

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 13, número 1, jan./jun. 2018

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# COΓΓΛΩΒΑΛ ΣΒΗΤΙΟΝΕ

**Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem**  
**Universidade do Sul de Santa Catarina**



**Editora Unisul**  
Tubarão – SC

v. 13, n. 1, p. 1-193, jan./jun. 2018

## Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural  
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem  
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)  
A/C Editores  
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca  
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil  
critica.cultural@unisul.br

## Ficha Catalográfica

---

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1  
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral  
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de  
Santa Catarina.

CDD 405

---

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

## Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

**Mauri Luiz Heerdt**

Vice-Reitor

**Lester Marcantonio Camargo**

Chefe de Gabinete

**Ademar Schmitz**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa, Pós-graduação, Extensão e Inovação

**Hércules Nunes de Araújo**

Pró-Reitor de Administração e Operações

**Heitor Wensing Júnior**

Assessor de Marketing, Comunicação e Relacionamento

**Fabiano Ceretta**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

**Rafael Ávila Faraco**

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

**Zacaria Alexandre Nassar**

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

**Ana Paula Reusing Pacheco**

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

**Fábio José Rauen (Coordenador)**

**Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)**

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: [www.unisul.br](http://www.unisul.br)

## **Equipe Editorial/Editorial Staff**

### **Editores/Editors**

Ana Carolina Cernicchiaro  
Antonio Carlos Santos  
Artur de Vargas Giorgi  
Dilma Beatriz Rocha Juliano

### **Conselho editorial/Editorial board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo  
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense  
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina  
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés  
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Idelber Avelar, Tulane University  
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder  
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense  
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos  
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina  
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina  
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés  
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia  
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense  
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina  
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo  
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Fábio José Rauen (Diagramação)

## SUMÁRIO/CONTENTS

**DOSSIÊ “1968. UMA ANAMNESE”****DOSSIER “1968. AN ANAMNESIS”**

1968. Uma anamnese

*1968. An anamnesis*

Artur de Vargas Giorgi

9

Ideias e ideais em tempo de descrença: o lugar da cultura

*Ideas and ideals in times of disbelief: the place of culture*

Rui Vieira Nery

27

El color de la revolución. Sarduy, Robbe-Grillet y el mayo del ‘68

*The colour of the revolution. Sarduy, Robbe-Grillet and May 1968*

Silvana Santucci

Bruno Grossi

33

Poética da República de Curitiba, “laranja azeda”,

“sabugo estéril”, “vergonha eterna”: Dalton Trevisan Meia-Oito

*Poetics of “República de Curitiba”, “sour orange”,**“sterile corncob”, “eternal shame”: Sixty-Eight Dalton Trevisan*

Jorge H. Wolff

47

O Novo Espírito do Anticapitalismo

*The New Spirit of Anticapitalism*

Moysés Pinto Neto

59

*Teorema* ou a ciência da estranheza*Theorem and the science of strangeness*

João Barreto da Fonseca

José Elenito Teixeira Morais

71

Os quadrinhos são outros, ou  
Como a HQ moderna se origina e diferencia no quadro histórico de 1968  
*The comics are others, or How the modern comics  
originates and differentiates itself in the historical frame of 1968*  
Alexandre Linck Vargas 85

De 1968 a 2018, uma odisséia e a falta de espaço  
*From 1968 to 2018, an odyssey and the lack of space*  
Demétrio Panarotto 99

### **Artigo/Article**

Fantasmas de la literatura argentina: una genealogía crítica del mal en la escritura  
*Argentinean literature's ghosts: a critic genealogy of evil in writings*  
Matías Moscardi 107

### **DOSSIÊ “OSMAN LINS” DOSSIER “OSMAN LINS”**

Osman Lins: um escritor, um nosso contemporâneo  
*Osman Lins: a writer, our contemporary*  
Dilma Beatriz Juliano 123

O olhar do técnico primitivo no ‘subterrâneo pulsante’ do gesto escritor  
*The primitive technician's look  
at the 'pulsing underground' of the writing gesture*  
Ana Luiza Andrade 127

Minas não é um retrato na parede. Impressões de Minas Gerais em Osman Lins  
*Minas is not a portrait on the wall. Impressions of Minas Gerais in Osman Lins*  
Cristiano Moreira 141

As imagens do tempo em <i>Avalovara</i> <i>The images of the time in Avalovara</i> Djulia Justen	161
O livro dentro do livro em <i>Avalovara</i> <i>The book inside the book in Avalovara</i> Leila Lampe Ana Luiza Andrade	173
Um passado-presente em <i>Rainha dos Cárceres da Grécia</i> <i>A past-present in A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> Marina dos Santos Ferreira	181





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.130120189-25>

## 1968. UMA ANAMNESE\*

Artur de Vargas Giorgi\*\*

### SENDO DADOS

Em janeiro, um terremoto devasta a Sicília. Em Praga começa uma insustentável Primavera. A Ofensiva do Tet e o ataque a Embaixada norte-americana em Saigon abalam a certeza da vitória dos Estados Unidos na guerra do Vietnã, que segue, já, a lógica midiática do espetáculo. No mesmo mês, ainda, Derrida pronuncia “La différance” na Sociedade Francesa de Filosofia. Logo, maio incendeia a França e irradia pelo mundo. Pouco antes, em março, Merce Cunningham encena *Walkaround Time*, com música de David Behrman e cenários de Jasper Johns feitos a partir do *Grande vidro*, de Marcel Duchamp. Em abril, Luther King é assassinado; Robert Kennedy, pouco depois, em junho, mesmo mês em que Valerie Solanas atinge Andy Warhol com três tiros. É lançado o álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*. No mesmo ano, ainda, Barthes publica “O efeito de real” e “A morte do autor”; Deleuze, *Diferença e repetição*. Kubrick lança *2001: uma odisséia no espaço*; Pasolini apresenta *Teorema*; Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*. Morre Manuel Bandeira. Em São Paulo, estudantes da Universidade Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP se enfrentam na Rua Maria Antonia, sintetizando a polarização ideológica do momento. Ciudad de México é marcada pelo Massacre de Tlatelolco. Leopoldo Maler apresenta em Londres *Listen Here Now*, montagem de livro benjaminiano de León Ferrari (*Palabras ajenas*), composto por citações, com personagens emblemáticos da tanatopolítica da civilização ocidental e cristã. Augusto Abelaira publica *Bolor*. Morre Marcel Duchamp. Em Rosario, a apresentação de *Tucumán arde* aponta um limite para a radicalização do itinerário da vanguarda argentina. A ditadura brasileira recrudescer o estado de exceção com o Ato Institucional n. 5. Caetano Veloso e Gilberto Gil são detidos em São Paulo e levados a Vila Militar, no Rio de Janeiro, onde são presos com Ferreira Gullar, Perfeito Fortuna,

---

\* Este texto, enquanto proposição de abertura do dossiê de mesmo nome organizado pelo autor e publicado na primeira edição de 2018 da revista *Crítica Cultural* (v. 13, n. 1), dificilmente poderia ser considerado uma “apresentação”, tanto no sentido acadêmico mais corrente como em seu formato mais praticado. Ao contrário, trata-se de um ensaio que desobedece e extrapola (em extensão, intenções, estilo etc.) não só o que seria o “gênero” textual em questão, mas também o padrão de “artigo científico” consensualmente aceito por periódicos acadêmicos. De certo modo, como poderá ser visto também em outros textos do dossiê referido, poderia tratar-se, quem sabe, de uma reverberação do tectônico ano de 1968. De qualquer modo, ao menos o reforço do trabalho de arquivo gostaria de mostrar que essa ressonância de inclinação arqueológica pode ser tudo, menos paródica ou farsesca; afinal, repetir é também amplificar; é diferir e disseminar; ou seja, como um eco, 1968 retorna, mas do futuro: do que está por vir. Em tempo, ainda, o autor agradece especialmente a todos os colaboradores do dossiê, que sem dúvida contribuíram para o desenvolvimento deste texto, e aos co-editores de *Crítica Cultural*.

\*\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: [artur.vg@hotmail.com](mailto:artur.vg@hotmail.com).

Paulo Francis, entre outros. O ciclo da modernidade, com suas grandes narrativas, parece chegar ao paroxismo, enquanto a chamada pós-modernidade, múltipla em ficções, já prepara um campo de disputas resistente ao consenso... Enfim, talvez Zuenir Ventura tenha acertado na síntese: 1968 é um ano que não terminou.

## NACIONAIS, INTERNACIONAIS

Uma anamnese de 1968 não se dissociará da contenda pelos sentidos lábeis da história, ou seja, não se dissociará da disputa acerca das consignas e dos marcos, dos movimentos de impugnação e reivindicação de significantes com os quais se tece isso que se nomeia, na falta de melhor nome, realidade. Daí que a ficção, em suas múltiplas modulações, não seja um regime discursivo alheio e autônomo: na literatura, na história, na ciência, na filosofia etc., o que está em jogo é sempre uma *produção* que segue a ordem do artifício, da prótese, do suplemento.

Como em outros cenários onde se desenrolaram os confrontos tributários da tensão ideológica que se seguiu à segunda guerra mundial, no espaço latino-americano do Cone Sul o período que compreende as décadas de cinquenta, sessenta e setenta é indissociável dos golpes militares e cívico-militares que consolidaram regimes de exceção nada alheios à cartilha beligerante dos Estados Unidos: se a América Latina se mostrava receptiva ao apelo comunista, Estados de moldes totalitários, controlados por militares, poderiam servir de fogo de barragem<sup>1</sup>. Esse contexto de enfrentamento reunia os países do Cone Sul numa mesma “crise”, um mesmo projeto de princípio igualitário, animado notadamente nos anos setenta: a América Latina como nação. Para isso, havia a necessidade de alinhar uma tomada de partido em bloco, em razão do ineludível pertencimento de todos à marcha ocidentalizante que então se mostrava como uma história cindida, com concepções internacionalistas mutuamente excludentes. O que não invalidava, contudo, as fortes marcas locais, as feições políticas e culturais que essa tensão assumia em cada um dos países em questão, em cada cenário singular onde se materializavam seus dramas e mediam suas forças. Trata-se, neste caso, da resistência movida pela consigna do *nacionalismo*, nas diversas formalizações (das mais conciliadoras às mais combativas) da demanda do “nacional”, esta muitas vezes conjugada com distintos agenciamentos do “popular”. Tais demandas, que há tempos eram rastreáveis no discurso local (remetendo ao romantismo ou ao marco das guerras de independência e formação dos Estados nacionais, no quadro ampliado de uma nova ordem mundial), com frequência terminavam por obliterar as visões de mundo não-ocidentais (e não-ocidentalizantes) e dificilmente escapavam de uma basculação entre o particular e o universal<sup>2</sup>, para empregar aqui dois termos caros à época para aqueles que vinham na esteira de Hegel, Marx ou Lukács.

<sup>1</sup> Nesse contexto, a Escola das Américas, na zona do Canal do Panamá, foi uma das instituições norte-americanas envolvidas na planificação de operações e adestramento militar, incluindo a prática de rotinas de tortura, nos marcos da Doutrina da Segurança Nacional, destinada a garantir a cooperação das forças armadas latinoamericanas com os Estados Unidos e assim coibir o avanço comunista na região.

<sup>2</sup> No sentido de que as tentativas de totalização das forças em jogo constrangiam, em grande medida, as tomadas de posição, porquanto estas eram reduzidas a uma bipolaridade, o que aparece numa síntese como

O desenho das possíveis constelações articuladoras do “nacional” e do “popular” parecia sujeito, assim, e antes de tudo, à ambivalência dos discursos ideológicos e suas condensações, em maior proximidade ora com um pensamento de esquerda devidamente aclimatado e depurado, vale dizer, menos encorpado pelo universalismo da doutrina marxista, ora com um ideário de direita empenhado na defesa e conservação da “tradição nacional” contra quaisquer contaminações progressistas. Se, como afirma a anedota, “los argentinos, lo sepan o no, somos todos peronistas”, o mesmo poderia ser dito a respeito desse *inter-nacionalismo* “comum” ao Cone Sul ou à América Latina, tão compartilhado quanto resistente a uma uniformização devido aos inúmeros matizes com que se apresenta. Assim, por um lado, houve o ostensivo endividamento norteamericano – afinal, era o país que mais gozava de crédito no mercado mundial – que impulsionou um nacionalismo expandido, desbordado, latino-americanista, baseado na recusa de todo um *ethos*, por assim dizer, e que se manifestava em episódios que permitiam alentar e aparentemente faziam coincidir o amplo espectro do ideário socialista comprometido com uma transformação estrutural da sociedade, fosse essa transformação operada pela via revolucionária ou reformista, em todo caso conduzida com a participação popular (Cf. TERÁN, 2007). E, não obstante, no caso da Argentina, esse mesmo impulso foi determinante para a redefinição das consignas que enfeixavam um nacional-popular idiossincrático, em grande medida dobrado sobre si e delineado por um entendimento enfrentado (porquanto não isento de revisões e dissídios) de setores de intelectuais provenientes da esquerda ilustrada e a organização popular de heterogêneas franjas em pugna do peronismo hegemônico (uma disputa em que, além do mais, estava em jogo o sentido da própria figura de Perón: do seu surgimento das filas de um nacionalismo militar, passando pelo exílio durante a proscricção do partido, seu regresso e aquilo que deveria ser considerado o seu legado)<sup>3</sup>. Isso enquanto a reação castrense, por sua vez, e sem nunca se afastar realmente do poder, seguia maquinando, em seus uniformes, junto à oligarquia e com o apoio de importantes setores da Igreja, a defesa do seu próprio “nacional” (mais o Estado do que a nação) por meio da tanatopolítica “antissubversiva”, mas em nome, precisamente, da “civilização ocidental e cristã”, isto é, em nome da economia, da gestão do mundo já feita através do consumo, do espetáculo, e com tudo aquilo que sua boa administração deve ser capaz de absorver, para poder excluir<sup>4</sup>.

---

a de Alfredo Bosi, muito embora o crítico aponte para uma heterogeneidade resistente: “América Latina é um conceito que nasceu e tem crescido em um clima de oposição. América: o que não é Europa. Latina: o que não é anglo-saxão ou, mais aguerridamente, o que não é norte-americano. É quase impossível pensar ‘América Latina’ fora desse contexto polêmico de anticolonialismo. Foi a história da empresa imperialista, primeiro inglesa, depois ianque, agora multinacional, que veio alimentando em alguns círculos intelectuais, desde os fins do século 19, uma consciência latino-americana. Daí a sua dimensão política, daí o seu sentido emotivo e moral de ‘valor’, que só se afirma e avulta quando posto diante da ameaça comum, mas que pode vacilar e tornar-se ‘problema’ quando pensado em si mesmo, a partir da sua estrutura interna” (BOSI, 1981, p. 5). Ainda sobre o assunto, cf. PERRONE-MOISÉS, 2007.

<sup>3</sup> O que foi acompanhado, como se sabe, por uma mudança da ideia que se tinha a respeito do intelectual e seu papel na sociedade. Trata-se, entre outras coisas, da presença da figura sartreana do compromisso (algo abalada, em sua concepção de sujeito, pelas leituras de Lacan e Althusser) e da penetração das ideias de Gramsci, com a passagem, então, do intelectual “tradicional”, do “comprometido”, ao “intelectual orgânico”.

<sup>4</sup> Sobre o apoio de setores da Igreja, considere-se que na Argentina, como em outros países do continente, os ecos do Concílio Vaticano II (1962) e as encíclicas de João XXIII, a *Populorum Progressio* (1967) de Paulo VI e os documentos da II Conferencia del Espiscopado latinoamericano (1968) em Medellín

No Brasil, não houve, a rigor, um fenômeno análogo ao peronismo; mas, passada a depressão do começo da década de 1930 e marcado o aprofundamento do abismo entre liberalismo e democracia, um nacionalismo popular, compreendido como ideal estatal de uma soberania mais horizontal ou participativa, por assim dizer, pode ser reconhecido, por um lado, no trabalhismo de Getúlio Vargas, e posteriormente nas reformas de base pretendidas por seu herdeiro político João Goulart e nas propostas de Leonel Brizola. E, como em outros espaços latino-americanos, em paralelo ao acirramento da ditadura, surgem das vozes dissonantes da intelectualidade de esquerda os alentos revolucionários advindos do foquismo castro-guevarista, e mesmo do maoísmo, que pretenderam somar-se mais organicamente, por meio da constituição de partidos e grupos minoritários, ao coro dos sem voz, progressivamente optando pela via armada. Vozes que afinal se contrapuseram às orientações dominantes e basicamente reformistas do marxismo burocratizante do Partido Comunista Brasileiro, que, embora desgastado com as cisões atreladas à aclimação teórica das linhas dissidentes, permanecia refém de sua própria generalização, “especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução” (SCHWARZ, 1978, p. 67), e como que oscilando entre o que vinha sendo um excesso de otimismo (ou de ingenuidade) a respeito da tão esperada quanto já frustrada união de forças com a pequena burguesia local (Cf. RIDENTI, 2010). Isso num cenário que – a consciência de classe fazia crer – o populismo nacionalista pré-golpe haveria preparado com bases reais de sustentação. Não obstante, os mesmos significantes em jogo não deixaram de ser apropriados pelo discurso dos golpistas de 1964 e, logo, dos gestores e técnicos do “milagre econômico”: nos mesmos marcos de um nacionalismo ufanista, tratava-se da – recentemente retomada – valorização da Família, numa tríade exitosa com Deus e a Liberdade (e nesta família, é claro, incluía-se o laço fraterno: *brother Sam* e, sem demora, *hermanos* de Plano Condor); tratava-se da contenção do comunismo, ou seja, da garantia de “ordem” e da defesa da propriedade privada (mais urbana e menos latifundiária); da comunicação de massa e para “as massas” (Cf. PAES, 1997, p. 54-55); do empresariado local e do capital multinacional. O que encontrava tradução possível na altiva consigna oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”, em que o modo imperativo e a disjuntiva sobressaem, confirmando o tom autoritário que impunha o *uno* e, no entanto, deixava falar, ironicamente, o que à força era calado e devia ser afastado: “O último a sair apague a luz”, replicava-se. Este caso de uma espécie de nacionalismo “pragmático” ajustava-se bem à Doutrina da Segurança Nacional e às demais iniciativas externas canalizadas através do Itamaraty e dos desígnios da OEA, instituição que teve, através da figura de José Gómez Sicre, diretor da unidade de Artes Visuais da Organização e árbitro dos gostos internacionais, papel de destaque na construção da hegemonia cultural estadunidense no período<sup>5</sup>. De acordo com os moldes desse nacionalismo, portanto,

---

causaram a divisão de sacerdotes e leigos da Igreja local, de tradição conservadora. Trata-se do contexto da Teologia da Libertação (o franciscano Leonardo Boff foi um dos pioneiros no Brasil). Do encontro de bases peronistas com militantes católicos radicais, nacionalistas e marxistas sairia a via armada dos Montoneros. Cf. Altamirano (2001).

<sup>5</sup> Nascido em Cuba, José Gómez Sicre desempenhou-se como diretor de Artes Visuais da OEA de 1948 a 1976 e foi decisivo para a “promoção” e o “reconhecimento” da arte latino-americana nos Estados Unidos – depurada, vale frisar, de indigenismos e regionalismos, para ser afim aos “valores continentais de esencia universal” –, favorecendo assim uma nova modalidade retórica da guerra fria, que tinha como propósito

“popular” poderia ser traduzido pelo que se conhece por “classes médias urbanas”, enquanto “nacional”, por sua vez, encontraria um equivalente em “homogêneo”, ou seja, na administração de uma coerência social imposta que manifestasse tanto quanto sustentasse esse controle vertical de um Estado forte, conservador, mas com projeto modernizante, aliado aos fluxos do grande capital e necessariamente afastado de quaisquer iniciativas de ampliação do fluxo comum<sup>6</sup>. Com efeito, após dezembro de 1968, foi marcante o refluxo dos chamados “movimentos de massa” (compostos majoritariamente por aquela mesma classe média, principalmente estudantes e demais setores intelectualizados), que até então encontravam espaço nas ruas, onde um imaginário compartilhado, mas sem acordo quanto às suas nuances, fazia circular, com liberdade vigiada, as mais variadas noções de “resistência”: da não-violência *tout court* às respostas que se posicionavam sobre a possibilidade de um caminho institucional, reconhecendo-o ou negando-o; respostas para as quais a saída estava, respectivamente, ou na democracia pela via eleitoral, que poderia levar à “libertação nacional” pela “revolução burguesa”, ou então, diante do bloqueio, na luta pela via armada, na tática de guerrilha que no limite, separada da representatividade, pretendia forçar a passagem para a superação do capitalismo e a implantação, sem mediações, da “revolução socialista” no Brasil.

Assim, os efeitos das contendas pelo sentido não podem ser descontados. O que se constrói com a linguagem não é “parte” alheável de uma realidade nem pode ser tratado como “tema”, “representação” ou adereço “retórico”. Ao contrário, o duplo vínculo da linguagem faz com que ela seja a matéria constitutiva do mais concreto dos mundos. Em outras palavras: a centralidade de um *afeto* na constituição dos heterogêneos laços sociais não se dissocia da impossibilidade de fixação de qualquer unidade social em um objeto conceitualmente apreensível, ou seja, em um resultado, garantido *a priori*, que obliteraria a centralidade da *nominação*: da produtividade de um significante não tributário de uma unidade conceitual precedente, e que assim sustenta a opacidade do processo da significação (Cf. LACLAU, 2005). Por isso, a despeito dos esforços empregados pelos sujeitos que os enunciam, os significantes em questão mantêm uma conexão sempre precária e questionável com seus referentes, e as fixações, sempre parciais, dos sentidos que mobilizam apontam, notadamente, para uma extrema volatilização dos valores, que potencialmente se aproximam dos valores também voláteis de outros significantes disponíveis numa cadeia de equivalências compartilhada e em cuja extensão se dá o deslocamento e a condensação momentânea dessas intensidades<sup>7</sup>. “Nacional”, “nação”,

---

interferir na identificação de artistas e intelectuais latino-americanos com a Revolução Cubana (Cf. GIUNTA, 2008).

<sup>6</sup> É certo que tampouco internamente, nos quartéis e à frente do Executivo, o Estado militar logrou essa homogeneização. Não só o afastamento de políticos aliados (devido ao fechamento político do governo e a suspensão dos antigos partidos, em 1965, com o AI-2), mas também as disputas intramilitares, a começar com as diferenças da cúpula da “linha dura” em relação às demais forças presentes (militares nacionalistas, de esquerda, de baixa patente etc.), foram determinantes para a progressiva desestabilização oficial e o longo processo de “abertura” e “redemocratização”.

<sup>7</sup> Embora aqui os termos destacados sejam variados (*povo, nacionalismo, nação, nacional-popular*, em sua contenda com o *internacionalismo, imperialismo* etc.), busco aproximar-me da argumentação de Laclau a respeito do populismo e da formação da identidade popular, ou simplesmente do “povo”, como a constituição de uma identidade singular antagônica ao poder estabelecido, a partir de uma cadeia de equivalências entre demandas insatisfeitas particulares. *Grosso modo*, a atribuição de sentido aos



“popular”, “povo”, “trabalhadores”, “tradição”, “social”, “liberdade”, “justiça”, “ordem”, “progresso” etc. foram termos comumente articulados entre si e defendidos por distintos matizes dos discursos da esquerda e da direita, participando da formação de suas totalizações ideológicas. De modo que, por não haver um “verdadeiro referente” conceituável, pode-se afirmar que estão em jogo, aqui, significantes vazios ou flutuantes, com os quais os sentidos tenderiam mais facilmente a expor-se, em um horizonte de antagonismos, como uma suspensão ou indecisão do próprio sentido (assim como do que seria um sentido “próprio”)<sup>8</sup>. Qualquer tentativa de definição positiva desses termos inevitavelmente se depara com a resistência de uma ausência constitutiva – como um objeto mítico que não cessa de se retirar – apenas contornável mediante as articulações dos significantes (consignas, figuras, símbolos etc.), que são investidos de tal maneira que se convertem nos nomes dessa ausência de unidade.

Uma projeção pretensamente abarcadora mostraria o contrário do que pretende. Ainda que em contenda, que afinal todos fossem nacionalistas: no limite, eis um modo de dizer o que finalmente ninguém saberia *ser*; ou de dizer que, assim como esses outros significantes – *nacionalismo*, *nação*, *nacional* –, com os quais se cola e se desloca, *nacionalista* designaria um sujeito ou uma posição tão apropriável, tão “nacional” quanto a própria linguagem, ou para dizer de outro modo, tão “inata” ou “natural” como aquilo que se costuma chamar de “língua materna”, numa expressão conciliadora do conflito inerente à “aquisição”, “transmissão” ou “investidura”. Nesse preciso sentido, então, desfaz-se a *teleologia* num devir macunaímico: algo que de algum modo vira, e vira, e vira, e vira, sem caráter nem tributo. No centro de cada um desses significantes se produz um excedente impróprio: estraneidade, *galimatias*, *charabia*, a *algaravia* de um espaço de estranhamento e disputas<sup>9</sup>. O nacional não se encontra na tradição (linear), senão na

---

significantes em questão pode ser analisada seguindo a mesma lógica ou razão: “Cualquier identidad popular requiere ser condensada, como sabemos, en torno a algunos significantes (palabras, imágenes) que se refieren a la cadena equivalencial como totalidad. Cuanto más extendida es la cadena, menos ligados van a estar estos significantes a sus demandas particulares originales. Es decir, la función de representar la ‘universalidad’ relativa de la cadena va a prevalecer sobre la de expresar el reclamo particular que constituye el material que sostiene esa función. En otras palabras: la identidad popular se vuelve cada vez más plena desde un punto de vista *extensivo*, ya que representa una cadena siempre mayor de demandas; pero se vuelve intensivamente más pobre, porque debe despojarse de contenidos particulares a fin de abarcar demandas sociales que son totalmente heterogéneas entre sí. Esto es: una identidad popular funciona como un significante tendencialmente vacío. [...] en una relación equivalencial, las demandas no comparten nada positivo, sólo el hecho de que todas ellas permanecen insatisfechas. Por lo tanto, existe una negatividad específica inherente al lazo equivalencial” (LACLAU, 2005, p. 125).

<sup>8</sup> Laclau distingue as duas categorias – significante vazio e significante flutuante – com base na estruturação da fronteira dicotômica que separa o “povo”, como ator histórico, do poder estabelecido que ele enfrenta. Os significantes flutuantes seriam aqueles que estariam suspensos por uma fronteira móvel entre as demandas das duas cadeias equivalenciais antagônicas (as do “povo” e as do *statu quo*), enquanto os significantes vazios, graças a uma fronteira fixa, se articulariam unilateralmente, do lado das demandas insatisfeitas da identidade popular. Ainda assim, Laclau salienta que ambos “deben ser concebidos como dimensiones parciales –y por lo tanto analíticamente delimitables– en cualquier proceso de construcción hegemónica del ‘pueblo’”. Além disso, “el ‘pueblo’ siempre va a ser algo más que el opuesto puro del poder. Existe un real del ‘pueblo’ que resiste la integración simbólica” (LACLAU, 2005, p. 168/191).

<sup>9</sup> Contaminados por um sussurro oriental, entre o árabe, o castelhano, o francês e o português, os termos remetem a uma “língua confusa”, “ininteligível”, “bizarra”, “obscura”; a um “vozerio”, uma “gritaria”; a uma “estrangeirice”, “estranheza” etc. Raúl Antelo propõe que a *Algaravia*: “Não busca a nação como forma, mas a nação como processo de metamorfose”; correndo paralelamente em suas construções, mas de acordo com a impossibilidade de serem concebidos como um já-dado, “os campos da literatura e do

tradução (disseminada) ou, mais ainda, numa extradição, naquilo que pressupõe como uma relação de força entre sujeito e linguagem (ANTELO, 2010, p. 18-19). Trata-se, afinal, de uma “área gris de contaminación” que não deve ser considerada “el resultado de ninguna marginalidad política”, senão “la esencia misma de lo político” (LACLAU, 2005, p. 275).

## CAPITAIS: BRASÍLIA, TRANSPLANTE, A-FUNDAÇÃO

Em seu estudo sobre a *autoridade*, Hannah Arendt deixou claro de que modo o conceito remete ao legado ocidental romano e se articula, intimamente, com a importância da *fundação*. “No âmago da política romana, desde o início da República até virtualmente o fim da era imperial, encontra-se a convicção do caráter sagrado da fundação, no sentido de que, uma vez que alguma coisa tenha sido fundada, ela permanece obrigatória para todas as gerações futuras” (2016, p. 162). Abalada pelo mundo moderno e sua crise – que atingiu igualmente, como sabemos, a estabilidade da tradição, a comunicabilidade da experiência, a unicidade da aura, a vida de Deus etc. –, a autoridade (*auctoritas*), escreve Arendt, “é derivada do verbo *augere*, ‘aumentar’, e aquilo que a autoridade ou os de posse dela constantemente aumentam é a fundação” (2016, p. 163-164). Trata-se de um “acréscimo” que não se confunde com a violência e tampouco com a persuasão, mas configura-se, com efeito, como um conselho que não se pode ignorar sem risco: uma maneira de garantir a necessária permanência do que foi fundado, por meio da correção das vontades e das ações que, contingentes, poderiam, de outro modo, resultar em erro e engano. Agora, seria possível transplantar a fundação? E seria possível repeti-la? Corrigi-la? Alguma autoridade o aconselharia? E como isso diz respeito a algumas das aporias de 1968?

Brasília e Buenos Aires mobilizam ficções que permitiriam considerar a fundação como um princípio ausente. Por certo, ambas as cidades a encenaram como a tentativa de elaboração de um problema *capital*: problema de uma razão de Estado; lugar ideal para o corpo da Nação e de seus nascidos; ápice da lógica do investimento, do crédito e da gestão econômica dos fluxos, dos comércios; *arkhé* de todo *telos* e, também, *telos* de toda *arkhé* etc. Seja como for, nessas cenas diríamos tratar-se sempre de uma questão de transplante, de prótese, de suplemento; questão de um artifício exposto, emblematicamente, por ocasião de 1968 e seus embates.

O *transplante*, como metáfora tributária de um pensamento não rizomático, mas sim arborescente, é, como se sabe, um conceito caro à sociologia e à antropologia da modernização. Encontra-se em Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa etc. Em certo sentido, aponta o caráter secundário e, por assim dizer, *gauche* de nossas cidades, nossa modernização, nossa literatura, nossa cultura. Em intervenções a respeito da fundação da nova capital brasileira, Mário Pedrosa, por exemplo, retoma, dotando-o de signo positivo, o mítico desvio fundacional da nação:

---

nacional não conhecem fronteiras precisas, podendo, enfim, avançar-se o critério paradoxal da excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional” (ANTELO, 2010, p. 7/18).



o “transplante” que evidencia a ausência de uma tradição nacional própria é precisamente o que “condena” a cultura brasileira ao moderno. Dessa maneira, o gesto fundacional confunde-se com um gesto desbravador, colonial à portuguesa, como aquele de Cabral; gesto que também tem o signo invertido: não descobridor – de um descobrimento indolente, como haveria sido, para Buarque de Holanda, a aventura portuguesa –, mas sim construtor, temperado segundo a lógica que afirma que uma civilização pode surgir, como um oásis, onde e porque uma cultura natural foi inexistente ou impossível. Conquanto se posicionasse criticamente a respeito do imperialismo que assediava a linguagem internacionalista das artes, assim como a respeito do nacionalismo que tendia a regionalizar as expressões de tipos naturais, Pedrosa não deixava de se colocar ao lado das teorias modernizadoras que acreditavam na possibilidade de uma evolução, não como aquela ditada pela organicidade da estirpe europeia, mas sim como a que seria propiciada pelo contato antropofágico do dado local com uma técnica, um poder que, aos olhos do crítico, teria capacidade criadora e geradora de síntese. Em uma palavra: “natural”, por aqui, seria a negação da natureza (PEDROSA, 1998, p. 390). E o que seria Brasília, neste caso? Algo como uma flor de estufa, uma flor azul no jardim da técnica.

Não à toa, Brasília é assediada por uma acefalia crítica que refaz *a contrapelo* sua história. Nesse sentido, diríamos que os desígnios acéfalos da capital já estariam cifrados em sua origem, e que esta origem está atravessada de temporalidades dissímeis. Com ela retorna uma imagem de 1893 que é indissociável dos marcos e dos destinos da recém-proclamada República: no polêmico quadro de Pedro Américo, o Tiradentes esquartejado é tanto um herói político esclarecido como um mártir cristão; mas, decapitado, e assim pouco favorável à formação arborescente do panteão nacional, sua figura dá a ver, cruamente, uma nação que se erige em pedaços; uma nação que nasce já ferida de morte, como um cadáver disposto sobre a mesa biopolítica em que operam os modernos Estados-Nação. Clarice Lispector, Paulo Leminski, Nicolas Behr, Rosângela Rennó, Adirley Queirós, Vladimir Carvalho, entre outros, seriam moduladores contemporâneos dessa crítica *a-fundacional* que, expondo suas crises intestinas, desloca a fundação de Brasília da culminância lógica e exuberante de um plano civilizatório republicano; plano retraçado principalmente, como se sabe, pelo vocabulário internacionalista moderno, segundo o qual a capital seria o emblema da continuidade vernacular, e por isso genuína, das premissas urbanísticas de Le Corbusier. Distanciada desse seu planejado destino, Brasília é recolocada no deserto (ao lado de Canudos, perto de Desterro etc.), sob o signo anacrônico das políticas da vida e da morte, dos comércios dos nomes da história, das ficções a respeito dos nascimentos, dos combates pelos destinos das imagens, com os quais, em suma, os documentos da cultura não se separam nunca dos documentos da barbárie. Ao seu modo, Rogério Sganzerla diria o mesmo ao se referir ao seu filme “fora da lei” lançado em 1968 e premiado no Festival de Brasília, no mesmo ano:

Estou filmando a vida do *Bandido da luz vermelha* como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo (2008, p. 17).

Um bem e sua economia, *capital* é, também, a pena máxima e seu excesso.

## CAPITAIS: BUENOS AIRES, UMA E OUTRA VEZ

Buenos Aires chegaria a 1968 pela via da repetição, valeria dizer, sob a marca muda da diferença, ou ainda, sob o signo silencioso da pulsão de morte. Em uma primeira tentativa, resultante da expedição de Pedro de Mendoza, celebrenmente relatada pelo mercenário bávaro Ulrich Schmidel, *Buenos Ayres* mostrou-se como um dos primeiros e desastrosos resultados do avanço da globalização na região: débil fortificação levantada por homens igualmente debilitados, num território habitado pelos *querandís*, logo a povoação cederia à fome e ao assédio dos povos autóctones (Cf. SCHMIDL, 1993; GIORGI, 2016). Daí que o gesto tenha sido repetido, diferido, deixando marcado o fundamento ausente de toda origem: apenas em 1580, *Buenos Ayres* encontraria em Juan de Garay seu paradoxal segundo fundador. Uma segunda fundação que seria ameaçada em 1806 e 1807, no contexto das guerras napoleônicas, quando a Inglaterra invade a capital-porto e Buenos Aires precisa ser reconquistada e defendida. É assim que a fundação retorna, uma e outra vez, do futuro; de modo que esse episódio singular-plural não cessa de produzir efeitos *a posteriori*, alguns deles notadamente em 1968. Também então os acontecimentos são tensionados, de um lado, por uma crítica de viés *a-fundacional* (como em *Conciencia y estructura*, de Oscar Masotta, ou emblematicamente em *Vera historia de Indias*, de Oski, ambos publicados em 1968) e, de outro, por projetos *corretores da fundação*, tributários de um liberal-conservadorismo anglófilo pouco tolerante com planos nacionalistas centrados na interferência do Estado e na figura paternal de um líder. Nesse sentido, nos quadros de *Sur* concentram-se vozes que marcam, de modo geral, uma posição celebratória do fim dos tempos “populistas” do governo de Perón. E seria preciso não esquecer que uma de suas vozes mais célebres, Jorge Luis Borges, ainda em 1929 – no auge da crise entre liberalismo e democracia, portanto – já havia elaborado em livro primeiro sua “Fundación mitológica de Buenos Aires”, quarenta anos depois diferida como “Fundación mítica de Buenos Aires”<sup>10</sup>.

Mas consideremos aqui outro autor também presente na revista de Victoria Ocampo, todavia menos célebre. Conquanto se sustente basicamente na ironia, a narrativa *Buenos Ayres City*, publicada em 1968 por Marcos Victoria, não deixa de apontar na direção mencionada. Definida como “una ucronía”, encena o que possivelmente resultaria da realização de grande parte das utopias liberais locais. A despeito dos estereótipos e do esquematismo, dos quais redundam a carga irônica, o efeito decantado no texto apresenta um caráter retrospectivamente corretivo que não se disfarça: se a primeira invasão inglesa, em 1806, pôde ser repelida com a mobilização da resistência de civis e militares, a mesma sorte não teve a segunda ocupação, no ano seguinte, sob o comando do general John Whitelocke, que, na ucronia, teria logrado vencer as defesas locais e fazer, de Buenos Aires, “Buenos Ayres City”, submetendo as Provincias Unidas del Río de la Plata, ou

<sup>10</sup> Uma primeira versão do poema fora publicada em 1926, em *Nosotros* (Buenos Aires, año 20, vol. 53, n. 204). Em 1929, ele aparece no volume *Cuaderno San Martín*. Quarenta anos depois, no prólogo da edição de 1969, lê-se: “Debo al lector algunas observaciones. Ante la indignación de la crítica, que no perdona que un autor se arrepienta, escribo ahora *Fundación mítica de Buenos Aires* y no *Fundación mitológica*, ya que la última palabra sugiere macizas divinidades de mármol” (BORGES, 1984, p. 79).

“Viceroyalty of River Plate” (1968, p. 10), ao jugo da Coroa Britânica. Desse sucesso decisivo, segundo a narrativa de Marcos Victoria, adviriam as mais importantes características da colônia: progresso, economia, ordem, beleza, sociedade, cultura etc. Características louvadas pelo narrador (um jornalista norte-americano que pretende investigar os rumores de insurreição) e que prevaleceriam, não fosse a perturbação revolucionária: desde as Malvinas, sede do governo *criollo* em exílio, preparava-se, segundo os boatos, uma iminente invasão da Patagônia, com o apoio de membros da sociedade portenha. Essa perturbação da ordem colonial mantém a tensão na fábula de Victoria; fábula coetânea dos inúmeros eventos que de fato colocavam em questão a moral societária do Ocidente, com importantes desdobramentos no território argentino (da culminação do itinerário das vanguardas com *Tucumán Arde*, em Rosario e Buenos Aires, ao *Cordobazo* de maio de 1969). Quer dizer: não é que a narrativa se empenhe em realizar as utopias liberais anglófilas concebendo para isso um território imune, depurado, isento de lutas, absolutamente próprio, então, para uma positivação sem resto dos ideais de igualdade, liberdade, fraternidade etc., onde mesmo o direito pudesse ser abolido; mas sim que tais lutas e diferenças, tais disputas entre cadeias antagônicas dar-se-iam, a partir da correção histórica operada pela narrativa, sobre a herança inglesa, indelével e estruturante mesmo após uma descolonização pela via revolucionária: “Una cultura más madura, aunque derrotada en el campo de batalla, impone a sus vencedores su lengua, sus obras maestras literarias y sus tradiciones, hasta muchos siglos después” (1968, p. 118). O que, de qualquer maneira, não livraria a promessa que vinha do exílio de sua perniciosidade: liberação para o atraso seria a maior ameaça para uma nação que, graças à postergação da independência, havia progredido tanto.

Fora das cidades, só a barbárie, afirmou Sarmiento. O mesmo vale para *Buenos Ayres City*. No exílio das Malvinas, o que se agita é farto de carências de toda ordem: pobreza, nostalgia, corrupção, burocracia, demagogia, dissimulação, idolatria etc. Um exílio que se encadeia, pela equivalência de distintas demandas insatisfeitas, com nativismo, com Resistência, com povo; mas um nativismo exótico e primitivo, uma resistência frouxa e um povo volúvel, influenciável pelo personalismo de líderes duvidosos com governos incompetentes; um povo ignorante, absolutamente despreparado, portanto, para seguir conduzindo, por via democrática e independente, o progresso da nação. Essa é a conclusão a que chega o narrador de Marcos Victoria, depois de suas investigações na colônia britânica e, particularmente, depois da visita à sede do governo *criollo* no exílio, uma ilha de precariedades e absurdos sem fim:

Quizás mi viaje a las Malvinas sea lo que ha molestado a las autoridades inglesas y provocado la orden de expulsión. Al fin y al cabo, allí está constituido un “Gobierno argentino en exilio”, en virtual guerra con el Virreinato y el gobierno inglés. ¡Cuánto menos rígidas habrían sido conmigo las autoridades británicas si hubieran conocido las páginas que de allí traje! Pues si la situación actual en el archipiélago es un reflejo de lo que será el Virreinato, ¡qué sombríos días esperan a la pujante nación del Plata, y con cuánto entusiasmo pedirían sus habitantes la permanencia del Virrey! Desarrapados, hambrientos, sin recursos, los ocupantes de 1940 (una vez evacuada la mayoría de los colonos ingleses) resultaron incapaces de modificar en lo más mínimo la vida primitiva que encontraron.

[...] Me voy con un peso en el corazón. No sólo por las graves jornadas que aguardan a Buenos Ayres City, por los odios que estas luchas fraternas dejarán detrás sino por la ruptura de este equilibrio, esta estabilidad que he podido observar en las clases sociales, y que son el

fundamento de la prosperidad. Los ingleses, en un siglo y medio, con ingenio y con testarudez han enseñado a esta nación las virtudes del trabajo y de la tenacidad, de la tolerancia y del ahorro, de la iniciativa personal y de la libre comunicación. ¿Qué ocurrirá ahora? (VICTORIA, 1968, p. 134-135).

A narrativa se encerra com os esclarecimentos que o jornalista obtém de Manuela, personagem que o acompanhou desde o início de suas investigações. É ela quem explicita a ingenuidade do “populacho”, que no exílio ou no Vice-reinado não passa de massa de manobra para a concretização de uma revolução conservadora, instrumento para conciliação da ruptura e da manutenção do poder<sup>11</sup>. Diante disso, diz o narrador, não há motivos para temer:

– [...] Mañana usted y su patria escogerán su camino propio. No tengo miedo por el porvenir. De veras, mi querida amiga. Se llamará Argentina ¿verdad? Será libre y tendrá los mejores gobernantes. ¡Enhorabuena! (VICTORIA, 1968, p. 137).

Finalmente, na ucrônia de Marcos Victoria, a questão pode ser formulada de maneira circular: se uma emancipação se impõe, melhor que seja em relação ao domínio britânico; e se tal emancipação segue a via revolucionária, então a tarefa é conservar intacto, tanto quanto possível, o inestimável legado da dominação. Para isso, ao que parece, uma condição é *fundamental*: há de se exilar a barbárie, o povo, o popular, o populacho; há de se discriminar liberdade e inclusão, liberalismo e democracia, a fim de se preservar a civilização de seu depauperamento. Algo que Marcos Victoria já havia proposto, em outras palavras, num artigo publicado em *Sur*, em 1957, no qual predomina a associação entre cultura de massa e cultura popular (Cf. NOVAES, 2006, p. 106). Seguindo um tom de censura à la Greenberg, em “El cine y la cultura ‘Kitsch’” critica-se a vulgarização da cultura, que é a regra da sociedade de massa. Tudo conduz a uma “conclusión marcadamente pesimista”, que afirma, sustentando a opinião de Horkheimer, que “el desarrollo ha cesado de existir” (VICTORIA, 1957, p. 81).

## A-FUNDAÇÕES: VERA HISTORIA

O viés de uma crítica *a-fundacional* a respeito da fundação de Buenos Aires poderia ser retraçado longamente. Se muitos meios o desdobram, talvez os periódicos de grande circulação sejam alguns dos mais interessantes. Afinal, *Rico Tipo*, *Tía Vicenta* e *Qué sucedió en siete días* foram cenários privilegiados, na segunda metade dos anos 1950 e início dos anos 1960, para que posições e partidos se colocassem publicamente. *Rico Tipo* e *Tía Vicenta* participam de maneira decisiva do que poderia ser definido como uma

<sup>11</sup> “–Hope es uno de los que creen que dirigen la sublevación y se lo dejamos creer. Como pudo comprobarlo personalmente es un demagogo ignorante, y sólo capaz de arrastrar al populacho; pero no posee ni formación intelectual de estadista ni personalidad moral como para gobernarnos. Los miembros de nuestra Junta jamás han intervenido en luchas políticas. Algunos pertenecen al ejército [...]. Todos tienen apellidos ingleses, pero comprenden que tarde o temprano se debía llegar a la segregación. Lo único que desean es que sea lo menos dolorosa posible, para que nuestro Virreinato continúe su desarrollo libremente” (VICTORIA, 1968, p. 136-137).

arqueologia do humor, sobretudo do humor gráfico, na Argentina. Trabalhos de autores como César Bruto, Oski, Landrú, Copi, Quino, Vergara, entre outros, estiveram presentes em suas páginas, que, mesmo não encorpando uma posição política ou ideológica coesa e explicitamente definida, respondiam por uma crítica de princípio democrático-liberal. *Qué...*, por sua vez, baseou seu aparecimento em 1946 na aclimação do modelo da estadunidense *Time* e na paradoxal intenção de ser não apenas informativa, mas principalmente formativa, orientadora, sem abrir mão, contudo, da neutralidade e da objetividade necessárias; o que tenderia, ao longo de sua segunda época (novembro de 1955 a abril de 1959), para uma declarada militância política, quando a revista, com alcance massivo, tornou-se, primeiro, opositora do governo de Aramburu e, logo, privilegiada propagandista e plataforma ideológica de Frondizi e Frigerio, com um projeto desenvolvimentista que afinal obteve a eleição em 1958 (e a deposição pelos militares em 1962), após o pacto – que logo se mostraria frustrado – com Perón<sup>12</sup>. Daí que, embora alguns nomes do humor gráfico da época (Garaycochea, Quino, Faruk) mantivessem certa independência e compartilhassem os espaços de publicação, havendo colaborado com as duas revistas, *Tía Vicenta* rivalizasse com a revista *Qué...*, criticando Arturo Frondizi e seu *desarrollismo*, em grande medida devido à ambígua política que ele mantinha com a esquerda, o peronismo e os militares (para a esquerda, seu governo resultaria pró-imperialista; para o peronismo proscrito, pouco nacional-popular e até mesmo, como para os militares, tendencialmente subversivo), mas igualmente por polêmicas mais pontuais e correntes, como o papel que o governo designava aos investimentos de capital estrangeiro e sua relação com a política petrolífera que então era colocada em prática (Cf. LARSEN, 2014).

Os trabalhos resultantes do encontro de César Bruto (Carlos Warnes) com Oski são ineludíveis para as proposições aqui apresentadas. Trata-se de uma parceria que já havia começado em outro periódico, *Cascabel*, e que continuou em *Rico Tipo*, revista criada em 1944 por José Antonio Guillermo Divito, e *Tía Vicenta*, cuja primeira aparição data de 1957, dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres). “Versos & Noticias” [sic], uma coluna emblemática, marcou a publicação *Rico Tipo* e o trabalho de ambos os autores com a escrita “macarrônica” de Bruto, acompanhada das *fotoskis*, desenhos que emulavam de modo burlesco as fotografias comumente estampadas nos diários, como comentários que pareciam manter sua força numa relação proporcional com a sutileza empregada. Mas em *Rico Tipo* também já se dá a ver o interesse de Oski por uma espécie de tradução *a contrapelo* da história do Ocidente, numa singular leitura que, sem esquecer os grandes marcos do chamado processo civilizatório, tampouco desdenha os pequenos acontecimentos, as situações marginais, os fatos, costumes e usos que não encontram expressão na língua e nos lugares oficiais, porquanto atravessados pelo viés do ridículo, da inadequação, do fantasioso ou de uma estranha banalidade. Seus inventários disparatados relacionarão os inventos, os esportes, o baralho, o zodíaco, os pecados capitais, o Kama-sutra etc. Assim Oski ensaia sua arqueologia, sua micro-história: valendo-se de um procedimento crítico que muitas vezes consiste em colocar em contato

---

<sup>12</sup> Seus criadores foram Baltazar Vicente Jaramillo, advogado de militância no Partido Comunista, e Rogelio Frigerio, quem já vinha incentivando equipes de estudo dedicadas a diferentes problemáticas referidas ao desenvolvimento nacional e a industrialização. Cf. LARSEN, 2014.



visões, tempos e lógicas dissímeis, de maneira que uma *a-logicidade* se apresente em seu aspecto comum e contemporâneo, como um centro vazio, ou um *desastre* impessoal que toca as mais distintas culturas.

Em *Tía Vicenta*, “Brutoski” é o nome que resulta da síntese analógica das duas assinaturas e que assina páginas notáveis como os “Cursillos Básicos de Historia”, nas quais são apresentadas, sem o prejuízo de uma distinção grosseira entre realidade e ficção, leituras das histórias de distintos povos e culturas, tais como “Los Chinos”, “Los Centauros”, “Los Troyanos”, “Los Babilónios”, “Los Cartagineses”, “Los Antípodas”, “Los Espartanos”, “Los Romanos”, “Los Dinamarqueses” etc.<sup>13</sup>; ou o “Gran Medical Brutoski Enciclopediae”, com verbetes que recriam o contágio do pretense corpo imunitário, do cerrado *logos* da medicina, com elementos aparentemente estranhos, mas originários, uns e outros, de um mesmo passado *an-árquico*, em que se abismam os modernos saberes da ciência, da literatura, da história, da filosofia etc., desconhecendo qualquer autonomia e partilhando, ao contrário, uma indecidibilidade originária, uma impropriedade, entre si e também com os arcaicos conhecimentos da religião, da mitologia, da poesia, da natureza etc. É assim, por exemplo, que na página destinada às entradas com inicial “C” podem ser lidos verbetes como: “Comadrona”, “Ciensia Ficción” [sic], “Calígula”, “Cain” e “Colón” (TÍA VICENTA, 1960). Trata-se, com essa excêntrica cadeia significativa, da restituição da potência do *phármakon*: coloca-se em questão justamente uma ideia de memória viva (referente, presente, falante, consciente), confrontando-a com a força expropriadora da escrita (órfã, dada ao esquecimento, à inconsciência, à diferença). E certamente não se está distante, aqui, de uma proposta lúdica para o entendimento da história: uma proposição de escritura que arranja, sobre o tabuleiro e meio ao acaso, as peças disponíveis, no caso, as palavras, as imagens: o sensível. Não é por menos que em 1963 um texto de César Bruto seja escolhido por Julio Cortázar para servir de epígrafe a *Rayuela*, justaposto logo após o seu *tablero de dirección* (Cf. CORTÁZAR, 1963, p. 7).

