de 1790 viveu em figuras como Percy Bysshe Shelley, cujo *The Mask of Anarchy* (1819) deplorou a onda de reação que se estendeu da costa ao interior da Inglaterra nesse período de guerra e agressão com uma política de violência do Estado e fraude brutal, freqüentemente disfarçadas pelas roupagens da ética religiosa e do trabalho:

No caminho encontrei Assassínio  
Usava máscara como Castlereagh –  
Parecia muito suave mas tenebroso.  
Sete cães ferozes o acompanhavam.

Não era de admirar, pois, que fossem tão gordos e  
tivessem tão boa forma.  
Um a um, dois a dois,  
de suas mãos recebiam corações humanos que,  
de sob seu amplo manto, ele retirava para serem devorados.

Em seguida vinha Embuste; vestia,  
como Eldon, uma toga ornada de arminho;  
suas copiosas lágrimas (ele sabia chorar...)  
transformavam-se, ao cair, em pedras de moinho.  
E a seus pés as criancinhas que

**MOVIMENTOS NOTURNOS**  
**UM PRÓLOGO PROFANO ÀS HISTÓRIAS DA NOITE**

por ali brincavam,  
pensando que cada uma das lágrimas fosse pedra preciosa,  
tiveram os seus cérebros destruídos por elas.

Em seguida Hipocrisia,  
como Sidmouth envolto na Bíblia,  
como se iluminado com as trevas da noite,  
passou montado em um crocodilo.

E muitas outras Devastações folgavam  
neste spectral baile de máscaras,  
todas disfarçadas, da cabeça aos pés,  
de Bispos, advogados, pares do Reino ou espíões.<sup>24</sup>

Porém, a repressão inexorável das primeiras três décadas do século 19, dirigida contra os sentimentos populares de reforma e contra a presença de uma classe trabalhadora insurgente, necessariamente fraturou a visão unificada de Blake durante a década de 1790, quando a possibilidade utópica e o desafio das ruas da madrugada à exploração e opressão do Capital, do Estado, e de todas as “algemas forjadas pela mente”, se haviam amalgamado.<sup>25</sup>

213

Minguada a iniciativa revolucionária, as palavras da reforma se estreitaram cada vez mais em tratados adaptados às convenções utilitárias da hegemonia capitalista em via de consolidação. Os poetas se calaram e os escritores do mercado de massa floresceram. O romance do “problema social” nasceu, as suas imaginações criativas atreladas a um modo de produção que capitalizou a escuridão trágica da confrontação humana com a Besta de Blake e que mercantilizou a prosa, tal como já fizera com os teares manuais.<sup>26</sup> Atingindo o seu pico estético com Charles Dickens, essa literatura podia acusar severamente a grosseria do capitalismo, como em *Hard Times* (1854), povoado por “produtos de um capitalismo industrial insensível (...) personagens amorais que são resultado da nova ética pragmática do egoísmo frio, lógico e calculista”. O capitalismo em si é simbolizado no romance folhetim do meio século como um “poço de mina negro e assassino” ou “Poço Velho do Inferno”. A noite de Dickens era, como Harry Stone tem detalhado com prazer, uma metáfora escura da exploração na qual a face oculta da humanidade foi exposta pela fixação do autor em morbidez, paixões desenfreadas e tristes

imposições da necessidade. Forçado a trabalhar nas más condições de um armazém de graxa de sapatos para que seus pais pudessem comer e beber melhor, o jovem Dickens parecia a verdadeira vítima da depravação sensual do *Gin Lane* de Hogarth (1750). Cicatrizado psicologicamente por esta servidão juvenil, Dickens sentia tanto repulsa como atração pelas perversas “ruas negras” da noite de Londres. “Visões selvagens dos prodígios da maldade, carência e mendicância” surgiram em sua mente por causa de tais lugares, e ele precisava freqüentá-los para estimular sua criatividade na vida futura. Esta, entretanto, era a noite do *voyeur*, trazendo pouca ou nenhuma relação com as noites do discernimento de Blake.<sup>27</sup> Uma divisão na forma de encarar a noite foi atingida, condicionada pelos poderes do mercado. A produção da prosa substituindo a poesia da Revolução, um processo que resultou no gênero do melodrama, numa produção de tipo fabril de romances baratos conforme as flutuações do mercado e, mais ominosamente, nos perigos notórios das ruelas escuras do distrito de Whitechapel ou do cortiço Jago em Londres.<sup>28</sup>

Essa cultura da noite, em evolução, continuava em seu trajeto rumo à anomia quando o modernismo do século 20 freqüentemente escrutou as profundezas do desespero. A noite, outrora um lugar de possibilidades, veio a personificar uma criatividade forjada em negação, com a escuridão marcando alienações, desavenças e marginalidades que tornaram possíveis certos projetos imaginativos caracterizados, no entanto, por um senso profundo de limite:

Sem defesas sob a noite  
 Nosso mundo em estupor se deita;  
 Mas, ponteadado em todo lugar  
 Pontos irônicos de luz  
 Flamejem onde o Justo  
 Trocar as suas mensagens.  
 Eu posso, composto como eles  
 De Eros e Pocira  
 Sitiado pela mesma  
 Negação e desespero,  
 Mostrar uma chama de afirmação.<sup>29</sup>

Muitas vezes a resolução dessa chama afirmativa tremulou, mas somente para morrer. Matthew Arnold deplorou um mundo que parecia “deitado diante de nós como uma terra de sonhos”, mas que não tinha “felicidade, nem amor, nem

luz”: “E nós estamos aqui como se fosse uma planície sombria/Devastada com alarmes confusos de luta e fuga,/Onde exércitos ignorantes se chocam à noite”.<sup>30</sup> Num século 20 combalido por duas guerras mundiais, degeneração do primeiro Estado dos trabalhadores, holocausto, ameaça de aniquilação nuclear e mais, a inclinação intelectual à desilusão somente se aprofundou .