Agora, se o bestiário de Oski está espreado, mas significativamente condensado em *Vera historia natural de Indias* – conjunto de serigrafias resultante da permanência do autor no Chile da Unidad Popular, em 1972, como parte de um itinerário de viagens que incluiu um período em Cuba, logo após a Revolução, e passagens por outros países da América Latina e Europa (Cf. REP, 2013) –, *Vera historia de Indias*, publicado em 1968, dá continuidade aos trabalhos em periódicos coetâneos de *La primera fundación de Buenos Aires*, esta uma animação filmada por Fernando Birri e produzida por León Ferrari a partir de quadro que Oski realizou baseado no relato de Schmidel e nas ilustrações da edição de Levinus Hulsius sobre a fundação da cidade-porto, que tão bem destacam não só o fracasso do episódio fundacional como também os eventos ligados ao canibalismo praticado pelos espanhóis famintos (Cf. GIORGI, 2016). Tais eventos, como vemos, estão sintonizados com distintos pensamentos a respeito do aspecto *a-fundacional* de qualquer fundação e da barbárie dos projetos civilizatórios. Mas nas publicações de

<sup>13</sup> As edições são, por ordem de apresentação, as seguintes: *Tía Vicenta*, ano IV, n. 153, 9 jul. 1960; ano IV, n. 154, 16 jul. 1960; ano IV, n. 155, 23 jul. 1960; ano IV, n. 156, 30 jul. 1960; ano IV, n. 158, 13 ago. 1960; ano IV, n. 159, 20 ago. 1960; ano IV, n. 161, 3 set. 1960; ano IV, n. 162, 10 set. 1960; ano IV, n. 163, 17 set. 1960.

Oski está desdobrado de modo notável um sentido para a faculdade mimética do traço que, ao que parece, convém singularmente ao seu trabalho, no caso de as traduções desenhadas do autor serem entendidas como uma espécie de gesto repetido: como o que um mímico executa e no qual repousa todo o efeito avacalhador de sua performance. Afinal, os comentários de Oski parecem não deixar de manter uma fidelidade aos textos alheios que lhes servem de ponto de partida. São, em certo sentido, traduções literais. Assim como já ocorrera em *La primera fundación de Buenos Aires*, em *Vera historia de Indias* crônicas são repetidas no desenho, excessivo em detalhes, e, a rigor, não há essencialmente nada que faça desmerecer uma ou outra versão da narrativa. E – dir-se-ia – “tudo está aí”. Pois há sim uma diferença que tanto drena como produz sentido: nessa passagem, trata-se, por assim dizer, de uma desnaturalização da história, ou da exposição de sua natureza artificial. Um caráter destrutivo que tende a suspender o *telos* ocidental e toda essencialização dos efeitos por ele produzidos. Em outras palavras: *uma impressão de 1968*. Escreve José Luis Lanuza:

Como vistos a través de un lente quevedesco, indios y conquistadores gesticulan en un mundo estrafalario poblado de fieras, de plantas medicinales, de pejes bueyes, de mosquitos y de picaflores. Y a ratos nos parece que esta historia absurda puede ser más verdadera que la que nos muestran las convencionales láminas de historia (OSKI, 2006, p. 12).

## ÍNDIOS, INDÍGENAS, ALIENÍGENAS

Em sintonia com a crítica que descapitaliza Brasília, expondo sua teleologia ao vazio sobre o qual ela se funda, algo parece ficar claro nessas pacientes investidas de Oski: a contingência do mundo que, a cada vez, é oferecido à leitura; de maneira que a questão se registra, mais uma vez, no tempo, no acontecimento e em suas condições de possibilidade. É sem dúvida a questão do começo que reincide. É a questão da origem, de cada fundação que, ao fundar-se, se cita. Em 1958, os pioneiros indígenas mexicanos da peça *Los indios estaban cabreros*, de Agustín Cuzzani, rumam ao Oriente, antes da vinda de Colombo, em busca do paraíso e da salvação, e nada mais encontram do que uma tradução de seus próprios medos, mitos e projeções (Cf. CUZZANI, 1958). Luis Felipe Noé, por sua vez, elaborará em 1992 *A Oriente por Occidente. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos*, um livro que, esquivando-se dos marcos celebratórios da data, trata dos princípios da ontologia na cultura ocidental a partir do “descobrimento”: aqui, tanto quanto a origem é um suplemento (“del origen” é incorporado ao subtítulo do livro por meio de um recurso gráfico que emula a gestualidade do escrito à mão, deslocado e *a posteriori*, como se feito só depois de o livro ter sido impresso), a definição comunitária que vem a seguir comporta uma diferença radical, já que o descobrimento encerra, como se lê, aquilo que “somos y no somos” (NOÉ, 1992)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Em 2000, o livro seria inserido como elemento significante em uma grande instalação nomeada *Reflexiones con texto y fuera de contexto*, na qual Noé “se presentaba a sí mismo en sus muchas facetas de artista, pensador, teórico, ciudadano (incluyó una copia de su documento de identidad)” (COSTA, 2014, p. 36).

Não se trata do descobrimento de qualquer essência, nem a “mesma”, nem “outra”: trata-se, sim, *do descobrimento do chamado descobrimento*, ou seja, da ficção do descobrimento; de como se funda sua fábula, seu mito. Da articulação dos elementos em jogo resulta uma possível compreensão de como se exerce um poder, como seus efeitos são regulados. Para descobrir o Amazonas, “Il faut l’avion”, disse Henri Michaux (ANTELO, 2012, p. 2). Noé, em torno dos paradoxos da história ocidental – “clave de nuestros mayores defectos societarios pero también de nuestra mayor riqueza cultural” –, sintetizará a questão: “como sin poder no hay descubrimiento, esa riqueza no será reconocida hasta que tengamos el coraje de asumir el poder de autodescubrirnos y hacer creer a los otros que son ellos los que nos descubren” (NOÉ, 1992, s/p)<sup>15</sup>. É por isso que retorna, ainda outra vez, a primeira, a segunda – a penúltima fundação da cidade; que retornará, também é certo, inúmeras outras vezes, dado que sua ausência fundante – seu “ser” a-fundacional – está marcada pela própria possibilidade da leitura, que é sempre promessa, espera, demora, e não *plano piloto*; um investimento sem retorno, poderia ser dito, mas com o qual sempre se arrisca, de modo ineludível, o poder, com o retorno, a partir do futuro, dos micropoderes sem tradição, das genealogias bastardas, das vozes caladas, dos despojos dos vencidos etc. Se “el descubrimiento aún no sucedió”, como escreve Noé, com Oski, em *Vera historia de Indias*, essa tensão novamente recai na prótese de Buenos Aires nas cercanias do Rio da Prata.

O retorno da *Segunda fundación de Buenos Aires* traz como texto não somente a “Acta de fundación de Buenos Aires” – segundo consta no Archivo General de Indias e na qual podem ser lidos os termos de apropriação e repartição do território por Juan de Garay, bem como os dispositivos que se destinam a assegurar os efeitos da teatralidade do rito fundador –, mas igualmente, como subtexto, a célebre segunda versão – a *corrigida* – de *La fundación de Buenos Aires*, de 1923, tela do espanhol José Moreno Carbonero que hoje se encontra no Salón Blanco del Palacio Municipal. As linhas da ata de fundação citadas por Oski são as seguintes:

En el nombre de la Santísima Trinidad, padre e hijo y Espirito Santo, y de la gloriosísima Virgen Santa María, su madre, yo Juan García Garay, teniente de Gobernador y Capitán General y justicia mayor y alguacil mayor en todas estas provincias, digo que, en nombre de la magestad Real del Rey don Felipe nuestro señor, hoy sábado, día de San Bernabé, once días del mes de junio del año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de mil quinientos ochenta años, estando en este puerto de Santa María de Buenos Aires, que es en la provincia del Rio de la Plata, intitulada la nueva Vizcaya, e fundo en el dicho asiento e puerto una ciudad, la cual pueblo con los soldados y gente que al presente tengo, y la dicha ciudad, mando se intitule la ciudad de la Trinidad [...] y así lo dijo y declaró y mandó –testigos los dichos, Juan de Garay, Pedro de Jerez, Escribano público. [...]

<sup>15</sup> É notável como se dispõe a leitura de Noé sobre a cartografia acessível aos navegantes na época dos descobrimentos, à luz de testemunhos deixados principalmente por Colombo. Por um procedimento de montagem, de citação, Noé expõe a relativa centralidade (expõe que a centralidade é um efeito de determinado poder), salientando, por exemplo, “que el conocimiento que se tenía de la Actual América, que figura adherida a Asia en el planisferio de Martellue y en el globo terráqueo [o primeiro que existiu] de Behaim –el cual demuestra que en 1492 se tenía plena conciencia de la redondez de la tierra– era un conocimiento adquirido desde el Pacífico y no por europeos”, ou seja, que Colombo “descobriu” terras que a rigor já figuravam em mapas anteriores à sua primeira viagem; e levando-se em conta os termos do acordo firmado previamente por Colombo e os reis católicos da Espanha, nas Capitulaciones de Santa Fe, poder-se-ia dizer que, se tratou-se de descobrimento, este foi “de direito”, não “de fato”, embora a conquista – que Noé nomeia *holocausto* – tenha sido por meio do poder *de fato*, não *de direito*.



E después de lo susodicho en dicho día mes y año susodicho, el dicho señor general Juan de Garay por ante mi el escribano Perez [sic] de Jerez dice a los dichos señores alcaldes é regidores que se junten y vayan a la plaza pública desta ciudad, y allí le ayuden á alzar y enarbolar un palo é madero por rollo público y consejil, para que sirva de árbol de justicia... y en señal de posesión, hechó mano a su espadón y cortó yervas, y tiró cuchilladas y dijo, que si alguno que se le contradiga parecía, presentes todas las dichas justicias y regidores y mucha gente, y no pareció nadie que lo contradijiere, y lo pidió por testimonio é yo el dicho escribano doy fée que nadie pareció á ello (OSKI, 2006 [1968], p. 86).

Em 1968, um olhar como o de Oski acentua o disparate da história, seus embates e aberturas para a contemporaneidade. É, quem sabe, o olhar de um *anarqueólogo*, cuja potência recai na habilidade de situar-se sobre o vazio da fundação ausente: sem dúvida distante dos “brancos” que, ao invadirem o continente, equivocadamente chamaram de “índios” aos habitantes destas terras que seriam por eles dizimados; mas também não coincidente com qualquer olhar romântico sobre os inúmeros povos indígenas da região. Seu olhar é o do estranhamento diante dos tempos: um alienígena sobre um mundo – o seu próprio, o nosso – que resiste às explicações apaziguadoras.

### ELÁSTICO, DOBRA OU CIFRA, ENFIM

Em larga escala ecoavam vozes antiimperialistas. Alentava-se a crítica situacionista de Debord, Vaneigem, entre outros. Os estudantes de Paris-Nanterre rebelavam-se contra a Guerra do Vietnã e o colonialismo Europeu; um descontentamento que era inflamado pela luta armada na América Latina (Che Guevara morreu em 1967), na África, pelo movimento negro norte-americano, pela Revolução Cultural na China. Em jogo, o poder das ideologias e as distintas apostas – em pugna – do marxismo (guevarismo, trotskismo, maoísmo etc. etc.). Mas esses estudantes reagem, também, contra o encastelamento do saber universitário, suas hierarquias e seus regulamentos internos, como aquele que proibia rapazes no dormitório feminino. Era uma revolta contra a burocracia das instituições, mas igualmente contra a docilização dos corpos e dos afetos. Desse modo, diríamos que o ano se estende a 1972, e a 1980, com as máquinas de guerra de Deleuze e Guattari – o *Anti-Édipo*, sem dúvida, mas também, já em outra modulação, *Mil platôs* – agenciadas em torno da liberação do desejo, da contestação de sua tutela paternalista e sua economia familiar, e mesmo que seja possível afirmar, muitas vezes, que o Édipo familiar passa bem e continua a impor seu regime ao pensamento (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7). Afinal, 1968 é um ano elástico. Em outra oportunidade, em sintonia com nossos trópicos barrocos, Deleuze anotaria o seguinte: “Um acontecimento não é somente ‘um homem é esmagado’: a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos...” (2000, p. 132). Como uma cifra, talvez, 1968 é esse acontecimento que se contrai e se distende; de todo modo, um acontecimento que não cessa de acontecer, diferindo-se, dobrando-se, desdobrando-se, colocando-se enfim como nosso contemporâneo e exigindo, hoje, ou seja, cinquenta anos depois, leitura, debate, elaboração e, em alguns casos, reparação.

### REFERÊNCIAS

- ALTAMIRANO, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.
- ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação* [1998]. 2 ed. Florianópolis: Edufsc, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Mas, onde fica a viagem?” *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. Bologna, v. 4, n. 1, p. 1-14, 2012.

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972* [1974]. 14 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- BOSI, Alfredo. “O nacional, artigo indefinido”. *Folha de São Paulo*: Folhetim, São Paulo, p. 5, 10 maio 1981.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- COSTA, Laura Malosetti. Yo, nosotros, el arte. In: COSTA, Laura Malosetti; BALDASARRE, María Isabel. *Yo, nosotros, el arte*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2014.
- CUZZANI, Agustín. *Los indios estaban cabreros*. Buenos Aires: Editorial Talía, 1958.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2000.
- GIORGI, Artur de Vargas. “A primeira fundação de Buenos Aires, ainda”. *Pós*: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 62-72, nov. 2016. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/445/pdf>>. Acesso em: 21 maio 2018.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Traducción: Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LARSEN, Cecilia; DÍAZ, Emiliano Ruiz; DEL ZOTTO, Nicolás (Cur.). *Laboratorio de ideas: La revista Qué sucedió en siete días y su archivo de redacción*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.
- NOÉ, Luis Felipe. *A Oriente por Occidente*. Descubrimiento del llamado descubrimiento o (del origen) de lo que somos y no somos. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 1992.
- NOVAES, Adriana Carvalho. *O canto de Perséfone: o Grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- OSKI. *Vera historia de Indias* [1968]. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997.
- PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da Nova Capital [1957]. In: *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REP, Miguel; VACCARI, Laura (Ed.). *Oski: un monje enloquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SCHMIDL, Ulrico. *Crónica del viaje a las regiones del Plata, Paraguay y Brasil*. Traducción: Edmundo Wernicke. Buenos Aires: Ediciones de la Veleta, 1993 (Con ilustraciones; del manuscrito de Stuttgart, con anotaciones críticas, precedido de estudios; original y *editio princeps* de 1567).
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
- SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha: argumento e roteiro de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- TERÁN, Oscar. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés. *Escritos de vanguardia*. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007, p. 270-283.
- VICTORIA, Marcos. *Buenos Ayres City: una ucronía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.
- \_\_\_\_\_. “El cine y la cultura ‘Kitsch’”. *Sur*, Buenos Aires, n. 248, p. 78-86, sep.-oct. 1957.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201827-31>

## IDEIAS E IDEAIS EM TEMPO DE DESCRENÇA: O LUGAR DA CULTURA

Rui Vieira Nery\*

**Resumo:** Trata-se da conferência de abertura do evento Noite das Ideias, que aconteceu em 25 de janeiro de 2018, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em comemoração aos cinquenta anos do maio de 1968. O evento, uma iniciativa do governo francês, integrou mais de quarenta cidades no intuito de celebrar o fluxo de ideias entre países, culturas, temas e gerações. Em jogo, o lugar da cultura na proposta de uma plataforma de convivência democrática entre olhares e sensibilidades culturais contraditórios, de identificação dos pontos viáveis de convergência e de respeito mútuo em torno das diferenças incontornáveis.

**Palavras-chave:** Noite das Ideias. 1968. Cultura. Descrença.

Vivemos num tempo de descrença. Não é o primeiro, nem será o último na História das Civilizações, porque a mudança histórica, embora permanente, se processa a um ritmo irregular, numa sucessão de tensões e distensões, que mesmo sem nunca verdadeiramente se repetirem na sua essência parecem obedecer, apesar disso, a uma alternância pendular inevitável entre períodos de estabilidade e momentos de ruptura. Claro que estas etapas nunca são estanques, numa perspectiva de tempo longo: sob a capa aparente da estabilidade vão germinando os fermentos de mudança que hão-de conduzir à ruptura, e mesmo as rupturas que se anunciam como mais radicais inevitavelmente conduzem a uma nova ordem em que afinal renascem muitos dos traços da que pretenderam derrubar, porque as constantes da natureza humana triunfam sempre sobre os pressupostos ideais das grandes narrativas ideológicas e políticas. Mas essa continuidade última no plano macro-histórico não impede que possamos identificar fases mais ou menos prolongadas de relativo consenso social em torno de um conjunto de valores partilhados e, pelo contrário, conjunturas de crescente quebra de confiança face a esses mesmos valores, que em devido tempo levarão a novas rupturas, a que sucederão novas estabilidades, e assim por diante. O âmbito e as coordenadas específicas desse movimento pendular diferem, é verdade, de cada momento histórico para o seguinte, mas a alternância fundamental entre estabilidade e ruptura, confiança e dúvida, consenso e conflito, essa parece manter a sua recorrência implacável.

O nosso tempo de dúvida, de desconfiança e de descrença não é, por isso, original, mas nem por isso, como todos os que o antecederam, se revela menos angustiante para quem o vive. Pelo contrário, tem até características próprias que tendem a agravar consideravelmente essa sensação de angústia perante as incertezas do futuro. Por um lado, porque se é verdade que a mudança histórica é permanente, o ritmo a que se processa não o é, e porque os avanços científicos e tecnológicos das últimas décadas precipitaram vertiginosamente a velocidade de transformação da realidade material em que vivemos. O advento da era digital, as novas tecnologias da informação, e o desenvolvimento da

---

\* Fundação Calouste Gulbenkian. E-mail: [rnery@gulbenkian.pt](mailto:rnery@gulbenkian.pt).

robótica, das nanotecnologias e da automatização estão a mudar radicalmente os nossos sistemas produtivos e a tornar gradualmente obsoletas muitas das categorias profissionais que nos habituámos a reconhecer. Por outro lado, porque gerações sucessivas, desde a vitória das forças democráticas na II Guerra Mundial, foram formadas numa crença inabalável no progresso colectivo, na irreversibilidade dos avanços civilizacionais, na generosidade inesgotável dos sistemas de Segurança Social, na generalização imparável da sociedade da abundância, e simplesmente no princípio reconfortante do direito adquirido à ascensão social e à certeza de que a geração dos seus filhos teria acesso a uma vida melhor do que a dos pais.

Num primeiro momento, a frustração face às expectativas falhadas e à crescente incapacidade de resposta do modelo do Estado Providência construído no pós-guerra pelo consenso tácito entre Democracia Cristã e Social-Democracia deu lugar, por antítese, a uma onda de Neo-Liberalismo desenfreado, assente na crença cega nas supostas virtudes auto-reguladoras do mercado e na sua alegada capacidade ilimitada de criação de emprego e de riqueza. O saldo deste modelo traduzir-se-ia, pelo contrário, na concentração da riqueza mundial numa percentagem cada vez menor da população, em altos níveis constantes de desemprego estrutural, na precarização sistemática dos vínculos laborais, na descida generalizada dos rendimentos e do poder de compra dos assalariados, na proletarianização das classes médias, na destruição do tecido produtivo e no crescimento das assimetrias regionais, para não falar da gestão ruínosa dos recursos naturais do planeta e no agravamento incontestável das alterações climáticas a que vimos assistindo.

A rapidez estonteante da mudança, a perda das referências e garantias anteriores, a degradação objectiva do nível de vida e a imprevisibilidade do futuro, associadas a esta percepção de falhanço gritante de todas as alternativas ideológicas tradicionais no quadro dos sistemas políticos instituídos e do conseqüente sequestro dos direitos da cidadania, geraram, naturalmente, reacções de medo, quando não mesmo de desespero. E face ao medo e ao desespero o debate frutífero e aprofundado de ideias e de ideais tende a ser substituído pela adesão emocional primária a respostas simplistas, a auto-proclamadas soluções miraculosas, a messianismos demagógicos, à tentativa desesperada de reverter por todas as formas possíveis os processos de mudança, e também, quase sempre, à reafirmação fundamentalista de identidades tribais e à procura obsessiva de bodes expiatórios para os problemas em todos os que não correspondem a esses paradigmas identitários exacerbados.

Algumas destas respostas são em si mesmas assustadoras, como se derivassem de um sono da razão que dá rédea solta aos monstros da irracionalidade, do ódio e da violência, seja, em alguns casos, pelo exercício directo do poder político num contexto de ilegitimidade democrática por vezes gritante, seja, no plano individual, pela boçalidade generalizada das redes sociais ou das secções de comentários dos leitores nas páginas online dos órgãos de informação. Mas os excessos de linguagem, a grosseria da forma e, em particular a irracionalidade das propostas defendidas não devem impedir-nos de reconhecer a legitimidade de muitas das queixas e agravos que estão na sua origem. Há, por certo, nestas correntes de opinião um bom número de oportunistas, de loucos e de criminosos, como é evidente na brutalidade assassina das franjas minoritárias que promovem o terrorismo, mas há sobretudo gente normal que se sentiu traída e excluída

pelos poderes políticos e económicos e que os sistemas democráticos têm absolutamente, por isso mesmo, de conseguir reintegrar, oferecendo-lhes respostas credíveis e perspectivas de futuro no seio do mainstream da sociedade. Se à agressão do terrorismo o Estado democrático não pode senão responder, na primeira linha de combate, com firmeza inabalável e com todos os meios à sua disposição, o combate de fundo tem de ser feito a montante, na esfera política e no campo da cultura e das mentalidades, desconstruindo as falácias da argumentação invocada e assegurando dentro do sistema democrático respostas cabais às causas profundas desse descontentamento que só consegue vê-las fora dele.

Um dos aspectos mais preocupantes da situação actual é precisamente a ausência de comunicação e de mediação entre as partes em conflito. Cada vez mais, cada uma delas se fecha num universo estanque e tautológico, com canais de informação próprios em que não há lugar ao contraditório e que se limitam a reafirmar os artigos de fé, o quadro de valores e a cosmovisão em que à partida se reconhece. Se quisermos quebrar essa barreira temos de começar por analisar criticamente as limitações – e em alguns casos os falhanços – do sistema em que acreditamos e cuja essência queremos preservar, e é justamente essa capacidade de autocritica e de permanente autoaperfeiçoamento que dá às democracias a autoridade moral para combaterem e derrotarem os seus inimigos. A defesa dos ideais do Estado democrático passa antes de mais pela emergência de novas ideias que o tornem mais eficaz, mais justo e mais generoso e não pela simples defesa acrítica do status quo institucional.

Isto não significa que de algum modo abduquemos do quadro de valores fundamentais que professamos. Precisamos, muito pelo contrário, de continuar a defender a pertinência perene dos valores democráticos que a Cultura ocidental em boa hora identificou e codificou no período iluminista – a laicidade do Estado, a separação dos poderes, os direitos, garantias e liberdades dos cidadãos, os princípios republicanos da liberdade, da igualdade e da fraternidade. Mas importa reconhecer, ao mesmo tempo, que o processo de implementação desses princípios está longe de estar terminado, que a nossa prática política frequentemente contrariou – e em muitos aspectos continua a contrariar – os valores que proclamava, e que é indispensável substituir definitivamente na nossa visão do mundo um olhar eurocêntrico enraizado por uma perspectiva pós-colonial que reconheça e respeite ao longo da História os contributos das demais culturas para a Civilização universal e valorize no presente a diversidade cultural e o diálogo entre culturas.

Temos de combater sem hesitação as tentativas múltiplas de destruição do Estado de Direito e a tendência, sob os mais variados pretextos político-ideológicos, para promover a interferência do poder político no processo judicial, desrespeitar o princípio da presunção de inocência do réu, inverter o ónus da prova, legitimar o julgamento na arena mediática e na praça pública ou subverter sob qualquer forma o devido processo. Mas temos também de admitir que muito há ainda a fazer para que os nossos sistemas judiciais garantam efectivamente o acesso de todos os cidadãos à Justiça, independentemente dos recursos económicos de cada um, assegurem a tramitação atempada dos processos, implementem com eficácia o princípio constitucional da igualdade, designadamente no que respeita à salvaguarda da igualdade de género, ou se



libertem de um corporativismo atávico à margem do controlo democrático pelo conjunto da sociedade.

Precisamos de superar a crise da representação política, reafirmando os princípios da democracia representativa e do sistema de verificações e equilíbrios que ela pressupõe e rejeitando tanto as vanguardas iluminadas e os autoritarismos populistas como a demagogia referendária, tantas vezes objecto das piores manipulações mediáticas. Mas não podemos abstrair da nova realidade do acesso às plataformas de partilha alargada de informação como veículos da expressão dos anseios legítimos dos cidadãos e do seu direito à participação activa na reflexão e no debate sobre as grandes opções que afectam a comunidade, e isso implica incorporarmos cada vez mais mecanismos de democracia participativa no nosso sistema de representação.

Necessitamos de fortalecer o papel do Conhecimento como suporte primordial, tanto do desenvolvimento económico e social como da qualidade da Democracia. Isso implica uma aposta determinada na Ciência, quer na sua vertente fundamental, geradora insubstituível da inovação, quer na sua dimensão aplicada às Tecnologias que respondem a necessidades directas da Economia. O equilíbrio entre estas duas vertentes não pode ser sacrificado ao imediatismo do lucro a curto prazo, do mesmo modo que o rigor e a exigência do método científico não podem ser questionados em nome de fundamentalismos religiosos ou das filosofias alternativas da moda. Mas a Ciência tem de afirmar, ao mesmo tempo, o primado do interesse geral e do bem comum sobre os interesses particulares dos grandes grupos económicos e das pressões do mercado e sobre as próprias agendas corporativas autocentradas dos seus agentes.

Ainda no que respeita ao Conhecimento, há que defender a centralidade das Artes e da Cultura como áreas privilegiadas da criatividade humana, pelo seu impacto decisivo na inovação e na criação de valor na esfera económica, mas sobretudo como factores de realização pessoal dos cidadãos e do direito inalienável que estes têm à prossecução da felicidade. Esta segunda aposta pressupõe a preservação, estudo e difusão do património artístico e cultural, tanto material como imaterial, e a promoção da experimentação e da inovação criativas, em plena liberdade de opção estética. Mas implica igualmente o acesso crescente da generalidade dos cidadãos, não só à fruição, mas também à própria prática artística como expressão individual e colectiva. Para tal, é indispensável diversificar os centros de decisão da política artística e cultural e garantir em simultâneo a liberdade de criação dos criadores, a não imposição de estéticas oficiais e a não hierarquização entre expressões culturais eruditas e populares.

Em todos estes campos ressalta o papel crucial da Educação como factor de qualificação do debate público e da intervenção cívica, através de um sistema educativo centrado no aluno e na sua capacitação para uma aprendizagem permanente, ao longo da vida, que lhe permita desenvolver a criatividade, o sentido crítico, a capacidade analítica, o gosto pela inovação, a apetência pelo debate e pela partilha de ideias, o sentido da responsabilidade comunitária. E também aqui as novas tecnologias que possibilitam a difusão dos fundamentalismos e dos discursos do ódio e da exclusão podem ser utilizadas para recriar um espaço de comunicação e mediação entre cidadãos individuais e grupos de cidadãos hoje separados por credos antagónicos aparentemente irreconciliáveis.

Não se trata de excluir o confronto de ideias, de valores e de visões do mundo em prol de uma utopia irrealista de consenso universal. Trata-se, sim, de restabelecer uma plataforma possível de convivência democrática entre olhares e sensibilidades culturais contraditórios, de identificação dos pontos viáveis de convergência e de respeito mútuo em torno das diferenças incontornáveis. Isso exige de todas as partes em presença uma curiosidade renovada pelo outro sem perda de autonomia, um respeito pela diversidade alheia que é a contrapartida inevitável do direito à reivindicação da sua própria identidade, uma capacidade de inventar espaços de diálogo que definam novos patrimónios comuns entre parceiros distintos que afinal estão condenados pela realidade a coexistir como condição da sobrevivência de todos.

Para tal, há que criar uma nova cultura do compromisso, feita de novas ideias que permitam construir plataformas pragmáticas de consenso, em que cedências e conquistas de parte a parte se equilibrem em torno de um corpus mínimo das referências partilhadas possíveis. Só assim – de algum modo desobedecendo ao mandamento bíblico e colocando algum vinho novo em odres velhos e algum vinho velho em odres novos – poderemos superar gradualmente a crise da descrença em que caímos e inventar novos caminhos colectivos.

Talvez por isso, a edição de 2017 da “Nuit des Idées” em Berlim adoptou como título, não a versão alemã literal “Die Nacht der Ideen” mas antes a glosa feliz “Die Nacht der Übersetzung” – “A Noite da Tradução”, ou seja, da passagem de mensagens de um sistema significativa para outro.

A iniciativa da Noite das Ideias é precisamente isso: um momento de reflexão partilhada, valorizando tanto consensos como discordâncias, desde que formulados com abertura ao diálogo e respeito pelo interlocutor, e fundamentados com rigor intelectual, como um património intelectual comum que no seu conjunto valoriza todos os intervenientes nesse debate, enquanto companheiros de estrada da própria vida. Até porque, como dizia Georges Brassens, « mourir pour des idées, d'accord, mais de mort lente »...

**Recebido em 23/04/2018. Aprovado em 05/06/2018.**

**Title:** *Ideas and ideals in times of disbelief: the place of culture*

**Abstract:** *This is the opening conference of The Night of Ideas 2018, which took place on January 25, at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, commemorating the fifty years of May 1968. The event, an initiative of the French government, brought together more than forty cities in order to celebrate the flow of ideas between countries, cultures, themes and generations. At stake, the place of culture in the proposal of a platform of democratic coexistence between contradictory cultural views and sensibilities, identifying the viable points of convergence and mutual respect around the inevitable differences.*

**Keywords:** *The Night of Ideas 2018. 1968. Culture. Disbelief*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201833-46>

## EL COLOR DE LA REVOLUCIÓN. SARDUY, ROBBE-GRILLET Y EL MAYO DEL '68

Silvana Santucci\*

Bruno Grossi\*\*

**Resumen:** Este trabajo explora el modo en el que Severo Sarduy (1937-1993) y Alain Robbe-Grillet (1922-2008) problematizan la relación siempre tensa y renovada entre texto e imagen y, más precisamente, entre texto y color. Ambos autores plantean –en nuestra hipótesis– una nueva forma de representación de lo estético y lo político, a partir de la confluencia, en un mismo movimiento, de atracción y sospecha, en torno del Mayo del '68. Asimismo, poner en diálogo el trabajo de los artistas nos permite impugnar el discurso moderno de la pureza y concentración formal de los materiales, en pos de unas prácticas que hacen de la mezcla, los cruces, los diálogos, las distancias y los desencuentros entre las artes la materia misma del pensamiento. De allí que la reflexión sobre el color “rojo” adquiera en ambos una dimensión inquietante: el advenimiento del «mal» (BATAILLE, 1957), en tanto exceso, encarnado en figuras que parecen desafiar y criticar, a través de la misma puesta en escena narrativa, la ratio política tradicional.

**Palabras claves:** Color. Mayo del '68. Mimetismo. Sangre. Pintura.

*No es sangre, es rojo*

Jean-Luc Godard

### INTRODUCCIÓN

Nociones como las de “voz” e “imagen” señalan, tanto los materiales, como los componentes físicos, con los que toda combinación entre artes suele volverse inteligible. Sin embargo, proponer un acercamiento a los vínculos posibles entre ambos conceptos implica revisar las variaciones históricas de los géneros artísticos, los límites impuestos por las propias transformaciones del concepto o, simplemente, asumirlos como suplementos específicos a partir de los cuales el sentido adviene, actúa; puesto que la lengua en la escritura o la composición visual en la plástica emergen como espacios en donde las articulaciones de voz e imagen tienen lugar. De esta manera, vincular estos acontecimientos bajo el nombre de dos disciplinas diferenciadas conectan a la literatura y la pintura con una larga tradición que las compara: la tradición horaciana cifrada bajo la expresión *ut pictura poesis: la pintura es como la poesía*. Estas comparaciones, no obstante, no comienzan del todo allí, sino que sus antecedentes occidentales se remontan a los griegos, al comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos en el siglo V a.c:

\* IHUCSo Litoral /CONICET. Profesorado de Lengua y Literatura, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos. E-mail: silvanasantucci@gmail.com.

\*\* IHUCSo Litoral /CONICET. Profesor en Letras, Universidad Nacional del Litoral, Argentina. E-mail: brunomilan@hotmail.com

“la pintura es poesía silenciosa” y la poesía es “pintura que habla” (*De glor. Ath.* III 346f). Una dirección que propone a la voz (y por lo tanto, al cuerpo marcado por la *phoné*) como un componente central que otorgaría distintos grados de densidad a las variables de la comparación. Esta perspectiva permite comprender, por un lado, a la poesía como la ausencia de una presencia que habla y por el otro, a la pintura como la presencia de una ausencia muda. Siguiendo a Ana Lía Gabrieloni literatura y pintura no sólo estarían unidas por sus “carencias respectivas”, sino que encontrarían unidad en los dos focos que comparten: el artista como fuente de ejecución y la necesidad destinataria de fijarse “a un soporte material” (2009, p. 125). Continuando con esta historicidad, Gabrieloni define que esta inscripción del *Ars Poetica* significó el inicio del sintagma comparativo que unificó los términos “poesía” y “pintura”, a la vez que diseñó una relación jerárquica que pervive hasta nuestros días. Así, la enunciación del *ut pictura poesis* produjo no sólo un acercamiento entre ambas artes, sino que generó un saldo a favor de la poesía, quien resultó histórica y teóricamente beneficiaria: “la pintura debía ser como esta última” (2009, p. 128).

Sin embargo, no fue sino hasta entrado el siglo XVIII que Gotthold Lessing pudo limitar, de alguna manera, esta “travesía de la integración”<sup>1</sup>. Lessing estableció una demarcación entre las artes: en la pintura los cuerpos se despliegan en el espacio y en literatura las acciones se articulan en el tiempo. De esta manera, los cuerpos en el espacio y las acciones en el tiempo cobran relevancia y funcionalidad en la tarea de distinguir las variables de un fenómeno que presenta cercanías y contagios. Se afirma que hay espacio porque lo vemos, porque presenta imágenes. Noción que se contrapone con la idea de apreciación infinita del “espacio exterior”. Fabricamos maquetas del universo para poder proyectar una idea del espacio y de nosotros en él, apuntaba Severo Sarduy.

No obstante, en el siglo XX las imágenes vuelven a trazar algunos derroteros frente a la escritura y Derrida, por su parte, prefiere tratarlas con otro estatuto. Sin pie de igualdad. En su lectura de las imágenes éstas se asumen como parergonales, es decir, incidentales. Pertenecen a los bordes permeables de la escritura. Algo que usualmente es exterior a la misma, pero que permite establecer pasajes, conexiones, entre un adentro y un afuera, entre un componente esencial y otro inesencial, en el marco de vínculos que al volverse accesibles se contaminan. Cabría considerar que quizá para Derrida las imágenes operan de algún modo *forcluidas* del tejido de la escritura, pero formalmente conectadas a ésta. Por lo tanto, a fines del siglo XX e inicio del siglo XXI, la historia pre-moderna de las relaciones entre las artes regresa con una fuerza capaz de reconfigurarlas. Las técnicas y sus prácticas se confunden, los procedimientos y las funciones se combinan, al tiempo que, el cruce de campos, el borramiento de sus límites, las “expansiones” territoriales (KRAUSS, 1985, p. 63) y la proliferación de modos diversos de anclajes de éstos en la cultura, se vieron incrementados como potencias propias del arte. Por esta vía, los últimos años de la historia de los fenómenos artísticos, más que discusiones entre

---

<sup>1</sup> Gabrieloni en una descripción insoslayable del campo de los cruces entre la poesía y la pintura, reconoce el valioso aporte de los estudios Renselaer W. Lee para relativizar el supuesto de que la comparación entre artes había permanecido en términos inalterables hasta Lessing. Lee se vale de las reformulaciones del vínculo producidas por Leonardo Da Vinci (2009, p. 128).

“sistemas de signos” delimitaron la popularización de discusiones entre paradigmas de “sensibilidades” y “representaciones”<sup>2</sup>.

Sin lugar a dudas, la obra del cubano Severo Sarduy (1937-1993), así como la del francés Alain Robbe-Grillet (1922-2008), configuran modos del pensamiento estético deudores de los marcos teóricos que desarticulaban el pensamiento estructuralista del siglo pasado y a los que retoma, Sarduy, para la construcción de su teoría del *neobarroco* y Robbe-Grillet para su teoría sobre el *nouveau roman*. Copula polémica, en la que el diálogo de ambos artistas, nos permite impugnar el discurso moderno de la pureza y concentración formal de los materiales, en pos de unas prácticas que hacen de la mezcla, los cruces, los diálogos, las distancias y los desencuentros entre las artes la materia misma del pensamiento.

Por lo tanto en este trabajo proponemos leer el modo en el que Sarduy y Robbe-Grillet, tanto desde el ensayo como desde la novela o el film, problematizan la relación siempre tensa y renovada entre texto e imagen, o, más precisamente, entre texto y pintura, o mejor aún, entre texto y color. De allí que la reflexión sobre el color “rojo” adquiera en ambos una dimensión inquietante: el advenimiento del «mal» (BATAILLE, 1957), en tanto exceso, encarnado en figuras que parecen desafiar y criticar, a través de la misma puesta en escena narrativa, la *ratio* política tradicional. De allí que ambos confluyan, en un mismo movimiento de atracción y sospecha, en el Mayo del 68, ese último intento de revolución cultural, en el que lo estético y lo político parecían indiscernibles.

## EL COLOR COMO SÍNTESIS

Si bien la relación de Robbe-Grillet con la imagen ha sido señalada tempranamente en su obra, para plantear lo novedoso de los procedimientos cinematográficos (BARTHES, 1964; MORRISSETTE, 1963) o el retroceso y/o concesión a las lógicas de la industria del espectáculo (BLOCH-MICHEL, 1963), la relación con la pintura, ya existente de hecho en su primera novela, solo fue percibida tardíamente. A los intentos de explicar el perspectivismo contradictorio de sus estructuras narrativas o la disolución de lo real por lo imaginario vía los paradigmas amplios del cubismo (JAFFE-FREEM, 1966) o el surrealismo (ROUDAUT, 1978; DITTMAR, 1980) respectivamente,

<sup>2</sup> Aunque luego del posestructuralismo toda distinción sobre modalidades de teorías y críticas literarias se vuelva opaca y porosa, por *paradigma de sensibilidades* aludimos a la terminología propuesta por Rancière (2002, 2006, 2007) para identificar el régimen de visibilidad cultural de las artes en el siglo XX, pero también la utilizamos como paraguas para agrupar en este marco a los constructos teórico-críticos que asumen a la literatura como parte de esa disposición sensible y producen en una perspectiva –sino universal– al menos generalizadora: Badiou, Antelo, Laddaga, Ludmer, Link, Dalmaroni, entre otros. A la vez, por *paradigma de representaciones* aludimos a un sesgo de las teorías que trabajan con conceptos y nociones asequibles desde visiones, ciertamente, más estructurales. Por ejemplo: mestizaje, sincretismo, hibridación, heterogeneidad. Entre ellos, pensamos en las lecturas del campo de los estudios poscoloniales (Bhabha, Said, Mignolo, pero también, las críticas de García-Canclini, Cornejo Polar, las lecturas del realismo de Sandra Contreras, entre otras). Cfr. Santucci (2017) “El encantamiento del significante en la enorme masa de “nuestra literatura” o una lectura barroca de la herencia y el origen”. Actas 1º Coloquio “La resistencia a la teoría: Literatura, Escritura, Lectura”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata IdiHCS-CONICET, en prensa.

comenzaron a sumarse lecturas que plantearon la relación fecunda y variopinta de las artes plásticas en su obra. Desde la propia disposición plástica-espacial en el modo de presentar o describir las escenas, que va de los recurrentes motivos de las inmovilizaciones (*Les gommès, L'année dernière à Marienbad*) y que decanta en el tópicos de los tableaux vivants (“La chambre secrète”, *Gradiva*); a la presencia en los textos de pequeños cuadros o imágenes que cumplen una función hermenéutica del propio relato (*Les gommès, Le voyeur*) o que reduplican la diégesis volviendo indiscernible la representación de lo representado, al animar la imagen o inmovilizar la vida (*Dans le labyrinthe, La maison de rendez-vous*); pasando por el impacto biográfico-subjetivo que algunos cuadros tienen en el pequeño Alain y que funcionan prácticamente como escenas arcaicas de escritura (*Angélique ou L'enchantement*) o las propias declaraciones del autor señalando su afición a la pintura y su deseo, trunco, a pesar de insistir durante muchos años y de tener un propio atelier en New York, de devenir pintor (en ALLEMAND-MILLAT, 2010, p. 9); hasta la relación explícita con pintores, ya sea desde la inclusión de estos como personajes (*Topologie d'une cité fantôme*) a su colaboración estrecha con varios de ellos (Magritte en *La belle captive*, Jasper Johan en *The target*, Delvaux en *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Rauschenberg en *Traces suspectes en surface*, Ionesco en *Temple aux miroirs*); todo ello es lo que le permite finalmente por ejemplo a Allemand afirmar que la forma robbegrilleteana se nutre de cuadros o fotografías como el *generador* mismo de la ficción (1997, p. 119).

Sin embargo uno podría pensar que uno de los elementos centrales de la pintura, los colores, no ha llamado la debida atención en la crítica. Si tal como lo señala Rothko “el color tiene el poder intrínseco de transmitir la sensación de retroceso o acercamiento” (2004, p. 95), generando la sensación de movimiento dentro del cuadro, desplazando hacia adelante o hacia atrás los objetos representados a través de la mera calidez o frialdad de un color, podemos decir que la presencia del rojo (el más cálido de los colores según la antigua Teoría de los colores) en Robbe-Grillet explícita, vuelve figural lo que antes era mero fondo impreciso, aunque tangible, en su obra: los elementos erótico-políticos.

Le thème de la leçon du jour paraît être « le couleur rouge », envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 38)

El dogma militante, vagamente parodiado en *Projet pour une révolution à New York* (1970a), señala no obstante una verdad evidente: el deseo de abandonar los antagonismos rígidos del pasado. Ni la férrea racionalidad de la ilustración ni la mística irracionalidad oscurantista, sino quizás una tercera vía: la pura imaginación revolucionaria, proliferante y destructiva del rojo<sup>3</sup>. Algo de todo ello está pensando Millat (2017), cuando hace del

<sup>3</sup> Entendemos que se equivoca Morrissette cuando señala que el blanco y el negro es “an obvious reference to the America racial situation” (1975, p. 256), no porque el tema no sea sensible o no pueda leerse en el relato (casi todo puede leerse con un poco de esfuerzo), sino debida a la identificación inmediata entre el título y la situación coyuntural de Estados Unidos, al mismo tiempo que afirma la inverosimilitud de algunos detalles de la construcción de la ciudad de New York y la inclusión de conversaciones privadas con Robbe-Grillet en las que este afirma la nula importancia de esos detalles, o la intercambiabilidad de ellos por los de otra ciudad (1975, p. 283).

rojo (y el negro) el signo diseminado y mutable de la violencia sexual robbegrilleteana. En su hipótesis el rojo se transforma en el color del fetiche, del deseo, del eros. Sin embargo su noción de “alquimia” asociada al erotismo oscurece más que lo que aclara, unifica más de lo que contrasta y finalmente eterniza lo que debía historizar. De allí que su lectura se desentienda, escinda o sobrevuele rápidamente la dimensión política de los textos. Es por eso que nos interesa pensar ahí mismo donde Millat parece detenerse: una idea de política que, atendiendo a la dimensión erótica que el rojo simboliza, ponga en tensión tanto la historia factual como la imaginación sin tiempo.

En este sentido la comparación con el comunismo es tan inmediata como trillada: su identificación no sirve como marco hermenéutico, pero es claramente el sedimento inevitable que subyace en el relato. Es lo que se presiente en cierta manera también en *Djinn* (1981) cuando Simon Lecouer, luego de entrar en contacto con el “trou rouge” es llevado, como si fuera una Alicia sadomasoquista, hacia un mundo vagamente onírico que lo depositará finalmente en una manifestación revolucionaria en contra del maquinismo. La imaginación marxista acompaña el color rojo en Robbe-Grillet, sin identificarse plenamente con él, sino por el contrario, dando signos evidentes de criticarlo en el momento mismo de afirmarlo<sup>4</sup>. De allí que sus textos cuestionen y propongan un modelo alternativo de *racionalidad* de la que el rojo parecería ser el signo mismo de la diferencia.

## EL COLOR COMO IRREPRESENTABLE

Por otra parte, la relación de la escritura de Severo Sarduy con la pintura ha sido abordada de diversas y prolíficas maneras, puesto que no es posible pensar al barroco, ni a su reinscripción en el siglo XX, sin asumirlo como un lenguaje plástico y, a la vez, como una teorización sobre la Imagen que establece un modo de relación y vinculación estética de ese lenguaje con una política (colonial y dominadora) del mundo<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Sin ir más lejos el subtítulo mismo de *Djinn*, “*Un trou rouge entre les pavés disjoints*”, parece señalar la relación tensa, ya extensamente criticada al marxismo, entre la singularidad (que cae, obviamente, del lado del rojo) y la totalidad homogeneizadora. Casi como si Robbe-Grillet horizontalizara la metáfora de la pared de Pink Floyd.

<sup>5</sup> La discusión sobre el neobarroco y sus plasticidades no sólo es vasta sino que se vuela particularmente compleja de abordar con interés descriptivo. Los estudios generales dedicados al neobarroco pueden organizarse de modo esquemático de acuerdo a tres grandes líneas teóricas. En primer lugar, aquellos que focalizan la reconstrucción del vínculo entre “americanismo” y “barroquismo” o que hacen foco sobre el fenómeno en el marco de una “literatura nacional”: Lezama Lima (1957), A. Reyes (1986), C. F. Moreno (1972), R. Echavarren (1991), A. Rama (1984; 1988), J. Kozler (2002), H. de Campos (1989; 2002) y N. Perlongher (1989; 2003). También, Nancy Calomarde (2010, 2012) e Ignacio Iriarte (2009a, 2009b) indagan en esta perspectiva que atiende a los constructos geopolíticos de las nacionalidades: *insularidad*, *insularismo*, *cubanidades* diaspóricas, etc. Inscriptas, todas, en el marco de lo que hoy denominamos como “literaturas del caribe”. Por otro lado, las particularidades del neobarroco en poesía son caracterizadas, en nuestro país, por J. S. Perednik (1992), N. Perlongher, H. Piccoli (2007), A. Porrúa (2003), M. Prieto (2006), Ma. Minelli (2006) y el constructo “neobarroco” como una derivación planteada por Garbatzky (2009), apropósito de la poética de Echavarren. En segundo lugar, podemos mencionar a los estudios que reconstruyen los usos lingüísticos y críticos del concepto, centrados, en su mayoría, en una perspectiva cultural. Pierrette Malczuzynski (1994) sienta el trabajo inaugural en esta línea, que luego será retomado por I. Chiampi (1994) y R. F. Labriola (2007) y en nuestro país, por Sonia Bertón (2008), quien también



Sin embargo, una lectura del impacto del color en esta obra no ha sido tan abierta, ni profusamente explorada y algunas de sus disposiciones comparten puntos de contacto con la, mal disimulada, mirada batailleana (que oblicuamente podríamos atribuirle a ciertos trabajos fílmicos de Robbe-Grillet). En 1988, Sarduy afirma: “no puedo pensar más que en función de imagen, de pintura, de color” (1999, p.1839), y traza, de este modo, un recorrido que bien puede sintetizar la presencia de la plástica a lo largo de su obra e imprime, con ella, un ritmo que dona marcos políticos, límites, a la representación y a las posibilidades místicas e irracionales de su imaginaria. “Tres”, su primer poema, que es considerado un poema fotográfico y pre-revolucionario (SANTUCCI, 2015) gira en base a la posibilidad de “concebir un término, un cuadro, una imagen”, que le permita al poeta definir “una forma donde prolongarse”, es decir, una voz socialmente sólida, un piso, desde donde expandir su lógica productora de textualidades amedusadas (será crítico, novelista, ensayista, teórico y, a diferencia de Robbe-Grillet, sí expondrá sus cuadros en muestras colectivas, aunque, como pintor dirá que sólo “escribe”). Pasada esta primera etapa de búsqueda y relación prototípica con la imagen, tanto sus textos revolucionarios de 1959, como sus ensayos parisinos sobre el primer barroco disputarán, frente la historia occidental de la pintura, un lugar central para la imaginación pictórica latinoamericana (con Wifredo Lam, pero también con Mariano Rodríguez, Loló Soldevilla, los ecos de los modernistas del '44 y los Diez *Pintores Concretos*, a la cabeza).

Finalmente, el color adquiere trascendencia y toma, entonces, una dimensión mística en la producción pictórica del cubano –recordemos que comienza a pintar junto a Roland Barthes alrededor de los años '80, tras el obsequio de unas variedades de rojo y tintas ocre que su amigo francés le trajo de la India. Sin embargo, la imaginación del color y, en este caso del color rojo, supone la delimitación de una dimensión erótica que, si acordamos con Didi-Huberman, configura la proyección en pintura de una variable líquida. Aspecto que “convierte cualquier superficie en una figuración” (2007, p. 10). El efecto, entonces, de dejar caer color en una tela, en una escena o en la mera escritura conlleva la suposición de que las figuras se desarticulan en figuraciones y la representación se lleva a los límites (se licúa) frente a aquello que no puede ser representado: el rojo, entonces, como advenimiento del «mal» configura cierto exceso que da sentido a otra de las variables “líquidas” que podríamos encontrar lanzada sobre los textos: el humor, encarnado, a su vez, en figuraciones que desafían y critican, como anunciamos más arriba, la *ratio* política tradicional. La revolución barroca sarduyana, sabemos, será siempre burlona, paródicamente exagerada, o no será.

---

profundiza en los alcances del concepto en la obra sarduyana. En tercer lugar, encontramos desarrollos caracterizados por una apertura hacia campos críticos que constituyen "zonas de borde disciplinar" (Gerbaudo, 2009:171) cruzando literatura, teoría, crítica e historia literaria y de artes plásticas. Sin llegar a presentar reflexiones enmarcadas en una "historia del arte" (Burucúa, 1999:11) encontramos, por último, los trabajos de Omar Calabrese (1987), S. Yurkievich (1993), G. Guerrero (1999), D. Link (2006), Reynaldo Ladagga (2006), Valentín Díaz (2009, 2011) y Ma. Guadalupe Silva (2012, 2014).

## EL COLOR COMO METÁFORA

La política en la obra de Robbe-Grillet, tal como uno puede rastrearla a partir de la historia de su recepción, se configuró como una ausencia que de tan notoria se volvió de pronto espectacular. La política del significante (militada por Barthes, Sollers, Foucault, Ricardou), tenía mucho de significante, pero no tanto de política. La reducción de la obra a sus innovaciones formales debía necesariamente sustraer ciertos elementos disonantes que contradecían la búsqueda del grado cero, de la impersonalidad, de la soberanía. La prescindencia de prácticamente todo contenido mimético en la lectura hizo de Robbe-Grillet un escritor apolítico, la nueva actualización del *l'art pour l'art*. De allí que la política en Robbe-Grillet, es decir el contenido político visible, latente o sublimado en su obra siga siendo de alguna manera extrañamente ignorado, manteniéndose sobre él un halo de misterio que no hace sino acrecentarlo. Algo de todo ello parece hacer eco en “Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics” (1990). En dicho ensayo Jefferson sigue de cerca, anota, comenta, historiza, todas las menciones políticas explícitas que aparecen en las *romanesques* autobiográficas y en los ensayos literarios de Robbe-Grillet. Pero no solo eso: a partir de dicho corpus de ideas es que la crítica inglesa puede extrapolar una hipótesis, una posición ideológica (el individualismo, anarquista a veces, conservador otras, de Robbe-Grillet lo lleva a desconfiar de la política en sí), con el cual leer el resto de su obra ficcional. De allí que ella vea en *Le regicide* la consumación de dicha hipótesis, en tanto oponerse a la autoridad “it is political not in so far as it might be motivated and justified by a set of political beliefs and strategies, but rather, in so far as it is an affirmation of the individual against the political order” (1990, p. 46).

Sin embargo la lectura ideológica en clave autoral de Jefferson parece perder la política robbegrillteana ahí mismo donde pensaba poder aferrarla. De allí que no pueda advertir algo que se torna obvio para todo aquel que ha fatigado la obra de Robbe-Grillet: puede que el francés sea un individualista, puede que desconfíe de la política partidaria, puede que rechace el valor instrumental del arte a una ideología exterior (valores que son, en cierta medida, todos del autor, mas no necesariamente de la obra), sin embargo en sus novelas y películas las comunidades heterodoxas que buscan desbaratar el orden institucional/estatal son legión. Aún cuando la hipótesis de Jefferson tenga su momento de verdad y Robbe-Grillet desconfíe de las ideologías (porque tienden a encubrir, malversar e inmovilizar las relaciones sociales), su obra hace síntoma: la política tiñe subrepticamente todo, apareciendo como el fondo impreciso sobre el cual se recortan las acciones erráticas de sus personajes. De hecho tras el ropaje de los procedimientos estilísticos, los meandros temporales y el mundo objetual, a veces nos olvidamos que aquello que motivaba toda la pesquisa en sí del detective Wallas en *Les gomme* (1953) era un “assassinat politique” (p. 72) llevado a cabo por una presunta “organisation anarchiste” (p. 73), “terroristes” (p. 88) o “révolutionnaire” (p. 103) que “a déjà semé l'inquiétude à tous les coins du pays” (p. 125) a través de una serie de asesinatos poco claros, de los que también se sospecha si no son “actes sans lien” (p. 125) o una “invention machiavélique du gouvernement” (p. 74). Declaración de principios que es tanto estética como ideológica: la impugnación del orden, ya sea narrativa o política, origina la obra. Sin embargo no es menos evidente el rol secundario y/o vaporoso que este detalle ocupaba



en dicha novela. La política aparecía estetizada, vuelta forma abstracta, *motif generateur* de la acción misma. De allí que no sorprenda realmente, a pesar de toda la construcción apolítica en torno de Robbe-Grillet, la reaparición de dichos tópicos.

Les trois voix son chacune attribuées, à présent, à l'une des actions libératrices majeures se rapportant au rouge : le viol, l'incendie, le meurtre Le développement préliminaire, qui touchait à sa fin lors de mon arrivée, devait être consacré aux justifications théoriques du crime en général et à la notion d'acte métaphorique (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 38)

El terrorismo que aparecía otrora como detalle casi circunstancial de la primera novela retorna aquí tematizado de forma espectacular. El motivo de la revolución, alegorizado vía el rojo, supone tres actos criminales absolutamente inaprensibles para una ratio política moderna, en la que el “bien” es entendido como conservación de la tradición, del orden, de la razón instrumental. Sin embargo, la mención del crimen junto con la de “acto metafórico” pone en entredicho el valor de verdad, táctico, propositivo de dichas manifestaciones. Pero antes que condenarlas a la irrealidad, lo metafórico supone otra relación de lo imaginario con lo real, de la teoría con la praxis, del concepto con la imagen. La negación de la re-presentación (tal como lo figura Sarduy) no sólo alcanza el dominio de lo estético sino que implica a la política. Una política que por el contrario no representa, que no pone nada en lugar de otra cosa, que no piensa en términos de jerarquías entre representados y representantes, sino que hace de las inmanencias de sus actos un fin en sí mismo. Ese nuevo modo de pensar la política, ese nuevo anudamiento que Robbe-Grillet plantea junto con Sarduy, en el que la metáfora y el color ocupan un lugar central, es lo que inaugura en cierta manera el Mayo del 68.

## EL COLOR REVOLUCIONARIO

Por su parte, cuando Sarduy pinta se afirma en la escritura y cuando escribe establece una potencia mimética con la pintura<sup>6</sup>, especialmente, con la de Mark Rothko, puesto que afirma “buscar plenamente el color, el rojo, la no-representación” (1999, p. 1836). Privilegia, por tanto, una perspectiva mimética que se escapa radicalmente de lo asumido como representación: “Al llegar a Europa no me bastaban las iglesias, los museos, los castillos y quesos de ese vasto museo que es el continente, quería además y con ellos su doble en las palabras, su analogía en los sonidos, su otra verdad” (1999, p. 33)

Esa otra verdad que define como “analogía plástica”, es decir, producto de la asimilación entre imagen pictórica y literaria –e incluso sonora– parte del registro que asume a las distintas artes presididas por *el olvido* como condición posibilitadora de la elaboración significativa (FREUD, 1899, p. 504)<sup>7</sup>. Su escritura organiza una racionalidad

<sup>6</sup> Escribe Sarduy: “Pinto algo que se parece a letras hebraicas. Según algunos, son letras de la Torá, son trazos minúsculos que se van acumulando hasta ser una especie de texto. Según otros, es como un tejido hindú, según otros, son como tejidos precolombinos, en fin, se parece mucho a una escritura” (1999, p.1832)

<sup>7</sup>En cuanto advierte que ha dejado olvidado en un barco el libro sobre el que se disponía a escribir se ve obligado a “visualizar” el texto en ausencia, a trabajar con el recuerdo y el olvido del mismo.

pensada desde el montaje, explosiva y en expansión. Allí, el vínculo entre imágenes literarias y pictóricas carece de sofisticación: “Para mí sencillamente es lo mismo” (SARDUY, 1999, p. 78). Así, licuadas, esparcidas o metabolizadas bajo un diagrama, lienzo o superficie a la que define como “un mismo fondo” (1999, p.78) Sarduy delimita la relación entre plástica y literatura en torno a los conceptos de “imagen” y “escritura” y pone de relieve la noción teórica sobre la que más le interesa reflexionar: el mimetismo. En su concepción el mimetismo es lo que mantiene unido, como el hilo que posibilita el tejido, el parergon de imagen y escritura. La estética subyacente asume al arte como acontecimiento de percepción de lo sensible que pone en juego las duplicidades de lo humano y su contrapartida animal. En este marco, el color se vuelve un doble fondo oculto que tiene, en definitiva, un carácter aurático, religioso o, incluso, ritual, puesto que ponen en ciernes el fundamento de su imaginación política: “ocultar la trama” (1999, p.78). Así el rojo, se vuelve el color vital de la sangre, pero también el del estallido (vital con su doble mortuorio) de la guerra y el parto.

Colores que, junto al blanco y el negro (paleta cromática central en los cuadros del cubano) trazan una línea de continuidad con los planteos iniciados por Georges Bataille en su *Historia del Ojo* (1928). Allí, el rojo, el blanco y el negro aluden respectivamente a la sangre, al esperma y a la explosión originaria que explica, frente al vacío, la existencia de un firmamento “totalmente oscuro” (1928, p. 9) (de nuevo el mal como exceso). Si bien Pérez (2012) propone que estos colores, tanto en el mencionado texto de Bataille, como en *Big Bang* (1979) de Sarduy, son invocados en el marco de una “eroto-estética”, prefiere leer en ellos una relación entre distintos órdenes de interrogación sobre “lo micro” y “lo macro”, en la medida en que son elementos utilizados para trazar una relación entre el cuerpo y el universo (2012, p. 119). No obstante, en nuestra lectura, estos privilegian una comprensión de la exploración sarduyana del mimetismo, inscriptas, bajo el marco de la dualidad naturaleza/cultura apuntada por Roger Caillois (1937) y que el propio Sarduy sistemáticamente retoma. De igual modo, siguiendo a Pérez podemos considerar que “el blanco, el color del esperma, es también el color de la eyaculación interestelar que llamamos Vía Láctea, y es mejor apreciado contra el negro (fondo) del firmamento, en el cual el siguiente color prominente es el rojo” (2012, 118)<sup>8</sup>. Rojo que tematiza no sólo la sangre, sino la violencia de la vida: el crimen.

## EL COLOR DEL CRIMEN

Aunque no haya menciones explícitas, es imposible disociar *Projet pour une révolution à New York* (1970a) y *L'eden et après* (1970b) de la experiencia estudiantil ocurrida dos años antes. En ambos relatos el agotamiento de la experiencia política tradicional es reemplazado por nuevas formas, en las que la aventura, la sexualidad, la violencia y lo estético se vuelven la experiencia política *tout court*, más allá de las consecuencias y efectos mensurables que pueden tener sobre lo empírico. No otra cosa parece estar diciendo Robbe-Grillet cuando al inicio del film (luego de mostrar algunas de las imágenes que luego serán prototípicas del Mayo del '68: jóvenes acostados en el

<sup>8</sup> La traducción es nuestra.

césped, fumando, discutiendo libros, teniendo relaciones sexuales, miradas nihilistas y soñadoras, una clase universitaria, la moda tanto en el vestuario como en los cortes de pelo) la voz de Violette presenta el *locus* mismo de la acción:

Frente al ingreso de la universidad hay un bar todo vidriado. Se llama Edén. Nos encontramos allí antes o después de clases, o cuando no vamos a clase. Allí inventamos nuestras historias, recitamos la comedia. Allí fingimos el estar alegres o tristes, el amarnos, el dejarnos, el tener aventuras. Porque en nuestra inútil vida de estudiantes en realidad no sucede nada [...] Según los periódicos nuestros jóvenes han perdido la fe, la noción de los valores y se refugian en paraísos artificiales. Nuestros pasatiempos preferidos son la prostitución homosexual y la violación colectiva. Después de haber leído estos periódicos, hemos probado de hacer todo eso. Hemos recitado seriamente, aplicándonos. Nos hemos divertido. Un poco (1970b)

Uno podría pensar que para Robbe-Grillet el Mayo francés no fue otra cosa que un mero divertimento de jóvenes burgueses aburridos, incapaces de construir relatos, alienados en la eterna repetición de actos sin trascendencia. Sin embargo esa lectura reduplica la crítica al interior del film: éste no sería otra cosa que un vano esteticismo o formalismo vacío sin ninguna vinculación con lo real. Vinculación signo y referente que habría de todos modos que recusar, o plantear en otros términos, ya que aunque la realidad aparezca enmascarada, teatralizada, desplazada, Robbe-Grillet parece presentar un estado de situación de la condición contemporánea, de la crisis transubjetiva de la experiencia, a la vez que extrae de esa vivencia histórica concreta una conclusión sobre el arte y la política. Entre el crimen destructivo y el juego generativo, ambos relatos ponen al rojo, a la sangre, como el agente mismo de la ficción.

Hay en este sentido en *Projet pour une révolution à New York* una teoría heterodoxa de la revolución. Una filosofía política y una Estética del crimen que tienen a la muerte como elemento central. Acciones metafóricas que “libéreront les nègres, les prolétaires en loques et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels (1970a, p. 153). Pero la revolución pide a cambio sacrificios, o mejor dicho, la representación de ciertos sacrificios, torturas, juegos extremos. La sangre, especialmente de mujer, es la materia sobre la cual se construye el deseo de la organización terrorista. Último tabú de la modernidad (FOUCAULT, 1976, p. 140), la sangre aparece entonces como un modo de traer a la superficie, hacer catarsis, los “désirs inavoués de la société contemporaine” (ROBBE-GRILLET, 1970a, p. 154). Pulsión de muerte indisociable de la sexualidad, inherente a la revolución y esencial en el hombre, que Robbe-Grillet vuelve extrañamente sensible.

Pero no habría que olvidar que aquello que emerge, recurrentemente en el relato, está más cerca de ser una materia viscosa roja que propiamente sangre. El “ce n'est pas du sang, c'est du rouge” que enuncia un personaje en *Week-end* (1967) de Godard para desautomatizar la imagen ficcional y señalar el artificio resuena especialmente aquí. Sangre falsa que junto al pulular de múltiples dobles, audios, representaciones, sueños, fabulaciones, simulacros tienen como sentido licuar lo real, para lograr que de esta manera solo queden máscaras, convenciones. Revolución que tiene por lo tanto su *topoi* en las consciencias, en la liberación de los sentidos socialmente reprimidos y que sólo puede lograrse a través de la estética.

El color como simulación es también el tema de *L'eden et après*. Pero si en la novela el rojo-sangre está asociado a la muerte, en el film lleva el signo de la vida. Ya en un principio los carteles que decoran el café Edén, “Buvez du sang”, “Don du sang”, “Sang = Vie”, señalan el tono y cambio de registro del relato. Entre el principio vampírico y el vitalismo, la sangre es por lo tanto aquello que hay que ganar para alcanzar alguna clase de experiencia. El rojo es por lo tanto signo de lo Real, de lo que no puede asirse. De hecho si al comienzo del film las acciones violentas de los personajes no tienen ningún tipo de repercusión en sus vidas, ya que la sangre muta rápidamente en mero lápiz labial o pintura roja, al abandonar la seguridad, la autonomía del Edén por Túnez la cosa cambia radicalmente. Al igual que Rimbaud, o el propio Sarduy, Robbe-Grillet parece decir que hay que abandonar el ya decadente Occidente, e ir hacia la aventura que promete Oriente. Ya que allí, tal como lo plantea el viejo Dutchman en una suerte de estribillo, “la materia se vuelve mágica. La materia inerte que ya no es rígida. La materia inerte se vuelve mágica”. Abandonar la racional línea recta del café y la fábrica, por la curva, el pliegue y la “oscura razón”. Si, como sostenía Blanchot, “hemos perdido la muerte” (1969, p. 42), sólo en Africa el rojo volverá a ser sangre.

## EL COLOR MIMÉTICO

En un sentido similar, Sarduy va a repetir y serializar una imaginación en torno al rojo que neutraliza la imagen política del Caribe revolucionario, comunista y maoísta, para expandirlo hacia un Caribe primigenio (las islas como especulación originaria pero no original de América latina) donde el privilegio caerá siempre del lado de la potencia de los rasgos impuros presentes en toda asimilación. El centro de su predilección se encontrará en objetos y relaciones contaminadas: el bloody mary, los tatuajes que visten la piel, la búsqueda sanguínea de compañía sexual ocasional (el flete), la dolencia física como agravamiento del componente natural de la corporeidad, las simulaciones diversas, la leja-cercanía (ANTELO, 2012) propiciadas por la muerte y el exilio, la fluidez prolífica del VIH, lo negro, lo chino y lo español como elementos disímiles y confluyentes en la cultura cubana.

De este modo, el rojo, configura también una política estetizada de la revolución que en sus novelas *Gestos*, *De dónde son los cantantes*, toma desarrollo para encontrar su punto álgido en *Cobra*, donde la violencia de una emasculación imposible se vuelve *motif* generador de la ficción y, a la vez, excusa productora, cuya resolución frustrada y –frustrante para el personaje– decanta en una preferencia por el vacío, es decir, por una posición figural de lo irrepresentable.

En el caso de Sarduy encontramos que, paradójicamente, la noción de escritura se construye bajo una co-incidencia bipolar que la funde con la imagen, sobreimprimiéndola en una repetición de la letra que bucea en el uso del color, y específicamente, en el rojo, el trazado de una erótica vitalista y revolucionaria en la que también resuenan, como tensiones disonantes, los ecos políticos del Mayo Francés, la Revolución Cubana y la propia forma con la que define al neobarroco. Como bien apunta Iriarte (2017), desde París, Sarduy logra para los años setenta dos cosas en principio “imposibles”: transformar al Barroco en un lenguaje subversivo y afirmar, a pesar de ser un exiliado cubano, que “en su escritura se dirimía una nueva revolución” (2017, p. 2). Si bien su trabajo innegablemente se inscribe en las reivindicaciones libertarias de la nueva izquierda

européa, tal postura “era difícil de pensar dentro de la izquierda, porque la izquierda se inclinaba hacia el socialismo y tenía como referencia la revolución cubana” (IRIARTE, 2017, p. 105). El Mayo Francés, entonces, le llega como un contexto revolucionario “tardío” e incómodo para un cubano, a quién la Revolución Castrista (que inicialmente le representó un marco político de posibilidad) terminó negándole su pasaporte y que lo lleva a naturalizarse francés producto de esas disputas.

Por ejemplo, su trabajo en *Lunes de Revolución* merece aún un análisis que exceda la perspectiva *pintura/literatura* que guía nuestra mirada, puesto que los vaporosos marcos estético-políticos que lo definieron permanecen difíciles de sustraer. Si bien no son muchas las intervenciones de Sarduy en ese semanario, allí expone un discurso teñido de certezas y convicciones políticas no exclusivamente revolucionarias, que no permanecen luego en su escritura. Asimismo, lo profundamente ecléctico y vanguardista de este magazine –que fue organizado por los principales ideólogos e intelectuales de la Revolución y quienes se convirtieron en sus principales detractores o “enemigos” a partir de 1961– merece un desarrollo de varios capítulos. Pocas publicaciones de mitad de siglo pasado exponen tal radicalidad y, al mismo tiempo, tantos matices de una misma “ideología salvaje” (ESTUPIÑÁN, 2015, p. 10), como la que hizo posible los dos primeros años de la Revolución Cubana. En ese marco, las libertades literarias de Sarduy aportaron su potencia, pero con una intermitencia y limitaciones que aún corresponde precisar.

En el caso de Cuba, pero, a la vez, en el caso general de Latinoamérica los canales de circulación, edición y movilidad de los escritores y de su literatura, crearon subjetividades, ya no descentradas (como apuntaba Sarduy en la década de 1980 en *Nueva inestabilidad*), sino móviles y paradójales, puestas en diáspora, en exilio, en refracción, como sí acierta en apuntar Ludmer (2004). De esta manera, el aspecto “político” de la territorialización presente en las letras cubanas marca una condición que puede extenderse al caso latinoamericano: las subjetividades allí constituidas trazan relaciones de *interioridad- exterioridad* respecto de la nación, de la ley, del poder, es decir, del sistema lingüístico-cultural tanto como del sistema nacional-territorial. Este aspecto de la escritura de Sarduy hace emerger su trabajo como un pensamiento del *adentro* y del *afuera* de la propia literatura continental, del *adentro* y del *afuera* de los condicionamientos genéricos de las artes, un pensamiento que oscila entre el reconocimiento de una ley (la de la representación) y una *hipertelicidad no representativa* promovida a través de la abstracción y el mimetismo. Su disolución, ese *paso (no) más allá* (BLANCHOT, 1973) de la temporalidad, organiza en esta escritura la dispersión de una obra cuya posición general en torno a la imagen construye una formulación legible, entre otras cosas, en torno al color y donde la revolución, al menos en su estallido, es leída como un retorno social de lo reprimido, en un estado de “psicoanálisis a nivel colectivo” (ALMENDROS, 2008)

El estallido de la revolución instauró una imagen moralizante y seminal del macho, el héroe reproductor, fecundador, mítico, blandiendo un código de prohibiciones y permisividades(...) Para resumir España Inquisidora, pero también Africa tribal, es lo que saltó sobre nosotros como un tigre agazapado(...) La revolución es un regreso de lo reprimido -y corriendo el riesgo de parecer paradójico o de herir algunas susceptibilidades- yo diría que es igual en el caso de que ésta agite y esgrima un vocabulario de izquierda, o de derecha, una ideología regresiva o el ideario de un Hombre siempre nuevo y siempre de nuevo inquisidor. Las revoluciones de derecha, desde el punto de vista de la moral y de la



represión sexual, dan el mismo resultado (...) ¿Qué trabajo profundo y lento es necesario para que una cultura deje de repetirse, de volver a su represión, a lo largo de las reacciones y las revoluciones? (SARDUY apud ALMENDROS-LEAL, 2008, p. 135-137)

Para Sarduy, entonces, el discurso revolucionario será siempre el de una multitud saturada por su propia imagen, que produce un discurso épico, fascinado por su elocuencia y cuyo referente real permanece cada vez más lejos y ajeno, como el pasado inconsciente de una “apenas remota” arqueología cubana. Finalmente esas certezas se irán convirtiendo en “efecto elucutorio, en proliferación al vacío, en efecto retórico” (SARDUY, 1999, p. 136).

## CONSIDERACIONES FINALES

Tanto Alain Robbe-Grillet como Severo Sarduy mantienen una relación tensa con el Mayo Francés. Entre la fascinación indudable que la revolución en sí genera (por su carácter acontecimental, destructivo, desmitificador del orden) y la desconfianza hacia la política tradicional, ya sea comunista o liberal (justamente por la constante necesidad de imponer una ficción de Estado por otra), en ambos aparece el deseo de asumir otra forma de representación que ponga a la imaginación revolucionaria en un lugar central. Así, la revolución neobarroca o el cambio de paradigma ilustrado por la praxis teórica del *nouveau roman*, reponen una serialización subversiva que disloca, multifocalmente, los centros y la norma del pragmatismo inerte de la objetividad estética. La imaginación crítica, pero siempre coherente, prueba que en ambas trayectorias marchan dos modos de la racionalidad epistémica que reactualizan, en una reflexión creativa, los grandes andamiajes teóricos que sostiene al pensamiento estético contemporáneo. De este modo, entre Cuba y Europa, entre la historia, la teoría, la crítica literaria y de arte, entre las ciencias y la mitología, entre la pintura, el cine y la literatura, entre la necesidad irreductible de nominar y los usos de aquello que desborda y excede lo nominable: el color, Sarduy y Robbe-Grillet organizan, pretendidamente, dos propuestas programáticas universalistas que recortan los grandes temas de la escritura fundamental de la segunda mitad del siglo XX.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seuil, 1997.
- \_\_\_\_\_; MILAT, Christian (eds). *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*. Ottawa/Paris: Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- ALMENDROS, Néstor; JIMÉNEZ, Leal Orlando. *Conducta Impropia*. Barcelona-Madrid: Egales, 2008.
- ANTELO, Raúl. “Lejaceranía: la lucha de los espacios inventados”. Conferencia pronunciada en la Universidad de San Martín, 2012.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1964 [1983].
- BATAILLE, Georges. *Historia del Ojo*. México D.F: Ediciones Coyoacán, 1928 [1994].
- \_\_\_\_\_. *La literatura y el mal*. Madrid: Ser y tiempo, 1957 [1959].
- BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena, 1969 [2008].
- \_\_\_\_\_. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1973 [1994].
- BLOCH-MICHEL, Jean. *La “nueva novela”*. Madrid: Guadarrama, 1963 [1967].



- CAILLOIS, Roger. *El Mito y el hombre*. México: FCE, 1938 [1988].
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Madrid: Paidós, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000 [2006].
- DITTMAR, Linda. "Structures of Metaphor in Robbe-Grillet's: Last Year in Marienbad" en *Boundary 2*, Vol. 8, Nº 3, 1980, pp. 215-240.
- ESTUPIÑÁN, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires: Dunken, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976 [2013].
- GABRIELONI, Ana Lia. "Literatura y artes" En *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Miguel Dalmaroni, director. Santa Fe: Ediciones UNL, 2009.
- GODARD, Jean-Luc. *Week-end*. Francia: Comacico, Les Films Copernic, Lira Film, 1967.
- JAFFE-FREEM, Elly. *Alain Robbe-Grillet et la Peinture cubiste*. Amsterdam: Meulenhoff, 1966.
- JEFFERSON, Ann. "Regicide and readers: Robbe-Grillet's politics" en *Paragraph*, Vol. 13, Nº 1, 1990, p. 44-64.
- IRIARTE, Ignacio. "Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura". Revista *Alea*. Bol.19, n.1, p. 91-105, 2017.
- LESSING, Gotthold. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid: Orbis, 1985.
- LUDMER, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política", en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. *Un siglo de literatura [1902- 2002]*. Madrid: Editorial Colibrí, 2004.
- MILLAT, Christian. "Éros et Thanatos, ou le rouge et le noir robbe-grilléliens" en *Analyses*. vol. 12, nº 1, 2017, p. 32-55.
- MORRISSETTE, Bruce. *The novels of Robbe-Grillet*. Ithaca: Cornell, 1963 [1975].
- Robbe-Grillet, Alain. *Project pour une révolution à New York*. Paris: Minuit, 1970a [1985].
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Eden et après*. Largometraje. Francia: Como Film, 1970b.
- \_\_\_\_\_. *Djinn*. Paris: Minuit, 1981.
- ROUDAUT, Jean. "Deux éléments surréalistes dans les récits d'Alain Robbe-Grillet" en *Obliques*. Paris: Borderie, 1978, p. 141-45.
- ROTHKO, Mark. *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis, 2004.
- PÉREZ, Rolando. *Severo Sarduy and the neo-baroque image of thought in the visual arts*. West Lafayette, Indiana: Ed. Purdue University, 2012.
- SARDUY, Severo. *Obras Completas. Tomo I y II*. Madrid: Colección Archivos, 1999.

**Recebido em 30/03/2018. Aprovado em 06/05/2018**

**Title:** *The colour of the revolution. Sarduy, Robbe-Grillet and May 1968.*

**Abstract:** *This work explores the way in which Severo Sarduy (1937-1993) and Alain Robbe-Grillet (1922-2008) problematize the tense and renewed relationship between text and image and, more precisely, between text and color. Both authors propose -in our hypothesis- a new form of representation of the aesthetic and the political, from the confluence, in the same movement, of attraction and suspicion, around the May 1968. Likewise, putting into dialogue the work of the two artists allows us to challenge the modern discourse of purity and formal concentration of materials, in pursuit of practices that make of the mixture, the crosses, the dialogues, the distances and the disagreements between the arts the very material of thought. Hence, the reflection on the color "red" acquires in both a disturbing dimension: the advent of "evil" (Bataille, 1957), as excess, embodied in figures that seem to challenge and criticize, through the same setting narrative scene, the traditional political ratio.*

**Keyword:** *Colour. May 1968. Mimetism. Blood. Painting.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201847-57>

## POÉTICA DA REPÚBLICA DE CURITIBA, “LARANJA AZEDA”, “SABUGO ESTÉRIL”, “VERGONHA ETERNA”: DALTON TREVISAN MEIA-OITO\*

Jorge H. Wolff\*\*

**Resumo:** A partir da expressão “República de Curitiba”, forjada por Luís Inácio Lula da Silva, preso desde abril na cidade e personagem deste ensaio, propõe-se uma reflexão em torno da relação literatura-política com base na obra do escritor Dalton Trevisan, que em 1968 publicou dois livros em um (*Desastres do amor e Mistérios de Curitiba*) pela editora Civilização Brasileira de Ênio Silveira. Tomando como principal objeto o texto em tom bíblico profano dedicado à destruição da cidade que abre o segundo livro, “*Lamentações de Curitiba*”, postula-se uma relação entre as espadas desembainhadas nas “*Lamentações*” e durante as passeatas do movimento estudantil há cinquenta anos no Rio de Janeiro, com forte adesão da classe intelectual, que provocariam o endurecimento do regime militar instalado no poder desde 1964. Os relatos de Dalton Trevisan são vistos da perspectiva das escrituras do desastre segundo Blanchot e da poesia como vida-morte segundo Bataille, juntamente com a fusão de prosa e poesia que se pode ler em Waldman e Agamben.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan. Curitiba. Luís Inácio Lula da Silva. Literatura. Política.

*E quem não se achava inscrito no livro da vida  
foi também lançado no lago de fogo.*  
Apocalipse 20

*A calma, a queimadura do holocausto,  
o aniquilamento do meio dia – a calma do desastre.*  
Maurice Blanchot

### 1. MISTÉRIOS

A República de Curitiba é uma expressão metafórica e polêmica que no entanto condensa em seus dois polos um estado-de-coisas cultural, político e social próprio do Brasil contemporâneo. Na versão corrente sobre a expressão, ela teria sido fruto de um telefonema entre o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva e a ex-presidenta Dilma Rousseff grampeado pela Polícia Federal: Lula teria se referido desse modo – “a República de Curitiba” – à cidade do sul do país em que um certo juiz da 13ª vara criminal federal expede juízos e sentenças em cascata através da chamada “Operação Lava-jato”, com alcance nacional e forte impacto midiático, que estaria dedicada exclusivamente ao

---

\* Este texto é um dos desdobramentos da pesquisa de pós-doutoramento intitulada “Poetas de lábios fesceninos: Dalton Trevisan com Paulo Leminski”, realizada entre março de 2017 e março de 2018 na Universidade de São Paulo, sob a supervisão da Profa. Dra. Eliane Robert Moraes.

\*\* Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: [jocawolff@hotmail.com](mailto:jocawolff@hotmail.com).

combate à corrupção. Mas demos logo nome aos bois: a operação é capitaneada pelo juiz Moro, magistrado que é integrante, por sinal, de tradicional família curitibana. Trato pois de reivindicar uma terceira margem do rio neste escrito: a tal república provinciana – que é hoje um dos barris de pólvora da polarização ideológica nacional em função da prisão de Lula no próprio edifício que autorizou construir em 2002, no início de seu primeiro mandato como o primeiro presidente-operário do Brasil –, a famosa “República de Curitiba” é vista neste trabalho sob a forma das lamentações, admoestações e imprecações apocalípticas, ao estilo do Apocalipse bíblico, pelo mais ilustre e maldito, ou pelo mais notório e temido, ou ainda pelo mais respeitado e desconhecido escritor da cidade, Dalton Trevisan. São os *mistérios de Curitiba*, conforme o título do livro aberto pelas fúnebres “lamentações” – que tomamos a liberdade de dedicar aqui ao mais famoso justiceiro miliciano federal em atividade no Poder Judiciário no momento, contrerrâneo tanto do “vampiro do Alto da XV” (na região central da cidade), o recluso e ainda ativo, aos 93 anos, Dalton Trevisan, quanto do “kami-quase da Cruz do Pilarzinho” (na região noroeste de Curitiba), o expansivo e já falecido Paulo Leminski (1944-1989).

No caso do escritor curitibano, demasiado curitibano que nos ocupa, nascido em 1925 e também oriundo de família abastada da cidade, ele integrou a geração de artistas do pós-guerra no país, vale dizer, foi participante ativo e combativo do mundo capitalista pós-nazismo e do Brasil getulista e logo desenvolvimentista. No imediato pós-guerra dirigiu a revista *Joaquim*, com 21 edições entre abril de 1946 e novembro de 1948, cujo título drummondiano remetia ao mais comum entre os mais comuns dos seres humanos – o seu legendário José – e cujo lema era stendhaliano: “Elle n’a rien à continuer cette génération, elle a tout à créer”<sup>1</sup>. Era a fundação de uma poética paranaense anti-simbolista e anti-paranista (o paranismo como a arte acadêmica no pior sentido da expressão), a proposta de um começo desde zero em relação à vaga modernizante e vanguardista no país que chega apenas naquele momento ao estado do Paraná sob a forma de simultânea crítica e adesão às pautas rupturistas do modernismo brasileiro de 1922. Caráter fundacional este várias vezes manifestado nas páginas da *Joaquim*.

No entanto, o escritor só apareceria de fato como figura de proa do universo da literatura e da cultura brasileiras na década de 1960, cujo autoritarismo se impõe em abril de 1964 e experimenta tenebrosa inflexão ditatorial no final de 1968. Entre 1959 – quando Dalton Trevisan estreia oficialmente com as *Novelas nada exemplares* – e 1968, houve a frustração e a espera diante do descaso com o primeiro livro, mal visto por exemplo pelo crítico Otto Maria Carpeaux<sup>2</sup>; a publicação reparadora de *Cemitério de elefantes* cinco

<sup>1</sup> Em carta de 20 de junho de 1959 ao amigo Carlos Castelo Branco (disponível no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa), o escritor acrescentaria outra citação em francês com força de lema, desta vez atribuída a Tchekhov: “Je m’apprête à écrire d’une manière sensée sur la fornication et les moeurs dépravés”. Carta esta que se inicia assim: “Meu caro Castello, doença na família e a própria saúde precária não deixaram que escrevesse a minha obra-prima – como não foi escrita seria por certo uma obra-prima”. Observe-se que Castelinho (como era conhecido), que se tornaria protagonista do jornalismo e da história política brasileira dos anos 60 e 70, havia sido um dos mentores intelectuais de Dalton Trevisan na década anterior, como atesta a correspondência entre ambos.

<sup>2</sup> Imigrante de origem austríaca que chega ao país durante a Segunda Guerra Mundial, Otto Maria Carpeaux (1900-1978) colabora de início com *Joaquim* mas entra logo em conflito com o grupo da revista. No final dos anos 60, o veterano crítico apoiaria e participaria ativamente dos movimentos da juventude estudantil, ao lado de queridos amigos de Dalton Trevisan como Hélio Pellegrino e Joaquim Pedro de Andrade, entre

anos depois da estreia, desatando em série e rapidamente a avalanche de relatos de *Morte na praça* no mesmo ano e *O vampiro de Curitiba*, com seu mito de autor embutido, em 1965, chegando em 68 aos *Desastres do amor/Mistérios de Curitiba*, em publicação dois-em-um da editora Civilização Brasileira, para fechar a década com nada menos que *Guerra conjugal* (1969) – que vai justamente dar título ao filme do diretor Joaquim Pedro de Andrade seis anos depois. Coincidência nominalista ou não, poderíamos dizer que sua trajetória de intelectual público atuante vai da revista *Joaquim* ao cineasta Joaquim, que mesmo sob os anos de chumbo seguiu trabalhando para realizar, como realizou, a obra-prima do *kitsch* e do escárnio que é o filme *Guerra conjugal* (1975)<sup>3</sup>. De modo que seus interlocutores eram sobretudo intelectuais originários do estado de Minas Gerais, como Carlos Drummond de Andrade, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, Pedro Nava e Carlos Castelo Branco (este um integrante do grupo mineiro nascido no Piauí), cujo interesse soube atrair com sua revista “dedicada a todos os Joaquims do Brasil”, que renovou as artes da província e o gosto de seu público leitor, com ênfase para as artes plásticas e a literatura e a partir de condições oferecidas pelo financiamento familiar, através da empresa de louças e vidros Trevisan, e de outros colaboradores privados, sempre em forma de vistosos anúncios publicitários.

A partir do segundo livro, *Cemitério de elefantes*, a consagração, ou isso a que chamamos “a consagração”, foi-lhe inevitável, muito apesar da absoluta insistência nos temas bíblico-machadiano-rodrigueanos, ou seja, seus temas eram – e seguem sendo – frequentemente grotescos, monstruosos, hiperbólicos e desagradáveis. Além disso, tratavam-se e tratam-se de relatos da ordem do costumeira e zelosamente recalado em forma narrativa desde o início despojada e desde sempre vazada por um estranho lirismo, cuja elevação ao absurdo em termos de supressão de vocábulos com o passar do tempo daria margem ao surgimento de um outro escritor, o de tesouras sempre afiadas em mãos. Junto com elas, incontornáveis, o escritor lança mão das colagens intra e extratextuais, resultando em montagens que vão marcar os seus livros dos anos 1970 em diante. Quer dizer, além de reescrever condensando os seus textos, ele passa a esquartejá-los para novas e heteróclitas misturas.

Mas era ainda um Dalton Trevisan Meia-Oito aquele do início dos 60, um Dalton jovem, digamos, um “Dalton Joaquim”, anacrônico, obscuro e persistente porta-voz do desrecalcamento provinciano paranista generalizado, visto dentro e fora de sua cela, ainda distante do escritor internacionalmente aclamado – com o Nobel da língua portuguesa, o Prêmio Camões, em 2015 – e daquele que vai se tornar à sua revelia objeto mítico-mercadológico através, por exemplo, da refinada marca de café “A Polaquinha”. Tomado em conjunto, dos primeiros poemas obtusos aos últimos haicais e ministórias, no entanto, suas verdadeiras escrituras do desastre, em forma de ruínas da tradição artística e literária,

---

tantos outros, como se pode verificar em *1968, o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura. Quanto a Dalton, salvo engano, ele manteve o seu silêncio de pedra na ocasião das marchas estudantis, mas atuava sem dúvida na mesma direção contestadora, tendo os interlocutores e os editores que tinha: seus livros eram publicados pela mais ativa editora de esquerda do país, a Civilização Brasileira de Ênio Silveira, outro amigo e destacado militante contrário à ditadura cívico-militar.

<sup>3</sup> Peço licença para remeter aqui ao texto “Falar cafejeste”, publicado na revista *Letras de Curitiba* em 2010, em que relaciono o poeta Manuel Bandeira com Dalton Trevisan e Joaquim Pedro de Andrade. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/25090>.

apontam para a memória do mundo, do país e da cidade (da sua cidade e das cidades de modo geral), em uma palavra, apontam para a imaginação social de 1968, no que se refere ao recorte proposto aqui. E valeria incluir neste pacote a circunstância histórica do ápice da pornochanchada, a mais produtiva indústria cinematográfica nacional do mesmo período, que coincidiria por sua vez com a popularização da televisão, ambas avalizadas e cooptadas pela ditadura cívico-militar, assim como vale incluir também a sua problematização no futuro filme de Joaquim Pedro em parceria com Dalton Trevisan, imediatamente depois do grande impacto das películas do mesmo diretor *Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972) no meio artístico e cinematográfico internacional<sup>4</sup>.

## 2. LAMENTAÇÕES

Profanador contumaz, portanto, da Bíblia Sagrada e da República de Curitiba, transformada em monumento *kitsch* ao *kitsch*, Dalton Trevisan vive desde sempre estoicamente em uma cela de monge (“há que de anos?”, seria preciso perguntar) na rua Ubaldino do Amaral, no bairro Alto da XV, perto do Teatro Guaíra, da Universidade Federal do Paraná, da Livraria do Chaim, do Museu Guido Viaro e também das ruas Schiller e Machado de Assis. Sua cela não fica, portanto, muito distante daquela em que o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva se encontra encerrado (“há que de dias?”, poder-se-ia indagar). Ali Dalton Trevisan escreve e reescreve sem descanso as suas cartas, os seus relatos, as suas bênçãos e as suas maldições – sendo as bênçãos dedicadas aos bichos-bichos; aos bichos humanos invariavelmente reserva toda a maldição de que é capaz a sua velha ira santa. Pastiche do profeta Jeremias, o Apocalipse segundo Dalton Trevisan leva então o religioso título de “Lamentações de Curitiba”. Chama a atenção e incomoda – como ocorre aqui mesmo e agora, no momento de escrevê-lo, a onipresença do nome da capital paranaense, várias vezes repetida no texto –, palavra cuja origem significaria na língua guarani “lugar de pinhas”, “lugar de pinheiros”, “lugar de pinhões”.

São, assim, tais bíblicas e estrepitosas lamentações que gostaria de evocar, e de reproduzir em alto-falante, se possível fosse, no próprio entorno do edifício da Polícia Federal, inaugurado em 2007 no bairro Santa Cândida, região nordeste da República de Curitiba, onde Lula se encontra preso, rodeado por casas e edifícios de classe média e, desde a efetivação de sua prisão no dia 7 de abril deste ano, também pelo acampamento de centenas de militantes que o apoiam com atividades culturais e políticas diárias: está lá feito um Jesus antes de Cristo, ou seja, aquele Jesus linguístico-político de carne e osso, criado por Leminski em seu ensaio biográfico *Jesus a.C.*, já que mandou construir o próprio cárcere e a própria cruz, dando margem ao retorno do mito da ressurreição de Cristo e do próprio Jesus depois de Cristo, ao ser martirizado e sobreviver feito um morto-vivo – morto para a política, para as eleições presidenciais de outubro próximo, conforme a bem-sucedida estratégia de seus adversários, já que aparece em primeiro lugar em

---

<sup>4</sup> Ambas igualmente oriundas de marcos da literatura brasileira, o romance rapsódico-antropofágico de Mário de Andrade, publicado em 1928, e o episódio da Inconfidência Mineira, quando no final do século XVIII um grupo de poetas e revolucionários foram massacrados por lutarem pela independência do império português.



qualquer pesquisa eleitoral –, permanecendo assim morto para o processo eleitoral mas vivo para a eternidade da história política nacional, para o bem e para o mal.

Seria esta, ou ao menos parte desta, a “vergonha eterna” que Dalton Trevisan atribuiu à sua cidade nas “Lamentações”? Seria este o “sabugo estéril” em que, segundo ele, ela se transformou? Trata-se, como não poderia deixar de ser, da modernização conservadora e da sociedade de controle, da biopolítica e do estado de exceção: eis a espada desembainhada do Senhor – exatamente no ano, 1968, em que as forças repressivas apelavam mais e mais à violência no país –, a espada desembainhada do Senhor sob a ótica do futuro autor de *O rei da terra* (1972) e *A trombeta do anjo vingador* (1977). As lamentações daltonianas – enunciadas enquanto excepcionais esculturas de mármore em sua obra normalmente cambiante, quer dizer, é dos seus poucos textos que, sob a forma de um lirismo violento, aparece mais cerrado estruturalmente, ao modo de salmo ou de canto e talvez por isso tenha sofrido menos variações nas versões posteriores –, estas terríveis e reveladoras lamentações contam duas breves páginas; transcrevo a primeira, com seu tom ao mesmo tempo arcaico e solene, cuja voz ecoaria anacronicamente aquela da peste propagada pelo poeta-violador de *O mez da gripe* de Valêncio Xavier:

#### Lamentações de Curitiba

A palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visitação:

Suave foi o jugo de Nabucodonosor, rei da [de] Babilônia, diante de Curitiba escarmentada sob a pata dos anjos do Senhor como laranja azeda que não se pode comer de azeda que é.

Ai, ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora.

Gemerei por Curitiba; sim, apregoearei por toda a Curitiba a nuvem que vem pelo céu, o grito dos recém-nascidos [infantes] a anuncia; porque o Senhor o disse.

A chuva de ais inundará a terra sem subir ao céu; e no céu verão as costas do Senhor; e no céu sem lua nem sol a tampa descida do céu.

No dia de suas aflições os vivos serão levados pela mão dos mortos para a morte horrível. Da cidade não ficará um garfo, aqui uma panela, ali uma xícara quebrada; ninguém informará onde era o túmulo de Maria Bueno.

O dia virá no meio do maior silêncio – com um guincho.

O que fugir do fogo não escapará da água, o que escapar da peste não fugirá da espada, mas o que escapar do fogo, da água, da peste e da espada, esse não fugirá de si mesmo e terá morte pior.

O relógio na praça Osório marca a hora parada no [do] dia de sua visitação.

Ó lambari de rabo vermelho do rio Ivo, passou o tempo assinalado.

Os abutres afiam seus bicos recurvos por causa do dia que vem perto. Escorrerá devagar o tempo como azeite derramado, eis a chaga da aproximação do dia. Cada um exhibe [na testa] o estigma da besta na testa; aqui há sabedoria.

O pânico virá num baile de domingo [de travestis] no Operário, no meio do riso; o riso não será riso, diz o Senhor, e as mulheres [as bicharocas] correrão para diante do espelho [desfilarão diante do] e não darão com sua imagem.

Diz o Senhor: Eis que Eu entrego esta cidade nas mãos de Baal e dos filhos com rabo de Baal, e tomá-la-ão.

Este é o povo que morreu de espada: cento e noventa mil e sete almas e mais uma; todas as almas perdidas numa hora e sem um só habitante.

A estátua do Marechal de Ferro madrugará com os olhos na nuca para não ver.



Os ipês da praça Tiradentes sacolejarão os enforcados como roupa secando no arame.  
(TREVISAN, 1968, p. 69-70)

Os enforcados, os inconfidentes, “o povo que morreu de espada”. O dia do Apocalipse em Curitiba digamos, portanto, que foi o 13 de dezembro de 1968. É a data do ato institucional nº 5, quando a junta militar decide apertar o cerco sobre aqueles considerados subversivos em geral e as liberdades políticas são suspensas durante quase uma década. No decorrer dos meses anteriores ao “ano que não terminou” – e ao que tudo indica segue sem terminar –, a polícia, as polícias de fato desembainharam as suas espadas com frequência, sobretudo nas ruas do Rio de Janeiro, quando o presidente Costa e Silva cede às pressões dos militares linha-dura a fim de abafar todo e qualquer foco de insurreição, inventando todo tipo de motivos para isso. Com o Exército nas ruas, o regime vinha reprimindo sobretudo os estudantes que se organizaram em passeatas de cem ou trezentos mil que resultaram, por sua vez, na mobilização de boa parte da classe média e de muitos artistas, escritores e intelectuais, os quais participariam ativamente das campanhas pelos direitos humanos e pela resistência diante da violência ditatorial. Entre eles, em sua militância jornalística como colunista político do *Jornal do Brasil*, Carlos Castelo Branco (alguém que, apesar de moderado, chegaria a ser censurado e preso), o qual, conforme mencionado acima, foi durante os anos 50 seu interlocutor constante, ajudando a forjar e a arranjar as *Novelas nada exemplares* (1959). Com seu título cheio de escárnio que remetia ao mesmo tempo à tradição literária universal, o livro é considerado a estreia oficial do escritor por ele próprio, estreia antecedida no entanto por muitos textos tão circunstâncias quanto fundamentais da sua juventude. Dalton Trevisan, por sinal, nos antípodas de um Julio Cortázar, por exemplo (que escreveu muito antes de publicar), viveu desde muito cedo a ânsia de ter seus textos circulando quase por qualquer meio, como o demonstram os livros projetados para 1941, quando aos 16 anos publica a antologia de sonetos dedicados a diversas mulheres intitulada *Visos*.

Mas, em sua “morte horrível”, “ninguém informará onde fica o túmulo de Maria Bueno”, boêmia errante (na expressão de Baudelaire), prostituta famosa da mitológica cidade de Dalton Trevisan. Tampouco se informará a respeito de sua irmã de ofício, Dinorá, nomeada em seguida na segunda parte do texto, e que, ao contrário da primeira mulher, dará título a um livro inteiro da década de 1990, quando surgem em sua obra as miscelâneas de relatos, poesia, cartas e crítica, textos sempre obsessivamente reescritos quando já está bem incorporado o minimalismo haicaísta que se tornaria característico de suas escrituras a partir dos anos 70. Seguem portanto as eternas lamentações, vale dizer, as maldições finais de Curitiba, a começar por aquelas dedicadas às “damas alegres da Dinorá”:

De assombro as damas alegres da Dinorá atearão fogo ao vestido [às vestes] gritando nas janelas o fim dos tempos.

No rio Belém serão tantos afogados que a cabeça de um encostará nos pés de outro, e onde a cachaça para todos os [mil e um] velórios? Os ratos de rabinhos satisfeitos sairão dos bueiros e roerão [de rabinho satisfeito hão de roer todo] o dinheiro do banco de Curitiba.

Para embainhar minha espada, diz o Senhor, os vinte e três necrófilos da cidade casarão em comunhão de bens com suas noivas desenterradas e vestidas de branco.

A filha de meu povo será um pátio do Asilo Nossa Senhora da Luz com seus urros e maldições. Muitos correrão para baixo [debaixo] da cama e cada um terá mais de uma morte: uma, a que escolher e a outra pela espada do Senhor, que já assobia no ar.

O rio Barigui se tingirá de vermelho mais que o Eufrates.

Um sino baterá no ouvido dos homens e eles se esborracharão como [feito] caqui maduro. As filhas vaidosas de sua cidade suspirarão. Chorarão lágrimas dos olhos [pedras de sangue] dizendo: Não existe dor como a minha dor. Depois hão de chorar os próprios olhos com dois buracos na cara.

Ai de Curitiba, perece o teu povo e se quebranta meu coração, porque é o dia da visitação, diz o Senhor. Da tua arrogância, dos teus tesouros, dos teus títulos [Dos teus lambrequins de ouro, das tuas cem figurinhas de bala Zequinha, do teu bebedouro de pangarés] a gente perguntará: Que fim levaram?

Dá uivos, ó rua 15, berra, ó Ponte Preta, uma espiga de milho debulhada é Curitiba: sabugo estéril.

O terror arrombará as portas, os macaquinhos do Passeio Público destelharão as casas, a cidade federá como a jaula de um chacal doente.

Onde estão os leões de pedra que guardam as casas de teus ricos e os tatus de rabo amarelo que guardam os teus [medrosos] leões?

Maldito o dia em que filho de homem te habitou; o dia em que se disse nasceu uma cidade não seja lembrado; por que não foste sempre um deserto, em vez de cercada de muros e outra vez sem um só habitante?

Ó Curitiba Curitiba Curitiba, estendes os braços perfumados de giesta pedindo tempo, quando não há tempo.

Ó Curitiba Curitiba Curitiba, escuta o grito do Senhor feito um martelo que enterra os pregos. Teu próprio nome será um provérbio, uma maldição, uma vergonha eterna.

Curitiba, o Senhor chamou o teu nome e como o de Faraó rei do Egito é apenas um som.

A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais.

Não tremas, ó cidadão de São José dos Pinhais, nem tu, pacato munícipe de Colombo, a besta baterá voo no degrau de tuas portas. Até aqui o juízo de Curitiba. (TREVISAN, 1968, p. 70-71)

A espada veio, então, sobre a cidade, que foi, não é mais. Diante disso, e seguindo o fio desta reflexão, Curitiba é uma morta-viva desde 1968. O que também se deveria dizer do Rio de Janeiro, que foi o epicentro das manifestações que levaram ao AI-5:

Na esquina das avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, as duas colunas finalmente se encontraram, tendo à frente de uma delas os jovens padres Guy, Dario Nunes, Luciano Castello e João Batista, que ainda se impressiona ao relembrar a cena: “Nós ali embaixo, junto às patas, e os cavalos sapateando, agitados, como se estivessem drogados. Era aterrador”.

A ordem do major Neyson Auler Rebouças, que comandava o piquete de cavalaria, foi o sinal de que se estava entrando na zona do imprevisível.

– Desembainhar!