Uma das mais férteis mentes da esquerda revolucionária do século 20, C.L.R. James, nascido na interface da conquista imperialista e capitalista, da subjugação colonial e das poderosas reciprocidades entre os interesses de classe e raça, atestou esse processo. Como James lamentou no seu encontro com a obra de Herman Melville na Ilha Ellis, enquanto aguardava para ser deportado da América de McCarthy em 1952-53, trinta anos de esforço literário renderam-lhe uma crise de referencial, do *The Waste Land* de Eliot a *Darkness at Noon* de Koestler, até o choro de Camus em *O Estrangeiro*. Enojado pelo que ele mesmo chamou de rendência dos intelectuais a colocar sua “marca doentia” sobre todas as facetas da cultura moderna, James recusou-se a aceitar a situação de “Outro”, que tantas vezes distinguiu os negros como habitantes de uma escuridão metafórica, exigindo a integração e não o exílio, afirmando que a humanidade era mais do que os “nus e os mortos” e que a vida era mais do que “uma viagem até o fim da noite”.<sup>31</sup>

215

A escuridão e a noite são temas centrais em muitos dos versos de um dos mais potentes e persistentes poetas comunistas, Thomas McGrath, que lutou contra seu passado stalinista, como no poema *Rebellion*: “Então, numa religião de indiferença, nós/Fomos apenas a heresia menor e mais firme/Nós pregamos a tese de verão em nosso muro de guerra/No altar de nós mesmos elogiamos o descartável”. Questionando a noite, o diálogo perturbado de McGrath não traz respostas fáceis:

Andando, então, na vigilância escura da alma,  
(A criança dormindo agora, o mundo desgastado, e você  
Girando na ruína da meia noite, lembrando  
Esperança) a vida tem gosto de morte nos seus lábios –

E é a hora em que a energia está mais baixa  
Quando o homem doente deixa a corda cair, cai no  
Rio escuro: hora de suicídios, poemas,  
Quando esperança e desespero tiram os seus disfarces.

Como McGrath apreciou, “Duro, duro e/Muito importante: por que a vida passa em todas as horas;/E o mundo depois da meia noite faz parte do mundo, afinal.<sup>32</sup>

216 Em nenhum outro lugar isso ficou mais evidente do que no rompimento artístico do expressionismo, quando Serge Guilbaut e outros colocaram em discussão o papel da Guerra Fria na construção da arte moderna. Como o ser determinava a consciência de uma forma cultural, a emotividade e o compromisso político de um Picasso foram apagados quando a alienação em si mesma veio a ser reconhecida como a base de um projeto modernista firmemente enraizado nos mercados de arte de Nova Iorque, onde críticos como Clement Greenberg legitimavam uma arte desinteressada, entediada, controlada e tranqüila - tudo isso feito numa linguagem política claramente codificada como anticomunista. O crescimento meteórico dessa arte moderna resultou numa folia de telas angustiadas, brutais, austeras, e “incompletas”, notáveis pela sua espontaneidade audaz e pela recusa brutal da consciência de si mesma. Foi uma mistura potente de isolamento e afastamento solicitando a escuridão do impulso criativo, talvez mais claramente expressa no caso de Jackson Pollack, cuja estória pessoal transformou “tanta aclamação em tanta agonia auto-destrutiva”. Greenberg, por exemplo, considerava Pollack como um urbanita gótico, rondando a “floresta solitária de sensações, impulsos e noções imediatas, um artista que não está com medo de parecer feio. Com títulos como *Dançarina da Noite*, *Cerimônia da Noite*, *Névoa da Noite*, *Mágica da Noite* e *Sons da Noite*, a *oeuvre* de Pollack, bem como a sua personalidade, perscrutaram as profundezas da escuridão, alcançando um vácuo que não pode ser explicado como mera desilusão. Com a liberdade absoluta como palavra de ordem do modernismo, a arte exigiu a ruptura de todas as convenções, inclusive as de compromisso e engajamento. O “divórcio entre a arte e a política foi completo”, assegurado na suprema corte da alienação, valorizado pela mais alta autoridade do mercado. Ambos eram lugares onde a noite da mente reconhecia poucas fronteiras e até menos seguranças e proteções.<sup>33</sup>

Nas palavras de Pierre Dommergues, a “alienação tornou-se um modo de conhecimento. Permitiu o recomeço do diálogo com as forças da escuridão”. O

modernismo, nesse nível, proclamou o fim de todas as “identidades conhecidas” que, afinal de contas, nada mais são que construções da convencionalidade; a alienação viveu aquele fim.<sup>34</sup> Este processo, em que a arte moderna e a literatura contemporânea viajaram por caminhos paralelos, abriu capítulos inteiramente novos das variadas histórias da noite urbana no período pós-Segunda Guerra, nem tudo podendo ser facilmente contido na rua sem saída da despolitização. O caráter urbano da filosofia, música e cinema do pós-guerra, para não falar dos movimentos sociais que acompanharam, de algum modo, todos esses cruzamentos artísticos e culturais, traz tal ambigüidade para o foco.

O existencialismo, por exemplo, viveu as suas contradições no encontro obscuro do marxismo de Sartre com as autodestruições de Genet, uma justaposição das extremidades do bem e do mal, criada no ambiente invertido da França ocupada, onde a lei sob os nazistas foi criminalizada e a criminalidade mascarada em respeitabilidade.<sup>35</sup> Algo disso viveu na Internacional Situationista dos anos 50, um bando pan-europeu de revolucionários da estética sediado em Paris que apertou os botões niilistas com crescente abandono. O seu “movimento” foi um prefácio ao pós-modernismo na sua insistência de que “tudo que já foi diretamente vivido se torna uma mera representação”, mas sua auto-compreensão e seu mundo se revolveram decisivamente na recusa de todo pensamento positivo, negação que se empilhava numa acumulação primitiva da agonia de morte do capitalismo tardio. Guy Debord, porta-voz desse grupo e autor do livro *La Société du Spectacle* (1967), ofereceu a sua “autobiografia” como evidência:

Na zona de perdição onde passei minha juventude como que para completar minha educação, alguém diria que o colapso iminente do edifício da civilização tinha marcado um encontro. Permanentemente recolhida, ali havia gente que só podia ser definida negativamente, pelo bom motivo de não ter trabalho, não ter estudado, e nem praticado arte alguma.<sup>36</sup>

Não havia dia; só noite.

Com o jazz, a revolução *bebop* varreu os modos estilizados de tocar, no que devia algo ao *blues* do interior afro-americano, detonando as convenções de gênero e a exploração comercial que tinham endurecido as divisões raciais. Por mais política

que fosse essa mensagem da vanguarda do jazz, entretanto, os seus códigos e a sub-cultura de isolamento contestatário, imposta pelas possibilidades rigidamente orquestradas do cenário mercantilizado do jazz, podiam descer em espiral até uma escuridão trágica de dependência e comportamento abusivo.<sup>37</sup> No cinema e na ficção popular, o que Mike Davis designa a “gramática transformacional” do *film noir* transformou as delicadezas do momento burguês, afluente e confortável, marcadas por cicatrizes da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, num equivalente sinistro, um ato cultural de reversão que experimentaria um renascimento nas décadas de 1970 e 1980 com a aclamação de diretores de cinema como o David Lynch de *Blue Velvet*.<sup>38</sup>

218 Entre os *beatniks*, o grito angustiado da alienação quebrou a claridade plastificada da América dos anos 1950 que construía imagens poderosas de “normalidade” na aparência dos condomínios suburbanos. *On the Road* (1955) e *The Subterraneans* (1958) de Jack Kerouac, contos densos dos tresvarios juvenis e alienados, foram coreografados por Allen Ginsberg em *Howl* (1956), decididamente um poema da escuridão urbana:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos  
pela loucura, famintos, histéricos, nus,  
arrastando-se pelas ruas do bairro negro  
de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa  
“descolados” com cabeça de anjo ansiando pelo antigo  
contato celestial com o dínamo estrelado  
no maquinário da noite...<sup>39</sup>

Estamos voltando, de algum modo, à imagem de Theodore Dreiser sobre a Nova York ao amanhecer na primeira metade do século vinte, mas a ilustração é desenhada em pinceladas bem mais sinistras. Não somente essas produções dos *beatniks* foram literalmente da noite, criadas e realizadas nas horas tardias, mas também utilizavam a noite tanto como uma metáfora como um tempo e um lugar apropriados às explorações do outro lado da complacência, o isolamento do anti-herói. Como indica George Lipsitz, muitos esforços de Hollywood nessa época se adaptaram a tais políticas de claustrofobia social, encenando-se dentro

das fronteiras sombrias da noite, caindo conseqüentemente num quase inevitável discurso materialista das relações de classe, já que os constrangimentos da desigualdade são as mais artisticamente óbvias de todas as limitações sociológicas. Nicholas Ray, que no futuro dirigiria James Dean em *Rebel Without a Cause* (1955), estreou em Hollywood com *They Live By Night* (1947), um retrato inexorável da pobreza e da corrupção engolfando um jovem casal que busca liberdade por meio de uma farra criminosa, um filme que irritou a censura. A investigação da classe média alienada por Fritz Lang em *Clash By Night* (1953) é emoldurada por seqüências documentais do trabalho árduo de pescadores e operários das fábricas de produtos enlatados, baseando a anomia dos privilegiados na exploração crua dos assalariados. “Caracterizados mais pelos seus humores que por seus enredos”, tais filmes transmitiam “paranóia, desespero e frustração”, porque os que “trabalham (e vivem) à noite vêem o lado escuro (...) a verdadeira face do comportamento humano com toda sua corrupção, ganância e violência”.<sup>40</sup>

É possível interpretar uma grande parte do teor da música popular, orientada aos jovens do mundo anglo-saxão, que explodiu como uma série de mercados sempre em expansão a partir dos anos 50, reconfigurando a natureza da vida urbana à noite, em contraste com o pano de fundo da alienação. Não é surpresa que os marginalizados pela característica mais visível, a “raça”, tenham fornecido um legado poderoso nesse processo em desdobramento, e que na música blues dos afro-americanos estejam os alicerces sobre os quais o rock-and-roll, de Elvis a Buddy Holly, The Animals, The Kinks e os Rolling Stones se construiu.<sup>41</sup> A atração pela honestidade comovente da vida negra e pela música *folke* propiciou um *milieu* artístico e cultural em que categorias de identidade podiam ser obscurecidas, ou mesmo ultrapassadas, em que as origens brancas podiam dar lugar a novas *personas*, forjadas nas criações “quentes” das noites vividas em ruas como a Avenida Central em Los Angeles. “Traidores da raça” como o radialista, fomentador da música latina e negra e músico bem-sucedido Johnny Otis (cujo primeiro disco chamou-se *Harlem Nocturne*, 1946), abandonaram as suas identidades de imigrantes para abraçar identidades negras. “A posição de Johnny nunca foi a de um branco identificado com a comunidade negra para ajudá-la”, declarou um amigo seu. “A

sua vida tem sido a de um negro que se juntou a outros negros para combater as autoridades brancas, hostis e injustas".<sup>42</sup> Mais de trinta anos mais tarde, um livro de Roddy Doyle e um filme de Alan Parker trouxeram a mesma mensagem de transformação da alienação e de um firme estranhamento frente ao público anglo-americano, assumido com hilaridade rouca. Jimmy Rabbitte, a alma dos *Commitments*, estimulou os seus companheiros desarrumados a novas *performances* com a sua defesa da auto-identificação transgressiva:

Os irlandeses são os pretos da Europa, caras.  
Eles quase ofegavam: era tão verdadeiro  
E os que nascem em Dublin são os pretos da Irlanda...  
Falem alto, sou negro com orgulho.