(VENTURA, 1988, p. 121)

Também ele um mineiro, o jornalista Zuenir Ventura descreve nesse momento de seu 1968, *o ano que não terminou*, o enfrentamento entre a infantaria do exército e as centenas de pessoas que haviam participado da primeira missa de sétimo dia pela alma do estudante Édson Luis, morto no dia 28 de março pelas forças repressivas, na igreja da Candelária (com a igreja lotada de ateus). Os padres mencionados foram os responsáveis,

ao menos naquele dia, por evitar um banho de sangue. Mas, continua Ventura, “a iconografia daqueles tempos está cheia dessas chocantes imagens: cavalarianos de sabre na mão, ensandecidos, golpeando o povo imprensado contra as portas da Candelária” (VENTURA, 1988, p. 121).

### 3. DESASTRES

1968 é um número e um ano do calendário cristão. É também um ano de muitos acontecimentos alvissareiros e funestos – como todos os demais, se poderia dizer. No Brasil, no entanto e em particular, teve a Tropicália e teve o AI-5, teve o movimento performático-anarquista que se institui no entre-lugar das artes vestíveis e desvestíveis na década da ocupação de todo o território nacional, centímetro a centímetro, pela máquina de guerra uniformizante-hegemonizante da televisão, que foi no entanto inseparável do tropicalismo; teve o movimento das forças repressivas conservadoras que fecham as portas do congresso nacional à força, sem consultar ninguém senão as próprias forças armadas, ao enterrar a utopia comunista e as tendências socializantes com base tanto na violência das armas quanto na violência simbólica da mesma televisão em forma de permanente fantasmagoria de entretenimento e publicidade. Tomei, portanto, o motivo daquele ano, e da efeméride dos cinquenta anos neste não menos funesto 2018, como o disparador do presente texto dedicado à república – à coisa pública – de Curitiba na figura do escritor Dalton Trevisan.<sup>5</sup>

Escrituras do desastre, como dissemos, à maneira de Maurice Blanchot, já que se trata da dissipação e do desobramento que as caracterizam a partir de seu pensamento, e também do pensamento de Georges Bataille. A concepção de poesia deste último, de uma poesia-experiência alheia a ela enquanto gênero pertencente a uma tradição, por uma poética do instante da linguagem, implica a vida e a morte, o erotismo e a religião, o Bem e o Mal vistos não como opostos mas enquanto fusão e relação. De modo que a comunicação poética não se dá como comunicação mas antes como ausência, como morte-vida da poesia, uma vez que, segundo Bataille, “(...) sabemos todos que cada voz poética comporta em si mesma a sua impotência imediata, cada poema real morre ao mesmo tempo que nasce, e a morte é a própria condição de sua realização” (BATAILLE, 1976, p. 394)<sup>6</sup>. O que também se dá na leitura do *Bartleby, o escrevente* de Herman Melville por Maurice Blanchot:

A recusa, diz-se, é o primeiro grau da passividade – mas se ela é deliberada e voluntária, se ela exprime uma decisão, seja ela negativa, isso não permite ainda se destacar sobre o poder de consciência, restando, na melhor das hipóteses, um eu que recusa. É verdade que a recusa tende ao absoluto, a uma espécie de incondicional: é o nó da recusa que torna sensível o inexorável “eu preferiria não (fazer)” de Bartleby, o escritor, uma abstenção que não pôde

<sup>5</sup> Seu “outro”, o poeta Paulo Leminski, então completamente desconhecido para além de seu círculo de amigos provincianos, começa em 1968 a escrever o *Catatau*, o “romance-ideia” que aparece em edição independente em 1975, quando no mesmo ano – insistamos – Dalton Trevisan ganha a instigante tradução audiovisual de seu universo literário no filme *Guerra conjugal*. Ambos, cada qual a seu modo, vão protagonizar a cena artístico-literária do Paraná com influência e disseminação em todo país.

<sup>6</sup> Utilizo aqui tradução inédita de Fernando Scheibe, a quem agradeço.

ser decidida, que precede toda decisão e que é mais que uma denegação, é antes de tudo uma abdicação, a renúncia (jamais pronunciada, jamais esclarecida) a nada dizer – a autoridade de um dizer – ou ainda a abnegação recebida como o abandono do eu, a deserção da identidade, a recusa de si que não se ouriça sobre a recusa, mas abre à falência, à perda de ser, ao pensamento. “Eu não o farei” teria significado ainda uma determinação enérgica, chamando por uma contradição enérgica. “Eu preferiria não...” pertence ao infinito da paciência, não deixando refém à intervenção dialética: “nós caímos para fora do ser, para fora da letra, no campo do fora onde, imóveis, caminhando com passos iguais e lentos, vão e vêm os homens destruídos”. (BLANCHOT, 2015, p. 151)

Esta leitura, que vai da “recusa” de Bartleby até os homens destruídos do pós-guerra, pode ser lida por sua vez em Dalton Trevisan de ponta a ponta (e lá se vão quase cem anos de vida): recusa de escrever de modo fluente; recusa do romance-rio; recusa da cidade favelizada; recusa de figurar no mundo midiático como “celebridade” ou “formador de opinião”; e, de outra parte, obsessão de escrever o mínimo, sabotando a noção de tempo; recusa de escrever “sobre” os homens destruídos em nome da obsessão de escrever *os próprios homens destruídos*. E o meio de obtê-lo em forma literária é o de sua singular fusão de poesia e prosa, em que a prosa despojada e realística é sempre trabalhada em contraponto com a vertente do poema através de uma sintaxe que, estimulada pela cada vez mais extrema concisão, toca nas coisas mesmas, tomando o partido das próprias coisas: *le parti pris des choses* nos termos de Francis Ponge; estas escrituras, desde a juventude até a atualidade, tendo se desenrolado sempre de maneira fragmentária, em pequenos cadernos distribuídos de mão em mão ou em livros de grande circulação: trata-se invariavelmente de “ministórias”, desde os poemas adolescentes da época da Segunda Guerra Mundial até *O beijo na nuca* de 2014 (e o que mais vier).

Em um ensaio de Berta Waldman publicado em 2012 em edição especial do jornal *Cândido* dedicada à obra de Dalton, intitulado “No ventre do minotauro”, ela propõe precisamente a mesma ou muito semelhante relação entre poesia e prosa em suas escrituras do desastre:

(...) dizer que o conto de Dalton Trevisan esconde, desde sempre, uma estrutura poética, não significa edulcorar o que nele é ácido e amargo, uma vez que seu texto caminha na contramão do lirismo tradicional e instala-se num registro antilírico, oferecendo-se ao leitor como *flashes* do cotidiano em estado bruto. Talvez se possa pensar que o móvel do gesto de “reescrever”, para além das obsessões do autor de retomar o mesmo e dos sentidos estéticos que a repetição acarreta, esteja amparado no desejo de levar à exaustão o exercício da produção de efeitos que a repetição propicia, o que o conduz também a rerepresentar alguns de seus contos através da verticalização dos versos, acentuando ainda mais o minimalismo da forma. (WALDMAN, 2012, p. 7)

Waldman menciona então um relato em prosa reescrito em versos, algo frequente no *modus operandi* do escritor, buscando transgredir a fluência de uma narrativa coordenada e gramaticalmente correta em nome da máxima condensação possível, em busca do “miolo” mesmo da expressão verbal:

A condensação aqui é conseguida por subtrações, mas também pelo ajuste cada vez mais calibrado do episódio narrado ao seu miolo, fazendo-o coincidir com a sua expressão verbal. Assim, Trevisan procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso

sobre a coisa. Por isso, nos seus melhores contos, o método é francamente poético, e não estranha que a literatura do autor exerça influência não só na prosa, como também na poesia brasileira contemporânea (...). (WALDMAN, 2012, p. 7)

Portanto, o escritor, cuja iniciação se deu como poeta que bebeu na tradição poética mais arcaica e rigorosa, com direito a rima e métrica, se torna com o tempo um detonador das formas poéticas “sublimes” ou “perfeitas” e passa a influenciar a poesia brasileira contemporânea a partir da matriz da destruição, ou seja, daquela que podemos conectar com a vertente do desobramento, da ausência de poesia no sentido de Bataille e de Blanchot. Parte viva e ativa nos desdobramentos filosófico-poéticos desta vertente, Giorgio Agamben, em *Ideia da prosa*, procura igualmente esgarçar, sob a forma de fragmentos, as escrituras e as poéticas do desastre através do mínimo e do silêncio. Refletindo sobre esta mesma relação singular entre poesia e prosa, vistas desde o início e para sempre como indecíveis, Agamben destaca a poesia de Hölderlin e de Caproni para desembocar em um tipo de *between*, de entre-lugar que é também próprio do que faria Dalton Trevisan com a própria obra: ao sacudir as suas entranhas escritas para todos os lados através do procedimento da reescritura infinita, e da eterna reapropriação dos próprios textos em busca de novos sentidos, vai tornando-a mais seca e mais contundente, confundindo deliberadamente seus leitores e desafiando frontalmente o próprio cânone que o consagrou. Trata-se portanto sempre, em seu caso, da linguagem e da morte, que busca, com obsessão centenária, iludir, como escreve João Barrento no prefácio do livro de Agamben acima citado:

E que instrumento mais adequado para uma apreensão do que não se pode e não se deve esquecer do que a ‘medida mais breve’, a forma mínima que, armando o cerco às coisas, fazendo refulgir a Ideia, tornando visível a força da palavra em ação nos interstícios do silêncio, acede à Ideia da linguagem e aspira a iludir a Morte? (BARRENTO apud AGAMBEN, 1999, p. 16)

Pois os mortos-vivos seguem de fato iludindo a Morte e perturbando o mundo a partir do microcosmo de Curitiba, sejam eles os mortos Jamil Snege, Paulo Leminski, Wilson Bueno ou Valêncio Xavier, ou os vivos Dalton Trevisan, sob a forma dos desastres do amor do velho vampiro literário, e Luiz Inácio da Silva, sob a forma do martírio, do pão, do circo e do sangue. Vale dizer, sob a forma dos mistérios de Curitiba em pleno ano de 2018, cinquenta anos depois do ano que não terminou.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgia. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- \_\_\_\_\_. La religion surréaliste (Conferência proferida no Club Maintenant em 24 de fevereiro de 1948). In: *Oeuvres complètes VII*. Paris: Gallimard, 1976.
- BLANCHOT, Maurice. *A escrita do desastre (fragmentos caídos de um texto ardente)*. Trad. João Rocha. *Em Tese* v. 21, n. 2, Belo Horizonte, maio-agosto 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Jesus a.C.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- TREVISAN, Dalton. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WALDMAN, Berta. No ventre do minotauro. *Cândido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, n. 11, Curitiba, junho 2012.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

**Recebido em 10/04/2018. Aprovado em 10/06/2018**

**Title:** *Poetics of “República de Curitiba”, “sour orange”, “sterile corn cob”, “eternal shame”*: Sixty-Eight Dalton Trevisan

**Abstract:** *Beginning with the expression “República de Curitiba”, carved out by Luís Inácio Lula da Silva, who was arrested last april in the city of Curitiba and who figures as a character of this essay, I propose a reflection about the relation between literature and politics from the writer Dalton Trevisan’s works, who in 1968 published two books in one (Desastres do Amor and Mistérios de Curitiba) by Civilização Brasileira editor Ênio Silveira. Taking as its main object the text in a biblical profane mood dedicated to the destruction of the city that opens the second book, “Lamentações de Curitiba”, a relation is postulated between the unsheathed swords in the “Lamentações” and during the movement students rallies fifty years ago in Rio de Janeiro, with a high engagement of the intelectual class, that provoked the hardening of the militar regime in power since 1964. Dalton Trevisan’s tales are seen in the perspective of Blanchot’s writing of the disaster and according to Bataille’s notion of poetry as life-death together with the prose and poetry fusion read in Waldman’s and Agamben’s works.*

**Keywords:** *Dalton Trevisan. Curitiba. Luís Inácio Lula da Silva. Literature. Politics.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201859-69>

## O NOVO ESPÍRITO DO ANTICAPITALISMO

Moysés Pinto Neto\*

**Resumo:** É conhecida a interpretação de Luc Boltanski e Ève Chiapello de que os acontecimentos de 1968 teriam desencadeado uma renovação do “espírito do capitalismo”. Assim, se o primeiro espírito, descrito por Max Weber, era do puritano ascético inspirado na ética do trabalho, a “busca por autenticidade” dos jovens de 68 teria desencadeado o novo espírito conexionista e flexível. Porém, ao mesmo tempo em que se criava o primeiro espírito do capitalismo, igualmente um espírito do anticapitalismo se gestava nos sindicatos, intelectuais socialistas e movimentos comunistas e anarquistas. Esse espírito foi igualmente renovado pelos jovens de 68 a partir da crítica à “sociedade industrial”, comum ao projeto unidimensional tanto no mundo capitalista quanto na experiência do “socialismo real” vigente. Assim, se é verdade que 68 desaguou numa renovação do espírito do capitalismo, podemos dizer que igualmente renova o espírito do anticapitalismo, cujos experimentos vivem na radicalidade das críticas feminista, antirracista, decolonial e ecológica do capitalismo hoje em dia.

**Palavras-chave:** 1968. Marcuse. Boltanski e Chiapello. Anticapitalismo. Capitalismo.

### 1. 1968 E O “NOVO ESPÍRITO DO CAPITALISMO”

Desde Max Weber, a expressão “espírito do capitalismo” tornou-se comum nas humanidades. A ideia de “espírito” corresponde a um certo *ethos*, espécie de normatividade analisada apenas do ponto de vista descritivo, bem próxima do que os antropólogos – desde Mauss, pelo menos – chamam de “fato social total”. Não por acaso grande parte dos críticos ao capitalismo ao longo do século XX – como Adorno, Benjamin, Bataille, Foucault, Marcuse, Deleuze, Bourdieu, Habermas, entre muitos outros – não ignoraram o aspecto weberiano.

Luc Boltanski e Eve Chiapello no seu trabalho de fôlego “O Novo Espírito do Capitalismo” produzem um amplo diagnóstico buscando demonstrar que as demandas de 1968 – que são nomeadas como demandas por “autenticidade” – são apropriadas a partir da metamorfose do espírito fordista fundado na ética protestante, nos moldes de Max Weber, para um conexionismo generalizado onde a dinâmica disciplinar é substituída por uma visão mais flexível e em rede: “enunciada numa retórica libertária, a crítica ao Estado nos anos 70 podia não reconhecer sua proximidade com o liberalismo: ela era de algum modo liberal sem o saber.” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 238). Assim, para Boltanski e Chiapello, as experiências de 1968 acabaram sendo capturadas por uma reorganização do capitalismo. Apesar de lemas revolucionários como “é proibido proibir”, “a imaginação no poder” ou “seja realista: demande o impossível”, o acontecimento acabaria tendo resultado num colchão cultural capaz de alavancar uma ampla reforma liberal, enfraquecendo sindicatos, deslegitimando os partidos social-

---

\* Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil. E-mail: moysespintoneto@gmail.com.

democratas e a proteção social conquistada nos “Anos Dourados”. Em termos diretos: Boltanski e Chiapello culpam 68 pela emergência e o sucesso do neoliberalismo.

Recentemente, Slavoj Zizek e Miquel Seguró publicaram um artigo em que expressam convicções semelhantes. Em “Seu maio de 68 e o nosso”, Zizek e Seguró reafirmam a transformação que 68 produziu sobre o capitalismo, abandonando “a estrutura centralizada fordista do processo de produção” e desenvolvendo uma “organização em rede, que se fortalecia através da iniciativa e autonomia dos empregados”. Assim, este novo espírito do capitalismo, “igualmente circular, se aproveitou triunfalmente da retórica igualitarista e anti-hierárquica de 1968, apresentando-se como uma exitosa transição libertária contra as organizações sociais opressoras do capitalismo corporativo. E, cabe dizer, também do ‘socialismo realmente existente’” (ZIZEK; SEGURÓ, 2018).

Seria olhando para a publicidade, seguem os autores, que visualizamos com precisão os processos envolvidos no “capitalismo cultural”:

Se nos anos 1980 e 1990 predominou a referência direta à autenticidade pessoal ou a qualidade da experiência, já dentro do novo milênio se percebe um maior apelo a motivos socioideológicos transversais (ecologia, solidariedade social...): a experiência pessoal remetia ao fazer parte de um movimento coletivo coral, de cuidar da natureza e o bem-estar dos próximos, sobretudo dos mais necessitados, de fazer algo pelo outro (ZIZEK; SEGURÓ, 2018).

Ainda segundo a tese de Zizek e Seguró, esse capitalismo produziria uma circularidade que permitiria sua dominação ideológica. Sigamos o exemplo:

Pensemos em uma forma subjetiva de ‘capitalismo ético’, uma que todos possamos interiorizar. Uma leitura do próprio consumo que funcione com a seguinte premissa: quanto mais consumo de produtos, maior quantidade de dinheiro destinado a projetos de ajuda. *Quid pro quo*. Usar o próprio poder aquisitivo, o meu, para beneficiar o bem comum, dos outros; é disso que se trataria. Claro, de seis bilhões de pessoas do planeta, quatro bilhões vivem em condições deploráveis e indesejáveis, sendo assim, nada melhor que oferecermos, como humanidade, um melhor caminho para um amanhã mais próspero. Operando assim, o pecado de consumir e a eventual má consciência derivada de meu ato de consumo ficariam redimidos e, portanto, despachados, com a boa consciência de que realmente é necessário consumir para que outra pessoa possa aspirar a uma vida melhor. Um consumismo capitular, em definitivo. Desta maneira, a participação em atividades consumistas seria interpretada como parte da luta contra os males finalmente causados, justamente, por tal consumismo capitalista (ZIZEK; SEGURÓ, 2018).

Tentarei demonstrar que as críticas são imprecisas por reduzirem ao aspecto estético – e entendida a palavra no seu sentido mais pobre – os movimentos de 68, de um lado, e não compreenderem que não surge apenas um novo espírito do capitalismo a partir de então, mas também um *novo espírito do anticapitalismo*, de outro.

## 2. ESPÍRITO DO CAPITALISMO E ESPÍRITO DO ANTICAPITALISMO

Boltanski e Chiapello desenvolvem sua hipótese a partir da ideia weberiana do “espírito do capitalismo”. Max Weber havia identificado uma relação entre a emergência da reforma protestante e o surgimento do capitalismo. Segundo o sociólogo alemão, no período do *ethos* católico predominava a ideia da ascese monástica e a condenação da riqueza como modelos sociais (WEBER, 2005, p. 21-22). Somente a partir da Reforma foi possível libertar a circulação do dinheiro a partir de uma nova ética na qual o trabalho se torna elemento central. Assim, a autodisciplina puritana, tomada como uma rotina voltada para o trabalho e a condenação da luxúria e dos excessos, produziu o sujeito capaz de se integrar nas cadeias produtivas capitalistas e tomar o dinheiro como um parâmetro em si mesmo. O indivíduo capitalista é o poupador avaro, trabalhador incansável, moralmente rígido e disciplinador que, com isso, busca sua salvação. Dito pelo próprio autor:

Assim, a peculiaridade dessa filosofia da avareza parece ser o ideal de um homem honesto de crédito reconhecido e, acima de tudo, a ideia do dever de um indivíduo com relação ao aumento de seu capital, que é tomada como um fim em si mesmo. Na verdade, o que é aqui pregado não é uma simples maneira de viver, mas sim uma ética peculiar, cuja infração das regras não é tratada como uma tolice, porém como um esquecimento do dever. Esta é a essência do problema. O que é aqui preconizado não é mero bom senso comercial – o que não seria nada original – mas sim um *ethos*. Esta é a qualidade que nos interessa (WEBER, 2005, p. 27).

O espírito do capitalismo estaria em sintonia com máximas de Benjamin Franklin como “Lembra-te que *tempo* é dinheiro”, permitindo que pela primeira vez o dinheiro em si mesmo, independente de qualquer propósito externo a si próprio, se tornasse uma meta. Ou, como diz Weber,

O *summum bonnum* desta “ética”, a obtenção de cada vez mais dinheiro, combinada com o rígido evitar de todo gozo espontâneo da vida, é, acima de tudo, completamente destituída de qualquer acréscimo eudamonista ou mesmo hedonista, pois é pensado tão puramente como uma finalidade em si que, do ponto de vista da “felicidade” ou “utilidade” do indivíduo, parece totalmente transcendental e absolutamente irracional. O homem é dominado por fazer dinheiro, pela aquisição encarada como finalidade última de sua vida. A aquisição econômica não está subordinada ao homem como meio de satisfazer suas necessidades materiais. Esta inversão do que poderíamos chamar de relação natural, tão irracional de um ponto de vista ingênuo, é tão evidentemente um princípio orientador do capitalismo, como é estranha a todos os povos fora da influência capitalista. Ela expressa, ao mesmo tempo, um tipo de sentimento que está ligado a certas ideias religiosas (WEBER, 2004, p. 28).

Ora, ao mesmo tempo em que se desenvolvia o espírito capitalista uma onda de inconformados crescia. E, com isso, podemos dizer que também germinava paralelamente um espírito *anticapitalista*. Esse espírito era formado pela combinação entre o racionalismo iluminista, a ideia de progresso e um igualitarismo radical. Variações de socialismos, comunismos e anarquismos proliferaram – com Bakunin, Marx, Engels, Stirner, Proudhon, Saint-Simon, Fourier – entre muitos outros, contestando a imperatividade dessa formação social capitalista forjada na avareza, no individualismo

burguês e na dominação de classe. Organizações de operários e camponeses promoviam lutas pela proteção social do trabalho e contra a propriedade individual. Disso emergiram eventos históricos como a Comuna de Paris, a Revolução Russa, a formação de instituições como sindicatos e partidos socialistas e fóruns como as Internacionais.

Antes de Max Weber, Marx já identificava na ética protestante uma relação de acoplamento perfeito com o sistema econômico capitalista. Afirmava que

Para uma sociedade de produtores de mercadorias, cuja relação social geral de produção consiste em relacionar-se com seus produtos como mercadorias, portanto como valores, e nessa forma reificada relacionar mutuamente seus trabalhos privados como trabalho humano igual, o cristianismo, com seu culto ao homem abstrato, é a forma de religião mais adequada, notadamente em seu desenvolvimento burguês, o protestantismo, o deísmo etc (MARX, 1985, p. 75).

E, mais adiante, observa que o dinheiro transformou-se na *res sacrosanctae*, apagando todas as diferenças qualitativas entre as mercadorias. A “moderna sociedade” saúda assim no Graal de ouro a “resplandecente encarnação do seu mais autêntico princípio da vida” (MARX, 1985, p. 112). Dessa forma, tratando do entesouramento,

[se ] sacrifica ao fetiche do ouro os seus prazeres da carne. Abraça com seriedade o evangelho da abstenção. Por outro lado, somente pode subtrair da circulação em dinheiro o que a ela incorpora em mercadoria. Quando mais ele produz, tanto mais pode vender. Laboriosidade, poupança e avareza são, portanto, virtudes cardeais, vender muito e comprar pouco são o resumo da economia política (MARX, 1985, p. 113).

Assim, a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria são *expressões* de uma luta entre esses dois espíritos, o do capitalismo e do anticapitalismo.

### 3. UM DESVIO DE ROTA: O PROTESTO CONTRA A SOCIEDADE INDUSTRIAL

A década de 60, como sabemos, foi um terreno fértil de questionamento dessa estrutura. Recebendo uma longa herança que passa pelo romantismo, surrealismo, *beatniks*, Escola de Frankfurt, situacionismo, *pop art* até desembocar na cultura do rock e no cinema, tudo ainda combinado com as tradições revolucionárias – em doses muito diferentes conforme o contexto e a ocasião – do comunismo e do anarquismo. Em contraponto ao arranjo burguês da família patriarcal-cristã e do trabalho fordista, forma-se uma *contracultura* que redesenha esse *ethos* em torno a novos valores, valorizando a emancipação individual, o amor livre, a exploração de novos estados de consciência, a evasão do fluxo capitalista e a reconstrução do senso de comunidade. Esse novo sujeito buscava enfrentar, de uma só vez, a homogeneização social produzida no interior do “socialismo realmente existente” e a atomização burguesa do capitalismo industrial. Por isso, pretendia-se *ao mesmo tempo* singular e comum, formando comunidades que fugiam do claustro individualista e permitiam, ao mesmo tempo, um livre desenvolvimento não-judicativo das potencialidades singulares.

Ninguém melhor que Herbert Marcuse – ele próprio inspirador de diversos dos movimentos dos anos 60 – sintetiza essa tendência. Marcuse investiga, em *Eros e Civilização*, a possibilidade de uma reconstrução do princípio da realidade que contrasta com o princípio do prazer. Em Freud, esse princípio aparecia como imposição de limites ao desejo, transpondo-se até o nível de um superego tirânico que provoca o mal-estar na cultura devido ao seu excesso repressivo. A cultura, assim, seria construída sobre a repressão dos impulsos básicos do ser humano<sup>1</sup>. Marcuse, no entanto, afirma que o “princípio da realidade ampara o organismo no mundo externo. No caso organismo humano, é um mundo *histórico*”. Por isso, se “Freud justifica a organização repressiva dos instintos pelo caráter irreconciliável do conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, expressa também o fato histórico de que a civilização progrediu como *dominação* organizada” (MARCUSE, 1972, p. 50). Os âmbitos biológico e histórico-sociais estariam sendo confundidos. E a partir disso Marcuse afirma a existência de um princípio da *mais-repressão*. Segundo ele,

[...] a distribuição da escassez, assim como o esforço para superá-la, foram *impostos* aos indivíduos – primeiro por mera violência, subsequentemente por uma utilização mais racional do poder. Contudo, não importa averiguar até que ponto foi útil essa racionalidade para o progresso do todo, o fato é que se manteve como racionalidade da *dominação*, e a gradual conquista da escassez ficou inextricavelmente vinculada e modelada pelo interesse de dominação. A dominação difere do exercício racional da autoridade. Este último, que é inerente a qualquer divisão de trabalho numa sociedade, deriva do conhecimento e limita-se à administração de funções e arranjos necessários ao progresso do todo. Em contraste, a dominação é exercida por um determinado grupo ou indivíduo, a fim de se manter e consolidar numa posição privilegiada. Tal dominação não exclui o progresso técnico, material e intelectual, mas apenas como um produto marginal, enquanto se preservam a carência, a escassez e a coação irracionais (MARCUSE, 1972, p. 52).

Assim, a necessária repressão para constituir uma civilização teria sido em muito ultrapassada por uma demanda suplementar que organizaria repressivamente a sexualidade. Marcuse então identifica essa demanda com o que nomeia *princípio do desempenho*. Segundo ele,

O princípio de desempenho, que é o de uma sociedade aquisitiva e antagônica no processo de constante expansão, pressupõe um longo desenvolvimento durante o qual a dominação foi crescentemente racionalizada: o controle sobre o trabalho social reproduz agora a sociedade numa escala ampliada e sob condições progressivas. [...] Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em *alienação*. O trabalho tornou-se agora *geral*, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio do prazer. A libido é desviada para fins socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos (MARCUSE, 1972, p. 58).

---

<sup>1</sup> “O conceito de homem que emerge da teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental – e, ao mesmo tempo, a mais inabalável defesa dessa civilização” (MARCUSE, 1972, p. 33).



A superação do princípio do desempenho, no entanto, não ocorre por fora, mas *por dentro* da sociedade industrial. A possibilidade de conciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade levaria à obsolescência do princípio do desempenho, abrindo a possibilidade da realização do que a filosofia sempre relegou à palavra utopia. A redução do tempo de trabalho, por exemplo, poderia constituir uma medida que indicaria esse processo. Marcuse estava ciente que

[...] tal redução, por si só, quase significaria, certamente, um considerável decréscimo no padrão de vida hoje predominante na maioria dos países industrialmente avançados. Mas a regressão para um nível de vida inferior, que o colapso do princípio de desempenho provocaria, não milita contra o progresso em liberdade. O argumento que condiciona a libertação a um nível de vida superior serve com excessiva facilidade para justificar a perpetuação da dominação. A definição do nível de vida em termos de automóveis, televisões, aviões e tratores é a do próprio princípio de desempenho. Além do critério implícito nesse princípio, o nível de vida poderia ser medido por outros critérios: gratificação universal das necessidades humanas básicas e a liberdade contra a culpa e o medo – tanto internalizado como extremo, tanto instintivo como “racional” (MARCUSE, 1972, p. 141).

Mais tarde, em *O Homem Unidimensional*, Marcuse desenvolve com mais completude sua tese. Analisando tanto a experiência do socialismo real quanto o do capitalismo fordista, passa a identificar uma confluência dos dois modelos em torno de um mesmo eixo *unidimensional*. Assim, a Guerra seria expressão de dois polos dominados pela mesma compulsão e o mesmo fetichismo tecnológico. Entendendo o progressismo como produto da sociedade industrial, Marcuse mostrara que esta era “um universo *político*, a fase mais atual de um *projeto* histórico específico – a saber, a experiência, a transformação da natureza como o mero material de dominação”. Para o filósofo, “o potencial de produtividade e crescimento desse sistema estabiliza a sociedade e contém o progresso técnico dentro da estrutura de dominação” (MARCUSE, 1973, p. 19). Assim, desenvolve uma liberdade “confortável, suave, razoável e democrática”, criando um ambiente totalitário mantido sem o uso do terror e produzindo falsas necessidades capazes de aprisionar os sujeitos nos seus mecanismos de controle (idem, p. 23-28).

O indivíduo na sociedade afluenta estaria preso a “necessidades repressivas” induzidas pelos mecanismos de controle “livre” nessas próprias sociedades. De um modo bem próximo a Adorno, Marcuse identificava na sociedade a ausência da autonomia que poderia proporcionar aos indivíduos a capacidade de decidir sobre suas próprias necessidades, tornando a servidão voluntária uma forma massificada de dominação. Segundo ele,

[...] a particularidade distintiva da sociedade industrial desenvolvida é a sufocação das necessidades que exigem libertação – libertação também do que é tolerável e compensador e confortável – enquanto mantém a absoluta o poder destrutivo e a função repressiva da sociedade afluenta. Aqui, os controles sociais extorquem a necessidade irresistível para a produção e o consumo do desperdício; a necessidade de trabalho estupefaciente onde não

existe mais necessidade real; a necessidade de modos de descanso que mitigam e prolongam essa estupefação; a necessidade de manter liberdades decepcionantes como as de livre competição a preços administrados, uma imprensa livre que se autocensura, a livre escolha entre marcas e engenhocas (MARCUSE, 1973, p. 28).

Marcuse via no vetor industrial um tipo de desenvolvimento unidimensional que, embora recebesse formas distintas, acabava convergindo entre os dois modelos. Ele descarta a opção da ditadura para libertação, de Platão e Rousseau, e considera que “as características terroristas da industrialização stalinista” coincidem com “o progresso técnico como instrumento de dominação”, no qual “os meios prejudicam os fins”. Com isso, quanto maior o sucesso da industrialização soviética na capacidade de entregar bens de consumo, maior a tendência de dependência da população das burocracias dirigentes. A própria burocracia funciona, por isso, como obstáculo para a ampliação de um progresso no sentido da autonomia e do tempo livre (MARCUSE, 1973, p. 59). A direção unidimensional, capturando toda negatividade que dava a mínima bidimensionalidade (por exemplo, na literatura ou no teatro), era o ponto comum a ambos os projetos.

#### 4. CRÍTICA DO HILEMORFISMO EM BOLTANSKI E CHIAPELLO

Boltanski e Chiapello descrevem a crítica dos estudantes em 68 como uma “crítica estética” que repetiria os hippies estadunidenses cumulando dois aspectos: o desencanto e a inautenticidade da tecnocracia e a perda de autonomia e opressão que inibiriam a criatividade no mundo moderno. Já a “crítica social” seria associada ao movimento operário e estaria relacionada à tradicional linguagem de classe contra a exploração capitalista (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 200). Enquanto a última teria obtido substanciais avanços nas garantias dos trabalhadores subestimados pelos ativistas dos anos 60 (que as interpretavam como ardil capitalista), a primeira (estética) teria deflagrado uma resposta do próprio patronato, providenciando uma flexibilização do trabalho e aprofundando uma “grande política contratual” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 211-234). A esquerda reorganiza-se pela aliança entre os liberais e a crítica estética:

[...] A disputa entre as formações de esquerda e o fortalecimento das ideias de autogestão, contra um partido comunista que se suicidava, consagra uma transformação da sensibilidade crítica sobre as questões do trabalho. Na mesma época apareceu uma onda contestadora de novo tipo, na qual a rejeição ao totalitarismo ocupa o primeiro plano. Como ela também era sensível à crítica estética ao capitalismo, com suas exigências de liberação (sobretudo sexual) e de vida realmente “autêntica” (movimentos feministas, homossexuais, antinucleares e ecologistas), ocorrerá uma aliança entre essas tendências e as novas forças dominantes da esquerda. [...] (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 224).

Assim, indireta ou ingenuamente, a nova aliança teria gestado a desregulamentação e precarização do mundo do trabalho neoliberal, utilizando o vocábulo “flexibilidade” como unificador dessas diferentes tendências, até que finalmente ele se insere numa espécie de “processo sem sujeito, desejado por ninguém”, enquanto “reflexo coletivo de adaptação a uma situação cujas causas, exteriores, se teriam imposto a atores”, retratando

algo como uma visão organicista ou darwinista da história (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 229). Os sociólogos fazem questão de ressaltar “o papel das *novas elites conquistadas pela crítica estética*, que desconfiavam da velha crítica social, excessivamente associada ao comunismo na França” (idem, p. 231). Segundo eles, “participando então dos negócios e próximos do poder político, aqueles especialistas de esquerda integraram à sua cultura, de modo notavelmente rápido, as reivindicações patronais, em especial os imperativos de flexibilidade” (idem, p. 232). E seguem:

Adaptando esses temas reivindicativos à descrição de uma nova modalidade de fazer lucro (modalidade liberada e até mesmo libertária) que, como se diz, também é capaz de permitir a autorrealização e a realização das aspirações mais pessoais, o novo espírito, nos primeiros tempos de sua formulação, pôde ser entendido como uma superação do capitalismo, mas também como uma superação do anticapitalismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007, p. 237).

A revolta dos anos 60, no entanto, não colocava em questão apenas questões *privadas* ou uma “demanda por autenticidade” – como de modo um pouco preguiçoso<sup>2</sup> os autores caracterizam – mas toda uma antropologia linear (progressista) que visava, sob diferentes meios e construções, uma vida qualificada por certos atributos como a exploração da natureza, a repressão sexual e a socialização homogeneizante. Ela traça outros quadrantes na relação entre corpo, razão, progresso e natureza alheios aos espíritos capitalista e anticapitalista vigentes. Trata-se, portanto, de uma transformação *dos dois espíritos*, e não apenas de um.

Essa é a razão que leva o exemplo de Žižek e Seguró – inspirado por Boltanski e Chiapello – ao nível do absurdo. Se a crítica crê numa estrutura circular que poderia justificar o consumo, já esvaziou as lutas dos anos 60 do seu sentido substantivo anticonsumista e anticapitalista, como já exposto claramente a partir de Herbert Marcuse (e seria fácil estender a Guy Debord, Wilhelm Reich e outros dos inspiradores intelectuais). A contrabando, passa-se uma visão mais uma vez monolítica em torno do caminho socialista de superação do capitalismo como única via possível, eliminando os valores que orientaram as revoltas contraculturais para tomá-las sob um prisma estritamente formal, permitindo com isso que o próprio capitalismo ocupe o espaço de conteúdo em relação às novas formas de organização.

Por mais que procurem ser justos com a “crítica estética”, afirmando ao final que ela “equilibraria” a “crítica social”, Boltanski e Chiapello esvaziam a forma das lutas dos anos 60 enquanto *modos de individuação* e reduzem-nas a cascas vazias que podem ser preenchidas com qualquer conteúdo. Temos, assim, a matéria amorfa do trabalho e as formas conexionistas e flexíveis dos anos 60 que as moldam segundo nova configuração. Trata-se, portanto, de uma posição *hilemórfica*<sup>3</sup> que separa forma e conteúdo a fim de produzir, simultaneamente, uma negativa de herança e, paradoxalmente para seus próprios intuitos críticos, a afirmação do presente.

<sup>2</sup> Conferir, a respeito, STIEGLER, pp. 35-57.

<sup>3</sup> A temática foi introduzida sobretudo pelos trabalhos de Gilbert Simondon seguidos de Deleuze e Guattari. Segundo John Protevi, o hilemorfismo é a posição que separa matéria e forma, entendendo que o processo de definição da forma é exterior ao material, que por sua vez é amorfo e passível de qualquer configuração. O paradigma do hilemorfismo, por isso, é o arquiteto que comanda desde uma perspectiva transcendente a doação de forma à matéria desorganizada (passiva ou caótica) (PROTEVI, 2001, p. 7-9).

De um lado, a crítica separa forma e conteúdo para, com isso, permitir a entrada do capitalismo a confirmar as suspeitas marxistas ou social-reformistas de que aquilo não passava de uma tolice alienada com o intuito de desorganizar a classe trabalhadora. A “forma estética” acaba preenchida pelo patronato que se aproveita das demandas por autonomia para preencher o trabalho amorfo de modo precário. Que os *modos de individuação* fossem, por si só, carregados de um sentido político-econômico fica perdido na pueril demanda por “autenticidade”. De outro lado, ao negar a herança acaba-se paradoxalmente possibilitando uma *reafirmação performativa* das virtudes do próprio capitalismo conexcionista, na medida em que – se realmente as formas de 1968 só podem ser preenchidas pelo capitalismo cultural –, então longa vida ao capitalismo cultural!, pois as novas formas são imensamente superiores às rígidas e disciplinares dos primeiros espíritos do capitalismo e do anticapitalismo.

Por isso, podemos dizer que Boltanski e Chiapello deixam de considerar que as transformações culturais dos anos 60 não introduziram apenas novas formas de organização, mas o desejo e a experimentação de um novo processo de individuação alternativo à unidimensionalidade dos antigos espíritos capitalista e anticapitalista. O hilemorfismo que reduz essa nova individuação a um processo apenas organizacional encontra um viés de confirmação exatamente porque a área empírica eleita para a pesquisa é justamente aquela que, por excelência, *produz essa separação no âmbito do capitalismo moderno: a administração*. Por isso, a inteligência plástica do capitalismo, capaz de remodelar-se rapidamente para um novo espírito mais compatível com a nova individuação contrasta com a lentidão cognitiva da leitura crítica que, pelo seu hilemorfismo, elimina a potência anticapitalista e reduz a resposta a ela a uma afirmação nostálgica do que teria sido perdido pelo desvio de foco. O contraste estabelecido é entre o velho espírito do anticapitalismo e o novo espírito do capitalismo, dando ampla vantagem a este. O novo espírito do capitalismo agradece aos seus cartógrafos por lhe concederem 1968 como aliado. Afinal, se a organização em rede, horizontal e flexível pertence ao capitalismo, por que há que se preferir o vertical, hierárquico e disciplinar do seu outro lado?

## 5. O NOVO ESPÍRITO DO ANTICAPITALISMO

Autodescoberta, desrepressão sexual, conexão com a natureza, zenbudismo, experimentação psicotrópica, entre outras coisas, são frequentemente ridicularizadas pelos teóricos mencionados como uma psicologização da política que levou à desorganização e ocaso da luta da classe trabalhadora, perda da expectativa revolucionária e consolidação do novo espírito do capitalismo. Se, por um lado, Zizek, Seguró, Boltanski e Chiapello não deixam de ter razão em diagnosticar a consolidação do “neoliberalismo progressista” (FRASER, 2017), por outro parecem *subestimar* a potência que essas mudanças ocasionaram. Todas essas novas formas de individuação constituem *experimentos*, e não formas definitivas, em relação à estrutura dos dois primeiros espíritos.

Assim, a desrepressão sexual, por exemplo, somente se tornará politicamente consistente quando encontrar os estudos em biopolítica, feminismo e teoria *queer* alguns anos mais tarde. A chave para essa virada está na entrada definitiva do *corpo* na política em contraponto ao modelo racionalista que banhava o primeiro espírito do

anticapitalismo. Nesse sentido, as técnicas corpóreas que percorreram práticas inspiradas em Wilhelm Reich ou Roberto Freire, por exemplo, não deixavam de ser experimentações voltadas para o *cuidado de si* que somente muitos mais depois, na década de 80, Michel Foucault irá resgatar da ética grega. Questionar desde uma perspectiva racionalista os experimentos psicológicos, por isso, ignora o aspecto de errância inerente a qualquer nova prática, ridicularizando o novo espírito do anticapitalismo com a chacota niilista que o próprio existencialismo – e hoje filosofias como o realismo especulativo e o aceleracionismo incondicional – levam a cabo até suas últimas consequências. É esse sujeito racional e “presente a si” – comum a todo itinerário anticapitalista, entre anarquistas, socialistas utópicos e comunistas – que os anos sessenta e seus herdeiros desconstruíram, mostrando que essa interioridade é condicionada por técnicas de subjetivação que produzem formas de vida.

Da mesma maneira, contrariando a visão monolítica do feminismo, por exemplo, como uma mera “política de reconhecimento” nos termos compartilhados por tantos inimigos diferentes (marxismo ortodoxo, reformismo social-democrata, reacionarismo machista) e mesmo aliados (neoliberalismo progressista), trabalhos como de Silvia Federici demonstram como não há oposição entre crítica ao capitalismo, política de classe e feminismo (FEDERICI, 2017). Ao demonstrar que a caça às bruxas constitui um elemento fundamental para a consolidação capitalista na dissolução das comunas medievais – fortemente difamadas pelos intelectuais apoiadores da Modernidade capitalista – Federici demonstra a centralidade da repressão patriarcal para a configuração do mundo do trabalho, eliminando qualquer oposição que colocaria o feminismo na condição de política individualista.

E será somente com uma descolonização brutal – um pouco como os jovens já procuraram na sabedoria dos gurus indianos – que o pensamento filosófico irá se abrir para o pluralismo ontológico e a desconstrução do falocentrismo. As possibilidades que hoje abrem os pensamentos decoloniais demonstram que a noção de progresso típica da sociedade industrial (nos seus espíritos antagônicos), está longe da universalidade emancipatória que se apregoava, sendo dependente de uma ontologia moderna que hoje é contrastada com outras formas de experimentar os múltiplos mundos. O perspectivismo hoje contrasta com o racionalismo, esfacelando o projeto unidimensional que caracteriza o pensamento moderno inclusive nas suas formas mais revolucionárias<sup>4</sup>.

Finalmente, a “conexão com natureza” – supostamente aquilo de mais forte motivo de piada e não raro associado a privilégios da classe média – só se livrará da aura romântica quando se ligar ao trauma do Antropoceno e a intrusão de Gaia, que provocam um choque no sonho do crescimento infinito antropocêntrico cujas principais implicações ainda estão sendo equacionadas<sup>5</sup>. Consciente ou inconscientemente, o espírito de 68 acertou em cheio ao colocar a sociedade industrial em xeque independentemente do lado da Cortina de Ferro em que estamos – em Praga ou Paris.

<sup>4</sup> Para uma visão geral do perspectivismo, ver VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 347-399; idem, 2012, p. 13-42.

<sup>5</sup> Para uma visão geral do problema, ver BONNEUIL; FRESSOZ, 2016 e DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014.



## REFERÊNCIAS

- BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. *The Shock of the Anthropocene*. Trad. David Fernbach. London/New York: Verso Books, 2016 (edição digital).
- BOLTANSKI, Lue; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRASER, Nancy. “O fim do neoliberalismo progressista”. *Brasil de fato*, 2017. Disponível em: <<https://www.brasiledefato.com.br/2017/01/27/o-fim-do-neoliberalismo-progressista/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972. \_\_\_\_\_ . *A ideologia na sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- MARX, Karl. *O Capital*, vol. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- PROTEVI, John. *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*. London/New York: The Athlone Press, 2001.
- STIEGLER, Bernard. *Mécréance et discrédit, 3 – L’esprit perdu du capitalisme*. Paris: Galilée, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. \_\_\_\_\_ . *Métaphysics cannibales*. Paris: PUF, 2012.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. Irene e Tamás Szmerecsányi. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.
- ZIZEK, Slavoj; SEGURÓ, Miguel. “Seu Maio de 68 e o nosso”. *Instituto Humanitas Unisinos*, 2018. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/577140-seu-maio-de-68-e-o-nosso>>. Acesso em: 17 maio 2018.

Recebido em 22/05/2018. Aprovado em 22/06/2018

**Title:** *The New Spirit of Anticapitalism*

**Abstract:** *Luc Boltanski and Ève Chiapello’s interpretation that 68 events would be responsible for the new spirit of capitalism is well-known. Thus, if first spirit, described by Max Weber, is the ascetic puritan inspired by the ethics of labour, the 68’s youth “search for authenticity” would have created a new flexible and connexionist spirit. But, at the same time first spirit was created, an anticapitalist spirit emerged in the unions, socialist intellectuals, and communist and anarchist movements. This spirit was renovated as well by the 68’s youth in the critique of “industrial society”, which was a common unidimensional ground at capitalism and socialist world. Therefore, if it is true that 68 made a renovation on the spirit of capitalism, one can say as well that it renovated anticapitalist spirit, whose radical experiments are nowadays living on the feminist, decolonial and ecological critique of capitalism.*

**Keywords:** 1968. Marcuse. Boltanski and Chiapello. Anticapitalism. Capitalism



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201871-69>

## TEOREMA OU A CIÊNCIA DA ESTRANHEZA

João Barreto da Fonseca\*  
José Elenito Teixeira Morais\*\*

**Resumo:** Pier Paolo Pasolini acreditava que o cinema era uma arte tão revolucionária que poderia com ela iluminar os momentos históricos obscuros, unir ética e estética na criação de um tipo de ciência nova, que pudesse libertar o homem de suas trágicas opressões, e, de quebra, demolir metaforicamente as edificações de sistemas opressores. Em *Teorema*, na residência da elite aristocrática de Milão, Itália, o escritor insere seu *Cavalo de Troia: o estrangeiro*. Mas, antes de gerar morte e destruição, Pasolini está interessado na demolição de hábitos e memórias, na intenção de traçar novos caminhos, outras composições, forçando a percepção à total perda de “eficiência”, desautorizando clichês, lançando os seus personagens num universo de uma brutal novidade. Como crítico da modernidade, em *Teorema*, livro e filme lançados em 1968, Pasolini não vê mais novidade nas vanguardas e aponta a destruição como um caminho.

**Palavras-chave:** Estrangeiro. Modo de vida. Burguesia. Hábito.

### PIER PAOLO PASOLINI E O 1968

O movimento estudantil europeu e estadunidense que culminou no Maio Francês de 1968 havia começado um pouco antes na Itália. Em Valle Giulia, no primeiro dia do mês de março, houve um enfrentamento entre policiais e estudantes. Em meio à massa sublevada estava o crítico literário Giulio Ferroni, segundo o qual “os estudantes partiram da Universidade de Roma e desfilaram em direção à Faculdade de Arquitetura, situada na zona de Villa Borghese, junto da Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Chegados a Valle Giulia, foram recebidos por forças policiais” (FERRONI, 2009, p. 26-27). Ainda segundo o crítico,

Nos dias que correm, multiplicam-se reevocações, análises críticas e debates acerca do que foi o 68 para a literatura. Não se trata, de forma alguma, de um simples número ou de um mero mito, mas de um momento de fundamental importância para os rumos da literatura italiana. (FERRONI, 2009, p. 11)

---

\* Pós-doutor em Educação (UERJ), com trabalho na área de audiovisualidades; doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), na linha de Tecnologias e Estéticas da Comunicação; mestre em Estudos Literários (Ufes). Graduado em Jornalismo (Ufes). E-mail: [jombarreto@gmail.com](mailto:jombarreto@gmail.com).

\*\* Doutorando em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG); mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura e graduado em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bacharel em Teologia pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. E-mail: [joseelenito@yahoo.es](mailto:joseelenito@yahoo.es)

Por ocasião do ano 1968, os principais literatos italianos que produziam e continuaram produzindo eram, por exemplo, Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Franco Fortini, Edoardo Sanguinetti, Giorgio Manganelli, Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini.

É lugar-comum citar o famoso poema *O PCI aos jovens!*, como uma crítica mordaz que Pasolini faz ao movimento estudantil de 1968, demonstrando sua oposição, como comprova o excerto a seguir:

Quando ontem se atracaram em Valle Giulia  
com os policiais,  
eu estava com os policiais!  
Porque os policiais são filhos de pobres.  
Vêm das periferias, rurais ou urbanas que sejam.  
Quanto a mim, conheço muito bem  
o modo como foram crianças e adolescentes,  
as preciosas mil liras, o pai que também se manteve adolescente  
por causa da miséria, que não passa autoridade. (PASOLINI, 2015, p. 233)

Por outro lado, Maria Betânia Amoroso (2008, p. 53) propõe que “não é tão simples assim afirmar que Pasolini foi contrário às ações e às idéias que incendiaram Roma, colocando-a ao lado de outras capitais invadidas pela luta estudantil.” Quando os jornais publicaram o poema, Pasolini “reage, indigna-se com a repercussão que está sendo dada aos versos, escritos no calor da hora; e lembra que é *Teorema*, o filme que estava fazendo quando houve a invasão e escreveu os versos, o que ocupa seu pensamento” (AMOROSO, 2008, p. 55). Porém, em *Teorema*, Pasolini continua a criticar:

Do que falam os jovens de 1968 — com os cabelos  
de bárbaros e as roupas eduardinas, de gosto  
vagamente militar, e que cobrem membros infelizes como o meu —  
senão sobre literatura e pintura?  
E o que significa isso, senão evocar do fundo  
mais obscuro da pequena burguesia o Deus  
Exterminador, que a golpeia uma vez mais  
por culpas ainda maiores do que as de 1938?  
Somente nós, burgueses, sabemos ser marginais,  
e os jovens extremistas, passando a perna em Marx e vestindo-se  
no Mercado das Pulgas, só fazem urrar  
como generais e engenheiros contra generais e engenheiros.  
É uma luta intestina.  
Quem, na verdade, morresse tuberculoso,  
vestido de mujique, antes dos dezesseis anos,  
seria o único, talvez, a ter razão.  
*Os outros se dilaceram entre si.* (PASOLINI, 1987, p. 141-142)

Por volta de 1968, um tipo de literatura político-sociológica ganhava espaço na Itália. Conforme Ferroni (2009, p. 25), “para um enquadramento da literatura de 68, há

que desenhar um arco de volta que se estende entre duas datas: 1963, que é o ano da publicação de *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda e da formação da Neovanguarda; e 1975, ano da morte de Pier Paolo Pasolini.” O livro e o filme *Teorema* são gestados, pois, neste contexto e trazem uma crítica radical ao modelo familiar burguês. Dessa maneira, justificamos a escolha do livro-filme como legítimo representante daquele ano, pois segundo Maria Rizzarelli (2009, p. 144) “il Sessantotto di Pasolini è quello del doppio *Teorema* (libro e film)”. “O 68 de Pasolini é o duplo *Teorema* (livro e filme)”.