220 Em tais proclamações de inversão da identidade está o esforço de abraçar e estender os sentidos da marginalidade para além de seus confinamentos. Não era tanto um floreio de retórica, mas o produto das *histórias*, muitas das quais entendidas e vividas nos espaços alternativos da noite.<sup>43</sup>

Este era, de fato, o centro original e criativo da efervescência da música popular dos anos 1960. *Maggie's Farm*, de Bob Dylan, foi um soneto à alienação clássica, uma recusa sem ambigüidade da rotina dura do capitalismo, uma preferência implícita pela noite em relação ao dia:

Não, não vou trabalhar mais na fazenda da Maggie  
Eu acordo de manhã  
Junto as mãos e rezo para chover  
Tenho uma cabeça cheia de idéias  
Que estão me levando à loucura  
É uma vergonha o modo com que ela me faz esfregar o chão  
Não vou mais trabalhar na fazenda da Maggie.<sup>44</sup>

Eventualmente, esse impulso do rock se despedaçaria numa auto-referência niilista e em introspecção obscura, quando o gênio criativo veio a ser eclipsado por drogas, pela morte (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison), pela comercialização publicitária ou pelo estilo de vida dos ricos e famosos, o que podia acabar em tragédias como o assassinato racista de um negro pela gangue de motociclistas

Hell's Angels no show dos Rolling Stones em Altamont, Califórnia, ou como o assassinato de celebridades como John Lennon. No caso de Dylan, o desenlace foi particularmente triste, descendo em espiral da rebeldia e do ativismo em favor dos direitos civis nos anos 60 às defesas distanciadas e hinos em homenagem a vítimas do Estado, dos Black Panthers e dos injustamente condenados (Hurricane Carter), até a romantização da máfia, terminando tragicamente nas banalidades religiosas do fundamentalista e falsamente devoto *Slow Train Coming* (1979), um disco de desprezo enfiado do qual Dylan nunca se recuperaria.<sup>45</sup>

Se o retorno complacente de Dylan aos holofotes negados à maioria das pessoas foi o que o tirou da elite do rock, Lou Reed, um contemporâneo dos anos 60, continuou voltando para a noite, numa série de reaparições que o colocaram no time dos vovôs da vanguarda da música popular. A sua história era realmente sombria. Atraído pelo jazz e pelo *rhythm & blues* nos anos 50, seus pais conservadores angustiaram-se considerando bizarro o seu comportamento e o submeteram a tratamento de choque no Creedmore State Mental Hospital. Apesar do que ocorria na Avenida Central de Los Angeles, existiam muitos lugares na América onde traidores da raça não eram bem vindos. Reed nunca esqueceu essa experiência. Na Universidade Syracuse, ele mantinha seu interesse pela música, misturando-a à fascinação com o relato incoerente da vida de um drogadicto em *Naked Lunch* de William Burroughs, e à própria experimentação do uso de drogas. “Heroína”, que ele gravou mais tarde com *The Velvet Underground* (sua banda novaiorquina do Lower East Side), queria, em suas próprias palavras, “exorcizar a escuridão, ou o elemento destrutivo em mim”. Não exorcizou. Na década seguinte, Reed conviveu com outras figuras da noite no barzinho *The Factory* de Andy Warhol e tornou-se cada vez mais atraído pelas anfetaminas, e oscilou nas suas criações musicais entre o bem-sucedido *Walk on the Wild Side* (1973) e o comercial, torturante e fracassado *Berlin* (1974). Álcool, terapia, e uma tendência para a baixaria emergiram na carreira de Reed nos anos 1970, quando algumas das suas letras eram estrepitosamente misóginas e soberbamente homofóbicas. Reed estava conseguindo algo da condição de monarca popular da escuridão. “Nem todo mundo tem a chance de viver os seus pesadelos para o prazer vicário do público”, comentou ele em 1979.<sup>46</sup>

Mais na corrente em voga, a ponto de ser apropriado por Ronald Reagan e elogiado nas cerimônias do *Oscar*, Bruce Springsteen foi visto como o sucessor de Dylan nos anos 1970. “The Boss” já estava bem longe de suas raízes nos bares da classe operária de Nova Jersey, onde a sua forte homenagem à noite respondia diretamente às exigências da juventude alienada. As letras de Springsteen mudaram com o tempo, tornando-se um lamento inequivocamente implacável e doloroso pela destruição da América da classe operária com o fechamento das fábricas e usinas e pela frustração dos jovens, cuja vida é desperdiçada na busca de uma sensualidade flutuante. Contra esse registro de perda e de desejo fadado a não ser satisfeito, Springsteen oferece uma crônica de escapismos e antagonismos, tingidos freqüentemente com criminalidade ou com um machismo ameaçador:

222

Fim do dia, chora o apito da fábrica  
 Homens passam nesses portões com morte nos olhos  
 E você pode crer, cara,  
 Alguém vai sair machucado hoje à noite  
 É o trabalho, o trabalho, apenas a vida do trabalho.

A noite é para Springsteen muitas coisas, mas acima de tudo é um momento de ressurreição possível, uma alternativa às exigências, desapontamentos e determinações sem saída do dia:

Você nasceu sem nada  
 E é melhor assim  
 Logo que você tem alguma coisa, eles mandam  
 Alguém para tentar tirar de você,  
 Pode dirigir nesta estrada até amanhecer,  
 Sem um outro ser humano à vista  
 Apenas crianças drogadas em  
 Alguma coisa da noite.

Mas as demonstrações fundamentais de raiva e sentimento de opressão em Springsteen aparecem no seu retorno romantizado à noite, na atração da sexualidade desenfreada, mas destinada a se encerrar na união do casamento. Contra o pano de fundo dos sonhos perdidos e do fechamento econômico, entretanto, essa utopia familiar da noite muitas vezes mergulha no materialismo, os desejos da escuridão

**MOVIMENTOS NOTURNOS**  
**UM PRÓLOGO PROFANO ÀS HISTÓRIAS DA NOITE**

desvanecendo-se no dia despedaçado dos empregos perdidos e as intimidades minguadas da noite envelhecendo:

Consegui um trabalho na construção civil na Companhia Johnstown  
Mas recentemente não tem muito trabalho por causa da economia  
Agora todas as coisas que parecem tão importantes  
Ora, senhor, elas desapareceram no ar  
Agora, eu finjo que não me lembro  
Mary finge que não se importa  
Mas eu me lembro de andar com ela no carro do meu irmão  
O seu corpo bronzado e molhado no reservatório  
À noite nos aterros eu me deitei acordado  
E a puxei para perto para sentir a sua respiração  
Agora essas memórias voltam para me assombrar  
Me assombram como uma maldição  
Um sonho é uma mentira se não se torna verdade?

No disco *Greetings from Asbury Park*, 1973, a apreciação da noite por Springsteen foi decidida e agressivamente aberta, mas em 1995 a situação apareceu bem mais desoladora:

Sopa quente numa fogueira em baixo da ponte  
A fila para o abrigo fazendo a curva da esquina  
Bem vindo à nova ordem mundial  
Famílias dormindo nos seus carros no sudoeste  
Sem casa, sem trabalho, sem paz, sem descanso  
A estrada está viva hoje à noite  
Mas ninguém está enganando ninguém sobre aonde ela vai dar  
Estou sentado aqui na luz da fogueira do acampamento  
Procurando o fantasma de Tom Joad.<sup>47</sup>

O que é certo na noite, Springsteen nos lembra, sempre pode dar muito errado. O desejo pode ser superado pelo perigo. Tanto quanto a noite é freqüentemente um espaço para escape e repouso, alternativa e oposição, também pode nutrir um lado bem mais feio, em que as redes de repressão ou coisas piores fecham o tempo. A alienação pode ser um campo fértil para resistências imaginativas e variadas, mas também pode descer em espiral em sombrias lassitudes. A noite, como a vida urbana em nosso tempo constantemente nos lembra, tem dois lados de tempo, de lugar e de espaço. Aqui parece um ponto apropriado para terminar esse prólogo às histórias da noite.

Gostaria de terminar com uma foto e uma interrogação. A fotografia é *Dancers* de Roy DeCarava, um retrato poderosamente evocativo de dois homens capturados em silhuetas contorcidas na escuridão cavernosa de um clube social no Harlem. A imagem fotográfica revela-se no vértice entre a espontaneidade e uma pose, os dois profissionais contratados, trazidos para entreter o público durante um intervalo, dançando jazz no estilo de uma velha geração de artistas negros do teatro de revista. DeCarava confessa que existe uma ambigüidade profunda na foto:

esses dois dançarinos (...) representam um tormento para mim (...) porque são de certo modo personagens distorcidos. (...) O problema se apresenta porque as suas figuras me lembram tanto a experiência real dos negros na sua necessidade de colocar-se numa posição desajeitada diante do homem, para o homem [branco]; aviltar-se para sobreviver, para se dar bem (...) Mas existe algo nas figuras que é diferente; algo nas figuras que é muito criativo, que é muito real e muito negro no senso mais fino da palavra. Então, há essa dualidade (...) Tenho que admitir que, embora chacoalhe algumas das minhas sensibilidades e evoque coisas de que eu não gostaria de lembrar, ainda é uma boa foto. De fato, é boa por causa dessas coisas e apesar dessas coisas. A foto funciona.<sup>48</sup>

Tal comentário apresenta a noite urbana em si mesma sob uma luz esclarecedora: apreciar os seus sentidos contrastados requer sensibilidade para as histórias complexas da subordinação, tanto como da luta, muito do que somente será visível no “congelamento” momentâneo de uma unidade interpretativa impostada. Como a foto *Dancers*, as culturas negras da noite urbana deveriam provocar mal estar em todos nós. Atrás dessas histórias da noite estão alguns dos terrores e uma parte dos triunfos da humanidade.

A noite, e mais enfaticamente a noite urbana, é, portanto, uma construção complexa com dois lados, um tempo em que nossa natureza pode emergir sob uma nova luz ou ficar afogada em coercitivas restrições. Por um lado, sua escuridão pode ser a vivência destrutiva da negatividade insuperável da alienação. Por outro lado, livre das convenções do dia, suas sombras superando o resplendor e a vigilância do poder, a noite sempre teve potencial para cultivar a transcendência dos estranhamentos, tornando-se um espaço para a auto-realização em atos de transgressão, ou mesmo de oposição rebelde. Viajar nesse passado conflitivo

das histórias da noite, onde as alienações andam necessariamente em direções contrabalançadas, faz-nos ver as histórias do dia de maneira diferente, colocando-as em foco para aprimorar nossa percepção das possibilidades humanas.

## NOTAS

\* Conferência apresentada no congresso “Night and the City: An Interdisciplinary Conference on the Nocturnal Side of City Life” na Universidade McGill de Montreal, em março de 2001. Discuto temas explorados em detalhe no meu livro *Cultures of Darkness: Night Travels in the Histories of Transgression* (Nova York: Monthly Review Press, 2000), mas o material aqui apresentado e a perspectiva adotada são diferentes. Uma rica descrição da noite no período moderno foi publicada por Roger Ekirch: *At Day's Close: Night in Times Past*. (Nova York: Norton, 2005). Ekirch, porém, evita o tipo de leitura política e materialista-histórica da noite que eu persigo nesse texto.

<sup>1</sup> Bryan D. Palmer, da Trent University de Peterborough, Canadá, é membro da Royal Society of Canada e editor do periódico *Labour/Le Travail*. Autor de vários livros de história social e do trabalho, seu mais recente livro, no prelo da University of Illinois Press, é *James P. Cannon and the Origins of the American Revolutionary Left, 1890-1928 (Working Class in American History)*.

<sup>2</sup> Todas as traduções das passagens literárias são do tradutor, exceto as indicadas em contrário. Agradecimentos especiais a Doralice Meloni Assirati, Jaime de Almeida e Fabiano Costa Camilo.

<sup>3</sup> EISELEY, Loren. “One Night’s Dying”. In *The Night Country: Reflections of a Bone-Hunting Man*. Nova York: Charles Scribner’s, 1971, p. 175.