## O ESTRANHO SABOR

A trama parece simples: um hóspede, interpretado no filme<sup>1</sup> por Terence Stamp, ao relacionar-se, eroticamente, com os integrantes de uma rica família de Milão, acaba por eclipsar a compulsão à repetição e instaura uma dúvida no lugar onde não deveria haver hesitação. Pai, Paulo; mãe, Lúcia; filho, Pedro; filha, Odete e empregada, Emília, mudam suas vidas a partir desse encontro transformador: a relação erótica com o rapaz. Em muitas passagens de sua *Ética*, Spinoza (2017) argumenta que os corpos são produzidos através de uma mediação ou encadeamento de corpos, que são regulados pelo movimento e pelo repouso. Para o filósofo, viver é efetuar a natureza e ser afetado. Por isso, um corpo é determinado por um outro e assim sucessivamente ao infinito.

A caracterização dos integrantes da família é determinante no destino de cada personagem. O autor faz questão de frisar a que classe social cada um pertence. A ação de cada integrante desse núcleo está condicionada à posição que ocupa na família e às suas representações sociais. O hóspede é um mistério, recipiente de toda estranheza, sem classe social, sem registro, sem religião. Ele é justamente o encaixe, a ausência, o outro lado, por isso mesmo, uma significação de mudança, que vai representar um novo modelo de crença baseada no abandono de antigos fazeres, uma nova ideologia e prática nas quais estariam contidas todas radicalidades, enfim a dissolução do que foi constituído.

Ele é a juventude e seus valores são ressaltados como uma religião, uma superstição. Por isso não chega a ser uma total ruptura com a fé cristã, mas uma maneira de torná-la suportável aos dissidentes. Quem está também à margem também anda na corda bamba da moral assim como o moralista é o perverso em sua obsessão de ter sempre em mente os caminhos que levam à danação. Mas se o novo, representado pelo hóspede, não chega a instaurar definitivamente a mudança, Pasolini elimina a ideia de que existem mudanças sociais progressivas e lineares, quebrando a noção de obrigatoriedade da consequência. Pasolini acentua uma nuance na mudança: há uma ruptura violenta da ordem antiga, mas isso não significa que ela é mais justa e racional.

De fato, a Pasolini poderia ser dito o que Octavio Paz (1984, p. 55) atribuiu a Sade: “seus delírios são racionais e sua verdadeira paixão é a crítica”. Não é à toa que o italiano foi encontrar refúgio na obra de Sade para filmar *Salò, ou os 120 dias de Sodoma*, para também abordar, como em *Teorema*, a opressão de forças sociais, principalmente da

<sup>1</sup> Utilizaremos, quando tratarmos de narrativa, indistintamente, o filme e o livro, e também recorreremos a trechos do livro para melhor ilustrar uma ideia.

família e da Igreja. A proximidade de Sade confirma, de certo modo, uma visão negativa do cristianismo, ressaltando a existência do desejo como algo mortífero. Já a vizinhança com Marx sugere atritos nas relações de classe. Mas, segundo Paz (idem, p. 94), “o desejo não figura na obra de Marx”. Na de Pasolini, ele se transforma em arma de militância para romper com a coerção, a opressão e a mentira. O estrangeiro é uma força narrativa arquetípica: um elemento que se insere na ordem cristalizada, obrigando o surgimento de relações e combinações surpreendentes e imprevisíveis: algumas destruidoras e outras dão passagem à energia vital. Considerado um livro sobre luta de classes, *O mordomo* (no cinema ganhou o título de *O Criado*, sob a direção de Joseph Losey), novela de Robin Maugham, mostra a relação obsessiva entre Toni, um aristocrata rico e indolente, e seu criado, cujas táticas e estratégias levam Toni à total dependência. No caminho, o criado também se perde, ao trocar todos os impulsos da vida por uma obsessão.

O criado, com seus gostos refinados não chega a ser um trabalhador comum, por isso, se quisermos usar uma terminologia marxista ficaria mais apropriado dizer que o filme trata da exploração do homem pelo homem. Enfim, Toni é canibalizado, tragado, sugado por seu criado, até perder o elã de burguês. Os motivos da intriga, inveja ou rancor do criado não são cristalinos, o que encaminha o filme para a condição de mistério ou para a frase de Walter Benjamin (1994, p. 203): “metade da arte narrativa está em evitar explicação”.

Um encontro bem mais produtivo se dá no faroeste *Os brutos também amam* (*Shane*, 1953, George Stevens) em que Shane se insere na linda paisagem do oeste americano para fazer a transição entre a lei da bala e a do direito. Ele se associa a uma comunidade ameaçada por pistoleiros a serviço do poder local e o resultado desse encontro é o aumento de potência entre os envolvidos. No filme *Chocolate*, de Lasse Hallström, mãe e filha vão parar numa cidadezinha do interior da França onde as pessoas têm o hábito de ir à missa aos domingos, falar da vida alheia e só. Numa vila com programação cultural tão escassa, a estrangeira (a mosca na sopa) com suas receitas à base de chocolate desperta o pânico. Mas a transformação do temor, como informa Zeldin (1996, p. 83-101), em um certo risco pelo prazer, em termos de comida, vai ajudar a aprimorar o gosto de comer e, conseqüentemente, pela vida, o que prova o valor das composições na gastronomia como a arte de usar a comida para criar felicidade. Por extensão, correr risco é fundamental à vida.

## O MITO DO AMOR

Teorema é uma sinistra trama de pessoas possuídas pela economia e cultura do capital assim como, da maneira como avalia Andriopoulos (2014, p. 16), os personagens de Kafka em *O Processo* e *O Castelo* são pessoas físicas possuídas por pessoas jurídicas. Essa rendição dos seres à ordem moral pode acontecer de várias formas. Em *Bonitinha*, mas ordinária, de Nelson Rodrigues (1990), o personagem central é possuído por uma ideia contida em uma frase e passa a ser organizar e agir a partir dela. Na possessão, quem perde é o real. Em *Teorema*, de maneira mais complexa, Pasolini chega à conclusão que chegou o escritor argentino Julio Cortázar (1974, p. 12). Em *História de cronópios e de famas*, na seção intitulada “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”, o escritor

argentino Julio Cortázar exemplifica como os objetos possuem um ser humano, mesmo no caso de uma doação: “dão o medo de perdê-lo, de que seja roubado, de que possa cair no chão e se quebrar... Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio”.

Em Teorema, a rica família de Milão possuída pelo capital é pacífica, mas não é feliz porque não há amor. Ninguém pode ajudá-los. “Só se nós mudássemos o mundo”, como diria Fassbinder (1986, p. 23), em sua crítica a Imitação da vida, obra-prima de Douglas Sirk. Não se muda agora, pelo menos, de maneira tão imediata.

No amor, o Eros enlouquecido faz combinações inusitadas. Se Aristófanes estava bêbado quando discursou no banquete sobre essa história (PLATÃO, 1987, p. 22-26), Pasolini parece bastante sóbrio ao mostrar que o amor como forma de encontrar a nós mesmos também não é uma verdade que resiste à comprovação, uma vez que todos na trama buscam a mesma metade que falta, que, por sua vez, é uma incógnita, um estranho, um estrangeiro. Pode a metade de várias pessoas ser somente uma pessoa? No mito, o andrógino já foi um ser completo (redondo), contendo as partes masculinas e femininas, mas por ameaçar os deuses, o andrógino foi separado em duas partes. Pasolini parece dizer que o mito do andrógino, que deu origem ao mito do amor romântico também é um tipo de escravidão, por limitar as combinações amorosas e eróticas, num tipo de mistificação que adia o prazer material, físico, presencial do aqui e agora por uma idealização.

É o que Friedrich Nietzsche (2009, p. 50) questiona: “como se pode espiritualizar, embelezar, divinizar um desejo?”. Para Nietzsche, batizou-se essa espiritualidade de amor para renunciar a vida grande. Daí que o improvável encontro do errante consigo mesmo a partir do encontro com o outro também não ocorre, porque não existe a outra metade para um encaixe perfeito de uma natureza perdida. Então, o mito do amor é também uma possessão, que provoca um adiamento da vida, que só pode ser vivida quando a outra metade for encontrada. De fato, o que Pasolini mostra é que a existência é construída a partir de composições variadas ao sabor do desejo. Mas a liberdade advinda do alívio de não ter que procurar um complemento exato também não é suficiente, a notar pela errância dos personagens.

Daniel Perez (2017, p. 29), partindo de Freud, acredita, no máximo, em processos de subjetivação, em combinações e encontros com o outro, em incorporação de traços alheios, jeitos de corpo, como sintoma de inveja: “identifico-me com o outro e gostaria de ocupar seu lugar porque desejo obter a satisfação que acho que ele usufrui” (PASOLINI, 1987, p. 30-31). Daí o fato de todos os personagens de Pasolini incorporarem a errância e a vadiagem, traços distintivos do estrangeiro e a liberdade, como nunca praticada no ambiente burguês. Eles, à sua maneira, invejam o inusitado, mesmo com medo. Para Oscar Wilde (2003, p. 42), no manifesto A alma do homem sob o socialismo, a inveja é um efeito da organização social: “fonte extraordinária de crimes na vida moderna, é um sentimento estreitamente ligado à nossa concepção de propriedade”.



## TEOREMA

A teoria científica, numa visão amplamente aceita, deve ajustar-se aos fatos, sem contrariar os sentidos, estabelecendo uma conjugação da nossa experiência com a de outros na tentativa de ressaltar as conexões internas dos acontecimentos. Mas o que levaria um escritor a batizar sua obra de *Teorema*? Jacob Bronowski (1998, p. 20) dizia: “há um modelo comum a todo conhecimento. O que encontramos é particular, mas o que aprendemos nesses encontros é sempre genérico”. Por isso, Pasolini, como na ciência, parte de observações particulares para chegar a observações gerais. Estabelece-se, assim, um método científico indutivo calcado em premissas particulares, na observação de fatos e transformações lógicas para o advento de proposições gerais.

Em entrevista com Jean Dufлот, Pasolini (1983, p. 98) sumariza: “*Teorema*, como o título indica, funda-se sobre uma história que se demonstra matematicamente *per absurdum*. É isto que coloco: se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, que aconteceria? Começo, portanto, por uma pura hipótese”. O diretor parte de uma motivação entranhável, dos embates particulares com sua sexualidade, com o socialismo e com a sociedade católica italiana, e utiliza, como canal de expressão desse fervor e vontade de comunicar, instrumentos expressivos que tornam essa comunicação possível. Trata-se da união entre a experiência e a técnica ou arte e ciência.

Em *Teorema* não há distinção entre arte e militância política, entendidas como ações organizadas para mudar uma realidade. Pasolini se dedicou a filmagens de clássicos como *Accattone*, *Medeia*, *Édipo*, *Evangelho segundo São Mateus*, na tentativa de buscar a força sobrevivente do passado e a energia revolucionária dos miseráveis, levantando pressupostos marxistas de luta de classe, mas ressaltando os limites do próprio trabalho intelectual. “A verdade (para Marx) não é questão teórica, mas prática” (GIANNOTTI, 2011, p. 13). Na invenção de Pasolini, acontecimentos notoriamente realizáveis são interpretados e ampliados em suas linhas de excentricidades para estimular no leitor o desejo de mudança. Funciona como a estilização pretendida por Bertolt Brecht. Então, o valor expressivo da obra vem da militância, que não precisa ser necessariamente um panfleto. A intenção é concentrar também a atuação em outros níveis de entendimento, abandonado pelos militantes tradicionais, que é o campo da apreciação estética. Para Pasolini, a estética não deve fugir às forças ambivalentes e se conectar com “o maravilhamento vital e o pavor do sofrimento e da morte”, com requer Rosenfield (2009, p. 49).

*Teorema* é dividido em duas partes: a primeira se concentra na visita do hóspede, a segunda na sua partida e seus efeitos. O compromisso dos personagens com o comportamento esperado dos integrantes de sua classe interdita qualquer possibilidade de felicidade na primeira parte. Toda descrição não mascara a intenção do autor em conferir um *status* negativo que advém da posição social, como um *script* a ser vencido para libertar o homem do hábito. Pelo hábito, segundo Bergson (1999, p. 69), são determinadas atitudes que condicionam automaticamente a visão das coisas, que se tornam, ao mesmo tempo, vício e utilidade. Mesmo abandonando a prescrição dos modos de vida de uma família burguesa, aos personagens não é oferecida saída. Eles caem na dependência do

sofrimento provocado pela ausência do ser amado, restando a catástrofe, que segundo Barthes (2001, p. 61), é quando o indivíduo “se vê fadado à destruição de si mesmo”.

Em *Teorema*, assim ele descreve Paulo, o pai: “...os olhos já corrompidos pela hipocrisia, o topete ainda um pouco agressivo, mas já abatido por um futuro de burguês fadado a não lutar” (PASOLINI, 1987, p. 11). “Odete tem todas as características externas comuns a uma menina muito rica, a qual a família consente (por um pouco de esnobismo) vestir-se e comportar-se de maneira, digamos, moderna (apesar das marcelinas)” (PASOLINI, 1987, p. 14). Sobre Lúcia, a mãe, “...tem-se a impressão fugaz, e talvez no fundo falsa, de que ela tem o jeito de uma moça do povo” (PASOLINI, 1987, p. 155). Emília, a empregada, também está impregnada dos padrões, não tem a mínima consideração pelo carteiro, que a corteja, e dedica-se a cortar a grama para rivalizar-se com o jardineiro. A descrição do hóspede adquire um ar de positividade justamente pela sua exterioridade: “...é um estrangeiro, não só pela alta estatura e a cor azul de seus olhos, mas porque é de tal modo isento de mediocridade, de familiaridade e de vulgaridade” (PASOLINI, 1987, p. 19). Não menos taxativa é a caracterização de Pedro: “mas aquela palidez tem nele qualquer coisa de hereditário – ou melhor, de impessoal. É outra coisa – a humanidade, o mundo, a sua classe social que é pálida nele” (PASOLINI, 1987, p. 34). Cada integrante da família é uma facção, armada de seus próprios significados e papéis.

A consciência da miséria da família é um dado muito novo e é completamente sensorial ou tátil. O estrangeiro, o objeto de comparação, o estranho, representa justamente uma outra natureza da família, a ausência. Daí a noção de miséria que surge, dolorosamente, da confrontação de modos de ser completamente distintos. Aquele estranho tem algo de familiar, como queria Freud (1998): pela impossibilidade de realizar-se como socialmente catalogável transformou-se em algo de outra natureza. Assim, o estranho tem a responsabilidade de trazer à tona algo que foi banido da experiência, mas que partiu dela.

## CADA UM

Como um autor reflexivo, a escrita de Pasolini vai se desdobrando em comentários durante sua execução. Os personagens, por estarem num romance praticamente sem fala, não contam com recursos dos diálogos para se esquivarem da ação. E toda prática diz respeito às iniciativas que deixarão marcas num futuro.

O estrangeiro é um corpo estranho, gerando, a partir de combinações múltiplas, resultados inesperados. Os corpos que entram em contato com o estranho passam a ser corpos mudados pelas marcas, pela consciência do corpo estranho. “O objeto do desejo imediato é um ser vivo” (HEGEL, 2003, p. 92). Embora expostos a si mesmos, os personagens de Pasolini representam um aberto, um processo. Difícil dizer que progridem da ignorância para o esclarecimento e o autoconhecimento, como o ser de Hegel que caminha para o saber absoluto. O indivíduo pode afetar-se de muitas maneiras. Então à maneira de Spinoza (*Ética*, 2, Prop. 14), “tudo que acontece no corpo humano deve ser percebido pela mente”. Doravante, tentamos imaginar, a partir das marcas do texto, como Pasolini pensou o sofrimento do corpo relacionado à produção de pensamento.

O pai, Paulo, entrevado numa cama, é como Ivan Ilitch, de Tolstói (a comparação é do próprio Pasolini): o sofrimento dele é uma desistência: é morrer antes de chegar ao fim. Paulo também sofre com a passagem do tempo. Por trás de sua máscara de pai, há um filho. O primeiro questionamento de sua derrocada como pai vem do próprio nome. “É verdade que um nome de batismo, um nome qualquer, parece absurdo quando atribuído a um pai” (PASOLINI, 1987, p. 77). Se essa condição o priva de autoridade, aponta para a possibilidade de se relacionar, em igualdade, com o hóspede. Então, essa é a viagem do personagem-pai, representando aqui a instituição paterna. A atitude de comedimento, principalmente em relação aos rapazes, essa temperança sexual, é um exercício de domínio sobre si, cujas forças se estendem, com algumas variantes culturais e repressivas, até os dias de hoje, ou como diria Foucault (1984, p. 85) “a forma que assegura o renome e merece a memória”. Como burguês, Paulo também sabe que as restrições são relativas ao *status*, que também definem leis e costumes, que lhe garante um desvio dos castigos e sanções (a não ser os impostos pelo autoconhecimento).

A doação da fábrica é a primeira reação de Paulo, na sua travessia do universo de suas representações e de seus hábitos. Pelo exagero amplificador, Pasolini chega ao questionamento da estrutura da própria doação não como um movimento de abandono, mas como forma de manter o controle. As indagações são postas na boca de um repórter que entrevista os operários:

Ele doou a vocês, operários, esta fábrica; vocês são agora os proprietários; mas essa doação não os humilha? Vocês não teriam preferido obter o direito de domínio sobre a fábrica graças a uma ação de vocês mesmos? Em tudo isso, o protagonista não permanece o patrão? E, assim, vocês não foram passados para trás? Não foram postos à margem, de algum modo, de seu futuro revolucionário? Mas o ato de seu patrão é um ato isolado, ou representa uma tendência geral de todos os patrões do mundo moderno? (PASOLINI, 1987, p. 176)

Neste ponto, Pasolini joga uma desconfiança em cima da perspectiva marxista de que “a classe mais oprimida e, por isso, nada tendo a perder com a resolução, haveria de contestar todas as classes” (GIANNOTTI, 2011, p. 15). A última pergunta abre uma outra perspectiva. A história pode ser ampliada de um caso particular para uma discussão universal. Daí a narrativa abrir espaço para reflexões à moda de ensaio. As indagações são consequências da trama, das ações e nem sempre têm respostas:

Mas se agora essa burguesia está mudando revolucionariamente a própria natureza, e tende a tornar semelhante a si toda a humanidade, até a completa identificação do burguês com o homem, aquela velha ojeriza e aquela velha indignação não perderam todo o sentido? [...] E se a burguesia – tornando idêntica a si a humanidade inteira – não tem ninguém fora de si mesma a quem delegar o encargo da própria condenação (que ela não quis ou não soube nunca pronunciar), *a sua ambigüidade não se tornou finalmente trágica?* (PASOLINI, 1987, p. 177-178)

Pasolini, como resistente e sobrevivente do mergulho coletivo ao fascismo, não deixa de registrar que, em momentos obscuros, se recorre ao comportamento reacionário como proteção à dissolução. Porém, o autor propõe um outro salto e, abandonando esse caminho que, historicamente, tem sido responsável por trágicas opressões, propõe a

própria extinção da identidade dos personagens, uma vez que altera os seus hábitos, os transforma em outros, deixando como evidência dos acontecimentos apenas uma série de indagações.

A vida de Odete, a filha, se fixou. Ela que teria um futuro, por estar centrada num projeto de modernidade, por ser filha de uma família muito rica de Milão. Ela também é a negação de continuidade do pai, sua referência. “Agora, na vida de Odete, nada mais muda: ela se estabeleceu e se fixou para sempre naquele jeito absurdo e desencantado” (PASOLINI, 1987, p. 119). Pasolini dá pistas de que o hospital onde Odete reside depois da partida do hóspede é muito parecido com sua própria casa. Dessa forma, a vida de Odete já estava há muito paralisada, dopada. Ela já estava hospitalizada.

Uma grande movimentação se dá em torno da empregada Emília, até porque aos pobres é permitida a espiritualidade. Emília é admirada pelos iguais. Após a partida do hóspede, ela vai passar por um ritual de expiação para descobrir que viver não é uma obrigação e que somente o que é necessariamente espetacular pode conferir um pouco de significado a uma existência. Na companhia dos pobres, depois de abandonar a mansão, a ela é ofertada uma sopa de urtigas. Ela já pensa como uma santa, é obstinada, sofredora e tem, de certa forma, uma noção de publicidade e por isso mesmo é prepotente. Então, Emília levita. O deslocamento de libido a faz voar. Tanta flexibilidade, para citar Freud (1997, p. 28), só pode ser entendida como uma frustração do mundo externo. Ela consegue o máximo, a levitação, a partir da produção de prazer de fontes morais. Para Pasolini (apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29), “o verdadeiro fascismo é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos do povo”.

Emília é o espanto, o impossível. Ela sabe curar pessoas e após ser soterrada, chorando pela impossibilidade de não ter sido programada para amar (assim como foi treinada socialmente para ser uma santa), ela ainda faz milagres. Emília é soterrada por tratores e suas lágrimas, debaixo da terra, viram uma fonte. Todo o fantástico de Pasolini é para fazer da lágrima uma dor visível ou como diria Barthes (2001, p. 72-73): “através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor e, a partir de então, me acomodo: posso viver com ela, porque ao chorar, me ofereço ao interlocutor empático que recolhe a mais “verdadeira” das mensagens, a do meu corpo e não a de minha língua”.

A experiência no sofrimento, essa escandalosa penitência, confere a Emília o local de saber: todos que sofrem são ela. Essa transferência é o próprio milagre. É dessa forma que o amor pelo mistério (que é muito conhecido) se opera. Emília, tragicamente (e socialmente) alimentada de miséria, dá sua resposta à vida e à morte com uma transcendência feérica. Ela é a Itália arquetípica: marcada pela memória pânica da pobreza e pela turbulência fascista, atormentada ainda pela presença e dominação da Igreja Católica. Um jornalista (talvez o mesmo que aparece na doação da fábrica) faz os questionamentos:

Porque razão, segundo você, Deus escolheu uma pobre mulher do povo para manifestar-se através do milagre? Por que motivo os burgueses não podem ser verdadeiramente religiosos? [...] O moralismo é a religião (quando ela existe) da burguesia? Logo, o burguês... *substituiu a alma pela consciência*? O Deus... em nome do qual esta filha de camponeses, voltando da cidade onde trabalhava como empregada... faz milagres... não é um Deus Antigo... justamente camponês... bíblico e um pouco louco? (PASOLINI, 1987, p. 162-163)

No capítulo “Nada além de um adultério?”, a pergunta já deixa para o leitor a expectativa do que ele vai ler/imaginar. É quando Lúcia, a mãe, vai “se perder”. O olhar é a trilha do desconhecido. Toda a admiração pelo hóspede, por parte de Lúcia, vem da contemplação, da estima visual. Do pasmo à ação: “aquelas, na verdade, são as roupas de um jovem que poderia ser seu filho; a ternura que suscitam nela é, pois, uma espécie de fetichismo materno” (PASOLINI, 1987, p. 39). A naturalidade da sequência conduz o leitor a inferir a existência de um estado de quase não-consciência, como se fosse possível, num estado de quase animalidade, a destituir todos os códigos que sustentam uma civilização. Assim, “mãe” e quase-filho (que agora, pelas circunstâncias, é quase-pai) tornam tênues os limites do que se poderia chamar de incesto, porque, pela perdição do olhar, eles perderam a capacidade de nomear as coisas, os gestos, as iniciativas.

Depois de descobrir “o corpo como objeto de escândalo”, após a partida do hóspede, Pedro se dedica à sua vocação: a pintura. Carecendo da técnica necessária para expressão de seus sentimentos, ele se torna o próprio retrato de sua inviabilidade. Seu sonho gira em torno dos ofícios do escritor, do artista, do criador, mas sua condição de filho, rico e dependente, o leva a atitudes pouco espontâneas, portanto, insatisfatórias, como a reação diante de uma tela mal sucedida: “tomado de um feroz ímpeto de ódio – mas com a calma um pouco vulgar de quem premeditou o que vai fazer –, Pedro, que estava acorado diante do seu quadro, levanta-se, desabotoa as calças e mija em cima dele” (PASOLINI, 1987, p. 137). Pedro já é o cansaço do próprio rompimento, cristalizado na impossibilidade de um gesto natural. Nele a vanguarda se despedaçou ou, como queria Paz (1984), nele a ruptura já é tradição.

O hóspede é o que oferece estímulos aos instintos, portanto um abalo à segurança em nome de uma liberdade. Sua função é eclipsar a compulsão à repetição e instaurar uma dúvida no lugar onde não deveria haver hesitação. Pasolini o cria como oposição às regras adquiridas e ensinadas, com a intenção de apagar os sinais de civilização. O hóspede é uma força revolucionária que desmantela a ordem existente sem criar nada novo, a não ser ruínas e escombros, daí a sensação, ao término, de ter entrado em contato com um livro-catástrofe, pela ausência de um modelo sucessório.

Como afirma Bauman (1998, p. 27), “todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável”. Portanto, o estranho de Pasolini, mesmo fora do alcance do reparo, também não deixa de ser uma construção necessária à desconstrução da vida ordeira. O hóspede tenta recuperar uma natureza antiga do corpo e o confronta com alguns paramentos civilizatórios. Pelo corpo do hóspede, numa concepção cristã, os moradores daquela casa rica de Milão, descobriram sua natureza decaída e, numa definição capitalista, perderam sua possibilidade de gerar lucro, deixam de responder como seres articulados de forma hierárquica e produtiva, de acordo com um sistema de valores, que segundo Guattari e Rolnik (1986, p. 16), são sistemas de submissão, não tão evidentes como na etologia animal, porque o capital cuida da sujeição econômica e a cultura produz a sujeição subjetiva, parecendo que estão separados.



## IMAGENS SOBREVIVENTES

Em suma, no livro-filme *Teorema*, Pasolini toca na sociedade italiana de 1968 firmada no modelo burguês no qual a relação senhor-escravo, mediada pelas formas modernas do capitalismo, mantém o *status quo*. O autor expõe a incapacidade da classe burguesa de salvar-se a si mesma erguendo-se pelos cabelos para livrar-se do atoleiro existencial no qual está mergulhada, tal qual a metáfora do barão de Münchhausen anuncia. Assim, a classe se vê às voltas com o deserto, percorrendo toda uma geração sem chegar a lugar algum. Algo como o êxodo hebreu do Egito para Canaã. Porém, a família, legítima representante do asséptico modo burguês de existir, sucumbe ao deserto antes de adentrar à Terra Prometida e provar do seu leite e mel.

O sagrado não redime a burguesia, pois esta está imune à sua irrupção. Apenas Emília, como sobrevivente de um tempo outro, está apta a desvincular-se da consciência iluminista-burguesa da classe que assistia. Ela é a espectadora de um mundo em falsa harmonia no qual basta o aparecimento do estrangeiro para o esfacelamento do castelo de cartas. Um mundo sem vida composto por fotogramas que registram a inércia cotidiana daquela sociedade. Com a anunciação dos anjos (Angelino o portador de boas novas e o hóspede-obsuro-objeto-do-desejo), as engrenagens da máquina burguesa de existir romperam. Angelino prefigura João Batista que há de anunciar um messias. Ocorre que o messias que vem é o *Anjo Exterminador*, tal qual a homônima película de Luis Buñuel, e destroça as convenções sociais da classe burguesa. Os integrantes da categoria que não conseguem lidar com o prazer e a liberdade, cedem às manifestações histéricas.

No retorno ao seu povoado, Emília assiste a um outro modo de existir que movimenta através da vivacidade das cores. Como alternativa ao mundo sempre idêntico da burguesia urbana, Pasolini escolhe o vermelho como signo da potência de vida. No habitat burguês reina “o mesmo silêncio, a mesma luz. Os habitantes daquele lugar consomem o seu dia segundo o ritmo dos mesmos ideais” (PASOLINI, 1987, p. 105). Nesse lugar, até as plantas são horríveis, artificiais. Por outro lado, no campo, o vermelho marcando os tijolos, as feridas abertas, os rostos dos camponeses, o córtex branco dos choupos que sobrevivem à indústria da celulose, aparece próximo às coisas preciosas, como “as torres severas, e ao lado o pastiche de suas cúpulas, de um marrom avermelhado, quase ferruginoso, e com manchas sanguíneas [...]” (PASOLINI, 1987, p. 108). A vida rural que teima em resistir é tingida pelo vermelho do sangue fluído entre as faces róseas, o passado das fortalezas antigas e o presente viçoso dos choupos.

São estas imagens que atravessam o horizonte para sobreviver na contemporaneidade, como nos ensina Georges Didi-Huberman (2011). A luzir como vaga-lumes de outra época, o campo é a contraposição que Pasolini apresenta à sociedade tecnoindustrial burguesa. Talvez, por mostrar o sagrado como experiência possível no campo, tenha sido alvo “dalla critica della sinistra ‘militante’, da cui sarà accusato di ‘misticismo’, ‘reazionarietà’ e ‘religiosità’”. “Da crítica da esquerda ‘militante’, pela qual será acusado de ‘misticismo’, ‘reacionarismo’ e ‘religiosidade’” (MURRI, 1994, p. 97). Assim, Pier Paolo Pasolini foi incompreendido tanto pela esquerda quanto pela direita, mas não abriu mão de fazer um retrato, ao seu modo, do fatídico 1968.



## REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e 68: o PCI aos jovens!. *Terceira Margem*, v. 12, n. 19, p. 53-60, 2008.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Possuídos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRONOWSKI, Jacob. *O olho visionário*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *A Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *Anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FERRONI, Giulio. A literatura de 68. Imaginação e batalha cultural. In: MARNOTO, Rita. (Coord.). *Imaginação e literatura*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009, p. 11-32.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade*. O uso dos prazeres. Vol. 2. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- \_\_\_\_\_. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Vol. XVII. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- GIANNOTTI, José Arthur. *Marx, além do marxismo*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MAUGHAM, Robin. *The servant*. Massachusetts: Prion, 1998.
- MURRI, Serafino. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Editrice Il Castoro, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Golden Books/DPL, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. e notas de Maurício Santana Dias. Organização de Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Teorema*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PEREZ, Daniel Omar. O amor e a procura de si. In: PALMA, Paula Félix. *Por que é tão difícil se relacionar*. São Paulo: Escala, 2016.
- RIZZARELLI, Maria. «Scegliendo per sempre la vita, la gioventù». Pasolini, Elsa Morante e il '68. *La Libellula*, n. 1, v. 1, p. 141-153, 2009.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Tragédias cariocas II. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- ROSENFELD, Katrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ZELDIN, Theodor. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Recebido em 13/05/2018. Aprovado em 23/06/2018.

**Title:** *Theorem and the science of strangeness*

**Abstract:** *Pier Paolo Pasolini believed that cinema was such a revolutionary art that it could illuminate the dark historical moments, unite ethics and aesthetics in the creation of a new kind of science that could free man from his tragic oppressions and, demolish the buildings of oppressive systems. In Theorem, in the residence of the aristocratic elite of Milan, Italy, the writer inserts his Horse of Troy: the foreigner. But before generating death and destruction, Pasolini is interested in the demolition of habits and memories, in the intention to trace new paths, other compositions, forcing the perception to the total loss of “efficiency”, disallowing clichés, throwing their characters into a universe of a brutal novelty. As a critic of modernity, in Theorem, book and film released in 1968, Pasolini sees no more novelty in the vanguards and points to destruction as a path.*

**Keywords:** *Foreign. Lifestyle. Bourgeoisie. Habit.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201885-98>

## OS QUADRINHOS SÃO OUTROS, OU COMO A HQ MODERNA SE ORIGINA E DIFERENCIA NO QUADRO HISTÓRICO DE 1968

Alexandre Linck Vargas\*

**Resumo:** Na década de 1960, uma diferença se insiste no mundo dos quadrinhos. As tensões com o mundo da arte; a explosão dos quadrinhos *undergrounds* e dos mangás alternativos; a defesa da HQ autoral e voltada para o público adulto; a profusão das revistas satíricas e o surgimento dos álbuns eróticos e luxuosos; o encontro da intelectualidade com as histórias em quadrinhos etc. Esses acontecimentos parecem produzir um quadro histórico de contornos mais definidos em 1968, possibilitando à teoria dos quadrinhos contemporânea desenhar a linha de separação que origina a HQ moderna. Porém, cabe questionar radicalmente que diferença é essa que o moderno poderia enquadrar. Para tanto, calhará uma abordagem anacrônica da história, operando uma investigação conceitual a partir do próprio limite do conceito. Com ajuda de outros escritos oportunos do período por autores como Theodor Adorno e Jacques Derrida, espera-se tracejar como a diferença dos quadrinhos é cindida e decidida.

**Palavras-chave:** 1968. Diferença. Moderno.

Não representa qualquer novidade realçar no ano de 1968 uma diferença no mundo dos quadrinhos. Dan Mazur e Alexander Danner em *Comics: a global history, 1968 to the present*, de 2014, não por acaso, começam sua cronologia por 1968. Apesar do significativo global, presente no título, com modéstia, os autores, já no prefácio, advertem que esse global significa a somatória de recortes nacionais, no caso EUA, França, Bélgica, Japão, Itália e Inglaterra, cabendo comentários adicionais sobre Argentina, Canadá, Espanha, Holanda, Suíça, Coreia do Sul, entre poucos outros. O primeiro capítulo do livro já evidencia o porquê da escolha por 1968. Trata-se do ano de lançamento da Zap Comix e, por consequência – ou simultaneidade para os historiadores mais rigorosos –, a explosão dos quadrinhos *underground*. 1968 também foi o ano em que Yoshiharu Tsuge, na Garo, publicava *Nejishiki (screw style)*. Contudo, o mais significativo na ênfase dada ao ano de 1968 está na instituição de um corte. Seria a partir deste que a modernidade dos quadrinhos começaria. Evidentemente, a escolha é simbólica, mas ao que parece 1968 é um ano incontornável como semblante do moderno. Em *Un art en expansion: dix chefs-d'oeuvre de la bande dessinée moderne*, de Thierry Groensteen, 2015, a obra mais antiga analisada é *Una ballata del mare salato*, de Hugo Pratt, publicada entre 1967 e 69 na Sgt. Kirk.

Cabe de pronto questionar o que significa moderno para uma teoria dos quadrinhos contemporânea. Contudo, mais pertinente ainda, e da qual essa noção de moderno parece ser uma consequência, é a diferença que, no ano de 1968, produz-se. Não se esgotando em fatos e sua novidade, o que essa diferença implicará é numa alteridade radical que passa a insistir-se ao mundo dos quadrinhos, capaz de operar o intervalo no qual toda

---

\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: [linck.alexandre@gmail.com](mailto:linck.alexandre@gmail.com).

historiografia retorna. Como método, caberá, portanto, uma abordagem anacrônica da história, compreendendo 1968 como um significante que encobre um sulco, ou antes, uma sarjeta, recurso que, nos quadrinhos, é o espaço gráfico vazio, seja em branco ou de outra cor, às vezes, traçado ou meramente sugerido no entre-quadros. Passagem de um quadro a outro e, ao mesmo tempo, regresso: o que, tridimensionalmente, o sulcamento faz, quando profundo a ponto de fazer os planos perderem parte da sustentação e inclinarem-se suavemente em sua direção, é o deslizar, o escorrer, o deixar-se arrastar dos corpos superficiais. 1968, ora passado, nos impele para um tempo que não é mais o mesmo, mas só porque nele resvalamos. Em meio a isso, a diferença dos quadrinhos é cindida e decidida.

## QUADRO

A ideia da teoria contemporânea dos quadrinhos, de uma modernidade alcançada durante os anos 1960, apoia-se em evidências históricas recorrentes, mudanças materiais e perceptivas que podem ser sintetizadas em quatro grandes linhas. A primeira linha aborda a explosão dos quadrinhos autorais voltados para um público adulto. Considerável liberdade autoral era possível para os quadrinistas que publicavam em jornais, assim como, pela natureza do meio, visavam um público de todas as idades. Porém, foram com os jornais e revistas alternativos que essa liberdade autoral e “adultidade” foi buscada ao limite. Nos anos 60, nos EUA, aparecem diversas publicações independentes, cabendo ressaltar a mais discreta *Witzend*, de 1966, e a escrachada *Zap Comix*; no Japão surge a *Garo*, em 1964, e a resposta de Osamu Tezuka pela *Com*, de 1967; na Itália a influente *Linus*, de 1965, começa a ser publicada; no Brasil, em 1969, *O Pasquim*; na Argentina há uma progressiva mudança de conteúdo das histórias, da dupla Oesterheld e Breccia surge, em 1962, *Mort Cinder*, e, em 1969, uma outra versão mais abertamente politizada de *O Eternauta*; na França, a mesma progressão se dá, sobretudo na *Pilote*, de 1959, e a busca pela adultidade e liberdade autoral fomenta novas publicações, como a *Hara-Kiri*, de 1960, *Chouchou*, de 1964, *Charlie Mensuel*, de 1969, *Charlie Hebdo*, de 1970 e, finalmente, *L’Echo des Savanes*, de 1972, a primeira revista em quadrinhos francesa a trazer escrito na capa “somente para adultos” (GROENSTEEN, 2009, p. 4).

A segunda linha de mudança trata dos encontros, tensões, apropriações e decorrentes transformações entre o mundo dos quadrinhos e o mundo da arte. Por parte desta, o caso mais explícito é a Pop Art e o escândalo em torno de Roy Lichtenstein. Difícil medir o quanto que Lichtenstein, ao se apropriar de HQs para muitos de seus quadros mais famosos da primeira metade dos anos 1960, foi importante para fomentar o debate pela autoralidade nos quadrinhos. Porém, o gesto do artista, de repetir, não creditar e, o que soava ainda mais ofensivo, “simplificar tecnicamente”, sendo endossado ou não problematizado por críticos e apreciadores de arte que viam os *comics* como baixa cultura e invisibilizavam autores, criou no mundo dos quadrinhos um profundo ressentimento (BEATY, 2012). Se a Pop Art não estava reverenciando os quadrinhos, ela, ainda que sem intenção, colocou em pauta a artisticidade das HQs. Ademais, poderia a estética Pop ser pelos quadrinhos apropriada, caso do trabalho de Guy Peellaert com *Les Aventures de Jodelle*, de 1966, e *Pravda la Survireuse*, de 1967, de Robert Williams pintando seus

*Super Cartoons* na mesma época em que integrava a *Zap*, ou da *Marvel Comics*, pelos trabalhos de Jack Kirby, Jim Steranko, Steve Ditko etc.

A crescente produção de estudos sobre quadrinhos, fossem eles estritamente acadêmicos ou não, os encontros de especialistas e as exposições sintetizaram a terceira linha de mudança. Nos EUA surge o que Beaty (2012) chamará de terceira onda da *fandom*, fomentando toda uma produção de fanzines, sobretudo os de nostalgia. Na França, em 1964, Claude Beylie, em *La bande dessinée est-elle un art?* cunha a categoria “nona arte”. Dois anos antes, em março de 1962, surge *Le Club des Bandes Dessinées* (CBD), com Alain Resnais, Évelyne Sullerot, Francis Lacassin, Jean-Claude Forest, Guy Bonnemaison e Pierre Couperie. No mesmo ano, o CBD lança o fanzine *Giff-Wiff*, publicado até 1967, com 23 números. Dois anos depois, em 1964, ocorre um racha, o CBD recebe um novo nome, Centre D’études Des Littératures d’Expression Graphique (CÉLEG), e os dissidentes formam a Société Civile d’Études et de Recherches des Littératures Dessinées (SOCERLID). Esta, por sua vez, em 1966, lança sua própria revista, *Phénix*. Enquanto a CÉLEG co-organiza, junto do Istituto di Scienza delle Comunicazioni di Massa, em 1965, o primeiro congresso internacional de quadrinhos, em Bordighera, e a edição do ano seguinte em Lucca, a SOCERLID monta, no Musée des Arts Décoratifs, em 1967, a exposição *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, também exposta no MASP em 1970. Conjuntamente, revistas, como as italianas *Linus*, de 1965, e *Eureka*, de 1967, publicam entrevistas, biografias e artigos. Umberto Eco, que viria a colaborar com a *Linus*, lança em 1964 *Apocalípticos e Integrados*, e Lacassin, em 1971, profere uma série de palestras na Sorbonne sobre história e estética das histórias em quadrinhos, mesmo ano do seu livro *Pour un neuvième art: la bande dessinée* (MILLER, 2007). Na Argentina, Oscar Masotta e David Lipszyc organizam a Primera Bienal Mundial de la Historieta, em 1968, e, em novembro do mesmo ano, Masotta lança a revista *LD* (Literatura dibujada) que duraria somente três números (GOCIOL; ROSEMBERG, 2003, p. 42). No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o jornalista Sérgio Augusto publica no *Jornal do Brasil* uma coluna sobre HQs, seguido por Ruy Castro; em 1969 a *Revista de Cultura Vozes*, com Sérgio Augusto e Moacy Cirne, dedica um número aos quadrinhos; em 1970, o professor Francisco Araújo cria a primeira disciplina sobre HQ na Universidade de Brasília e, no mesmo ano, são publicados a coletânea de ensaios *Shazam!*, organizada por Álvaro de Moya, e o livro *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*, de Moacy Cirne (VERGUEIRO; SANTOS, 2006; VERGUEIRO; RAMOS; CHINEN, 2013).

Por fim, há a linha erótica. Esta é personificada principalmente pelos álbuns de luxo do editor Éric Losfeld. Destacam-se *Barbarella* (1964), *Jodelle* (1966), *Saga de Xam* (1967), a italiana *Valentina* e a americana *Phoebe Zeit-Geist* (ambas de 1969), entre outras publicações. Losfeld juntou erotismo, direcionamento dos quadrinhos para o público adulto, alto acabamento gráfico e sintonia com o que parecia de mais moderno na literatura e nas artes visuais. Como resultado, *Barbarella* chegou a ser considerada a primeira HQ adulta francesa (COPERIE ET AL, 1970), *Jodelle* ganhou o destaque de capa na antologia *Les chefs-d’œuvre de la bande dessinée*, de Jacques Sternberg, Michel Caen e Jacques Lob, em 1967, e *Saga de Xam* seria a cimeira da vanguarda para os brasileiros – Álvaro de Moya afirmaria, “os auges foram atingidos pela *Saga de Xam*, a



coisa mais pra frente já feita em toda a história das histórias em quadrinhos” (1972, p. 182), já Moacy Cirne, numa análise detalhada em *A explosão criativa dos quadrinhos*, indagaria, “o que virá depois de Saga de Xam, este ‘escândalo visual’?” (1971, p. 57). As edições de Losfeld ainda impulsionariam o formato álbum de luxo, o que seria determinante nas décadas seguintes (MILLER, 2007).

Quatro linhas, portanto: adulto-autoral, artístico-institucional, intelectual e erótico-editorial. Se essas linhas nunca foram de todo independentes, o que se desenha é 1968 como o ano em que elas mais se entrecruzam. Com a *Zap Comix*, não só a linha adulto-autoral ganha seu maior representante até então como de lá, também, reverbera muito rapidamente o nome de Robert Crumb. Diferentemente da grande maioria dos quadrinistas, Crumb possui relativamente fácil trânsito em galerias e museus (BEATY, 2012). Antes da *Zap*, em 1966, no Art Museum of Peoria, aconteceria a primeira exposição de seus trabalhos, e, em 1969, no Whitney Museum of American Art, Crumb participaria da exposição *Human Concern/Personal Torment: The Grotesque in American Art*. Crumb é uma figura-chave para a linha artístico-institucional na medida em que a marginalidade que ele supostamente representa pareceu muito bem vinda ao mundo da arte, sendo inclusive suas HQs ou sketchbooks compilados em edições de luxo pela Fantagraphics, Taschen, entre outras.

Do outro lado do atlântico, na Itália de 1968, ano em que Hugo Pratt seguia publicando o que viria a ser a primeira aventura do marinheiro Corto Maltese, Guido Crepax, este outro nome incontornável dos quadrinhos italianos, publicou a primeira edição de luxo de *Valentina*. Crepax, por vezes chamado de “Godard dos quadrinhos” por causa da decupagem pouco usual e intelectualidade que permeia seu mundo ficcional, fez de *Valentina* a grande expoente da linha erótico-editorial. Ademais, Crepax, assim como Crumb, e também Tsuge com Nejishiki, foram alguns dos objetos de análise mais recorrentes da linha intelectual quando esta queria voltar-se para materiais “artísticos” que não fossem infanto-juvenis. Mas, se as linhas estão em 1968 fatalmente entrecruzadas, a soma de eventos coincidentes, caso continuemos, mostrar-se-á árida para o entendimento do moderno que se afigura; mesmo com fatos significantes para a mudança de figura, não nos foi possível antever a figura de mudança que permite o salto do quantitativo para o qualitativo. Por que essas quatro linhas são capazes de compor um quadro do moderno? E que quadro seria esse, o que ele confina e separa? Etimologicamente, moderno quer dizer atual, do tempo presente. Indaga-se, então, se poderíamos dizer que está sob um único quadro toda teoria e história em quadrinhos. Uma imagem de 1968 que, cabe adiantar, é sempre outra, não está na soma dos eventos, mas no que lhes lança alhures.

## MODERNO

1968 também fora um ano bastante especial no diálogo entre quadrinhos e cinema. Ainda em dezembro de 67, estreava *Astérix le Gaulois*, primeira adaptação longa-metragem em animação dos populares personagens de René Goscinny e Albert Uderzo, e, em 68, viria a continuação, *Astérix et Cléopâtre*, adaptando o sexto álbum da série. Também em 68, estreava a adaptação de *Barbarella*, por Roger Vadim, coroando o

sucesso meteórico da personagem criada por Jean-Claude Forest seis anos antes. Sem mencionar diretamente uma HQ, *Night of the Living Dead*, primeiro filme de George A. Romero e precursor do gênero apocalipse zumbi, reproduz o imaginário das publicações de horror da EC Comics dos anos 50 e da Warren Publishing dos 60. Já na televisão, 68 foi o ano da terceira e última temporada da série *Batman*, do produtor William Dozier. O fracasso de público obrigou os quadrinhos a buscarem uma nova identidade ao personagem. Neste mesmo ano, Neal Adams começaria a desenhar as capas de algumas das aventuras do homem-morcego e as diretrizes do que viria a ser o Batman para toda uma nova geração foram introduzidas no ano seguinte.

Trata-se de uma época em que os quadrinhos permearam espaços nos quais não tinham intimidade, como museus, galerias, universidades ou mesmo um cinema mais adulto. Também os espaços de costume se mostravam potencialmente perniciosos, como era o caso das cinesséries (ou telesséries) de super-heróis, bastante comuns há décadas. Desde o século XIX, as HQs foram conceituadas de maneira muito restritiva, definidas a partir do caráter infantil, humorístico e/ou fantasioso (GROENSTEEN, 2004), associado a uma vulgaridade inerente, por vezes bastante sedutora. Na primeira metade do século XX, as HQs eram para uma elite intelectual apenas manifestações de certa decadência cultural, porém, na paranoia vivida pela Guerra Fria, a “sujeição ideológica” das crianças foi um dos principais motivos para as agressivas campanhas anti-quadrinhos no pós-guerra. Por outro lado, a sedução pelos quadrinhos poderia ser um aliado importante quando, diante do desinteresse pela leitura, fosse preciso começar por essas vulgares adaptações quadrinizadas para que se alcançasse a alta literatura. O empreendimento da *Classics Illustrated*, de 1941, é o exemplo mais canônico, coleção esta que sequer se considerava *comics* (GARCÍA, 2012). Sua contraparte brasileira, a *Edição Maravilhosa*, de 1954 publicada pela Ebal, sustentava os mesmos valores. Adaptação é “apenas um ‘aperitivo’ para o deleite do leitor” (CIRNE, 1990, p, 32). Mesmo Évelyne Sullerot, cofundadora do CBD, diria em *Bande Dessinée et Culture*, um dos primeiros livros sobre quadrinhos na França, em 1966, que as HQs são uma sub-cultura, antecâmara da cultura. Porém, Sullerot acredita que os quadrinhos podem ser mais do que são (MILLER, 2007, p. 23).

O que ocorre nos anos 1960, portanto, é uma impaciência articulada através das quatro linhas históricas. Elas respondem, cada qual a seu modo, a preconceitos de mais de um século, como a infância e comicidade compulsória e a artisticidade e atividade intelectual negada. Contudo, esse momento não chega a produzir por completo um programa por uma nova identidade dos quadrinhos, apesar de investimentos intelectuais nunca se furtarem dessa tarefa – exemplo mais comum é a recorrente tentativa romântica de pensar a subvalorização dos quadrinhos como uma natureza marginal que lhe caracteriza, o que não se sustenta sob muitos aspectos (BEATY, 2012). O que, então, produz-se na ausência de uma identidade? Como num mero rabisco, as quatro linhas, indo uma de encontro a outra, forjam um quadro. Cabe aqui, no entanto, explicar a diferença entre identidade e quadro.

A identidade, no que concerne ao conteúdo, força uma redução da coisa, do ente, com o conceito. Ou seja, é na identificação entre a coisa e o conceito que é possível trazer à consciência uma identidade (ADORNO, 2009). O moderno dos quadrinhos não é um

conceito, tampouco há um conceito de quadrinhos. Dos anos 1970 até os dias de hoje há toda sorte de empreitadas que procuram conceituar as HQs, sem sucesso no alcance de um universal (LINCK, 2016a). Da mesma forma, não há uma não-identidade por completo estabelecida. Caso houvesse, a não-identidade seria uma nova identidade, operando o reencontro do conceito e da coisa a partir de uma idealizada sub-identificação. É justamente pelo fato dos conceitos persistirem, ainda que precários, provisórios, e as coisas mostrarem-se inapreensíveis, que o moderno, pretendente a significante da identidade dos quadrinhos, nunca chega a consumir uma união. O moderno, então, apresenta-se como quadro. Diferentemente da identidade, o que o quadro faz, diante das insuficiências conceituais, é, sob um recorte, conviver com os contratempos da conceituação, isto é, no que o conceito hesita, tarda, já se fez presente e também já partiu. Em uma única palavra, potência – mais especificamente, potência de não, do conceito que não se identifica porque não encontra coisa alguma para confluir. Mas o quadro separa, e sua separação é a garantia de que as anacronias estão minimamente confinadas. Poder-se-ia daí pensar porque o incompleto *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, na simultaneidade de quadros intervalados, estava a insistir em contratempos seriados que não cabiam num único quadro, evitando com isso um fim, o limite assegurado pelo qual a separação é feita e que do lado de lá a identificação reina. Tal vocação an-autonômica das imagens na lógica do *Atlas Mnemosyne* não difere muito da “coisa” dos quadrinhos. Contra uma identificação, ou mesmo uma representação, joga-se com as semelhanças – e toda semelhança guarda, pelo que lhe é própria, sua porção de diferença libertária. É essa coisidade avizinhada, que transborda o próprio limite de demarcação de coisa unitária na infinita série de semelhantes, que impele o conceito a ter que sempre recomeçar já em ruínas. Seria a fobia da ruína conceitual a sobrevivência do monoquadro do moderno nos quadrinhos? Ou melhor, só pudemos chamar de moderno os quadrinhos a partir do momento histórico em que se deu, em perspectiva, a constatação de uma insuficiência conceitual? Caso resposta afirmativa, isso explicaria o magnetismo de 1968, a fratura que faz o que veio antes correr e o que veio depois retornar na dobra dos tempos.

Contudo, outra pergunta precisa ser atendida. O que possibilita o quadro do moderno nas histórias em quadrinhos operar uma separação? Existe uma moldura conceitual externa ao conceito que não se interioriza. Esta moldura é o princípio da autonomia. A menção a Adorno pouco antes não foi uma mera comodidade teórica. Quatro anos depois da *Dialética Negativa*, em 1970, seria lançada postumamente sua *Teoria Estética*. Nela estabeleceria na arte uma distinção entre mundo empírico e mundo essencial. Enquanto o mundo empírico é aquele pelo qual a arte está vinculada com a sociedade, seja por motivos, funções ou finalidades, o mundo essencial é o Outro da arte, a garantia de autonomia, alteridade radical. Como artefato, a arte tira o conteúdo da empiria e a refrata. “A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um ímã num campo de limalha de ferro” (ADORNO, 1982, p. 21). Peter Bürger (2008) considerará que a autonomia defendida por Adorno é a salvaguarda da arte perante sobretudo o mundo burguês. A autonomia da arte, surgida com Kant na distinção entre belo, bom e agradável, e a concepção do julgamento estético como desinteressado, isto é, do belo que não está a serviço de qualquer finalidade, tem para Adorno a vantagem de subtrair da arte a imediatez aprazível à burguesia. Isso serviria, para Adorno, contrapor com Freud, para quem as obras de arte não são imediatamente a realização do desejo, mas a transformação

da libido insatisfeita em realização produtiva. Kant realçou muito mais que Freud a diferença entre arte e a faculdade de desejar, e portanto, a diferença entre arte e empiria, mas a fez sem considerar que os componentes da arte subjetivamente pulsionais retornam metamorfoseados, ainda que em negativa. Freud, por sua vez, penetrou de forma mais profunda no caráter dinâmico do artístico, porém, como Kant, recaiu em outra generalização, fazendo da arte apenas um trabalho do sonho. “Ambos em princípio se orientam subjetivamente entre uma avaliação negativa ou positiva da faculdade de desejar. Para ambos, a obra de arte encontra-se apenas em relação com aquele que a contempla ou que a produz” (ADORNO, 1982, p. 26). Enquanto um hedonismo castrado, prazer sem prazer, a arte na teoria kantiana, desprovida de seu conteúdo, ocupa um lugar tão formal quanto o da satisfação. Já a teoria freudiana demonstra ser muito mais idealista do que aparenta. “Ao transferir simplesmente as obras de arte para a imanência psíquica, despoja-as da antítese ao não-eu.” (ADORNO, 1982, p. 27). Tal concepção da obra de arte a aproxima da ideia burguesa de arte como bem cultural agradável, desconsiderando sua negatividade. “As obras de arte implicam em si mesmas uma relação entre o interesse e a sua recusa, contrariamente à interpretação kantiana e freudiana” (ADORNO, 1982, p. 28). Adorno acrescenta:

A experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição. A via que aí conduz passa pelo desinteresse; a emancipação da arte a respeito dos produtos da cozinha ou da pornografia é irrevogável. Mas, não se fixa no desinteresse. O desinteresse reproduz de modo imanente, modificado, o interesse. No mundo falso, toda a ἡδονή é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte. (ADORNO, 1982, p. 28-29)

Desinteresse canal e desejo modificado: intrínsecos à autonomia, corroboram a tese de Bürger de que Adorno retém parte do projeto vanguardista da virada do século. Este, por um lado, evidencia a falta de interesse pela arte dotada de uma racionalidade-voltada-para-os-fins, por outro, é possuído pelo desejo pós-autonômico de uma práxis vital alternativa capaz de reinvenção da própria vida. Porém, o prefixo pós-, para Adorno, não deve se assentar. “A posição dos artistas na sociedade, tanto quanto ela entra em consideração para recepção da massa, tende após a época da autonomia a retornar à heteronomia. Se, antes da revolução francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora *entertainers*” (ADORNO, 1982, 381). Adorno direciona para o mundo capitalista, mas não restringe a crítica para a cultura de massa. Pois, em todo caso, é vital para a arte a manutenção de um estado ambíguo que a mantém em movimento, inapreensível pela finalidade do uso e identidade do conceito.

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. (...) O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. (...) A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. (...) Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. (ADORNO, 1982, p. 14).

Este ter-estado-em-devir da arte, enquadra, assim, o conceito a partir da insuficiência. Aquilo que foi sobrevive enquanto ruína que se volta para o futuro, sendo a potência da arte o tempo vital de um movimento perpétuo. Disso decorre a mais importante missão da autonomia: sustentar este frágil ecossistema no qual o Outro há de ter tempo. Portanto, o quadro de 1968 das histórias em quadrinhos, quando emoldurado pela autonomia, requisita para si, ainda que sem uma ação programática, uma outridade capaz de romper e, ao mesmo tempo, lidar com aquilo que os quadrinhos eram/são e concentrar imaneamente uma potência artística, o que, sem qualquer solução, chamar-se-a de moderno.

## DIFERENÇA

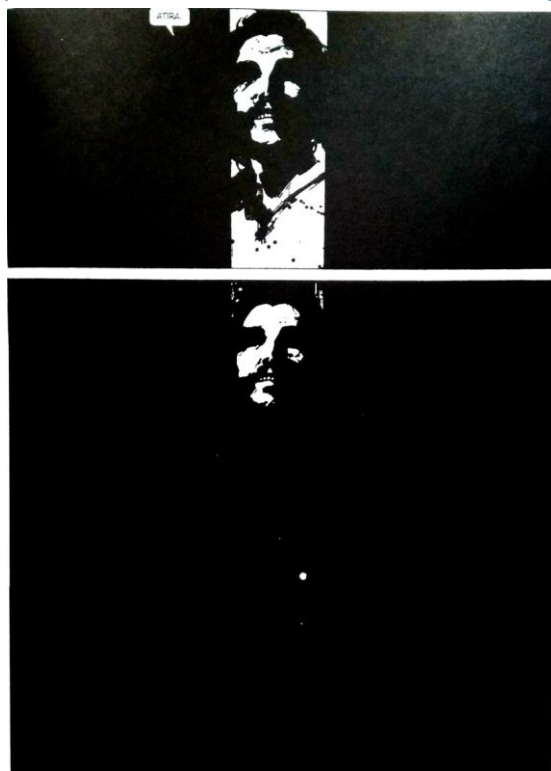
Há de se ponderar a provocação aparente que a HQ moderna via teoria adorniana pode soar para uma teoria dos quadrinhos. Afinal, ainda são constantes as polêmicas de que Fredric Wertham teria por base as ideias de Adorno nas campanhas anti-quadrinhos (NYBERG, 1998; BEATY, 2005). Ainda assim, fosse Wertham parcialmente adorniano ou não, foi toda uma miríade de respostas a desafios lançados, dentre elas, à escola de Frankfurt, que fez a teoria dos quadrinhos obliquamente convergir (BEATY, 2012; PIZZINO, 2016). Caberia uma pesquisa adicional sobre o modo que se deu a recepção de Adorno pela teoria de quadrinhos, mas o fato de ter sido as escolas de comunicação, desde os anos 70, o principal espaço de estudo acadêmico das HQs, é de se esperar uma reapropriação teórica erigida, ainda que não devidamente identificada. Contudo, o Adorno frequente nos cursos de comunicação do Brasil é o da dialética do esclarecimento, e não o da dialética negativa ou da teoria estética. Constitui-se, então, até que se ateste um rastro específico, como fantasmático esse encontro de 68, da teoria adorniana e dos quadrinhos modernos.

Consideremos duas HQs de 1968: a argentina *Vida del Che*, roteiro de Héctor Oesterheld e arte de Alberto e Enrique Breccia, e a francesa *Philémon - Le naufragé du A*, de Fred. Trata-se de duas HQs menores para os livros de história. *Vida del Che* viria a compor o período chamado por Carlos Trillo de “un faustoso funeral” (apud GOCIOLO; ROSEMBERG, 2003, p. 42), quando, nos anos 60, os quadrinhos argentinos assistiam o fim de duas décadas de grande produção e sucesso de público. Ironicamente, *Vida del Che* também era um necrológio, lançado três meses após a morte de Che Guevara na Bolívia. A HQ, publicada no calor do momento, fez um grande sucesso, recebendo a consideração de um editorial do jornal *La Nación*, que advertia do perigo de uma história em quadrinhos sobre um revolucionário para a paz da nação. A Argentina desde de 1966 já vivia sob a ditadura comandada pelo general Onganía. Pouco depois do alerta no jornal, a editora de Jorge Álvarez foi invadida, originais e exemplares foram sequestrados, bem como muitos se desfizeram da HQ naquele momento ou nas ditaduras subsequentes (CAMPOS, 2008). *Vida del Che* não perfila como o trabalho mais brilhante de Oesterheld ou dos Breccia. Não é pela arte, mas, sim, pela importância histórica e política que o álbum é republicado ainda hoje, algo que vai da construção mítica de Che, na medida em que parte do que aconteceu com Guevara exigiu imaginação dos quadrinistas, ao que se acredita ser a HQ um dos motivos que fez Oesterheld e família se tornarem visados e



posteriormente exterminados na ditadura de 1976 a 83. Porém, foi com *Vida del Che* que artisticamente o quadro do moderno também consumou-se. Os Breccia não seguem de todo a linha do que Alberto Breccia já havia feito em *Mort Cinder*: o preto e branco é mais simples, direto, o mundo não é composto de tantos detalhes nem de tantas sombras. Pelo contrário, o alto contraste limpo serve para produzir efeitos extremos que vão do fotorrealismo ao abstrato do que se presumem ser naturezas-mortas. Porém, no último episódio, do assassinato de Che, o onirismo entra em quadro. Os soldados bolivianos passam a ganhar feições caricaturais, mascaradas, monstruosas, há hachuras de diferentes proporções em todas as direções, surgem tracejados e respingos de preto e branco, e, por fim, o tiro derradeiro que é apenas um singelo ponto branco no negrume quadro que acima evidencia o rosto do agonizante Che (FIGURA 1). É evidente e forte o diálogo que uma biografia de Che tem com o mundo empírico, mas, no que a HQ insiste conforme avança, a despeito dos próprios autores e através de um intenso contraste, é numa segunda condição que a faz afastar-se de uma aparente realidade dos eventos. Apela-se para uma artísticidade, a morte de Che é o sacrifício de Cristo, e o martírio de ambos é a imagem encarnada de um Outro desinteressado, mas reinvestido de desejo. Talvez até mesmo um militar da ditadura de 76-83 concordaria: “demos um sumiço nele [Oesterheld], por ter feito a mais bela história do Che que já foi escrita” (ONGARO apud CAMPOS, 2008, p. 91). A estética de *Vida del Che* tornaria-se típica em produções classificadamente modernas dos quadrinhos, como (auto)biografias ou quadrinhos documentais/jornalísticos, de *Gen pés descalços*, de Keiji Nakazawa, a *Maus*, de Art Spiegelman, de *Persépolis*, de Marjane Satrapi, a *Palestina*, de Joe Sacco.

Figura 1: *Vida del Che* (OESTERHELD; BRECCIA; BRECCIA, 2008, p. 87).





Algo semelhante se daria com Philémon. Publicado na *Pilote* desde 1965, foi em 68 que *Le naufragé du A* apareceu na revista. Trata-se da primeira grande aventura de Philémon, dando os traços finais à personalidade do protagonista e estabelecendo a mitologia fundamental de todas as histórias subsequentes, que viriam a ser compiladas em mais 14 álbuns. Philémon é um garoto interiorano gentil, curioso e crédulo, o rosto comprido, os olhos meramente pontuados, os cabelos desalinhados, a blusa listrada e a calça curta, deixando os pés descalços, conferem a ele uma simplicidade com contornos selvagens. Na aventura em questão, Philémon, acompanhado de seu burro falante, Anatole, encontra no poço um pedido de socorro e, ao cair nele, descobre um mundo paralelo (FIGURA 2). Lá, as letras do atlântico encontram-se no meio do oceano como se fossem ilhas, mas não são exatamente. “Existem e ao mesmo tempo não existem” (FRED, 2016, p. 87, tradução minha). O jogo inicial, de fazer da informação cartográfica um indício material, isto é, o “oceano atlântico” sobrescrito no mapa como signo de uma outra geografia, é apenas o início de toda sorte de deslocamentos que permeará a série. Daí a tão comum comparação de Fred e seu Philémon com Lewis Carroll e sua Alice. Somado a isso, Fred iria, gradativamente com Philémon, trabalhar leiautes cada vez mais sofisticados, fazendo da paródia e do absurdo uma forma de compor as próprias páginas. Contudo, *Le naufragé du A* ainda possui um leiaute tradicional nos moldes do que era feito em *Asterix*. Mesmo assim, Philémon foi, sobretudo a partir de 1968, um importante ponto de mudança entre o que a *Pilote* era e o que seria a *Métal Hurlant*, lançada em 1975 com Moebius, Druillet, entre outros. Diferentemente das tantas revistas até então publicadas na França, a *Métal Hurlant* seria precursora de uma linha autoral aristocrática – ou seja, entender-se-ia como uma revista experimental de arte, sem dar-se ao trabalho de convencer qualquer interlocutor de que os quadrinhos podem vir a ser uma forma artística (LINCK, 2016b). O onirismo, o absurdo e a paródia que a *Métal Hurlant* dos primeiros momentos tão intensamente demarca já se sentia nos álbuns publicados por Éric Losfeld, o recorrente personagem Lone Sloane, de Druillet, foi originalmente lançado por Losfeld em *Le mystère des abîmes* em 1966. Porém, Philémon traria uma contribuição diferente, pois, se Losfeld procurava enfatizar o aspecto artístico de suas publicações, tornando o público ciente disto, com Fred, na mesma revista em que saía *Asterix*, o leitor desinteressado por uma “arte dos quadrinhos” foi tomado de assalto – e, para mantermos a crônica adorniana, esse desejo foi fortemente reinvestido, sobretudo a partir de 1972, quando Philémon passou a sair em álbum. Ao mesmo tempo em que Fred sustentava uma tradição dos quadrinhos que remetia às HQs belgas, sobretudo da escola de Charleroi, ele, com Philémon, articulava um tempo outro, um tempo para o Outro, que não por acaso guarda esteticamente semelhanças com o *Little Nemo*, de Winsor McCay, que é, até hoje, a primeira “HQ enquanto arte” nas listas cronológicas de vocações autonômicas.

Figura 2: *Philémon - Le naufragé du A* (FRED, 2016, p. 91).

O momento 1968 e o movimento da arte. A diferença que faz o significativo “moderno” sombrear toda deficiência conceitual é, simultaneamente, o que permite distinguir conceitos. Pelo conceito ir além do conceito, adia-lo e diversificá-lo. Cabe lembrar que também em 1968, enquanto Jacques Derrida proferia na Sociedade Francesa de Filosofia a conferência La “différance”, operando o jogo homófono com a palavra *différence*, os quadrinhos *underground* por Robert Crumb faziam o mesmo, trocando *comics* por *comix*. Estava em pauta um embate contra a metafísica da presença – ou da ausência –, isto é, uma entificação da diferença, que pudesse esta ser identificada, capturada. Posto de outro modo, era preciso partir de uma diferença radical, original, capaz de pôr em movimento o que nos possibilita toda diferenciação. Contudo, essa origem, ela própria, não pode ser apreendida cronologicamente. A “diferença” é uma origem sempre a se tecer novamente, aquilo que se faz parecer “presente” só é assim por causa do Outro com que se relaciona, enredando-se no espaço e no tempo. Crumb, apesar da juventude, era, por seus desenhos, considerado, inclusive por seu editor, Don Donahue, um velho cartunista dos anos 1920 ou 30 que havia “ficado maluco” (ROSENCRANZ apud MAZUR; DANNER, 2014, p. 23). “A diferença é a ‘origem’ não-plena, não-

simples, a origem estruturada e diferente das diferenças. O nome de ‘origem’, portanto, já não lhe convém” (DERRIDA, 1991, p. 43).

Por isso, o que há de “original” em 1968 para os quadrinhos continua irresoluto para a teoria contemporânea. A diferença radical que, inclusive, impossibilita a identidade, ou mesmo a falta definitiva dela, é a outridade que se insiste e é, contraestrategicamente, resguardada pela autonomia que um quadro histórico prefigura. Quadrinhos modernos, portanto, não são um estilo, mas um apelo linguístico lançado aos espaços ambíguos e contratempos “diferentes”. De modo que essa mesma modernidade poderá ser sentida em diversas HQs muito anteriores aos anos sessenta. Poder-se-ia sobreviver, pelo afeto e infecto de 1968, esta crise, intervalo, intempestiva sarjeta.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: 70, 1982.
- BEATY, Bart. *Comics versus art*. Toronto: University of Toronto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Frederic Wertham and the critique of mass culture*. Jackson: University of Mississippi, 2005.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Rogério de. Nota da edição brasileira. In: OESTERHELD, Héctor; BRECCIA, Alberto; BRECCIA, Enrique. *Che: os últimos dias de um herói*. São Paulo: Conrad, 2008.
- CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa; Funarte, 1990.
- COUPERIE, Pierre et al. *Historia em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.
- DERRIDA, Jacques. A diferença. In: \_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FRED. El naufrago de la “A”. In: \_\_\_\_\_. *Philémon*. Integral 1. Barcelona: ECC, 2016.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GOCIOL, Judith; ROSEMBERG, Diego. *La historieta argentina: una historia*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- GROENSTEEN, Thierry. *História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The expanding art of comics: ten modern masterpieces*. Jackson: University of Mississippi, 2017.
- \_\_\_\_\_. Why are comics still in search of cultural legitimization? In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2009.
- LINCK VARGAS, A.. A essência traçada dos quadrinhos. In: Iuri Andréas Reblin; Renato Ferreira Machado; Gelson Weschenfelder. (Org.). *Vamos falar sobre quadrinhos? Retratos teóricos a partir do sul*. Leopoldina: Aspas, 2016a.
- \_\_\_\_\_. A invenção dos quadrinhos autorais: uma breve história da arte da segunda metade do século XX. *História, histórias*, Brasília, v. 4, n. 7, p. 25-37, 2016b.
- MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- MILLER, Ann. *Reading bande dessinée: Critical approaches to frenchlanguage comic strip*. Bristol: Intellect Books, 2007.
- MOYA, Álvaro de. (Org.). *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NYBERG, Amy Kiste. *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson: University of Mississippi, 1998.
- OESTERHELD, Héctor; BRECCIA, Alberto; BRECCIA, Enrique. *Che: os últimos dias de um herói*. São Paulo: Conrad, 2008.

PIZZINO, Christopher. *Arresting development: comics at the Boundaries of literature*. Austin: University of Texas, 2016.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. *A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: análise da produção de 1972 a 2005*. Unirevista, São Leopoldo, v. 1, n. 3, p.1-12, jun. 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu. *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Criativo, 2013

**Recebido em 31/05/2018. Aprovado em 16/06/2018**

**Title:** *The comics are others, or How the modern comics originates and differentiates itself in the historical frame of 1968.*

**Abstract:** *In the 1960s, a difference insistes itself in the comics world. The tensions with the art world; the explosion of underground comix and alternative manga; the defense of the auteur comics and oriented towards the mature audiences; the abundance of satirical magazines and the emergence of erotic and luxurious albums; the run-in of the intelligentsia with the comics, etc. In 1968, these events seem to produce a historical panel of more defined outlines, allowing contemporary comic theory to draw the line of separation that originates the modern comics. However, it is radically questionable what difference the modern could frame. To do so, it will take an anachronistic approach to history, operating a conceptual investigation from the very edge of the concept. With the help of other appropriate writings of the period by authors like Theodor Adorno and Jacques Derrida, it is expected to trace how the difference of the comics is split and decided.*

**Keywords:** *1968. Difference. Modern.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1301201899-106>

## DE 1968 A 2018, UMA ODISSEIA E A FALTA DE ESPAÇO

Demétrio Panarotto\*

**Resumo:** *A imaginação como elemento provocador da própria imaginação; do gesto de imaginar e junto profanar. Giorgio Agamben, Orson Wells e Kafka como possibilidade de movimentar Stanley Kubrick (junto) com Glauber Rocha, Tom Zé, Caetano Veloso e Pero Vaz de Caminha. O ponto de partida é uma imagem do filme 2001: uma Odisseia no Espaço, de Kubrick; o resto é excesso.*

**Palavras-chave:** *Imaginação. 1968. Kubrick. Tom Zé. Glauber Rocha.*

*É somente requeutar*

*E usar,*

*É somente requeutar*

*E usar,*

*Porque é made, made, made, made in Brazil.*

*Porque é made, made, made, made in Brazil.*

Tom Zé – Parque Industrial

1.

Em 1968, Stanley Kubrick, em *2001: Uma Odisseia no Espaço*, oferece aos apreciadores da sétima arte, incontestavelmente, uma das elipses mais lindas da história do cinema. Aquele pedaço de osso que parte das mãos de alguns macacos-bonecos-homens-das-cavernas-maquitados viaja em direção ao espaço e nos joga, seres humanos, em outra dimensão, dando a entender, dentre tantas possibilidades interpretativas, que o homem poderia chegar a lua e conquistar o espaço.

A cena é primorosa.

2.

Trago outra cena, a do teórico italiano Giorgio Agamben na última parte de seu livro *Profanações*, “Os seis minutos mais belos da história do cinema”, que, depois de contar a história da experiência de Dom Quixote e de Sancho Pança em uma sala de cinema – que surge a partir do sonho quixotesco de Orson Welles –, pergunta e ao mesmo tempo responde: “O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar (este é, talvez, o sentido do cinema de Orson Welles)” (2007, p. 81).

---

\* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. E-mail: demetriopnarotto@gmail.com.



O que Agamben faz, ao acreditar e amar as suas imaginações, não passa da destruição e da falsificação das mesmas – afinal, sempre morremos quando nelas acreditamos e as amamos. Acontece o mesmo com Orson Welles, que ama e acredita em suas imaginações ao projetar (mesmo que resta apenas a incompletude da cena, pois o projeto permaneceu inacabado) a experiência de Dom Quixote e Sancho Pança em uma sala de cinema.

### 3. IMAGINAR É DIFERENTE DE DEFENDER AQUILO QUE SE IMAGINA

Descrevo agora outra imagem, a que veio a mim quando da leitura do livro *Kafka vai ao cinema*, de Hanns Zischer, a partir de uma das cartas de Kafka enviada a Elsa Taussig – presentes no livro junto com outras cartas e com pequenos comentários sobre cinema do escritor tcheco. Nela, o autor monta um discurso, primeiro, entre o “supérfluo” e o “quase necessário”; na sequência, remonta esse argumento para aquilo que chama de “quase superfluo” e “quase necessário”, ou necessário, como se dissesse, somos nós que atribuímos valores às coisas que fazemos e esses valores são condicionados por uma situação ou por variadas situações. Quando defendemos esses valores emitidos em nossas falas sem percebermos que assim o fazemos, nesse exato momento, nos tornamos moralistas, machistas e outros “istas”... Dito de outro modo, deixamos à mostra os nossos “ismos”. É comum que isso aconteça numa situação como essa, de defesa, afinal, fomos criados em uma sociedade com propósitos moralistas e machistas, e condicionados a reproduzirmos os conceitos mais perversos dessa mesma estrutura social. Quando nos posicionamos em um momento como esse, fazemos aquilo que a “convenção” sugere que façamos, nada além disso. A defesa, emitida através da linguagem, é a nossa morte como pessoa para que nesse espaço se sustente a estrutura social na qual estamos inseridos. Assim, imaginar, seria outra coisa. Seria dar vazão a outro gesto, sem querer com ele defender os pontos de vista que sustentam as estruturas sociais, apenas profaná-los. É essa a principal questão que movimenta o cinema: para criar imagens de cinema não são necessárias ferramentas sofisticadas. O cinema é uma técnica que captura a imagem em movimento. Parece óbvio dizer que a imagem sempre se movimentou. Pra fazer cinema é necessário apenas imaginação.

### 4. O PRIMEIRO PARÁGRAFO

Retorno à cena de *2001: Uma Odisseia no Espaço* para profaná-la, sem defendê-la. Desse modo, sustento que a elipse montada pelo diretor dos filmes *Laranja Mecânica*, *O Iluminado*, entre outros, ganha outra gama de possibilidades. Proponho que “na vida dita real”, a do dia-a-dia (que não deixa de ser uma ficção), o pedaço de osso lançado na direção do espaço pelo cinema em 1968 – que Kubrick pretendia, amparado por Nietzsche<sup>1</sup>, mostrar como evolução filosófica do homem – atendeu, no texto que segue

---

<sup>1</sup> “Terrível é estar a sós com o juiz e vingador de sua própria lei. Assim uma estrela é arremessada ao espaço vazio e ao gélido sopro do estar só” (NIETZSCHE, 2011, p. 61).

(como representação do Brasil, especialmente do Brasil), aos apelos módicos da física e, passados 50 anos, está prestes a cair com a força que ganha outro lixo qualquer que entra na atmosfera terrestre.

Concordo que esse jogo de palavras não passa de um modo de estraçalhar um dos roteiros mais bem elaborados da história do cinema. Reforço, ainda, que pode ser, ao mesmo tempo, junto, bem junto, a possibilidade de imaginar outro roteiro.

Monto as prerrogativas:

Primeiro, imaginando a cena, peço licença a Kubrick para manusear a ideia e faço junto um pedido aos críticos: por favor, não considerem o gesto de pedir licença uma anti-anthropofagia.

Segundo, pego os macacos-bonecos-homens-das-cavernas-maquitados de Kubrick (apenas imaginação) e os coloco como representação daqueles que, no Brasil, assumiram o (ou se mantiveram no) poder em 1964 – mais ou menos a mesma época em que Kubrick se interessa por um cinema com essa temática – e faço de conta que foram esses macacos-bonecos-homens-de-bens-das-cavernas-maquitados que lançaram o pedaço de osso aos ares em 1968<sup>2</sup>. Peço aos leitores que, por favor, façam de conta que esse pedaço de osso ainda não retornou.

Terceiro, é necessário considerar as questões que se constroem a partir da imagem do osso como símbolo fálico na pré-história da cultura ocidental. A disputa pelo osso é a disputa pelo poder. É possível citar outras tantas metáforas criadas no histórico da cultura ocidental letrada que alimentam esse imaginário, como, por exemplo, a da vela, a da espada, a da lança, a do bastão sacerdotal, a das colunas dos templos, dentre outras. Elas montam essa história, que, naturalmente, é repleta de elipses. Afinal, retroagindo no tempo, essa história pode muito bem ser contada a partir dos sumérios, passando pelos gregos, pelos latinos e por sua retomada durante o renascimento junto às esferas colonialistas, ressaltando como o jogo do poder se mantém, a partir do período moderno até o contemporâneo, alimentando, de outros modos ou com os mesmos, a cultura colonial do patriarcado, repleta de símbolos nos quais o pau precisa se manter ereto, pois ele serve como exemplo de manutenção do poder e da repetição de um mesmo discurso.

Quarto (este é opcional), sugiro remontar a final do Festival Internacional da Canção Popular de 1968. Desse modo, junto à disputa, aparentemente, acirrada entre “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, interpretada pelas irmãs Cynara e Cybele, e “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, interpretada pelo próprio, acrescentem a marchinha mais popular do Brasil de todos os tempos: “ai ai ai ai 5”<sup>3</sup>, de autor desconhecido.

---

<sup>2</sup> Em relação ao segundo ponto, outros dois: primeiro, não se pode esquecer que Lampião, Maria Bonita e seu bando, pouco mais de trinta anos antes de 1968, chamavam os policiais e os militares de macacos: era um modo de provocar àqueles que de “olhos vendados” defendiam as ordens do estado; essa história, ainda, remonta a história da Canudos de Antonio Conselheiro. Segundo, que seria possível ampliar essa elipse de Kubrick e remontá-la em vários outros pontos capitais da história do Brasil.

<sup>3</sup> Atesta-se a simplicidade dos versos e sugere-se que, diante disso, essa marchinha pode ser cantada, no caso do leitor estar afinado, em ritmo de axé, sertanejo, sertanejo-universitário, pagode, pagode-universitário, MPB-universitária ou funk... Afinal, é possível escolher o regime de aprisionamento musical

Essa marchinha anuncia os rumos da música popular brasileira com esse “ai ai ai ai 5/ai ai ai ai 5/ai ai ai ai 5” repetido inúmeras vezes: um *argumentum ad infinitum*.

O músico baiano Tom Zé, em seu *Danças-Êh-Sá – Pós-Canção/Dança dos Herdeiros do Sacrifício/7 Caymianas para o Fim da Canção* (2006), provocava os ouvintes da década passada ao anunciar que o disco havia sido composto com base em uma pesquisa feita pela USP, que trazia como novidade o fato de que as gerações contemporâneas não se preocupavam mais com as letras das músicas, ou seja, contentavam-se com o ritmo e com algum balbúcio que pudesse ser repetido inúmeras vezes. Outra morte? A da canção brasileira. Talvez. O fato é que se em algum momento a canção foi pautada pelo jogo retórico, essa mesma retorna ao seu gesto tribal para acompanhar a magnitude dos anos que vêm após os 2000. O que não deixaria de ser lindo se esse tribal não fosse cooptado pela mídia e veiculado como repetição dos modismos que marcam a estrutura falocêntrica em que vivemos.

## 5. PRÓLOGO

Pois bem, ao reprocessar a ideia de Kubrick (que não deixa de ser a mesma de Zuenir Ventura em *1968, um ano que não terminou*; ou a de Tom Zé, da canção “Made in Brazil”, do disco de 1968), mantêm-se, como pano de fundo e a frente, o Brasil de 1968 (da ditadura militar, no caso, o Brasil de sempre), a Globo (que não era Globo, mas que, ao ser chamada de Globo, não prejudica o entendimento do leitor), a bandeira do Brasil (com as mesmas cores da bandeira do Brasil Colônia ou do Brasil Império, apenas reprocessadas por outra ótica de valores e de sentidos), a CBF (com o nome que vocês preferirem), com as mesmas cores da bandeira do Brasil, e, nesse cenário, os macacos-bonecos-homens-de-bens-das-cavernas-maquizados se debatendo por um pedaço de osso ou de pau, eterna metáfora para a manutenção do poder. Desse modo, nesse jogo de imaginação, o pedaço de pau, que em Kubrick serve pra fazer a passagem de uma era para a outra e determinar o ganho que a filosofia representa ao ser humano, no Brasil, significa a passagem do bastão que mantém os mesmos no poder. A tecnologia que alimenta essa história mudou, os elementos técnicos e tecnológicos sempre mudaram e sempre mudarão – o conhecidíssimo texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, segue acompanhando a discussão –, junto, a aparente limitação canhestra, com cores coloniais, se mantém.

---

preferido. Pode-se afastar o sofá e dançar ao som da marchinha também. Na próxima edição, o artigo virá com a partitura para todos cantarem em seus redutos militares, familiares, escolares e afins.

## 6. ROTEIRO

Resta-nos colocar isso em formato de roteiro:

Cena 1 (tela preta)

Interna, Brasília, noite;

Voz off – Repórter Esso<sup>4</sup>

19h, Brasília, governadores e representantes da corte militar brasileira se reúnem...

A câmera passeando por entre os participantes revela os governadores de alguns estados brasileiros, entre eles Carlos Lacerda, Magalhães Pinto e Ademar de Barros, mais o marechal Castello Branco, o general Geisel e o general Médici, uivando e se debatendo pelo pau do poder.

Cena 2 (preto e branco)

Se entrega corisco!

Corisco, personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, grita depois de ter sido alvejado por Antônio das Mortes:

– Mais fortes são os poderes do povo...

Corisco cai morto.

Ao fundo, os versos da canção “Banditismo Por Uma Questão De Classe”, de Chico Science & Nação Zumbi:

“Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião”

Cena 3 (gravação ao vivo do Festival Internacional da Canção Popular)

Caetano Veloso, músico brasileiro, um ano após cantar a sua famosa “Alegria alegria”, com cara de alegria, em tom arrogante, diz:

– ... mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!

Cena 4 (*cabeças cortadas*)

Fotos das cabeças de lampião, Maria Bonita e seu bando expostas nas praças públicas das cidades do nordeste brasileiro. Foto de Antônio Conselheiro. Foto de Luiz Inácio Lula da Silva decapitado.

Cena 5 (euforia de colunista social)

---

<sup>4</sup> O Repórter ESSO, versão americana do programa chamado de “Your Esso Reporter”, foi criado no governo de Getúlio Vargas, o mesmo que mandou na década de trinta exterminar os jagunços do chamado sertão brasileiro.

Repórter da TV Record, Reali Jr. – no Documentário *Uma noite em 67* (2010), dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil –, pergunta a Caetano, após o músico baiano ser ovacionado:

– Veloso, o que o levou a você fazer uma música bem moderna, pegando Coca-cola, guerrilha, Brigit Bardot, como... Como você teve essa ideia, quando teve a ideia e como começou a executar a sua música?

Caetano Veloso responde:

– O que me levou a falar de Coca-cola, Cardinale e Brigitte Bardot foi a Coca-cola, a Brigitte Bardot, a Cardinale, a bomba, a guerrilha e as coisas que estão aí...

Cena 6 (o plágio)

O general Camilo Castelo Branco ganha a disputa pelo pau do poder e o joga para o alto. A câmera, em close, revela a algazarra dos demais atores da política brasileira batendo palmas e uivando...

Cena 7 (pode ser uma montagem barata feita em *chroma key*)

O pedaço de pau ultrapassa a esfera terrestre, ingressa no espaço, perde força e começa a cair...

[Corta para 2018]

Cena 8 (os urubus)

Michel Temer, Romeu Jucá, Cesar Maia, Álvaro Dias, Aécio Neves, João Doria, Geraldo Alckmin, Sergio Moro, Cármen Lúcia, entre outros, debatem-se e brigam entre si na tentativa de pegar o pau que acaba de entrar, novamente, na esfera terrestre.

Cena 09 (Brasil, um país que adora matar brasileiros, em que o único avanço é a tecnologia da televisão)

Sobreposição de imagens de assassinatos cometidos durante o (ou pelo) regime militar a partir do ano de 1968 (em preto e branco).

Sobreposição de assassinatos “atribuídos” à polícia militar brasileira no ano de 2018.

Cena 10 (cenas da vida pós-moderna)

O *Jornal Nacional* e seu *portifoglio* mestre, William Bonner, anuncia:

– A polícia militar recebeu autorização do atual presidente brasileiro para ocupar uma das favelas do Rio de Janeiro.

Ao fundo, as imagens da polícia na favela.

O apresentador olha para a outra câmera e diz:

– Não perca no próximo bloco, em primeira mão, o vazamento dos áudios com informações importantes acerca do mais novo escândalo que envolve a atual política do Brasil.

Cena 11 (*flashback* tropicalista gravado em uma praia do Rio de Janeiro)

Câmera lenta percorre a praia e encontra Pero Vaz de Caminha ao lado de Pedro Álvares Cabral.

Pero Vaz de Caminha faz o primeiro relato:

– A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto.

Pedro Álvares Cabral apenas mexe a cabeça, enquanto Pero Vaz de Caminha dá sequência ao relato:

– Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda

tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha.

Tom Zé comenta: “continuamos como os índios da época do descobrimento, fornecendo matéria prima e recebendo espelhos em troca”;

Glauber Rocha arremata: “no Brasil a crítica também é colonizada”.

Cena 12 (no roteiro, a imagem de um moço substitui a imagem de uma moça)

O moço, do tempo de um programa de televisão qualquer, anuncia:

– No Brasil hoje, o tempo é bom em todas as regiões, exceto em um pequeno pedaço.

O moço do tempo localiza com dificuldades no mapa o ponto a que se refere.

O moço sorri.

Cena 13 (cena LSD – Deus seja louvado)

Imagens de um dia ensolarado em uma praia (pode ser novamente) do Rio de Janeiro.

Fim.

Cena 14 (imaginações finais, pós-créditos)

Kubrick sozinho, visto de costas, sentado em uma sala de cinema assistindo à cena do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Um pedaço de osso que parte das mãos de alguns macacos-bonecos-homens-das-cavernas-maquiadados viaja em direção ao espaço...

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rey D. Manuel* (Transcrita para o português contemporâneo e comentada por Maria Angela Villela). São Paulo: Ediouro, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa nova e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Organização e apresentação: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *La nascita degli dei*. Roma: ERI/EDIZIONI RAI, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre L&PM, 2008.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- ZISCHER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.



**Recebido em 11/05/2018. Aprovado em 11/06/2018.**

**Title:** *From 1968 to 2018, an odyssey and the lack of space*

**Abstract:** *The imagination as a provoking element of the own imagination, as well as of the gesture of imagining and, together, profaning. Giorgio Agamben, Orson Wells and Kafka as possibility of moving Stanley Kubrick (together) with Glauber Rocha, Tom Zé, Caetano Veloso and Pero vaz de Caminha. This paper starts from an image of the movie 2001: a Space Odyssey, by Kubrick; the rest is excess.*

**Keywords:** *Imagination. 1968. Kubrick. Tom Zé. Glauber Rocha.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018107-121>

## FANTASMAS DE LA LITERATURA ARGENTINA: UNA GENEALOGÍA CRÍTICA DEL MAL EN LA ESCRITURA

Matías Moscardi\*

**Resumen:** El presente artículo retoma los debates desarrollados en Argentina, en la década de los noventa, acerca del grupo poético “Belleza y Felicidad” con el objetivo de pensar relaciones entre el trabajo y emoción estética en la escritura para luego desmontar y analizar, en términos de una genealogía de la crítica, distintos momentos de irrupción de figuras emparentadas con el mal y la mala escritura en la literatura argentina contemporánea a partir de ensayos de Daniel Freidemberg, Beatriz Sarlo y Sandra Contreras.

**Palabras clave:** Poesía argentina. Crítica. Escritura. Mal. Indiferencia.

### 1. EL MAL DE LA BOLUDEZ<sup>1</sup>

De Sarmiento a César Aira, pasando por Roberto Arlt, existe de manera bien definida, en la literatura argentina, una tradición emparentada con la “mala” escritura. Dice Sandra Contreras, en *Las vueltas de César Aira*: “Se sabe: el escribir mal, en tanto se cifre allí el signo de una disonancia con las formas establecidas, el signo de una ilegitimidad, circula ‘naturalmente’, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria” (CONTRERAS, 2002, p. 126). “¿Fernanda Laguna es boluda?”, se pregunta, por su parte, Alejandro Rubio en la contratapa de *Control o no control*, de Fernanda Laguna<sup>2</sup>, escritora que suscitó varias polémicas y enojos en el campo poético argentino de la década de los noventa. Diez años antes, en julio de 2002, Mario Ortiz publicaba en la revista *Vox Virtual* un artículo titulado “Hacia el fondo del escenario”, donde ya hacía referencia a las lecturas en vivo de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman que habían tenido lugar ese año en Bahía Blanca: “...uno se pregunta: ¿pero éstos son o se hacen? La pregunta anterior es una frase hecha, pero también podría ser una posible clave de lectura tomándola en un sentido literal: entre el ser y el hacerse pareciera que oscila buena parte de esta poética” (ORTIZ, 2002). La misma pregunta había sido formulada ya por Elvio Gandolfo, otra vez a propósito de César Aira, en una reseña sobre *Los misterios de Rosario* publicada en 1994: “El método de Aira sería el del

\* Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Mar del Plata, CONICET. E-mail: moscardimatias@gmail.com.

<sup>1</sup> Me remito a la acepción del término que aparece en *Diccionario de la injuria*, de Sergio Bufano y Santiago Perednik: “Boludo. adj. (Arg) Poco inteligente, ridículo. Abombado, zonzo” (BUFANO; PEREDNIK, 2005, p. 75).

<sup>2</sup> Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es poeta y artista plástica. Dirigió la editorial y centro cultural Belleza y Felicidad, que comenzó su actividad en 1998. Laguna aparece, en el campo poético argentino, como una figura asociada al campo de las artes plásticas, relacionada con ciertos artistas de la década del noventa pertenecientes al Centro Cultural Rojas, tales como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo y Roberto Jacoby.

viejísimo ‘¿es o se hace?’, usado como herramienta de seducción/rechazo” (apud CONTRERAS, 2002, p. 129). En los tres casos, la “boludez”, la tontería o la banalidad tienen la forma de una pregunta que instala una disyunción fluctuante, un movimiento pendular que oscila rítmicamente entre los dos polos de una respuesta incierta, sin detenerse en ninguno de ellos<sup>3</sup>. Hay algo indecible en la boludez, como si se tratara de un objeto a la vez completamente reconocible e indeterminado, definible e inespecífico, cuya percepción, en lugar de convocar la aserción, generara preguntas, dudas, inquietudes, incluso fastidio, molestia, irritación, impaciencia y rechazo.

Alejandro Rubio, sin embargo, arriesga una respuesta: “Si la boludez es la turbiedad que desdibuja los límites del mundo y nos deja inermes, no es entonces otra cosa que una de las vías mayores que lleva a lo que el siglo XX llamó ‘poesía’”. Si Rubio ejerce un gesto afirmativo en cuanto a la boludez de Fernanda Laguna, lo hace sólo a condición de mantener intacta su indeterminación radical; la boludez como sustancia que se adhiere a las cosas para hacerles perder claridad, determinación: la boludez es un asunto de límites. Y el gesto del bufón no es otro que el de la confusión de esos límites: sólo un bufón puede confundir un rey con un esclavo, una palabra con otra, un sentido con su opuesto. Su tontería, sin embargo, parece estar teñida, por lo general, de cierta suspicacia, una picardía que instala la duda con respecto a sus actos: ¿son voluntarios o inmotivados? ¿Los hace a propósito o sin querer? Cuando se trata de literatura, un tonto podría confundir un poema con un garabato, un verso con un ramo de apio, una novela con un haiku, un cuento con un chiste, a Carson McCullers con una marca de ropa interior: la tontería desconoce las asignaciones convencionales entre sujetos y discursos, ignora las reglas compositivas, las separaciones genéricas, la métrica, los ritmos y acentos, los tropos y figuras retóricas, las estructuras narrativas, los significados y sus efectos semióticos, en una palabra: la boludez borra los límites entre las cosas. Bajo sus efectos, todo aparece mezclado de manera igualitaria, indiferente: lo que es y no es poesía, la literatura y el resto de las cosas.

Lo interesante sucede cuando la crítica literaria o cultural, académica o periodística, lee esos poemas tontos, esas pavadas, esas boludeces, y predica algo con respecto a ellas. Porque en esas instancias se puede leer, como emergencia, algo del orden del mal que habita en esas escrituras; una amenaza que es mejor exorcizar del territorio de la letra, desechar como basura, impugnar éticamente, desvalorizar en tanto producto simbólico, en una palabra: confiscar en el afuera del objeto literario porque, en su interior, molestan con su torpeza, indignan desde la ingenuidad o ignorancia de su parloteo vacío.

## 2. EL MAL DE LA INDIFERENCIA

“Escuchar decir nada”, de Daniel Freidemberg, es un ensayo que sintetiza el panorama de los debates sobre poesía en la década de los noventa. En tanto ninguna escucha puede ser neutral, escuchar decir nada implica, necesariamente, la irrupción de un síntoma: el de la sordera como dispositivo de lectura. Ya desde el título, Freidemberg

---

<sup>3</sup> Este carácter *ambivalente* del vocablo “boludo” ha sido señalado también por Juan Gelman que –cabe recordarlo en este contexto–, con motivo del VI Congreso de la Lengua Española, realizado en octubre de 2013, eligió dicha palabra como la más representativa de los argentinos.

convoca un tipo de escucha que recibe pura interferencia, un palabrerío ruidoso, parloteo hueco, que a su vez implica la distinción de base entre un contenido profundo y la superficie de un habla vacía, entre un sentido pleno del discurso y un sinsentido balbuceante de la palabra, tanto crítica como poética. En efecto, esas dicotomías del decir, condensadas en oposiciones como las de profundidad y superficie, sentido y sinsentido, palabra y ruido, son las que dividen las aguas del ensayo: de este modo, habrá una poesía profunda y otra superficial, una poesía de la palabra y otra poesía del ruido, una trascendental y otra banal, una poética de la seriedad y otra de la frivolidad, una palabra humana y otra inhumana, cínica.

Freidemberg percibe, en lo que podríamos llamar *escrituras del ruido* – principalmente representadas por el grupo de Belleza y Felicidad–, “una actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio, o –avanzando otro paso– una trivialización de la mirada y el pensamiento, una desdramatización cínica que suele resolverse en una estética de la insensibilidad y/o ética de la indiferencia” (2006, p. 147). En el campo poético de la época, dice Freidemberg, “empezaron a ganar terreno la pose cínica, un desdén activo hacia los valores ‘humanos’ en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social (...), el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto como marcas de superioridad y el menosprecio a la puesta en juego de la subjetividad en la experiencia que la escritura propone” (2006, p. 147)<sup>4</sup>. La lectura de Freidemberg se encuentra construida enfáticamente sobre parámetros éticos antes que literarios: por eso se refiere a *las poses* (de los cuerpos) en detrimento de los textos, a *la escucha* (de las voces) en detrimento de la lectura, y a *las actitudes* (morales y amorales) en detrimento de los rasgos estéticos: una poética de la pavada como ejercicio de una escritura del mal.

Las poéticas de la boludez quedan asociadas, de esta manera, a una palabra que atraviesa todo el artículo de Freidemberg: la indiferencia. Indiferencia en un doble sentido. Primero como afectividad de esos cuerpos, de esas voces, de esas actitudes: el desdén y la insensibilidad. Pero luego, y fundamentalmente, como no-diferenciación, como indistinción: estas escrituras del ruido son indiferentes porque no permitirían separar la palabra del ruido, diferenciar el sentido del sinsentido, distinguir la seriedad del absurdo, la transcendencia de la banalidad, la profundidad de la superficie.

Las problemáticas que aborda Freidemberg acaso tengan asidero –o al menos se encuentren condensados– en la *Poética* (1887), de Wilhem Dilthey: “De todas las épocas y de todos los pueblos, nos invade una abigarrada diversidad de formas, que parece borrar toda separación entre los géneros poéticos y toda regla. (...) Así, en el presente el arte se hace democrático, como todo lo que nos rodea. (...) Estas mismas influencias transformaron totalmente la poesía, y al mismo tiempo la rebajaron” (DILTHEY, 2007, p. 21). La democracia, en Dilthey, no sólo aparece como orden sociopolítico sino que tiene un alcance estético: la igualdad de todos los géneros, la indiferencia que borra toda

---

<sup>4</sup>También se refiere a “una desvirtuación, un envilecimiento y/o una impostura que aparecerían dominando el escenario” (2006, p. 153) En definitiva: “pavadas o imposturas que, si no contarán con esa autorización, nadie iba a considerar seriamente” (2006, p. 155); “juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente” (2006, p. 161).

separación entre lo propio y lo impropio, toda distinción entre la poesía y una maraña abigarrada, confusa, ruidosa, de formas que terminan degradando su pureza. Por esta razón, Jacques Rancière afirma que el orden democrático “no es una condición social, sino una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre cuerpos y palabras. (...) Es en este sentido que se puede enfrentar la ‘democracia literaria’ al orden representativo clásico” (RANCIÈRE, 2011, p. 27). No es casual, en efecto, que Dilthey declare que “la poética creada por Aristóteles ha muerto” (2007, p. 20). En la democracia radical de la letra, tal y como la entiende Rancière, se desligan los vínculos reglados por el Régimen Representativo que enlazaban géneros, modos de hablar, sujetos y acciones. En eso consiste la democracia de la escritura según Rancière: un nuevo reparto de lo sensible basado en la indistinción entre la palabra plena y la voz ruidosa, entre la poesía y la maraña abigarrada de formas confusas.

En este contexto, la palabra indiferencia adquiere un matiz diferencial: porque el mal de estas escrituras ruidosas parece provenir precisamente de una puesta en crisis de cierto *ethos* que mantiene a distancia, y bien diferenciadas, la tragedia de la comedia, la seriedad y la risa, lo alto y lo bajo, la superficie de la profundidad, la gravedad de la insignificancia.

El *ethos* que todavía permite, contra toda metástasis de la indiferencia, separar la buena escritura de la mala, parece erigirse sobre un significante de base: el trabajo. El reparto de Freidemberg asocia un primer vector emergente de los noventa con los poetas reunidos en torno a la revista *18 whiskys*<sup>5</sup>, donde encuentra escrituras capaces de “emocionar o conmovir” (2006, p. 151): “el poema como acontecimiento no menos vital que intelectual o estético, en cierto modo como una revelación, y aunque el trabajo con la palabra importa, y mucho, importa sobre todo en tanto *es capaz de producir ese efecto*” (2011, p. 152, énfasis mío). Dicho de otro modo, *la emoción es la plusvalía del trabajo sobre la palabra poética*. No habría buena emoción sin el funcionamiento de ese trabajo, sin la puesta en marcha de un motor formal, técnico, que parece operar como unificador de la buena poesía. Ésta es la base del *ethos* que todavía permite la división de lo indiferente, la que permite desterrar del sistema de la poesía en general a la mala poesía, no sólo por producir malas emociones (cinismo, bronca, rabia, indiferencia) sino por amenazar la posibilidad misma de distinguir la palabra poética del ruido del mundo: textos sin trabajo y, por lo tanto, informes, ruidosos, pavadas que no están moldeadas por ninguna *techné* y que no pueden tener ningún valor.

La pregunta sería, sin embargo, cómo hace ese trabajo sobre la palabra para producir algo *por fuera de sí mismo*, para salir de su redundancia mecánica, tautológica: ¿por qué la emoción no puede producirse a sí misma? ¿Qué le falta, de qué carece? ¿Por qué necesita del trabajo sobre la palabra para existir *en tanto poema*? ¿Cuál es la diferencia entre la emoción y el trabajo que la produce? Si el trabajo produce emoción ¿no estaría investido ya, en sí mismo, por ella? De este modo, el trabajo se presenta como plenitud formal y la emoción como sustancia informe e incompleta, que aguarda la

---

<sup>5</sup>Publicación dirigida por José Villa en la que participan algunos poetas de referencia de la generación anterior como Arturo Carrera, Daniel García Helder y Jorge Aulicino, a la vez que entran en contacto poetas jóvenes como Fabián Casas, Daniel Durand y Juan Desiderio. La revista duró tan sólo dos números: noviembre de 1990 y marzo de 1993.

intervención del trabajo para adquirir su especificidad. Es el trabajo como *techné* lo que permite distinguir las artes entre sí (el poema de una pintura o una foto; pero en términos más generales: la poesía de aquello que *finje* ser poesía pero no lo es). Al revés, el mal opera, en consecuencia, como sustracción de toda *techné*, de toda forma elaborada, obrada, de la palabra. El mal, en la escritura poética, equivaldría al mal de una letra ilegible, de una voz ruidosa, que ni siquiera produce sinsentido, sino un radical afuera del sentido: lo inhumano en sí mismo. De este modo, la estética queda subordinada a la ética: desde la perspectiva de Freidemberg un buen poema deberá generar emociones, pero no cualquier emoción –el odio también lo es– sino solamente aquellas *buenas*, desde las cuales se infiere y se percibe la obra de una *techné*, de un trabajo, que dota a la palabra de una forma específica, le otorga espesor, profundidad y sentido. Sin la mediación de este trabajo, la poesía no sería, para Freidemberg, más que pura indiferencia, indistinción: una maraña de sonidos ininteligibles. Literalmente, el graznido que produce una pavada: una manda de pavos.