<sup>4</sup> DREISER, Theodore. “The City Awakes”. In *The Color of a Great City*. Nova York: Boni and Liveright, 1923, p. 5-7. Sobre a reação juvenil de Dreiser perante Nova York, v. MATTHIESSEN, F. O. *Theodore Dreiser*. Toronto: George J. MacLeod, 1951, p. 43-54.

<sup>5</sup> Sobre Benton e o quadro mural *City Activities with Subway*, v. ADAMS, Henry. *Thomas Hart Benton: Drawing From Life*. Nova York: Abbeville Press, 1990, p. 137; ADAMS, Henry. *Hart Benton: An American Original*. Nova York: Knopf, 1989, p. 165-167; BAIGELL, Mathew. *Thomas Hart Benton*. Nova York: Harry N. Abrams, s.d., p. 111-113. Sobre comparações da noite com a fronteira ocidental, v. MELBIN, Murray. “Night as Frontier”. *American Sociological Review*, v. 43, fevereiro de 1978, p. 3-22.

<sup>6</sup> As citações bíblicas são, respectivamente, Gênesis 1:2 e João 8:12. Ver também, entre muitas outras passagens da Bíblia, a Primeira Carta de Paulo aos Tessalonicenses 5:5; Mateus 22:21; e Carta de Paulo aos Efésios 6:11.

<sup>7</sup> Ver RICHARDS, Thomas. *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*. Londres: Verso, 1993.

<sup>8</sup> Ato IV, Cena 3; citado em PRAYER, S. S. *Karl Marx and World Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1976, p. 78. [N.T. SHAKESPEARE, William. *Obra Completa: Timon de Atenas*. Nova Versão, Anotada. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S/A, 1989, p. 394, 402.]

<sup>9</sup> Ato II, Cena 3 em WAITH, Eugene W. (ed.) *The Yale Shakespeare: The Tragedy of Macbeth*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1954, p. 33. [N.T. SHAKESPEARE, William. *Obra Completa: Macbeth*. Nova Versão, Anotada. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S/A, 1989, p. 494]

<sup>10</sup> WAITH, Eugene W. (ed.) op. cit. Act. 1, Scene 1, p. 1. [N.T. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro I, 1998, Ato II, Cena 3, p.56 e *Idem*. Ato 1, Cena 1, p.17.] Cf. também KIERNAN, V.G. "Human Relationships in Shakespeare" in KIERNAN, Vitor. *Poets, Politics and the People*. Ed. Harvey Kaye. Londres: Verso, 1989, p. 78-95; KAMPS, Ivo (org.). *Materialist Shakespeare: A History*. Londres: Verso, 1995, especialmente o ensaio de SINFIELD, Alan. "Macbeth: History, Ideology and Intellectuals", p. 93-107; EAGLETON, Terry. *William Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 1986, p. 1-8; HALPERN, Richard. *Poetics of Primitive Accumulation: English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Para mais informações sobre mercantilismo e a formação do Estado, v. BRENNER, Robert. *Merchants and Revolution: Commercial Change, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550-1653*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; ANDERSON, Perry. *Lineages of the Absolutist State*. Londres: New Left Books, 1974; KIERNAN, V.G. "State and Nation in Western Europe". *Past and Present* v. 31, 1965, p. 20-38.

<sup>11</sup> N.T. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro I, 1998, Ato IV, Cena 3, p. 117.

<sup>12</sup> Ver BURKE, Joseph e CALDWELL, Colin. *Hogarth: The Complete Engravings*. Londres: Alpine, s.d. p. 177-180; PAULSON, Ronald. *Hogarth: His Life, Art, and Times*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1974, p. 175-181, 219.

<sup>13</sup> Gay é citado em PEAKE, Charles (org.). *Poetry of the Landscape and the Night: Two Eighteenth-Century Traditions*. Londres: Edward Arnold, 1967.

<sup>14</sup> CORNFORD, Stephen (ed.). *Edward Young: Night Thoughts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 185. Sobre Young, v. MELMOTH, Courtney. *Observations on the Night Thoughts of Dr. Young: with Occasional Remarks on the Beauties of Poetical Composition* (1776). (ed.). PRATT, Samuel Jackson. Nova York: Garland, 1970.

<sup>15</sup> MACPHERSON, C.B. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Oxford University Press, 1964, p. 85-86.

<sup>16</sup> Ver GLEN, Heather. *Visions and Disenchantment: Blake's Songs and Wordsworth's Lyrical Ballads*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; ROE, Nicholas. *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*. Oxford: Oxford University Press, 1988; THOMPSON, E.P. "Wordsworth's Crisis." *London Review of Books* v. 10, 8/12/1988, p. 3-6; THOMPSON, E.P. "Disenchantment or Default? A Lay Sermon" in O'BRIEN, Conor Cruise e VANECH, W.D. (orgs.). *Power and Consciousness*. Nova York: New York University Press, 1969, p. 149-181; KIERNAN, V.G. "Wordsworth and the People" em KIERNAN, V.G. *Poets, Politics and the People*. Ed. Harvey Kaye. Londres: Verso, 1989, p. 196-128. Esse tipo de argumento, com atenção voltada à consciência popular e às atividades das massas, é central em THOMPSON, E.P. *The Making of the English Working Class*. Nova York: Vintage, 1963. Entre tentativas recentes de reavaliar o significado das derrotas dos românticos revolucionários da década de 1790, v. BATE, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londres e Nova York: Routledge, 1991.

<sup>17</sup> Ver MEE, Jon. *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; THOMPSON, E.P. "Blake's Tone". *London Review of Books*, 28/01/1993, p. 12-13; DOSKOW, Donna. "The Humanized Universe of Blake and Marx" in BERTHOLF, Robert J. e LEVITT, Annette S. (orgs.). *William Blake and the Moderns*. Albany: Suny Press, 1982, p. 225-240; ESSICK, Robert e LA BELLE, Jenijoy (orgs.). *Night Thoughts or the Complaint and the Consolation*, Illustrated by William Blake. Nova York: Dover, 1975.