### 3. EL FANTASMA DE LA LITERATURA

Los debates sobre la boludez poética y la indiferencia, la especificidad e inespecificidad del objeto literario podrían releerse y resignificarse a partir del retorno a una de las instancias inaugurales de la crítica literaria argentina en cuanto al análisis de la banalidad, el sentimentalismo y la mala literatura: me refiero a *El imperio de los sentimientos*, de Beatriz Sarlo.

En este libro, Sarlo aborda las novelas rosa consumidas por el sector popular argentino entre 1917 y 1925. Su lectura aparece desdoblada y repartida entre el rechazo estético-literario –concluida la investigación, según cuenta en el prólogo, se deshace de estas publicaciones– y la necesidad de leer dichos objetos como parte del programa impuesto por los estudios culturales. Frente a estos “textos de la felicidad” (SARLO, 2011, p. 21) –y un resto de esta designación se activa de inmediato como anacronismo en los noventa– el gesto de Sarlo parece oscilar constantemente: por un lado, analiza el objeto con la lucidez crítica que caracteriza sus mejores trabajos y, a la vez, despunta, en todo momento, un gesto displicente con respecto a estas publicaciones – “quise tratarlas *como literatura*” (2011, p. 21).

Habría que retener la escisión fundamental de esa simulación crítica, de ese *como* que marca un intervalo de lectura en la misma medida que lo inhibe: son literatura en tanto y en cuanto pueden ser analizadas como tal, pero regresan al “infierno de la mala literatura” (2011, p. 20) una vez que ya han sido procesadas por la crítica. La condición literaria de estos textos de la felicidad es, entonces, una “ilusión” (2011, p.26) que le toca a la crítica dismantelar y explicar. Éste podría ser, entonces, un punto de partida posible para el debate que retorna en los noventa: las relaciones entre literatura y banalidad, crítica y materiales descartables. Este diagrama es precisamente lo que reaparece como resto en Belleza y Felicidad: el orden que, en la lectura de Sarlo, opone el placer (su *falta*) a la racionalidad crítica (su *suplemento*), para ligar la escritura de los sentimientos a la linealidad, la facilidad y la simpleza.



En “Escuchar decir nada”, Freidemberg declaraba que, para la época de *Poesía en la fisura* –antología de autores jóvenes realizada por él mismo–, el nombre de Belleza y Felicidad era inimaginable, impensado. Y esto es interesante porque entonces la designación tiene, necesariamente, la forma de una irrupción disparatada, insólita, ingenua, tonta, al menos para ciertos agentes del campo poético argentino de esa época: a nadie se le hubiera ocurrido, dice Freidemberg, casi como la marca de un límite enunciativo. ¿Cómo ocurre, luego? O mejor dicho: ¿cómo concurren estos dos significantes para formar el nombre de una editorial, de una galería de arte, de una poética? Separadas, “belleza” y “felicidad” constituyen migajas diseminadas acá y allá en veintiún siglos de historia del arte. El problema tiene que ver, entonces, irreductiblemente, con su coalición, su contigüidad, su adherencia: es la conjunción “y” lo que genera el efecto de la boludez, de la banalidad, de la ingenuidad.

Sin embargo, hay un momento previo de aproximación de estas dos palabras, un momento que antecede a su unión copulativa, una instancia de acercamiento, de primera imantación de estos significantes. Precisamente, en *El imperio de los sentimientos*, publicado en 1985, diez años antes de la antología de Freidemberg, asistimos a una primera aproximación terminológica: belleza, por un lado, y felicidad, por el otro, aparecen como figuras de análisis centrales, ya desde los títulos de dos capítulos del libro: “5. La felicidad: soluciones imaginarias y utopías románticas” y “7. El sistema de los textos o la trivialidad de la belleza”. Es en el ensayo de Sarlo donde podríamos pensar una primera pronunciación adyacente, en el espacio de la crítica y literatura argentinas, de la belleza y de la felicidad. Por eso, creo que el libro de Sarlo no sólo es fundamental para releer los debates de época acerca del grupo de Fernanda Laguna –debates que en algunos círculos siguen teniendo vigencia– sino para repensar las relaciones entre poesía, trabajo, emoción y sensibilidad, con el objetivo de detectar un tipo de lógica del mal en la escritura.

En el prólogo para la reedición del año 2000, Sarlo declara que “casi no quedan ejemplares de las novelitas que analizo aquí. (...) Me separé de esos folletos” (2011, p. 13). Esa materialidad, su semiosis, es descartable: no vale más que por el análisis crítico. En otras palabras, la crítica produce el valor del objeto, casi como en una operación ecológica de reciclaje: la basura es reutilizable si se la procesa adecuadamente. La postura de Sarlo frente a estas “novelitas sentimentales” (2011, p. 14) nunca es, de todos modos, completamente despectiva: su mirada resulta oscilatoria entre la condena estética y la fascinación ante las múltiples posibilidades de análisis, entre la reclusión en el afuera de la literatura y el reconocimiento de sus efectos y logros en relación al público que generaron y mantuvieron.

“Las narraciones que voy a analizar en este libro son casi contemporáneas de la vanguardia. Sin embargo, resulta difícil imaginar un lugar donde pudieran haberse cruzado *El tamaño de mi esperanza* de Borges con *La novela Semanal* o *La novela del día*. Su contemporaneidad real parece, desde el punto de vista literario, ilusoria” (2011, p. 19). Como apertura del ensayo, una primera imposibilidad espaciotemporal: la de la coincidencia, la vecindad entre los primeros libros de poemas de Jorge Luis Borges y estas publicaciones que ni siquiera parecen aspirar a la categoría de “mala literatura”. No se trata, como podríamos pensar, a pesar del tipo de contraste, de una coexistencia

problemática entre lo alto y lo bajo. Es otra lógica lo que permite entablar la copresencia de *El tamaño de mi esperanza* y *La Novela Semanal* como ilusión. La apertura de Sarlo se parece al dilema que planteaba Foucault en *Las palabras y las cosas*: lo que resulta difícil de imaginar es el lugar donde estos textos se cruzan. Ese lugar no puede ser, para Sarlo, la literatura: porque es desde “el punto de vista literario” que su contemporaneidad resulta ilusoria. Y sin embargo es precisamente ahí donde se caldea eso que Sarlo llama “su contemporaneidad real”: lo que hacen tambalear estas “novelitas sentimentales”, desde su contigüidad, es nada más y nada menos “el punto de vista literario”, la idea misma de literatura *en tanto espacio*.

Luego, la oposición inicial con la que Sarlo comienza el libro es una oposición que, intrínsecamente, está dada por una igualdad, por una pertenencia igualitaria a la literatura, tanto de Borges como de *La Novela Semanal*: desde el punto de vista literario, esta coexistencia no parece *en absoluto* ilusoria, si entendemos lo literario como uno de los lugares donde el lenguaje manifiesta con mayor intensidad sus heterotopías.

Lo que funda la oposición, en cambio, es una categoría interna de análisis articulada por Sarlo: me refiero al concepto de “estructura de sentimiento”, de Raymond Williams<sup>6</sup>. Es el modo de sentir estos textos –la importancia y afinidad en el caso de Borges, la intrascendencia desechable, efímera y menor de las novelitas– lo que produce, en primer grado, la oposición, reforzada, sólo *a posteriori*, con los respectivos contrastes culturales y de valor literario. Dice Sarlo: “Hay que reconocerlo desde el principio: según nuestros gustos literarios (quiero decir, los de un crítico de literatura o los del público ‘culto’ de este último tramo del siglo XX), las narraciones semanales son candorosamente insuficientes” (2011, p. 20). Sarlo piensa, acá, los gustos literarios no como algo heterogéneo sino como un bloque orgánico: gustos y estructura de sentimientos parecen casi homologados por la figura del “crítico” o del “público” como abstracciones de dos tipos de lector. No quiero decir, por supuesto, que no haya existido dicho consenso en cuanto a la literatura de la época estudiada por Sarlo. En cambio, quisiera acentuar que, en el marco de un análisis crítico de un corpus de textos, lo que habilita la intervención de la crítica es *esa* adhesión al gusto consensuado: es el *buen gusto* lo que funda la posibilidad de análisis de estos textos, manteniéndolos a una distancia estética prudente. Sin el buen gusto, sin esa aclaración explícita de un posicionamiento refinado, el análisis crítico cae en el riesgo de la exaltación acrítica: “cómo lograr abordarla sin suficiencia elitista ni sumergiéndola en una exaltación acrítica que llega a legitimar su existencia por el círculo epistemológico del populismo cultural” (2011, p. 20). En otras palabras: sin buen gusto no hay crítica. El buen gusto opera como *escenario* de la crítica donde el objeto se pone *en obra*. Como un actor que, antes de empezar, anuncia ante el público que comenzará a actuar, Sarlo vuelve explícita la escena analítica: *quise tratarlas como literatura*. La aclaración, de alguna manera, desactiva el simulacro, lo exhibe, lo enfatiza, subraya un límite: “Trabajé, hasta donde su límite estético me lo permitía, sobre el

---

<sup>6</sup>De acuerdo con Williams, las estructuras de sentimiento son los significados y los valores “tal como son vividos y sentidos activamente”, son “elementos específicamente afectivos de la consciencia”. Desde una perspectiva metodológica, por lo tanto, una estructura de sentimiento es una hipótesis cultural: son experiencias sociales “en solución” (WILLIAMS, 2009, pp. 174-185).

discurso que estos relatos proponían a sus lectores” (2011, p. 25). El *límite estético* funda la posibilidad de escansión del trabajo en un comienzo y en un fin: sin límite, el trabajo analítico se vuelve obsoleto porque carece de objeto, de la marca temporal que el objeto le otorga. La crítica como práctica –podríamos pensar– depende de y está fundada en este *límite estético*.

En el marco de la revista *Martín Fierro* aluden a las publicaciones analizadas por Sarlo como “literatura de barrio, de pizzería y milonguitas” (2011, p. 20). Estamos, entonces, ante “textos de la felicidad” (2011, p. 21), “afectados profundamente por el conformismo” (2011, p. 21), que constituyen, en suma, el “monótono imperio de los sentimientos” (2011, p. 21). “Fáciles, rápidas, legibles, son la imagen misma de la felicidad narrativa. Una felicidad construida en una relación lisa y llana con el lector, al cual habitúan a sus figuras de clisé que, *de todos modos, producen el efecto de lo poético, evocan el prestigio y el plus estético de la literatura*” (SARLO, 2011, p. 24; énfasis mío).

En estos textos de la felicidad que analiza Sarlo, lo literario aparece como evocación derivada: se instala, así, una distancia que separa la literatura verdadera de aquella que sólo adviene como eco, como reverberación falsa, “la ilusión de la literatura” (2011, p. 26). En pocas palabras: una “literatura trivial” (2011, p. 24). La predicación de una ilusión literaria es formalista, supone que hay una literatura *idéntica al efecto de lo literario: un real literario*. Sin embargo, en este contexto de análisis, trivial no parece designar tanto lo vulgar, lo bajo, ni siquiera lo minoritario, como un tipo de *alcance*: una literatura que puede ser leída por todos en oposición a otra que puede ser leída por unos pocos. Una literatura trivial designa, luego, *lo común literario*: amenaza incipiente de la literatura como un discurso que puede distinguirse de sus imitadores, de sus falsificaciones y simulacros, dado que lo común literario implicaría una indistinción entre lo verdadero y lo falso, entre el original y la copia, entre causa y efecto.

Precisamente, los detractores de la época veían en este tipo de literatura algo bastante parecido a lo que Freidemberg lee en *Belleza y Felicidad*, textos que producen “morbosas fermentaciones en los espíritus desprevenidos, vírgenes de cultura, intoxicando en sus fuentes el alma colectiva” (SARLO, 2011, p. 48). Esto es lo que la misma Sarlo llama, siguiendo a Eco, una *perspectiva apocalíptica*: “bastante *sentimentalismo mórbido*, bastante dramón y truculencia y adulterio y escatología nos ha venido de Europa como para desear ahora que también progrese y se desarrolle la explotación sistemática del *gusto plebeyo*” (2011, p. 66), se lee en un suelto de la época publicado en *La Razón*. Carlos Ocampo responde desde la redacción de estas publicaciones de la siguiente manera:

Entendemos que cualquier manifestación espiritual, sea ella buena, mediocre o mala, es respetable siempre. (...) Si la novela popular no alcanza el linde de lo fenomenal, no es cuestión de afligirse. Corresponde, nada más, ser razonable y mirar las cosas con un cristal más optimista. No sólo los cocheros y verduleros leen las novelas breves. Estas producciones fueron las que acostumbraron al público a la bendita afición de leer, *sin distinción de categorías* (apud SARLO, 2011, p. 67; énfasis mío).

En otras palabras, el núcleo del problema es que esta *literatura trivial* pone a al real literario en posición de encrucijada en tanto se iguala a él: por medio de mecanismos

ilegítimos de imitación, apropiación, clisés, logra imitar la “verdadera” literatura, produce su ilusión y esta ilusión genera el borramiento de las distinciones, la igualdad de una cosa verdadera y la otra falsa. He aquí el mal: “La fuerte estetización del afecto y del deseo, producida a partir del clisé, hace surgir *el fantasma de la literatura*, la ilusión de que no se están contando simplemente historias sino que, en esta actividad de escritura, queda comprometido también el Arte” (SARLO, 2011, p. 154; énfasis mío).

Héctor Olivera Lavié dice que una novela “debe suscitar emoción, ¡sobre todo emoción! Y para lograr esto es necesario reducir el lenguaje a expresiones sintéticas llegando hasta desechar del léxico toda palabra que no estuviera incorporada al lenguaje corriente, llano y sencillo” (apud SARLO, 2011, p. 72). Si el lenguaje no puede ser portador de emoción poética sino sólo en tanto trabajo –de sustracción– de la materia lingüística, esto significa que la emoción poética, en cualquier caso, es *siempre derivada* y, por lo tanto, tiene algo de ilusión literaria: en las relaciones entre trabajo y emoción empiezan a emerger, como vemos, la confusión entre el *real literario* y el *común literario* hasta que, finalmente, terminan por borrarse los límites entre la “verdadera” literatura y sus fantasmas.

#### 4. EL MAL DE LA EXTENSIÓN

El mal que aqueja a la Argentina es la extensión

**Sarmiento**

Cuanto peor se escribe, más grande es todo

**Aira**

Escribir mal: un problema geopolítico, de límites. Los debates sobre Belleza y Felicidad, en torno a la escritura de Fernanda Laguna, las preocupaciones de Freidemberg sobre los límites de la poesía de los noventa, así como el análisis de Sarlo de las novelas rosa, se encuentran asediados por un mismo fantasma: *el fantasma de la extensión*. Por eso, entre la cita de Sarmiento y Aira se hilvanan los dos extremos del extenso problema territorial del mal y la escritura.

La cita de Aira se acopla explícitamente al problema del mal cifrado en la famosa y breve cita de Sarmiento. Escribir mal, por supuesto, tiene que ser, necesariamente, *expandir el territorio*, hacer crecer el estigma argentino por antonomasia: la extensión. En este sentido, *Las vueltas de César Aira*, de Sandra Contreras –el capítulo “Literatura mala, géneros y genealogía del relato”–, constituye un punto de inflexión insoslayable para pensar las problemáticas del mal en la escritura y volver sobre los debates previamente analizados. No quisiera detenerme, sin embargo, en la lectura que desarrolla Contreras con respecto a la obra de Aira en general. Me interesa pensar, en cambio, aquello que Aira *hace decir* a la crítica en relación a la mala literatura.

Empecemos por dos reseñas significativas de Elvio Gandolfo. La primera –publicada en 1994 sobre *Los misterios de Rosario*– aparece citada en el libro de Contreras; la segunda –publicada en 2012, sobre *Control o no control*, de Fernanda

Laguna— es posterior. Los títulos son, respectivamente, “El humor es más fuerte” y “Poesía sin filtro”. Dice Gandolfo en la reseña sobre Aira: “El método de Aira sería el del viejísimo “¿es o se hace?”, usado como herramienta de seducción/rechazo”; el objetivo implícito de Aira, según Gandolfo, es “lograr que sus lectores no puedan resolver la pregunta [¿demasiado inteligente o demasiado idiota?] en cuanto a su propia figura y su propia obra” (apud CONTRERAS, 2002, p. 129). Antes de pasar a la reseña de Laguna, quisiera señalar algunas cuestiones. En primer lugar, el intercambio paradigmático irónico de “amor” por “humor”<sup>7</sup> en el título de la reseña de Gandolfo es significativo porque remite a un nuevo imperio que no es el de los sentimientos —donde la palabra amor, desplazada acá, era la que homogeneizaba las narraciones— sino *el imperio del humor*, como extensión que borra los límites entre los territorios genéricos. En segundo lugar, habría que entender la pregunta por la boludez de Aira, como anticipo de la pregunta de Rubio por la boludez de Laguna, a la que Gandolfo hace referencia: “el texto de contratapa, de Alejandro Rubio, hace en las primeras líneas un uso abundante de la palabra ‘boluda’ (o ‘boludez’) para instalar a la autora en un territorio que interfiere en la línea Lamborghini-Aira”. La figura del territorio y la línea (una *línea de fuga*, literalmente) adquiere un nuevo matiz en este contexto: “la advertencia principal sería que el libro entero absorbe, entretiene, carece de filtro intelectual”, escribe Gandolfo sobre Laguna. Y en este punto preciso, podríamos decir que Laguna escribe mal *en el sentido de Sarmiento*: su poesía no tiene filtro y por eso expande los límites de lo poético, hace que la poesía sea más grande, abarque más registros, más formas, más tonos.

Contreras subraya que el gusto por las formas menores de la cultura, por las formas de la cultura popular o de la cultura masiva, constituye una tradición intelectual en sí misma. Sin embargo, a la vez, señala que no siempre el uso de esas formas funciona en el campo con el mismo *valor* (CONTRERAS, 2002, p. 117). Contreras analiza, en efecto, las instancias de devaluación de la escritura de Aira. “Cuando la literatura de Aira *cae* en la espectacularidad de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su estilo empieza a dividir las aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo, y la admiración incondicional” (2002, p. 118). Cuando Aira incorpora, por ejemplo, el espectro de lo televisivo, su efecto de inmediatez “genera una abolición de la distancia y, con esto, una devaluación de la forma” (CONTRERAS, 2002, p. 124). Podríamos pensar, a partir de esta observación, que la mediación, por el contrario, es lo que produce el valor de la forma, por eso “en un campo cultural donde el valor del arte está dado, primordialmente, por la distancia crítica que instaure, el efecto de inmediatez puede operar, *inmediatamente*, como un factor de devaluación” (CONTRERAS, 2002, p. 124). Contreras se refiere, en efecto, al valor de la distancia: distancia crítica de la literatura, distancia temporal o distancia de calidad poética del texto. Dicho de otro modo: el trabajo de mediación distante sobre la materia de la escritura se traduce como tiempo obrado en la forma que exorciza el mal del texto literario. Se trata de “la distancia que va del *trabajo con la literatura mala* a su *interiorización*” (CONTRERAS, 2002, p. 126; subrayado en el original). El trabajo de la mediación mantiene a distancia el mal de la mala literatura, lo regula, lo dosifica:

---

<sup>7</sup>“El amor es más fuerte” es la frase original popularizada por una de las canciones que constituyen la banda sonora de la película *Tango feróz: la leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro 1993).



Claro que de ningún modo se trata, en la propia literatura de Aira, de crear el efecto de una *escritura* mala: ni el efecto de una imperfección de la prosa ni el de la transgresión de los lenguajes (al contrario, no sólo hay allí una sintaxis impecable sino una prosa que puede tolerar, como la advierte Aira mismo, el calificativo de exquisita y “elegante”). Pero lo que sí produce la literatura de Aira es el efecto de que, a veces, el relato pierde el control o el rumbo y no resulta *del todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra, la novela se malogra. El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira (CONTRERAS, 2002, p. 127).

Distinción fundamental entre mala literatura y mala escritura: Aira escribe *bien* pero produce el *efecto* de la mala literatura. Escribir mal es un holograma, un negativo fotográfico, una ilusión producida por la intermediación internalizada de la mala literatura: la escritura de Aira no se devalúa en ningún punto. Aunque en distintas zonas del capítulo el mismo Aira declara escribir mal como ejercicio liberador, la escritura sale indemne del planteo. Entonces ¿qué significa escribir mal en este contexto? Las coordenadas de valor que apunta Contreras en este pasaje parecen ser la sintaxis impecable y una prosa sofisticada, pero a partir de ellas no podemos asociar simplemente su opuesto –un atentado a la sintaxis, por ejemplo– a una mala escritura, dado que una dislocación lingüística puede leerse, también, “naturalmente” como “una disonancia en relación con las formas establecidas” (CONTRERAS, 2002, p. 126). En definitiva, lo que quiero decir es que “escribir mal” parece abrir un mínimo resquicio vacío en el texto lúcido y preciso de Contreras: escribir mal opera como una especie de *indeterminado conceptual*, una práctica que tiene su tradición y su valor pero que nunca afecta a la escritura, sino *sólo a la literatura*. En otras palabras: una mala escritura *sólo es legible en el plano de la literatura, pero nunca en sí misma*: porque precisamente no forma parte de la literatura. La mala escritura, entonces, se vuelve legible exclusivamente cuando es captada –aceptada, legitimada– en el centro de la literatura: escribir mal no es *escribible*, sólo es pensable como gesto literario. Vuelvo a la distinción que señala Nicolás Rosa entre literatura y escritura:

La literatura [dice Rosa] es el nombre social de una práctica significante específica dentro de las prácticas significantes de una sociedad determinada, mientras que la escritura es el registro de una producción de lectura-escritura donde se insertan los niveles pulsionales del sujeto y sus formaciones imaginarias, que se integran en las formaciones sociales como condensados ideológicos dentro de constelaciones ideológicas más abarcadoras que integran el registro imaginario de la cultura. Esta distinción implicaba sostener que la escritura y la literatura no poseen el mismo registro estructural ni el mismo rango epistémico (...) aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas (ROSA, 2005, p. 152).

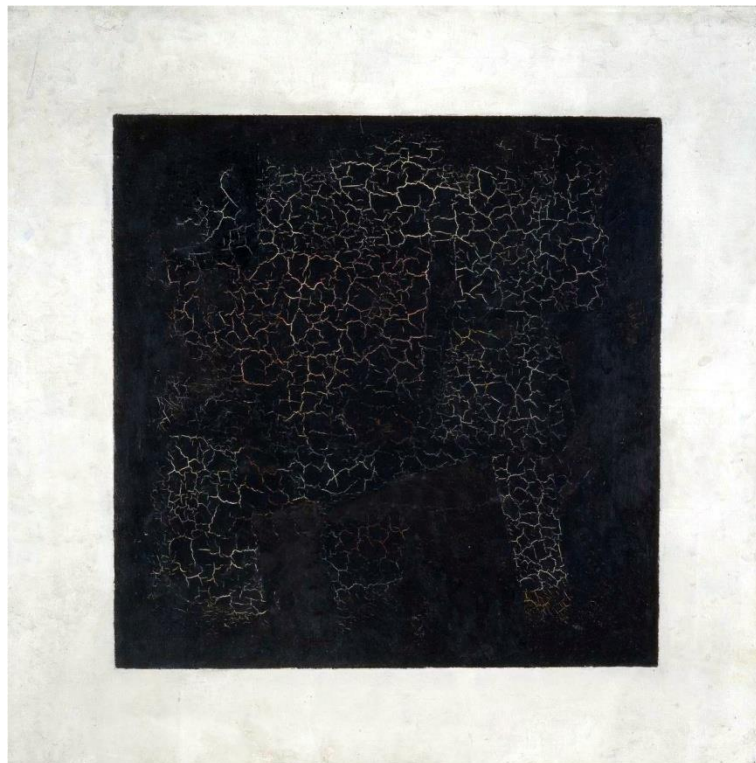
Escribir mal, como práctica, se resiste, entonces, a ser enteramente captada por la literatura: porque implica una indeterminación, una equis que el análisis crítico no despliega. Contreras ve una *duplicidad* en Aira: “una literatura marcada con los signos de la más alta calidad literaria” finalmente se malogra en “el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez” (CONTRERAS, 2002, p. 130). Pero esa duplicidad *no responde al mismo objeto*, dado que, como vimos, estamos ante dos objetos radicalmente distintos: esos signos de calidad responden a la escritura (“sofisticación”) mientras que el malogra



responde a la literatura (“banalidad”). No hay desdoblamiento de un mismo objeto ni duplicidad sino, en todo caso, duplicación: con una buena escritura Aira produce el efecto de la mala literatura. Apunta Contreras: “*¡Nunca trabajaré!* El grito de guerra de Aira apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma de un modo único y paradójico: creando el efecto de una superproducción que es indiferente –mejor: que escapa– al tiempo, el control y la tensión implícitos en el *trabajo literario*” (2002, p. 132). Pero estamos, otra vez, ante el problema de la duplicidad y de la escisión entre escritura y literatura: la escritura de Aira se opone, entonces, a la literatura de Aira. No es que haya una contradicción en el abordaje de Contreras, por supuesto. No quiero dar a entender eso. Lo que me parece interesante es observar cómo esas mismas distinciones entre escritura y literatura comienzan a funcionar de manera indistinta. “Trabajo literario” y *trabajo de escritura*: dos trabajos distintos sobre la forma. El primero asociado convencionalmente a lo compositivo, al montaje de los acontecimientos, a las resoluciones argumentales, al plano temático, a las tradiciones puestas en juego, etcétera; el otro asociado generalmente al estilo, al refinamiento de la sintaxis, al léxico en uso. Si volvemos desde esta escisión entre literatura y escritura sobre algunos pasajes del texto de Contreras, veremos que el trabajo al que se resiste la literatura de Aira es el trabajo en el plano literario. Su escritura nunca está comprometida con el mal ni con la devaluación: nunca está en duda que Aira escribe bien. Si las novelas se malogran, parece ser por otro motivo: literario, compositivo, incluso estético, en todo caso el mal no encuentra su origen en la escritura de Aira. La escritura parece recibir el mal por una operación transitiva de la literatura. La superproducción, la multiplicación, el exceso productivo, la precipitación del tiempo invertido, la velocidad, menoscaban para Contreras la idea del “trabajo literario”. La escritura, sin embargo, jamás se encuentra involucrada en los ritmos productivos de una obra en particular *porque las atraviesa a todas*: la escritura se gesta *a lo largo de*, transversalmente, como expansión. Lo que se menoscaba es, en todo caso, la obra particular, el libro, el relato, una novela, pero no la escritura. Después de un tiempo determinado, un escritor puede haber construido un motor estilístico lo suficientemente férreo como para escribir novelas y novelas con solidez estilística, con *buena* escritura y aún así producir mala literatura. El ritmo lento es el ritmo de la auténtica literatura, dice Contreras a través de Piglia. Esa lentitud es la lentitud de la obra literaria, de la composición. La escritura es siempre lenta: porque su marco de referencia productiva no es el paréntesis de una obra puntual o un libro determinado sino el desarrollo en el tiempo de la obra de un escritor. En este sentido, escribir mal parece ser la plataforma de toda escritura cuyo destino se resuelve en el éxito o el fracaso del exorcismo que la literatura lleva a cabo con respecto a su propio cuerpo. Así lo escribe Aira, en *Diario de la hepatitis* (2003), un año después de la publicación del libro de Contreras: “El oro que son Góngora, Racine, Shakespeare, Balzac, se hacen con el barro deleznable de García Márquez, Marguerite Yourcenar, Isabel Allende... Más que eso: Lautréamont se hace con Sábato” (AIRA, 2003, p. 36).

## 5. EL CUADRADO NEGRO

Kazimir Malévich. *El cuadrado negro* (1915). Galeria Tretiakov.



Escribir mal es, entonces, un dispositivo de producción de espacio simbólico. Para producir espacio, sin embargo, no basta con correr los límites: escribir mal tiene que ser, necesariamente, una *categoría vacía*. Sobre ese hueco de sentido que produce pueden asentarse los nuevos territorios estéticos, siempre polémicos, contradictorios, en tensión. Por eso, las poéticas asociadas al escribir mal y a la mala literatura generan problemas y molestias, enfados y discordias: porque tocan cierto núcleo traumático de la literatura misma en tanto práctica de una escritura que conoce sus fronteras, su constitución y sus leyes de desplazamientos, una escritura que “por querer nombrarlo todo, tropieza con lo innombrable” (KRISTEVA, 1998, p. 50), como señala Kristeva, preparando el terreno para pensar la escritura de Céline en su libro *Poderes de la perversión*. Escribir mal designa, de este modo, cierta fragilidad geopolítica del sistema signifiante de la literatura, emparentada constitutivamente con su propio desafuero, con una extranjería originaria.

En este sentido, me interesa retomar la lectura de Boris Groys sobre *El cuadrado negro* de Kazimir Malévich. Groys observa, con sorpresa, la reacción ante esta imagen en los museos, acusada de ser una imagen elitista que sólo se sostiene en el concepto teórico que la hace posible, la frecuente comparación con una imagen que podría haber hecho un niño y sostiene que, en suma, es rechazada “por ese público amplio y democrático justamente *por ser un arte democrático*” (GROYS, 2014, p. 113; énfasis mío). Antes de la vanguardia, recuerda Groys, el *dominio técnico* era garantía del valor en tanto acumulación del trabajo en la obra.

Los debates que suscitó el grupo de Belleza y Felicidad hacia fines de la década de los noventa, las resistencias que presenta las novelas rosa para Sarlo o el lugar de Aira en la literatura argentina dan cuenta de la vigencia de un mismo problema: la dificultad que implica dar cuenta de objetos atravesados por el mal en la escritura, dificultad que acaso radica en la íntima proximidad con otros objetos considerados canónicos. Entre una cosa y la otra, quise subrayar paralelamente cómo el trabajo con la palabra espantaba el mal en la escritura como un crucifijo espanta a un vampiro.

La lectura de Groys sobre *El cuadrado negro* no sólo reactiva el eco de los debates analizados acá, sino que la obra de Malévich permite, además, materializar una proyección visual posible del *escribir mal*: ese vacío blanco sobre lo cual se construye la geometría obrada del cuadrado, su forma. El blanco es nada más y nada menos que la condición de posibilidad para la expansión imaginaria del cuadrado: para que el cuadrado se expanda, el blanco debería propagarse primero, de lo contrario lo negro amenaza con ocupar la totalidad de la tela. Dicho de otro modo, estamos ante una imagen donde el vacío es constitutivo del límite, opera como soporte: en los ensayos transitados, escribir mal funciona como un mismo *indeterminado en común* que permite hacer referencia a la poesía o a la literatura, analizarlas, pensarlas, siempre al precio de que la tela no pueda ocultar las estrías transparentes del vacío que las sostiene.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Osvaldo. *La tradición de los marginales*. Rosario, UNL: 2013.
- AIRA, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.
- ALEMIAN, Ezequiel. "El nacimiento de la poesía". Disponible en <http://www.revistaenie.clarin.com>. Última consulta 17-04-2018.
- BUSTOS, Emiliano. "Generación poética del '90, una aproximación". Revista *Hablar de poesía*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, año II, N°3, mes de junio, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- DILTHEY, Wilhem. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- FREIDEMBERG, Daniel. "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". En: FONDEBRIDER, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006; pp. 143-184.
- GANDOLFO, Elvio. "Poesía sin filtro" en <http://noticias.perfil.com>. Última consulta 17-04-2018.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- LAGUNA, Fernanda. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.
- ORTIZ, Mario. "Hacia el fondo del escenario" en <http://elistas.egrupos.net/lista/voxvirtual/archivo/msg/15/>. Última consulta 17-04-2018.
- PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- PEREDNIK, Santiago; BUFANO, Sergio. *Diccionario de la injuria*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2005.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

Recebido em 21/04/2018. Aprovado em 26/04/2018

**Title:** *Argentinean literature's ghosts: a critic genealogy of evil in writings*

**Abstract:** *The current paper revises the debates that take place in Argentina, in the nineties, around the poetic group "Belleza y Felicidad" in order to think relations between work and aesthetic emotion in writings, to dismantle and analyze, in terms of a genealogy of criticism, different emergence moments of figures related to evil and bad writing in contemporary Argentinean literature based on essays by Daniel Freidemberg, Beatriz Sarlo and Sandra Contreras.*

**Keywords:** *Argentinean Poetry. Criticism. Writing. Evil. Indifference.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018123-126>

## OSMAN LINS: UM ESCRITOR, UM NOSSO CONTEMPORÂNEO

Dilma Beatriz Juliano\*

A reflexão conduz o homem à verdade? Pressuponho, é claro, um cérebro lúcido e exercitado. Sem isto, pensar é como fazer avançar um carro sem governo: sempre desastroso o resultado. Mas, ainda que eu possua o instrumento e o tenha provido de ciência, estarei a salvo do erro? Não. Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças. (Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*)

Em se tratando de Osman Lins, organizar os textos para um dossiê nunca é suficiente – há uma convocação à escrita e juntar-se aos colaboradores da revista.<sup>1</sup> Não se pretende apresentar o dossiê, que dispensa apresentações e chama diretamente à leitura, trata-se de introduzir ao melhor de Osman Lins que vem em textos de recentíssimas reflexões e atualíssimas críticas sobre a obra do autor, no dossiê. Como é próprio constatar, este dossiê não é uma forma de enaltecimento *post-mortem*, ao contrário é uma marca de presença, uma maneira de homenagear reconhecendo o inesgotável, estético e crítico, contido na obra de Osman Lins.

### OSMAN, UM ESCRITOR

Atravessar o século XX produzindo literatura, refletindo sobre a cultura e as artes, exercendo o jornalismo crítico e ensinando em universidade foram os ofícios a que se dispôs Osman Lins (1924-1978), sempre se movendo em torno das palavras. Nascido em Vitória de Santo Antão, o pernambucano inicia suas publicações em 1955, com o romance *O visitante*, e segue até 1978, com a novela *Domingo de Páscoa*, passando por *Avalovara*, *Nove*, *Novenas* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, suas narrativas mais estudadas e com grande número de trabalhos publicados – a partir dos quais são infinitas as constelações que se armam e ainda se podem armar.

Envolvido nas leituras – pela infância solitária – e na contação de histórias – pela proximidade com o tio paterno que contava viagens, pessoas e causos –, Osman Lins rejeita o escritor por vocação e assume as letras como trabalho, escolha cuidadosa em desarmar as palavras de seus usos cotidianos e lhes dar outros sentidos de uso, novas significações, conservando vida à fora a “in-fância do mundo”, que, segundo Agamben (2012, p.41) o “infante que, (...), se decide pela verdade, decide recordar-se desse vazio e

\* Doutora em Teoria Literária (UFSC). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e da graduação em Cinema e Audiovisual, ambos da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: [dilma.juliano@unisul.br](mailto:dilma.juliano@unisul.br).

<sup>1</sup> Nossos agradecimentos aos autores pela pronta disposição em compartilhar suas pesquisas através da Revista Crítica Cultural.



preenchê-lo, é o poeta”. Infância e poesia, por isso, produzem a palavra sem significado fixo em Osman Lins. A “in-fância”, do menino ao escritor, é consciência do constante redesenho de si, que ele vai tirando das experiências, por vezes, amargas do existir – a perda precoce da mãe, a chegada tardia dos irmãos –, como ele próprio diz ser sua escolha em escrever:

(...) o que custa a se aprender é porque tem segredos e o segredo vale mais do que o sabido por todos. Eu estava disposto a aprender, se necessário durante a vida inteira, alguns segredos da arte de escrever. Ninguém nasce sabendo e eu ia tentar. Tinha a meu favor a juventude, a paciência e um relativo desprezo pelos bens que se compram. (REVISTA, 1981)

Seguindo com Agamben (2005, p.65) é possível aproximá-lo a Osman Lins quando o filósofo italiano diz que “Experienciar significa, necessariamente, reentrar na infância como pátria transcendental da história”. A potência literária está, então, na possibilidade de o adulto buscar o lugar da “in-fância do homem”, inventar outros mundos, fundar múltiplas linguagens; ao que acrescento a declaração de Osman:

Situando-me, voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental, procuro exercer sobre o real, através do romance, uma ação criadora em seu sentido mais amplo. A realidade que manipulamos ordinariamente surge então mais rica, mais estimulante. Tanto em Avalovara quanto em A rainha dos cárceres da Grécia jogo, por exemplo, dentro do contexto ficcional, sem nenhum disfarce, problemas políticos essenciais gerados e sofridos em nosso dia a dia. (REVISTA, 1981).

A tarefa política da ficção não é, necessariamente, realista, mas é real a percepção sobre um mundo a ser re-significado, a ser re-inventado pela poética tramada na linguagem outra, a que não comunica, não informa. Assim, a in-fância da linguagem é a política na ficção imaginada por Osman Lins.

Toda a produção ficcional, no entanto, não passa longe da atividade do crítico, Osman Lins diz escrever *Guerra sem testemunha* “para estudar o confronto do escritor com as nossas estruturas. Firmeza de espírito, cega fidelidade a si mesmo, espírito de luta são algumas das qualidades que ele tem que desenvolver e que nunca se imagina ser-lhes necessárias. Mas ainda há outras” (REVISTA, 1981). Num diálogo com o leitor, ainda em *Guerra sem testemunha*, o escritor se mostra implicado na escritura e declara o fazer do texto como experiência. Sobrepõem-se, assim, ensaísta e ficcionista como dois e como um: sujeito-escritor, um duplo. Ao rejeitar vigorosamente o escritor por vocação, Osman não quer cumprir um destino, mas, sim, fazer-se lúcido nas críticas, autônomo na criação de metáforas sobre o mundo, consciente e no comando do corpo escrevente.

## OSMAN, NOSSO CONTEMPORÂNEO

A ausência física de Osman Lins, desde a morte em 1978, não diminuiu sua presença tanto como ficcionista quanto ensaísta. Ao contrário, sua contemporaneidade tem se tornado presença cada vez mais evidente, resultando em teses, artigos e coletâneas,

e nas pesquisas que trazem à público textos inéditos encontrados em jornais e entrevistas concedidas ao longo de sua vida profissional.

A contemporaneidade de Osman Lins encontra-se na “relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben, 2009, p.59), ou seja, ao dissociar-se do tempo cronológico, mas perceber que ali, dentro dele, algo pulsa e é preciso perceber, Osman é nosso contemporâneo. Como uma a possibilidade de ler seu “olhar fixo no escuro da época” (idem, p.65) tem-se a narrativa de *O relógio de Julius Heckethorn* como dobra em *Avalovara*.

É o relógio que não só marca a cronologia do tempo, mas registra, como máquina, a transformação do objeto artístico. No relógio, Osman Lins descreve a ambigüidade do tempo/escritura que só pode ser compreendido pela sutileza do artesão/autor. É a arte que vai além do utilitário, que opõe o efêmero do valor de uso ao perene que sobrevive ao próprio construtor/autor. Tal como observava Walter Benjamin ao marcar a diferença entre a primeira e a segunda natureza na produção e percepção do mundo, a passagem da manufatura à máquina industrial é a marca fundamental para uma análise do tempo; essa mudança não só estabelece a diferença na produção da arte como também na recepção desse objeto que expõe a um valor de uso em marcas distintas até que um novo, em *flashes* espetaculares, esteja disponível. A velocidade de exposição a que estamos submetidos, hoje, é seguramente superior à capacidade humana de retenção e experimentação. É o tempo do pensamento e do registro na memória, tempo humano suplantado pelo da máquina.<sup>2</sup> Osman Lins mostra um tempo de produção, que de tão primordial altera o objeto produzido. É a matéria produzida que vai se movendo em processos histórico, culturais e políticos a ponto de transformar a percepção humana e ser transformada por ela. Nada mais contemporâneo do que o relógio de *Heckethorn*.

A narrativa em *O relógio de Julius Heckethorn* não está distanciada das transformações históricas perceptivas ocorridas no decorrer do séc. XX e nos acompanha até hoje. Pelo contrário, ela informa o grau de deslocamento do objeto artístico, passando da dependência direta da criação humana para a condição residual de produto maquínico. Sem desprezar, também, a modificação operada na recepção da arte, que de valor de uso chega, agora, ao valor de troca e exposição mercadológica. É a alegoria da máquina literária que, em seu tic tac histórico, se vê dessacralizada nas narrativas contemporâneas.

É o artesão/autor de Osman Lins (1973, p.243) inventor da máquina que atravessa uma cronologia social de modo de produção e de valor e, mesmo sobrevivendo como matéria à morte do artesão/autor, perde sua identidade de peça única, "O relógio de que nos ocupamos e do qual não existe, que se saiba, réplica no mundo..." para perpetuar-se como objeto de troca, desencarnado do momento artístico-poético de sua produção.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Em *Estética e anestésica: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado* (In: *Travessia* – Revista de Literatura – n.33 – Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996, p. 22) Susan Buck-Morss diz: “Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece” e ainda acrescenta, em nota de rodapé nº 48, p. 22: “A lembrança é [...] um fenômeno que visa dar-nos tempo para organizar a recepção dos estímulos que inicialmente nos faltavam.”

<sup>3</sup> É da autenticidade aurática da obra de arte que parece falar Osman Lins ao remontar a construção do relógio – do material bruto à sofisticada engrenagem milimetricamente engendrado – numa aproximação com a expressão de Walter Benjamin (1994. p.167), “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa

Agora, aí está o relógio, há doze anos e meio aí está, ante tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons. Já ninguém acredita que os aparelhos sonoros, se é que existe mesmo mais de um, reconstituam a frase de Scarlatti. Nem sequer ocorre (a quem ocorreria?) que as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada, voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse. Julius, perdido no pó, ouvirá esse momento? (LINS, 1973, p.376-7)

Osman Lins, ao mesmo tempo, suspeita da reprodutibilidade e aponta o descrédito no objeto artístico único como produtor da simulação da arte. A urgência na materialidade do objeto não crê que sua completude pode estar na transcendência humana. A sonata completa que, por "uma falha calculada do autor", jamais poderá ser ouvida uma vez que seu tempo de composição é mais longo do que o de uma vida. O narrador d'*O Relógio de Julius Heckethorn* não desqualifica o relógio/matéria como "obra de arte", ao contrário, o faz duradouro.

Contemporaneamente, na velocidade da máquina, a produção pretende ocupar cada espaço de tempo, não no sentido do fluxo contínuo do tempo de fruição, mas num aproveitamento constante do homem anestesiado para fins de acumulação do capital. Na contracorrente dessa produção, bate o relógio que repete o número, mas não a hora nem o som, pulsa o enigma da máquina literária de Osman Lins. Da artesanía da palavra, da palavra vital que tem sua trajetória marcada pelas operações técnicas que vão da "estética da nudez" à "estética do ornamento".

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Destrução da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história. v.1. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

REVISTA *Viver e escrever*. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Vol. 1. Porto Alegre: L&PM, 1981. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5>. Acesso em: 20/06/2018



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

---

existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.”

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018127-139>

## O OLHAR DO TÉCNICO PRIMITIVO NO 'SUBTERRÂNEO PULSANTE' DO GESTO ESCRITOR

Ana Luiza Andrade\*

**Resumo:** *A tipografia ou a “tinta negra”, respectiva à fase técnica de reprodutibilidade com estreita ligação literária, foi representada no grupo pernambucano de resistência, pois voltado para o artesanal (e nisso pioneiro no Brasil), do qual Osman Lins participou: O Gráfico Amador. Seus membros, artistas, poetas e escritores são reconhecidos por deixarem marcas singulares nos anos 50. O trabalho busca mostrar algumas das origens destas marcas que uniram a palavra à imagem, e em particular as deixadas por Osman Lins como um “subterrâneo pulsante” (Norval Baitello) em várias de suas produções literárias desde Guerra Sem Testemunhas, Nove, Novena, Avalovara e Rainha dos Cárceres da Grécia. Observa-se uma ótica inconsciente do olhar: por um lado, vestígios de uma herança de olhar “técnico primitivo” (Beatriz Sarlo) tais como alguns espelhismos, jogos de palavras, de letras, signos gráficos, (des)montagens geométricas utilizadas em Nove, Novena assim como sinais singulares em Avalovara e em outros escritos. Por outro, evidencia-se em Osman Lins também o herdeiro de espelhismos tipográficos iniciados com Machado de Assis.*

**Palavras-chaves:** *Tipografia. Subterrâneo da palavra. Inconsciente ótico.*

Lê-se em A Rainha dos Cárceres da Grécia:

Morreu hoje. Chamava-se Orlando da Costa Ferreira e há muito eu não via esse leitor atento e exigente, a quem me uniam os livros. Seu interesse, entretanto, mais amplo que o meu e sábio, ia além dos textos: seduzia-o o livro com suas metamorfoses. O livro? Os caracteres tipográficos, as variedades de papel, a gravura, os métodos arcaicos ou modernos de reprodução, o uso da página, a encadernação. Esse conhecimento, que aprofundou a vida inteira, nunca se transformou num ato de posse ou de orgulho, saber era um modo seu de amar. Não colecionava obras raras e duvido que as ambicionasse, dada a pouca força, nele, da avareza, mesmo em suas formas nobres. Para não guardar o que sabia, há quase vinte anos – vinte ou mais? – dedicava noites e domingos a um estudo onde concentra o que aprendeu e pensava sobre o livro. Vinha agora procurando editá-lo e morre (chuta o saco, Orlando!) com o manuscrito na mão. Apesar de tudo, não me comove a sua morte como devia comover. Vejo-a, à distancia, entendem?, e o que desejo, confesso, é fechar as persianas, dormir um dia e uma noite, surdo, sem que me sobressaltem, como vem sucedendo, esses ruídos brutais e cuja origem não descubro, gritos, tiros isolados, choques de metais, ferraduras no chão úmido. Sinto que fujo de mim, e quando acordo, transparece, o fio mais agudo, a questão que ultimamente me desequilibra: “Quem sou?” Embotam-me estas noites desassossegadas? Que é o espírito, afinal, se tanto depende do corpo? Tua morte, pois, não me fere Orlando. Adeus. Só? Desabotoa as calças, mija uma última vez neste país que não retribuiu em nada o que lhe deste e depois vira as costas, segue, some. Teu livro está escrito e bem escrito, Fim. (LINS, 1976, p.179).

A ferida na alma deixada pela morte de Orlando, amante, leitor e autor de livros fica assim registrada em meio à trama de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, e a revolta

---

\* Doutora em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana - University of Texas At Austin. Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [andradeufsc@gmail.com](mailto:andradeufsc@gmail.com).

pela falta de reconhecimento desse homem de tanto mérito. A sua passagem, gravada no livro de Osman Lins, seu nome e seu livro destacados em seus caracteres tipográficos neste dia 2 de setembro de 1975, firma-se em dia de luto, dia em que pesa mais forte a ameaça de desaparecimento do livro assim como a de seu autor (FERREIRA, 1977). Mas, acima de tudo, aparece então a tipografia como um importante tema subterrâneo no gesto escritor de Osman Lins.

Ora, a tipografia é a grande arma que assume, com a escassez do papel durante a segunda guerra mundial, ao tomar a palavra o seu papel dentro da nova faceta midiática no mundo. A tinta como “sangue negro” (Jorge de Lima) que circulava pelas notícias emocionava e assustava, trazendo para perto o sobressalto e a tragédia do cotidiano e do real. Além disso o mundo ocidental, no limiar da iconografia, substituiu o sangue negro pela cor das rotativas de escritas, das revistas ilustrativas, dos cartazes, dos anúncios.

Embora a escrita e a tipografia oferecessem imagens estáticas, o subterrâneo pulsante destas imagens eram as ruidosas rotativas em movimento, irrigando sob a pele das cidades, e sobre o papel dos jornais e revistas, o corpo de uma sociedade. (BAITELLO JUNIOR, 2006, p.11).

Por ter sido um apaixonado do livro e da tipografia, Osman Lins poderia ser considerado um “técnico primitivo” (SARLO, 1992), quando seu gesto escritor fica precisamente no limiar entre a letra e a sua imagem tipográfica espelhada, ou a que vai resultar de uma tensão numa modernidade de racionalismo técnico entre o geômetra e as suas dobras ornamentais (LINS, 1969)<sup>1</sup> barrocas. De fato, dentre os gestos marcantes da sua produção, pode-se dizer que sua luta foi manter esse frágil equilíbrio entre a palavra escrita, desde as suas exigências de um certo olhar arcaico e a fuga à sua venda mais atual (ANDRADE, 2001), e a arte literária. Percebe-se que de um lado arcaico e popular, há na origem desta tipografia, além de uma forte tradição na gravura e na xilografia de folhetos populares, uma heráldica sertaneja de marcas de ferrar gado em insígnias que nossos mais remotos antepassados insculpiram nas itaquatiaras (rupestres gravadas nas pedras) do sertão adentro. Esses “rudes brasões” remontam ao tempo dos faraós e às moedas cartaginenses cunhadas com bovinas efígies (MAIA, 2004)<sup>2</sup>. Por sua vez, na tipografia da letra enquanto objeto-fetiche moderno a ser substituída pela lei do desejo, à contracorrente deste uso arcaico, na forma da palavra, enquanto renasce de sua antiga ordem, já se vê ameaçada a desaparecer pelos novos ícones imagéticos, ao deslocar-se pela via de um inconsciente ótico (KRAUSS, 2009), em uma era tecnológica em sua forma enigmática, silenciosa (BENJAMIN, 2017).

Só que este deslocamento tipográfico mais recente não é gratuito no caso de Osman Lins: ele é consequência de uma experiência editorial vivida no exílio entre os extremos de São Paulo e Recife. Ligado a uma herança pernambucana pioneira, às exigências de um olhar que desde 1923 com José Maria de Albuquerque e Melo (na *Revista do Norte*)

<sup>1</sup> Ornamento e Literatura I, II, III. In: *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição, sua realidade social.* (doravante *GST*).