<sup>18</sup> THOMPSON, E.P. *Witness Against the Beast: William Blake and Moral Law*. Nova York: New Press, 1993; LINEBAUGH, Peter. *The London Hanged: Crime and Civil Society in the*

MOVIMENTOS NOTURNOS  
UM PRÓLOGO PROFANO ÀS HISTÓRIAS DA NOITE

Eighteenth Century. Londres: Allen Lane, 1991, p. 334-342, 408; LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *The Many-Headed Hydra: The Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Londres: Verso, 2000, p. 327-353.

<sup>19</sup> KEYNES, Geoffrey (org.). *Blake: Complete Writings*. Londres: Oxford University Press, 1969, p. 9. [N.T. Tradução de Regina de Barros Carvalho. *Poesias de William Blake 1* no site [www.eurooscar.com/posoutros/blake1.htm](http://www.eurooscar.com/posoutros/blake1.htm) - acessado em 28/03/2006]

<sup>20</sup> KEYNES, Geoffrey, op cit. p. 195-203, 149, 160.

<sup>21</sup> N.T. A tradução é de Paulo Vizioli em *William Blake: Poesia e Prosa Seleccionadas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 34.

<sup>22</sup> Citações de Blake em KEYNES, Geoffrey, op cit. p. 159, 636, 647, 343, 265, 383. THOMPSON, E.P. *Witness Against the Beast*, op. cit. p. 174-194, propõe uma sugestiva leitura de "London", enquanto o caráter do Tâmis e de suas docas é detalhado em LINEBAUGH, Peter. *The London Hanged*, op. cit. p. 371-401. [N.T. A tradução da citação das "Annotations" de Blake é de Denise Bottman na Introdução de THOMPSON, E.P. *A Formação da Classe Operária Inglesa* vol. 1, A árvore da liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 5]

<sup>23</sup> LINEBAUGH e REDIKER, op cit.

<sup>24</sup> Citado em FOOT, Paul. *Red Shelley*. Londres: Bookmarks, 1984, p. 18-19. V. também SCRIVENER, Michael Henry. *Radical Shelley: the Philosophical Anarchism and Utopian Thought of Percy Bysshe Shelley*. Princeton: Princeton University Press, 1982. [N.T. A tradução é de MAZZARI, Marcus Vinicius, in "Amplitude e variedade do modo de escrever realista de Bertold Brecht". *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 12, n. 4, set/dez 1998.]

<sup>25</sup> THOMPSON, E.P. *The Making of the English Working Class*, op cit. p. 832; ABRAMS, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nova York: Oxford University Press, 1973, p. 314-316; DOSKOW, "Humanized Universe of Blake and Marx", op. cit.

<sup>26</sup> Ver FELTES, N.N. *Modes of Production of Victorian Novels*. Chicago: University of Chicago Press, 1986; FELTES, N.N. *Literary Capital and the Late Victorian Novel*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993; ERICKSON, Lee. *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1996; JORDAN, John O. e PATTEN, Robert L. (orgs.). *Literature in the Marketplace: Nineteenth Century British Publishing and Reading Practices*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

<sup>27</sup> STONE, Harry. *The Night Side of Dickens: Cannibalism, Passion, Necessity*. Columbus: Ohio State University Press, 1994, p. 470-471, 495, 53-55, 457. V. também STEVENSON, Lionel. "Dickens's Dark Novels, 1851-1857". *Sewanee Review* v. 51, 1943, p. 398-409. Sobre o *voyeur* vitoriano e o fetichismo do desejo obscuro, ver os relatos do advogado vitoriano Arthur J. Munby e sua relação com a sua esposa-empregada Hannah Culwick em McCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*. Nova York e Londres: Routledge, 1995, p. 75-131; MAVOR, Carol. *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995, p. 71-116.

<sup>28</sup> Ver DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. Londres: Verso, 1987; *Les Scandales de Londres dévoilés par la Pall Mall Gazette*. Paris: E. Dentu, 1885; WALKOWITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 81-134; MORRISON, Arthur. *A Child of the Jago*. Woodbridge: Boydell Press, 1982.

<sup>29</sup> AUDEN, W. H. "September 1, 1939" apud THOMPSON, E.P. *The Poverty of Theory and Other Essays*. Londres: Merlin, 1978, p. 8.

<sup>30</sup> ARNOLD, Matthew. "Dover Beach" apud SAYER, Derek. *Capitalism and Modernity: An Excursus on Marx and Weber*. Londres: Routledge, 1991, p. 134.

<sup>31</sup> JAMES, C.L.R. *Mariners, Renegades, and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live*. Londres e Nova York: Allison and Busby, 1985, p. 125.

<sup>32</sup> McGrath, Thomas. "Rebellion" e "Watchman! What of the Night?" in McGRATH, Thomas. *The Movie at the End of the Rainbow: Collected Poems*. Chicago: Swallow Press, 1980. V. também McGRATH, Thomas. *Passages Toward the Dark*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 1982; THOMPSON, E.P. "Homage to Tom McGrath" in *The Heavy Dancers*. Londres: Merlin, 1985, p. 279-337.

<sup>33</sup> A idéia da alienação como a base da arte moderna, proposta por Greenberg, foi brilhantemente desenvolvida por GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1983, p. 159-163, 200-205 onde Greenberg é muito citado, inclusive a respeito de Pollack. Sobre Pollack, v. também NAIFEH, Steven e SMITH, Gregory White. *Jackson: An American Saga*. Nova York: Perennial, 1991.

<sup>34</sup> DOMMERGUES, Pierre. *L'aliénation dans le roman américain contemporain*. Paris: 10/18, 1976, p. 249 apud GUILBAUT, op cit. p. 158; ROTHKO, Mark. "The Romantics were Prompted". *Possibilities* v. 1, 1947-1948, p. 84; MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1966, p. 60, 62, 72.

228 <sup>35</sup> HAYMAN, Ronald. *Writing Against: A Biography of Sartre*. Londres: Weidenfeld e Nicolson, 1986; WHITE, Edmund. *Genet: A Biography*. Nova York: Knopf, 1993; SARTRE, Jean Paul. *Saint Genet: Actor and Martyr*. Nova York: Mentor, 1963.

<sup>36</sup> DEBORD, Guy. *Panegyric*. Londres: Verso, 1991, v. 1 p. 23; HUSSEY, Andrew. *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*. Londres: Cape, 2001; ALI, Tariq. "I drink, therefore..." *Times Literary Supplement*. 10/08/2001, p. 23.

<sup>37</sup> Contra a postura crítica comum de que o bebop tinha pouco conteúdo social, v. KOFSKY, Frank. *Black Nationalism and the Revolution in Music*. Nova York: Pathfinder, 1970; HOBSBAWM, Eric [Francis Newton]. *The Jazz Scene*. Nova York: Pantheon, 1993. V., porém, os comentários de Johnny Otis sobre alguns músicos negros de jazz e suas "perdas confusas" em frustração: *Listen to the Lambs*. Nova York: Norton, 1968, p. 163-164.

<sup>38</sup> DAVIS, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future of Los Angeles*. Londres: Verso, 1990, p. 38; JAMESON, Frederic. *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, p. 293-295; HOBERMAN, J. *Vulgar Materialism: Writing on Movies and Other Media*. Filadélfia: Temple University Press, 1991, p. 233-235.

<sup>39</sup> GINSBERG, Allen. "Howl". *Collected Poems: 1947-1980*. Nova York: Harper and Row, 1984, p. 126. [N.T. Tradução de Leonardo Fróes in *Almanáará* edição 1, ano 1 no site [www.almanaara.hpg.ig.com.br/ed2/pant2.htm](http://www.almanaara.hpg.ig.com.br/ed2/pant2.htm) acessado em 27/03/2006].

<sup>40</sup> LIPSITZ, George. *Rainbow at Midnight: Labor and Culture in the 1940s*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1994, p. 296-300.

<sup>44</sup> Sobre o blues, v. BARLOW, William. "Looking Up At Down": the Emergence of Blues Culture. Filadélfia: Temple University Press, 1989; DAVIS, Francis. *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People – from Charley Patton to Robert Cray*. Nova York: Hyperion, 1995.

<sup>42</sup> OTIS, Johnny. *Listen to the Lambs* op. cit. p. 9-14; LIPSITZ, George. "Creating Dangerously: The Blues Life of Johnny Otis", prefácio a OTIS, Johnny. *Upside Your Head! Rhythm and Blues on Central Avenue*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1993, p. xxvii; LIPSITZ, George. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 140-143; JACOBY, Russell. *Dogmatic*

*Wisdom: How the Culture Wars Divert Education and Distract America*. Nova York: Anchor Press, 1994, p. 154.

<sup>43</sup> DOYLE, Roddy. *The Commitments*. Londres: Minerva, 1988, p. 9. [N.T. O destaque em itálico é do original]

<sup>44</sup> DYLAN, Bob. "Maggie's Farm". *Bringing It All Back Home*. Columbia Records, 1965.

<sup>45</sup> Entre muitos comentários, v. WEINER, Jon. *Professors, Politics and Pop*. Londres: Verso, 1995, p. 3, 6-51, 81; MARCUS, Greil. *The Dustbin of History*. Cambridge: Harvard University Press, p. 36-51, 81.

<sup>46</sup> Sobre Lou Reed, v. BOCKRIS, Victor. *Lou Reed: A Biography*. Londres: Hutchinson, 1994; DOGGETT, Peter. *Lou Reed: Growing Up Public*. Nova York: Omnibus, 1992; REED, Jeremy. *Waiting for the Man: A Biography of Lou Reed*. Londres: Picador, 1994. Sobre Burroughs, v. MORGAN, Ted. *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*. Nova York: Avon, 1988; e sobre Warhol, v. COLACELLO, Bob. *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Nova York: Harper Collins, 1990.

<sup>47</sup> Citações extraídas de *Bruce Springsteen & the East Side Band Live, 1975-1985*. Columbia Records, 1986; *Darkness on the Edge of Town*. Columbia Records, 1978; *The Ghost of Tom Joad*. Columbia Records, 1995. Ver POWERS, Anne. "The Great Depression: Bruce Springsteen, The Ghost of Tom Joad." *Village Voice*, 28/11/1995, p. 45, 50.

<sup>48</sup> DeCARAVA, Roy. *Roy DeCarava: A Restrospective*. Nova York, Museum of Modern Art, 1996, p. 25.

## Resumo

Este artigo oferece uma leitura política de metáforas noturnas em vários textos literários e na cultura popular do mundo anglo-saxão, do nascimento do mundo moderno aos últimos anos do século 20. Enfatiza os dois lados potenciais de entendimento político da noite: como um lugar alternativo de resistência e liberação e como o epítome da violência, exploração e opressão. O artigo relaciona cuidadosamente os vários usos metafóricos da noite e do dia aos temas principais da história moderna e contemporânea – as revoluções burguesas, a formação do estado capitalista, o imperialismo, a revolução industrial, as guerras mundiais e movimentos sociais. Inclui leituras de vários autores e artistas tais como William Shakespeare, Charles Dickens, C.L.R. James, Bob Dylan e Bruce Springsteen.

230

**Palavras-chave:** Metáforas Noturnas – Literatura – Movimentos Sociais

## Abstract

This article offers a political reading of nocturnal metaphors in various literary texts and popular culture in the English-speaking world from the early modern period to the closing years of the twentieth century. It emphasizes the two-sided nature of political understandings of the night: as an alternative site of resistance and liberation and as the epitome of violence, exploitation and oppression. The article closely relates the various metaphorical uses of night and day to the principal themes of modern and contemporary history – bourgeois revolutions, capitalist state formation, imperialism, the industrial revolution, world wars and social movements. It includes readings of a range of authors and artists such as William Shakespeare, Charles Dickens, C.L.R. James, Bob Dylan and Bruce Springsteen.

**Key words:** Nocturnal Metaphors – Literature – Social Movements