<sup>2</sup> O autor descreve moedas de 260 a.C. onde um “ridente garanhão em disparada” persegue, “fogosamente, as éguas celtas” (MAIA, 2004, p.7).



e depois com Vicente do Rego Monteiro<sup>3</sup>, que junto com Osman Lins, participam do grupo de artistas tipográficos pernambucanos *O gráfico amador*, grupo que por si só hoje poderia ser considerado como um movimento modernista em seus avanços na arte de imprimir. Sendo considerado pioneiro no sentido de buscar um aperfeiçoamento da técnica do livro, e de ser encabeçado por Aloísio Magalhães (o pai do design brasileiro) e Gastão de Holanda desde 1954 (LIMA, 2014). Eram então estes tipógrafos jovens artistas, entre eles Hermilo Borba Filho, Vicente do Rego Monteiro, Francisco Brennand, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Ariano Suassuna, nomes que reúnem sensibilidade artística a esmero técnico, trabalhando com afincos seja por meio dos apelidos que ficaram conhecidos por “mão sujas” (Aloísio, Gastão, Laurênio e Orlando) que manejavam a prensa e os tipos, e os “mãos limpas” ou os que se encarregavam da organização/diagramação do textos literários, para “imprimir com rigor e cuidadosa forma gráfica” ideias raras, em seus livros experimentais (LAMPE, 2016).

Os ditos “mãos sujas” reuniram-se em torno de uma prensa manual, semelhante à que possuía Cleber Teixeira o poeta e tipógrafo, ou tipoeta<sup>4</sup>, como diria Haroldo de Campos, e nela confeccionaram os mais belos livros, seus e de talentosos amigos, escritores e artistas, usando desde material precário (como no caso de João Cabral, inspirado por Miró) como barbantes e papel de embrulho, mas também refinados papéis importados. O importante é que valorizavam a manufatura e o gesto artesanal da tipografia em suas mais remotas origens e relacionada ao modo de produção literário, gesto que ia na contracorrente dos tempos progressistas do sul, cujas padronizações já descaracterizavam os tipos antigos na “nova fase” da técnica tipográfica que avançava à feição progressista da Brasília dos 50 anos em cinco. Justamente por isso, inclusive, a denominação de “técnico primitivo” parece encaixar-se de modo singular num “subterrâneo pulsante”, ou seja, num inconsciente ótico comum a cada um dos componentes do grupo d’*O gráfico amador* que acabaram por destacar-se pelo valor dado à letra.

É evidente que a participação de Osman Lins, mesmo que um tanto descentrada neste grupo, contribuiu enormemente na apropriação de um olhar sobre a arte da impressão do livro (ANDRADE, 2005), mas também para a sua aguda consciência crítica da produção técnica na impressão da letra. Isso fica como o seu legado especial ao objeto livro, não só à dívida confessa para com Mallarmé, mas também, no que aparece desde o capítulo de “O escritor e o livro” (LINS, 1974) no resgate do seu histórico, e principalmente ao discorrer mais meticulosamente sobre a tipografia e o Linotipo. O reaparecimento do interesse no livro depois de *GST* seria novamente acentuado em *Nove*, *Novena* em 1966, em *Avalovara*, em 1973 e em 1975 com *A Rainha*.

---

<sup>3</sup> Vicente do Rego Monteiro participou na Semana de Arte Moderna em 1922 e mesmo antes disso, desde Paris para onde foi muito jovem, e ainda, em sua editora *Renovação* no Recife de 1939 a 1946. Ver Guilherme Cunha Lima (2014).

<sup>4</sup> Cleber Teixeira foi o poeta tipógrafo dono da editora *Noa, Noa* (em Florianópolis) que tem hoje o reconhecimento por seu valor artesanal. Tudo era aí impresso com grande esmero por ele em sua máquina tipográfica da qual tanto se orgulhava. Daí ter suas mãos limpas e sujas ao mesmo tempo. Cleber morreu com 73 anos em 22/06/2013, deixando o livro *Velhos e Novos Poemas* (240 exemplares). Mereceu, mais que ninguém, a alcunha de “tipoeta” inventada por Haroldo de Campos.



Mas, *O gráfico amador* expressava-se em sua inconformidade aos padronizados tipos gráficos das máquinas impressoras que na época se desenvolviam como “inovações” técnicas, e portanto, à contracorrente deste “progressismo” exclusivamente técnico, percebendo-se em cada um deles uma postura crítica a este, quando se voltam, alguns deles, ao modo das marcas e dos rudes brasões antigos para fugir ao padrão tipográfico que se impunha. É assim que Osman Lins desenvolve singulares tipos ou signos visuais para a substituição de nomes de personagens, o que vai causar, a princípio, um certo estranhamento. Isso já aparecia pela primeira vez em algumas das narrativas de *Nove, Novena*, cujo cinquentenário se comemorou em 2015. Os signos visuais de Osman Lins nessa coletânea de contos, para serem lidos como uma operação de resgate de uma estética primitiva, indo à contracorrente dos tipos gráficos comuns, assim como é o caso destes “técnicos primitivos” de *O gráfico amador* ao reunirem primitivismo e refinamento, renova então esse jogo cheio/vazio nos textos ao intercalarem-se o branco da página à letra negra em sua leitura. O mais vanguardista d’*O gráfico*, por ter sido um antecipador, Vicente do Rego Monteiro, em seus experimentos com as letras, similares aos *Caligramas* de Apollinaire, com suas letras aparecendo principalmente através de sua *Presse a bras*, (*Imprensa a mão*) em poemas como o *Canto de Ferro* e *Cartomancia* (anos 50 e 52 respectivamente) já se destaca pelo jogo tipográfico que chega às gravuras extraordinárias das imagens à moda marajoara, da cidade de Paris (*Quatre Visages de Paris*) (BRUSCKY, 2004).

Dentre as “ur-formas” (BUCK-MORSS, 2002)<sup>5</sup> que poderiam ser consideradas nesta “arte negra” tipográfica, fruto de um inconsciente coletivo do olhar em *O gráfico amador*, estariam pois, as fontes tradicionais dos *Rudes Brasões* assinalados por Virgílio Maia ou as técnicas xilográficas dos folhetos de cordel desde o século XIX. As mais remotas chegam às marcas de ferrar o boi, como na arte armorial de Ariano Suassuna, a indicar uma “heráldica sertaneja”, em peculiares “estilogravuras” ou até “iluminogravuras”. Aludiam estas, inclusive, a um mundo mitológico e emblemático de imprensa a mão (SUASSUNA, 2000) que já se gravava nos folhetos poéticos populares. Em *Imagem e Letra*, Orlando da Costa Ferreira faz uma distinção entre Ariano Suassuna e Gilvan Samico, considerando este último como um “gravador erudito que sem deixar de ser autêntico, veste, para se exprimir e exprimir a sua gente, a roupagem do gravador popular, exatamente como Ariano Suassuna em sua obra literária se veste de cantador” (FERREIRA, 1977, p.17). Mas na sua introdução a *Rudes Brasões*, Carlos Newton Júnior percebe a mencionada heráldica primitiva

adquirida não por mercês dos poderosos mas forjada na luta diária do sertanejo com a Fera-sangradora que é o mundo. Dos ferros às insígnias dos diversos tipos de agremiações festivas, a heráldica, em nosso país, apresenta-se como uma Arte essencialmente popular, e não burguesa, como diria mais tarde Suassuna (MAIA, 2004, p. XI).

<sup>5</sup> A autora mostra que Benjamin tomou o termo ur-fenômeno de Goethe sobre morfologia da natureza. Para resumir aqui, há um princípio de construção em que aparece a ur-forma benjaminiana, por exemplo, de um caleidoscópio, uma invenção do século XIX, precedido pelo quebra-cabeças chinês, o que, por seus elementos justapostos não estarem a esmo, mas coerentemente em torno de uma ideia central era o verdadeiro ur-fenômeno do princípio de montagem como princípio *construtivo* (p.102-105).

De fato, como um “técnico primitivo”, Ariano Suassuna “utiliza o *alfabeto sertanejo* por ele estabelecido a partir dos ferros pesquisados no livro-diário de um parente do século XIX, que tinha o costume de desenhar os ferros de cada boi que comprava” (MAIA, 2004, p. XII). E os descreve em *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974) livro em que aponta o quanto as marcas de ferrar podem servir de fonte para as artes plásticas. Evidentemente que aí também, como em Osman Lins, a marca d’*O gráfico amador* ficou como uma impressão nesta ótica inconsciente do olhar. Estas marcas, formando logotipos primitivos, entre letra e imagem, deixam num “subterrâneo pulsante” em sua impressão rústica também nas xilogravuras de folhetos populares nordestinos que ensinam, como Orlando da Costa Ferreira já percebia, ao citar inclusive o próprio João Cabral de Melo Neto quando ele se propõe a “analisar a manifestação contemporânea de um gênero de arte popular que somente vínhamos podendo estudar em obras dos primeiros séculos da imprensa” e também “apreciar em um gênero que parece haver chegado a extremos de gratuidade formalista, como o artista não refinado, o gravador direto do povo, aborda a madeira e resolve seus problemas”. (FERREIRA, 1977, p. 20).

O resgate da palavra primitiva em sua cunhagem na pedra é, como se sabe, a homenagem dedicada ao criador em *Avalovara*, o quadrado mágico “rupestre” em sua origem imemorial, ou uma ur-forma (BUCK-MORSS, 2002) na origem da marca humana deixada em um fóssil, origem que embora polêmica quanto à sua historicidade, valida-se aqui enquanto afirmação do valor comum dado ao gesto manual que fica gravado (e poderia ser por um buril) desde uma impressão inconsciente e que está impressa na famosa referência ao antigo narrador oral deixa a marca da sua mão no vaso de argila (BENJAMIN, 1994). Mas é importante destacar que desde o surgimento, esta palavra esculpida na pedra tem a marca similar à dos ferros no gado e aos gravados dos folhetos em xilogravura, definitivamente espelhada como antecipadora do gesto tipográfico. As letras aí estão gravadas a mão e ao contrário, mas já se utilizam do alfabeto ocidental, enquanto código de signos passíveis de leitura. Daí já aparecerem, como palavra volátil, dotadas do feitiço poético metafórico do pássaro e proliferando-se em nuvens de pássaros, como as páginas de asas imaginárias que se desdobrariam no objeto livro (BUTOR, 1974)<sup>6</sup>.

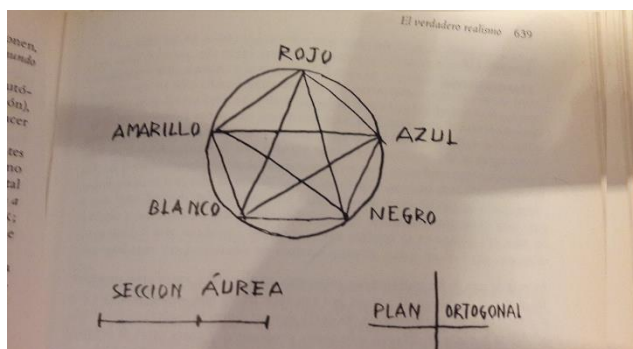
Leila Lampe, estudiosa das relações entre tipografia e literatura e autora de um dos ensaios deste *Dossiê*, ressalta que “Osman Lins como bom entendedor do ofício e da importância deste mistério da impressão para a literatura, descreve nos ensaios de *GST* a complexa máquina de Mergenthaler, segundo ele um processo onde ‘o livro atinge a plenitude de sua evolução’” (LAMPE, 2016). Com efeito, em *Avalovara* o relógio como máquina tipográfica, ao servir como objeto de arte alegórico para um tempo de repressão política, ilustra o conceito de Walter Benjamin de “mercadoria fantasmagórica” (BENJAMIN, 2017), insignificante item fora-de-moda (quando fica anos guardado, fora-de-uso) para ser recuperado em sua significação literária e, principalmente, em sua origem artística musical detentora de unidade na multiplicidade: como tal, marca “um” tempo de liberdade simultâneo a “tempos” de múltiplas origens históricas, estéticas, econômicas, sociais e políticas.

---

<sup>6</sup> Butor menciona aí a idéia de Vitor Hugo em relação à arquitetura superior do livro, que esta é “como uma nuvem de pássaros, pois “ele pode estar em toda a parte e era pois de certo modo indestrutível.” Esta idéia coincide ao *Avalovara* concebido por Osman Lins como uma “nuvem de pássaros”.

No entanto a experiência de Osman Lins com o tempo especificamente se torna posterior à do espaço geométrico, com *Nove, Novena*, em 1966. *Nove, Novena*, como observou Benedito Nunes na época, trazia a simultaneidade de vozes narrativas muito semelhantes aos corais, em contrapontos musicais semelhantes aos barrocos, mas que também corresponderiam a grandes conjuntos de figuras geométricas cujo olhar, com bases em quadrados e círculos, poderiam ser percebidos notadamente em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, em “Pentágono de Hahn” e em “O Ponto no Círculo”. Os sentidos de audição equivaleriam aos visuais. E quanto aos últimos ainda se poderia, além disso, detectar um forte indício de *construtivismo cubista* lembrando, com relação ao pentágono de *Nove, Novena*, a estrela pentagonal de Torres-Garcia, olhar geométrico que Osman Lins expande por toda *Nove, Novena*, o que o aproximaria deste genial pintor uruguaio, também enquanto “técnico primitivo”.

### Estrela pentagonal: desenho de Torres-Garcia<sup>7</sup>



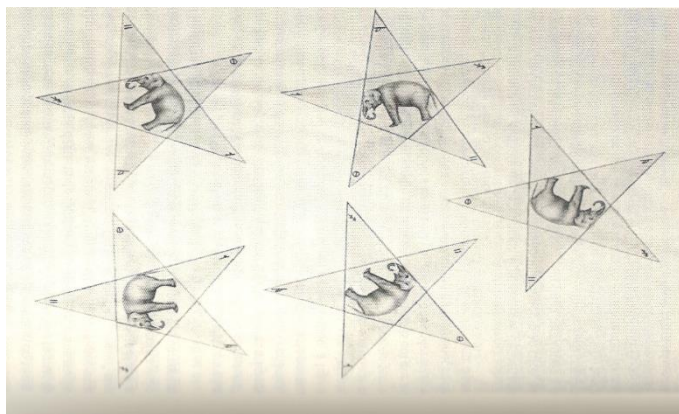
De fato, este olhar que não é só cubista moderno mas também “construtivista universal”, seria um ponto comum entre estes artistas. Em Torres-Garcia, ele diz respeito a uma correspondência da geometria pentagonal estelar ao seu olhar “colorido”. Cito Torres-Garcia sobre as cores na figura do pentágono, a sua estrela pentagonal, aproximando-o principalmente das vozes na figura de “O Pentágono do Hahn” de *Nove, Novena*:

Sabemos [por lições anteriores] que, inscrita no pentágono podemos achar a estrela de cinco pontas, forma maravilhosa já que em todas as suas interseções podemos encontrar a medida harmônica. Pois bem, agora, se em cada uma das pontas do pentágono colocamos uma cor primária, teremos assim mesmo, nossa base quanto à cor: vermelho no alto, azul à esquerda, amarelo à direita e branco e preto nos extremos da base; ou seja: os cinco tons sobre os quais fundamentamos a nova pintura contra-realista. E já se disse em outro lugar que os tons secundários ou complementários, ou sejam, o laranja, o violeta e o verde, devem utilizar-se só extraordinariamente já que deslocam à pintura de sua base firmemente clássica. (TORRES-GARCIA, 2011-2012, p. 658)

<sup>7</sup> Torres-Garcia, Joaquín. *Geometria, criação, proporção*. Org. Alejandro Díaz e Jimena Perera. Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 10 set.-20 nov. 2011) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 3 dez 2011-26 fev. 2012).

De fato, a estrela que se desdobra em estrelas que se deslocam em “O Pentágono de Hahn,” foram desenhadas semelhantemente por Maria Augusta Villalba Nunes (2014), prevendo o movimento temporal conforme os personagens se encontram no circo, numa visão pré-cinemática do conto enquanto suas estrelas pentagonais podem girar. Cada par de personagens expressaria, desta forma, uma cor, de acordo com as pontas das estrelas de Torres-Garcia, esta cor, por sua vez se desmancha em outras cores, e também emitiriam tons e contrastos de voz de acordo com Benedito Nunes. Uma riqueza de sentidos pictóricos em suas novas harmonias.

### Desenho de Maria Augusta Villalba Nunes



E, se, por um lado, sabe-se que Osman Lins buscava exatamente essa mesma harmonia de Torres-Garcia em sua luta contra o caos do mundo, por outro, as figuras geométricas por ele selecionadas, como a do pentágono, o retábulo e o círculo vão além do tempo em que são inscritas. Desdobrando-se um pouco mais esta idéia, chega-se aos deslocamentos do tempo ou aos anacronismos imagéticos ou até às constelações anacrônicas de imagens-pensamento. Ou seja, as palavras que as inscrevem nessas figurações geométricas narram-se, na auto-referencialidade dos “geometrismos” enquanto regras ou limiares narrativos, enquanto marcas definitivas de um gesto escritor.

Relendo *Nove, Novena* hoje, quero crer que os personagens em suas tramas, ao constituírem-se ângulos da figura de um pentágono, ou ao se encontrarem nas cenas de um retábulo, figura retangular, ou até como personagens detentores de olhares geometrizarantes de “tecnicos primitivos” em “O Ponto no Círculo”, equivaleriam a traços residuais dos personagens de uma trama arcaica, sobrevivências de tradições realistas. Portanto, enquanto signos gráficos seriam, pois, alusivos a resíduos cubistas de uma estrutura narrativa antiga com referência a personagens, ações e histórias antecedentes, ou a tramas que só se renovam dentro das “remontagens geométricas” com as quais ganham vida. Daí a grande inovação de “*Nove, Novena, Novidade*”, como bem definiria a coletânea, João Alexandre Barbosa na introdução à segunda edição (1975).

É importante destacar a percepção de que o espaço em “Conto barroco ou unidade tripartita”, por exemplo, já parece alegorizar as marcas entre letra e página ao apontar para uma dobra da página representativa deste *entrelugar* arte e mercadoria onde o sentido propriamente dito se desprotege, se esvazia, ou morre na cavidade do olho, na carroça vazia, nos tiros, nas fachadas, nos cortes narrativos que, metonimicamente fragmentam a linguagem, tornando-se *buracos* narrativos ou espaços de negação a serem preenchidos

provisoriamente por objetos de um desejo em deslocamento, substituições transitórias que provocam a ilusão barroca das construções cujo fundo falso se mostra na alternância dos termos da herança cultural. Aparece desde então esta dialética do vazio e do cheio que dá espaço ao jogo das letras no papel, este “subterrâneo pulsante” que se antecipa às alegorias da escrita em *Avalovara*.

Portanto desde o título, o livro tem este aporte novo, que busca o jogo referente às geometrias, ou melhor, aos transportes geométricos alusivos a outros limiares ou fronteiras retilíneas ou circulares, ora indicativas das diferenças significativas entre o pensamento de um e de outro personagem, ora de uma narrativa e outra, ora significando o traço dialético de união e corte entre uma e outra palavra. A presença icônica dos sinais leva para o meio das letras o que Walter Benjamin chamou de “imagens pensamento” para qualificar fragmentos narrativos que, em sua alusão figurativa, trariam cenas passageiras significativas a uma vida moderna, efêmera, mutável.

Ao mesmo tempo, um signo gráfico ainda não é uma imagem, mas também já não é mais palavra. Ele fica entre uma e outra, ajustando-se a uma nova realidade de signos em rotação, entre as etapas técnicas reproduzíveis, não só ao acompanhar as metamorfoses tecnológicas do livro, mas também indo à contracorrente delas. A propósito desse limiar, nota-se que a letra torna-se geométrica nos triângulos que já aparecem estilizados nas iniciais invertidas de Willy Mompou em *GST*, o que lembra muito de perto, apesar da distancia no tempo, as letras espelhadas de Augusto de Campos em *VIVAVAIA* poema concreto recentemente exposto na exposição REVER do Sesc Pompéia em São Paulo. Para Osman Lins, o espelhamento das letras e a sua concretude geométrica ensejaria um possível diálogo com muitos poemas –palíndromos desta exposição<sup>8</sup>.

Ora, esta preocupação com um certo equilíbrio nas disparidades entre o desumano e o cósmico ou a guerra e o caos, dentre outros motivos, é o que o faz admirar a arquitetura, sua tendência ao abstracionismo, ao espiritual, ao equilíbrio estrutural, e ao mesmo tempo, o que o leva às “barrocolagens” comuns a Torres-Garcia. O fato deste uruguaio ter participado do grupo construtivista de *Le Cercle et le Carré*, de Van Doesburg e principalmente de Michel Seuphor<sup>9</sup>, parece fazer dele um antecipador de Osman Lins em suas tendências geometrizaras (ANDRADE, 2015). O poeta Deolindo Tavares, como fica indicado abaixo, traz as iniciais de Willy Mompou para inspirar os triângulos de Osman Lins:



<sup>8</sup> Catálogo da exposição de Augusto de Campos REVER. Curadoria Daniel Rangel. São Paulo: Sesc Pompéia. 5 de maio a 31 de julho de 2016.

<sup>9</sup> Diaz, Alejandro. Joaquín Torres-García Integridade da arte. In: Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação, proporção. Produção Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012 curadores Alejandro Díaz e Jimena Perera. Alejandro Diaz comenta sobre a participação de Torres-Garcia no grupo de tendências construtivistas e também como pioneiro no movimento e na revista *Le Cercle et le Carré*, p.29.



Esses triângulos a partir dos quais as iniciais WM mostram o diálogo com um outro em Osman Lins, muito fazem lembrar o *Vivavaia* de Augusto de Campos tanto num (des) encontro de contrários como neste outro que explode nas mil faces de um espelho literário. Fica claro em Osman Lins a evidência da letra como objeto espelhado desde a sua peculiar experiência tipográfica. Ora, os espelhos são evidenciados na literatura de Jorge Luis Borges como o agente primitivo da arte da impressão na direta associação com a imagem invertida. Mas, no Brasil, já Machado de Assis havia chamado a atenção tanto para a mudança do livro, com a vinda do jornal, como para os espelhismos das letras invertidas da tipografia. Machado de Assis, tendo trabalhado numa tipografia em sua juventude, teria sido tão tomado pela paixão jornalística quanto crítico dela, apontando-a paradoxalmente como a nova “monetização da ideia”. Hoje, em comparação, já temos o e-book que imprime imagens eletrônicas das letras.

Mas, ainda na era da tipografia de Machado, ambas tipografia e imprensa se alimentariam da mesma corrente elétrica do pensamento:

O que era a imprensa? Era o fogo do céu que um novo Prometeu roubara, e que vinha animar a estátua de longos anos. Era a faísca elétrica da inteligência que vinha unir a raça aniquilada à geração vivente por um meio melhor, indestrutível, móbil, mais eloquente, mais vivo, mais próprio a penetrar arraiais de imortalidade.

O que era o livro? Era a fórmula da nova idéia, do novo sistema. O edifício, manifestando uma idéia, não passava de uma cousa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a idéia do morto; o livro pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente.

Machado fala de uma “ideia” de livro que caía enquanto outra, a de jornal, “se levantava”. E, portanto, não estaria longe da verdade ao admitir o aniquilamento parcial do livro pelo jornal, ao acrescentar o desmoronamento de sua arquitetura “que do claro com que inundava os tempos e os povos, caiu num crepúsculo perpétuo”. Machado adverte ao leitor ingênuo que “quem enxergasse na [sua] ideia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva”. Percebe-se assim que ele compartilha do ceticismo benjaminiano quanto ao progresso, apesar de também acreditar, com Vitor Hugo, na revolução democrática do jornal, que em suas alegorias de luz, prepararia esta nova democracia como a de uma “humanidade para saudar o sol que vai nascer”.

Seu pensamento é bem atual, quando se pensa que todo um século XX foi percorrido junto à arquitetura do livro de Mallarmé, pelo sangue negro da tipografia e da imprensa jornalística e que até hoje ainda vivemos, nos inícios do século XXI, sob o signo deste grande mito democrático revolucionário. Para Machado, a vinda da fotografia revelaria, inclusive, a extinção de uma linhagem sanguínea *pari passu* à biogenética, da ciência, cujo fluxo sanguíneo propagador da memória dos antepassados naquele então se estancava, num corpo social, ao modo de um corte elétrico estéril, que ao invés de reproduzir uma continuidade como antes, era agora reproduzidor de descontinuidade (ANDRADE, 1999). Estas descontinuidades eram antecipadoras da imagem/letra como a percebe Osman Lins.

Entretanto, a arte de imprimir do tipógrafo era espelhada, como na técnica cinematográfica, pois na transposição da imagem revertida da letra, exigia da “mão suja” de um tipógrafo artesão uma redobrada atenção à colocação de cada uma delas, em suas posições devidas para que no espelho saíssem corretamente ao sentido da leitura. Um erro



tipográfico (bem mais fácil de cometer do que o digitado, dadas as dificuldades de encaixar à mão e visualizar as letras através do espelho) acarretava as “erratas” ou a folha final acrescentada das gralhas, ao leitor.

Ora, este modo invertido de olhar as letras correspondia aos modos de ver e de ler contrários aos da maioria das pessoas: um modo espelhado. Em Machado de Assis, este modo vai coincidir ao seu olhar cruzado, um olhar que vai e volta, um olhar a bem dizer, dialético, que enfoca as passagens destas letras como restos de uma escrita antiga; estas que, ao passarem a uma etapa técnica aperfeiçoada da escrita, acarretariam em passagens alegóricas para a modernidade. Ou seja, este modo de olhar duplo das letras e da escrita coincide ao trânsito cruzado de um olhar que dobra o tempo nas matérias ao possibilitar percepções críticas singulares machadianas.

Ao passar da tipografia mais artesanal à imprensa industrial, seu próprio percurso biográfico, cuja via manual-industrial, de um contexto escravista a um republicano, ou mesmo do campo à cidade, torna-se crítico deste mesmo percurso exatamente como nos lados opostos do espelho da letra: um olhar que avança e volta atrás, indo, ao sentido contrário, da imprensa às origens tipográficas. Por isso, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não à toa, Machado de Assis se refere ao homem como “uma errata pensante”, resgatando os princípios de correção dos erros do tipógrafo, retornando à origem orgânica de uma impressão maquinica errada. O erro não sendo da máquina, o erro seria do homem? O erro em *Avalovara* é humano, tanto que o relógio, que é também a máquina tipográfica, falha quando devia soar o tempo da liberdade... uma falha humana ou um retrato da desumanidade dos tempos? A meticulosidade e a artilosa capacidade artesã do tipógrafo em Osman Lins nele se unem para introduzir o erro, ou a imperfeição da tipografia, que por ser manual se torna muito provável... e, como a narração oral, a marca da mão do tipógrafo fica na página como a do artesão no vaso de argila...e daí também trazer inclusive as marcas de envelhecimento de um tempo que apaga seus tipos, por exemplo, quando partes das palavras se tornam ilegíveis e o leitor precisa completa-las pelo sentido da frase.

Assim como as “erratas pensantes” também aparecem na ficção machadiana os “narizes de cera” ou as próteses, referentes claros às matérias impressas passíveis de correção no jornal como também seriam vistas enquanto traços equivalentes ao que poderia ser destacável no ser humano (hoje se diria “descartável”). Ora, estes traços, ao se multiplicarem, participariam, por assim dizer, das dobras de um pensamento que se veicula, por sua mobilidade, à proliferação das suas próprias diferenças, como na teoria leibnitziana aproximada à estética barroca, tendência característica aos jogos desdobrados entre imprensa e ficção. São frequentes estes jogos ficcionais em Machado de Assis, como num tabuleiro de letras da escrita em cujos princípios orgânico-maquínicos residem a constante mudança das peças (como no xadrez) e junto com elas, as próprias regras do jogo. (DELEUZE, 1998, p.62)

O que fica ainda por trás desta proliferação de erratas e de narizes, e que atua semelhantemente, destacável das matérias<sup>10</sup> é o constante desejo de correção e de aperfeiçoamento no homem, e o que exige a postura cronicamente insatisfeita de Machado de Assis ao colocar na origem deste desejo nunca possível de ser localizada

---

<sup>10</sup> Sobre os deslocamentos dos objetos de desejo e a sua significação, ver Ana Luiza Andrade, Passagens de *bond* com Machado II do rapé à cadeira elétrica (1997, pp.39-57).

todo o seu anseio, à semelhança de escritores que trabalhariam na contramão de uma história desenvolvimentista, melhor dizendo na troca de mãos, o que significa atuar também como jornalistas, e o que acontece até hoje, desta outra ponta da modernidade.<sup>11</sup> Ao desligar-se do uso corrente de um modo de produção orgânico para o industrial, o nariz-de-cera, expressão usada para designar um trecho que se soltava das folhas do jornal, era representativo do recorte maquínico da folha, com o mesmo caráter móvel da "errata", que ora se interiorizava, ora se exteriorizava em relação ao corpo, matéria destacável deste, ou mesmo "descartável", dependendo exclusivamente das exigências do tipógrafo-escritor. E isso também ocorria com as passagens da própria imagem do livro em sua arquitetura, ou em sua arquiteutura...

Para Osman Lins, a arquitetura em perspectiva do livro chega a ser análoga à extensão que franqueia ao leitor a distância da nave central ao altar mor de uma Capela. Em seu artigo jornalístico "A Capela da Jaqueira" ele discorre sobre um caderno (LINS, 1959) como contribuição sua a *O gráfico amador*, e aí pode-se perceber que tanto o espelho dos tipos da letra assim como a ilusória perspectiva do livro neste específico caderno de que Osman Lins se encarregou, o que se esconde entre seus cheios e vazios, entre a mão experiente e a inexperiente do artesão, são precisamente as coincidências com os seus cortes e cicatrizes. Pois o resíduo simbólico do corte industrial impresso no caderno ficaria sempre como a cicatriz da mão de obra artesanal na história mesma do livro (assim como na da Capela de Osman Lins). Este olhar que sai de dentro de um ritual de leitura antigo, como num culto sagrado que se desperta à porta de uma igreja, ou, melhor ainda, de uma capela, monta-se em seus cadernos (como os *Cadernos do gráfico amador*) em suas folhas, numa "planta" que passa a não ser mais a de uma Capela, e sim a de um livro.

A referência ao corte aparece desde esse culto que se fazia, por outro lado, violador, quando as folhas, cortadas à medida em que lidas, trariam a analogia mallarmeana das páginas violadas pelo corta-papel equivalente à penetração do olhar do leitor no ato mesmo de apropriar-se do que lê. Mas ao contrário disso, Osman Lins já passa a ser o leitor desejoso de manusear as páginas de um livro análogo a uma Capela cuja porta entreaberta está no caderno, pois já se pode *entreler* ou *entrever* essa nova abertura através do corte industrial. Pode-se, de fato, e a partir daí, manusear o livro nas cicatrizes que ele deixou, onde se toca a sua espinha dorsal, o lugar em que são costuradas as suas folhas soltas.

De fato, a ótica inconsciente desse "subterrâneo pulsante" do livro chega a atravessar o corpo sensível dos escritos de Osman Lins. A palavra tipografada e alegorizada em *Avalovara* na "carcassa negra de Natividade", a negra mucama da casa grande, guardiã da palavra *Inominada*, leva a efeito uma travessia, a de seu corpo morto enquanto carcaça da palavra, no processo em andamento do livro que se constrói como sendo *Avalovara*. Antonio Candido observa que *Avalovara* não tem medo de se mostrar livro. E, de fato, essa visão de um livro em construção acaba sendo descoberta pelo leitor quando o corpo da negra mucama ao ser lido como a tinta negra dos tipos gráficos se tecendo nas palavras textuais, sem dúvida, mostra-se então como um dos níveis alegóricos da produção do livro: ela é o sangue negro que alinhava os fios de palavras nas fileiras

<sup>11</sup> Desde os fins da modernidade, a maioria dos escritores contemporâneos trabalham a literatura, assim como Machado de Assis, a duas mãos, ou seja, entre as formas da crônica jornalística, enquanto periférica às tradicionais, o poema, o romance e o conto para citar só algumas formas.

que formam as linhas do texto. Com seu corpo morto, Natividade é a palavra duplicada na alegoria de um tipo-inseto que ressignifica a escrita de Osman Lins na imagem negra da tinta. Isso porque, tendo morrido na palavra escrita que se imprime, renasce da leitura do texto, ao sair de um “subterrâneo pulsante”, agora um subsolo textual-social, emitindo um “rumor de bilros e de louça, cheiro de mostarda e de amoníaco”, novo encanto que se desperta esteticamente quando entre os espaços de um jogo vazio/cheio de uma ótica inconsciente vem à tona entre brancos e negros, as palavras na página em branco, fazendo com que se perceba a rendeira textual.

Ao ser lida como tal, aproxima-se o leitor da artesanaria do livro: o corpo morto da negra percorre o texto exatamente como a palavra percorre as ruas da cidade e a página textual; sua função passa também a ser ornamental, pois vai além da simples costura das linhas nas páginas do livro *Avalovara*. Por isso, o signo gráfico para aquela que se nomeia como *Nascida e Nascida*, um círculo com um ponto no centro e dois traços que saem dos lados do círculo, ou aquela que também era a *Inominada*, por ser a personagem que não tem nome em *Avalovara*, de vez que seu nome coincidiria à própria palavra como unidade textual, muito provavelmente tenha sido “um desafio no processo de impressão.” A palavra em dissonância com seu contexto tradicional mas também contra o seu contexto tipográfico, inconforme aos padrões dos tipos. Esse desafio era o de um Osman Lins com a exigência d’*O gráfico amador*, ou seja, o de ir à contracorrente da palavra fácil, a palavra de consumo ou resultante exclusiva de um padrão tipográfico. Destas marcas sensíveis na impressão, no ato de escrever ligado aos gestos do corpo ao imprimir o sensorial, ou seja, os sentidos que unem o corpo à escrita, forma e conteúdo, ou mesmo a experiência de uma mão que sabe o que faz, emergem novamente, religados ao antigo sentido de labor, os engenhos reciclados do artesão.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. A casa do romance e suas séries industriais: *Avalovara* como *objet d’art*. In: *Olhares sobre o romance*. Org. Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Nankin, 2005, p.109.
- \_\_\_\_\_. Entre o jornal e o livro. In: *Transportes pelo olhar de Machado de Assis passagens do livro ao jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- \_\_\_\_\_. Entre feitiço e fetiche. In: *Revista Cult*, ano 5, n.48, 2001.
- \_\_\_\_\_. Osman Lins e Torres-Garcia: barrocolágens tipo éticas com Mércio de Schwitters. In: *Semana de Letras da UFSC: idéias (em) perspectivas*. Org. Sivana de Gaspari e Jair Zandoná. Tubarão: Copiart, 2015.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *Os símbolos que vivem mais que os homens*. São Paulo: Annablume, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin estética e sociologia da arte*. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet: prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUSCKY, Paulo et alii. *Vicente do Rego Monteiro poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.
- BUCK-MORSS Susan. *Dialética do olhar Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Revisão Técnica David Lopes da Silva. Belo Horizonte/ Chapecó: Santa Catarina: Editora UFMG/Editora Universitária Argos, 2002.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone Moises. Ver. Stella dos Anjos. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates 103).
- CATÁLOGO da Exposição de Augusto de Campos REVER. Curadoria Daniel Rangel. São Paulo: Sesc Pompéia. 5 de maio a 31 de julho de 2016.

- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.62.
- DIAZ, Alejandro. Joaquín Torres-García Integridade da arte. *Catálogo Joaquín Torres-García: Geometria, criação, proporção*. Produção Fundação Iberê Camargo Porto Alegre, Brasil 10 de setembro a 20 de novembro de 2011/Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo/Brasil, 3 de dezembro a 26 de fevereiro de 2012, curadores Alejandro Díaz e Jimena Perera.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. Introdução à bibliologia brasileira. A Imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- LAMPE, Leila. *A literatura a partir da tipografia: O peso das palavras em armadura, espada, cavalo e fé*, de Cleber Teixeira. 2016. 223 f. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis. 2016.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.
- LINS, Osman. Ornamento e Literatura I, II, III. In: *Guerra Sem Testemunhas: o escritor, sua condição, sua realidade social*. São Paulo: Ática, 1969.
- \_\_\_\_\_. A capela da Jaqueira. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 de junho de 1959. (Inédito em livro).
- \_\_\_\_\_. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- MAIA, Virgílio. *Rudes brasões*. Ferro e fogo das marcas avoengas. São Paulo: Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- NUNES, Maria Augusta Villalba. Desenho dos pentágonos. In: Andrade, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. 2. ed. São Paulo: Appris, 2014.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1992.
- SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Sales*. Diretor Editorial Antonio de Franceschi, n. 10, novembro de 2000.
- TORRES-GARCIA, Joaquín. *Geometria, criação, proporção*. Organização de Alejandro Díaz e Jimena Perera. Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 10 set.-20 nov. 2011) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 3 dez 2011-26 fev. 2012).

**Recebido em 09/05/2018. Aprovado em 29/05/2018.**

**Title:** *The primitive technician's look at the 'pulsing underground' of the writing gesture.*

**Abstract:** *Typography or the "black ink" related to a technical reproductive and iconographical stage closely linked to Literature, was represented by a Pernambucan group of resistance in its craftsmanship diversity. Pioneer in Brazil, O Gráfico Amador (The Amateur Graphic) had Osman Lins as a member. Its members were artists which are now recognized for their singularities since the fifties. This work tries to trace some of Lins' singular origins when he relates word and image to an "undercurrent stream" (Norval Baitello) in his various productions such as War Without Witnesses, Nine, Novena, Avalovara and The Queen of the Grecian Prisons. There is an optical unconscious in his way of seeing: on the one hand, there are residues of a "primitive technician" (Beatriz Sarlo) such as some of the mirroring effects, play of words, letters, graphical signs, geometrical editing used in Nine, Novena as well as the specific signs in Avalovara and other writings. On the other, it also shows Osman Lins as an indubitable heir of Machado de Assis' typographical mirrorings.*

**Keywords:** *Typography. Underground word. Optical unconscious.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018141-139>

## MINAS NÃO É UM RETRATO NA PAREDE: IMPRESSÕES DE MINAS GERAIS EM OSMAN LINS

Cristiano Moreira\*

**Resumo:** *A série de crônicas “Cadernos de Minas Gerais” publicadas por Osman Lins no Jornal do Comércio do Recife em 1960 e a crônica “Não é só um retrato na parede”, publicada por Julieta de Godoy Ladeira no Suplemento literário de Minas Gerais em 1984 são dois acontecimentos que permitem perceber em primeiro plano as impressões desta viagem em narrativas do livro Nove, novena (1966) e em segundo plano, a importância da tipografia e as relações entre Osman Lins e outros escritores mineiros que configura um movimento importante para pensar o modernismo entre Pernambuco e Minas Gerais.*

**Palavras-chave:** *Osman Lins. Tipografia. Minas Gerais. Modernismo. Viagem.*

“Sou apenas memória”

Emílio Moura

O título desta sessão é um recurso não original. Esta apropriação parte da crônica da escritora Julieta de Godoy Ladeira “Não é só um retrato na parede” publicada em 17 de março de 1984 no *Suplemento literário de Minas Gerais*<sup>1</sup>. O gesto de Julieta por sua vez, (gesto repetido por mim) captura e parodia os versos de “Confidência de um Itabirano”<sup>2</sup>, de Carlos Drummond de Andrade. O texto comenta a viagem feita por ambos em 1976 e é acompanhado por algumas fotografias nas quais aparece Osman Lins, Julieta de Godoy Ladeira e Laís Correa de Araújo em visita a Sabará, cidade histórica localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. Entre as imagens publicadas com o texto há uma fotografia em que Osman Lins parece imitar uma das esculturas dos profetas esculpido por Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. A fotografia foi registrada na escadaria do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em cujo adro se encontra os Profetas.

Estávamos em Belo Horizonte para uma visita de alguns dias. Palestras, um curso. Aproveitamos para visitar Congonhas. Osman Lins, na manhã fria de sol, céu muito limpo, quis ser fotografado entre os Profetas e imitou os gestos de um deles e depois, almoçamos por ali, sem querer deixar a proximidade da obra de Aleijadinho (LADEIRA, 1984, p.2).

A fotografia mostra Osman de braços abertos, de perfil e com a cabeça levemente inclinada para baixo. Talvez seja Habacuc o profeta modelo, embora este tenha apenas um dos braços erguidos enquanto que Lins ergue ambos os braços.

---

\* Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor na Universidade do Vale do Itajaí – Univali. E-mail: rebojos@gmail.com.

<sup>1</sup> Daqui em diante SLMG.

<sup>2</sup> “Itabira é apenas uma fotografia na parede./Mas como dói!”. O poema faz parte do livro *Sentimento do Mundo*, publicado em 1940.



Figura 1: Osman Lins em Congonhas do Campo 1976.



Foto: Julieta de Godoy Ladeira

Publicada no *Suplemento literário de Minas Gerais*, n. 911 de 17 de março de 1984.

Diante desta imagem que hoje sabemos ser o ocaso da vida de Osman Lins ressoa na memória, com certo tom litúrgico, o poema “Ocaso” de Oswald de Andrade, o último inscrito em seu “Roteiro de Minas”: “No anfiteatro de montanhas/ os profetas do Aleijadinho/ Monumentalizam a paisagem/As cúpulas brancas dos Passos/ E os cocares revirados das palmeiras/ São degraus da arte de meu país/Onde ninguém mais subiu//bíblia de pedra sabão/ Banhada no ouro das minas” (ANDRADE, 1974, p.140/141). O ouro das minas lampeja como um raio no sorriso do garimpeiro. A monumentalização da paisagem de fato motiva a viagem de Osman. O brilho permanecerá no inconsciente óptico do escritor pernambucano, como diz Benjamin, e permite operar o instante luminoso, aurático quando a imagem refletir, pulsar em forma de rememoração como a imagem na escadaria de Bom Jesus de Matosinhos. “Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar”. (BENJAMIN, 1989, p.140). Assim a palavra Minas provoca, na historicidade literária, uma espécie de percurso necessário na escadaria da literatura brasileira. Apresentarei algo a respeito dessas distâncias neste breve relato, pois, como o fragmento de Karl Krauss citado por Walter Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a imagem que acompanha a crônica de Julieta é uma imagem movente. A imagem citada juntamente com os arquivos das crônicas publicadas por Osman em 1960 encontrados na Fundação Joaquim Nabuco

em Recife, possibilitam uma espécie de guia que orienta a viagem de Pernambuco a Minas Gerais. Em sua crônica afetiva Julieta de Godoy Ladeira escreve sobre a experiência na viagem e menciona a referida viagem feita por Osman Lins às cidades mineiras no fim da década de 50:

Osman Lins escrevera uma série de artigos sobre Minas Gerais no *Jornal do Comércio*, Recife, 1960. Já editara seus livros, *O Visitante*, *Os Gestos* e o romance *O fiel e a pedra* estava para ser lançado. Visitara Minas nessa ocasião declarando numa entrevista: ‘Por seu ambiente, por suas paisagens, por seu povo, Minas faz a alma da gente maior. (LADEIRA, 1984, p.02)

Essa declaração de Osman Lins endossa a constelação que seguirá na qual o intuito é apresentar a importância do contato, a impressão deixada por Minas na alma do autor de *Nove, novena*.

Walter Benjamin ainda não havia sido traduzido no Brasil, o que torna improvável que Osman Lins o tenha lido na época, mas em 03 de agosto de 1955, o jovem autor diz a uma plateia no Instituto Histórico e Geográfico de Vitória do Santo Antônio, sua cidade natal, que retornar a um lugar é um movimento orientado por alguma força, “pois quando o homem volta ou deseja voltar a um lugar ou a um ser que amou, é porque este lugar ou este ser haviam desde muito regressado a ele” (LINS, 1981, p.06).<sup>3</sup> Osman Lins à sua maneira está tratando de uma força aurática, da possibilidade do trânsito dos tempos, de um descentramento cronológico característico do barroco. Essa operação de deslocamento será explorada nas narrativas do livro que será publicado sete anos após o primeiro contato com as terras mineiras.

A publicação das crônicas nos jornais recifenses, sobretudo esse conjunto de sete textos sobre Minas Gerais no início da carreira, justapostas à fotografia publicada por Julieta de Godoy Ladeira torna-se um dispositivo operatório<sup>4</sup> que possibilita perceber na escrita osmanina um trabalho de interpretação nacional na medida em que evidencia em sua obra o trânsito entre o escritor que utiliza das matrizes populares e das experiências cosmopolitas adquiridas em suas viagens tanto à Minas Gerais quanto à Europa. Exemplos destas matrizes são encontrados em *O fiel e a pedra* e na peça *Guerra do Cansa Cavallo* livros nos quais os engenhos e a cultura popular sertaneja são parte importante das narrativas e em *Avalovara* e *A Rainha dos cárceres da Grécia*, livros em que uma cosmogonia amplia os territórios por onde circulam os narradores. O primeiro traçando um périplo pelo Brasil e Europa enquanto o segundo deambula pelo próprio solo da ficção ao comentar um livro homônimo ao livro assinado pelo autor Osman Lins.

<sup>3</sup> LINS, Osman. *Palavras à juventude*. Palestra pronunciada em 03 de agosto de 1955, no Instituto Histórico e Geográfico de Vitória de Santo Antônio. Vitória de Santo Antônio: Instituto Histórico e Geográfico, 1981, p. 06. Material recolhido no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Para Georges Didi-Hubermann em *Diante do tempo*, a imagem propõe o trabalho com o tempo. A imagem operatória diz respeito ao modo como ela faz trabalhar (operar) a representação tendo em vista o sintoma e o anacronismo para, imiscuindo na ideia de dobras cronológicas, podemos colocar uma imagem diante de uma escritura (ver pg. 50/51). No caso deste ensaio, colocar diante da imagem fotográfica de Osman Lins datada de 1976, os textos escritos sobre a mesma cidade em 1959.

Voltemos à crônica de Julieta de Godoy Ladeira. A imagem mostra o gesto de Osman Lins em louvação a uma terra que lhe foi extremamente importante como se esculpisse em ar uma estatuária que condensasse sua força da experiência da viagem, um Laocoonte pernambucano que recitasse os versos de Drummond “escultura de ar, minhas mãos/ te modelam nua e abstrata/ para o homem que não serei” (ANDRADE, 2007, p.255). Dessa maneira seus gestos compõem um roteiro rico para registro de sua poética como ruína ao largo de sua obra editada, para melhor entender a importância dada à história das artes manuais, do aspecto inacabado e potente dos destroços da história. Essa fotografia possui ao mesmo tempo as forças do vestígio e da aura. O primeiro por possibilitar reconstituir as passagens de Osman Lins por Minas Gerais; a segunda, a força aurática, por se tratar de percepção de quem a olha, de possibilitar uma atmosfera, uma percepção sensível não apenas como uma abertura de mundo<sup>5</sup>, o que é possível de aproximação à experiência dada no poema “A máquina do mundo” de Carlos Drummond de Andrade, mas ainda aproximando ao Drummond de “Claro Enigma” e a ideia de gravação, podemos dizer que Osman carrega em si o “Selo de minas” onde “tudo se come, tudo se comunica,/ tudo, no coração, é ceia.” (ANDRADE, 2007, p.277)

#### COMO SE VAI DE PERNAMBUCO À MINAS GERAIS<sup>6</sup>

*Encontramos na famosa rua da Aurora uma das mais belas e românticas do Brasil, à beira do cais. Depois é a rua da União: diante de um casarão cor de rosa o solícito Edson Nery da Fonseca — um dos mais entusiastas e fiéis amigos da poesia que conheço — informa comovido: “Nesta casa nasceu Manuel Bandeira”. Descemos para olhar melhor. Mais tarde soube-se que na realidade não era aquela a casa onde nasceu o poeta mas sim na rua Joaquim Nabuco em prédio hoje demolido) mas sim a casa do avô, onde ele passou a infância e que celebrou num dos seus melhores poemas.*

Murilo Mendes – “Viagem ao Recife” Suplemento Letras e Artes, 13, março de 1949.

O trânsito entre autores mineiros e pernambucanos é conhecido pelo menos desde a movimentação de Ascenso Ferreira que, depois de publicar *Catimbó* em São Paulo e ser paparicado por Mario de Andrade, faz seu périplo por Minas Gerais onde publicara em 1927 os poemas “Camelots” na *Revista Verde* N° 03 e “Mula de Padre” dedicado a Mário de Andrade no quinto número da revista de Cataguases editada por Rosário Fusco, Ascanio Lopes, Henrique de Resende e Guilhermino Cesar. Mário de Andrade tentou, de certa maneira, minimizar a importância da revista de Cataguazes dizendo que a publicação “teve apenas a função burguesa de nos apresentar pelo menos dois escritores de grande valor” (MARQUES, 2011, p. 30), o que é reforçado por Ivan Marques quando salienta que cotejando o “Manifesto do Grupo Verde” com as edições da revista, percebe-se a diferença de voltagem entre “o tom agressivo do manifesto e seu propósito discreto e desanimado de ‘cantar simplesmente a terra brasileira’” (MARQUES, *idem*). Por outro

<sup>5</sup> Lemos no ensaio *Vocación y voz*: “antes que en todo saber y en toda percepción sensible, el mundo se abre entonces al hombre en una *Stimmung*” (AGAMBEN, 2007, p. 106).

<sup>6</sup> O título parodia o poema de Raul Bopp “Como se vai de São Paulo a Curitiba” escrito em 1928. Bopp viveu no Recife em 1920, ocasião em que cursou o terceiro ano de Direito e morou com José Lins do Rego.

lado, o modernismo de outra província volta a publicar poemas de Ascenso Ferreira e uma homenagem ao pintor pernambucano Manoel Bandeira em maio de 1929 com poema de Henrique de Resende. Osman Lins em “antecipação de uma lenda” escreve sobre Ascenso,

No lugar outrora chamado Brasil, na região Nordeste, falarão de um homem enorme, com trinta palmos de altura e dez de largura, talvez mais, coberto com um chapeirão sem fim, a cuja sombra abrigavam cães, meninos, cabras e até bois, desde que mansos: não o fossem e o homem os enxotaria com um movimento de braços que era como um ondular de lençóis. Essa criatura, dirão, era o gigante mais pacífico de que se teve notícia. E, coisa estranha, falava mel. Tanto que, muitas vezes, despertara gemendo: as formigas, enquanto ele dormia, roíam-lhe a boca. Costumava repetir que um dia, quando menos contassem, subiria ao céu – o que realmente viera a suceder. Por isto, usava um nome engraçado: Ascensão. Contarão outras histórias, umas engraçadas, outras líricas, saberão mil coisas sobre aquele gigante Ascensão. (LINS, 1958, s/p)

A crônica ficcionaliza a figura do poeta figurando-o como personagem de um quadro modernista de Portinari aumentando as proporções do já bastante grande Ascenso Ferreira, com o intuito de enaltecer o poeta e seus poemas e continua: “Quem quiser encontrar Ascenso Ferreira, procure-o na sua poesia; quem busca a sua poesia, pode encontrá-la nele. Ascenso Ferreira é a sua poesia.” (Idem). Ascenso é a primeira figura a levar o nome de Pernambuco modernista até Minas Gerais.

Depois é a vez de Manuel Bandeira cuja visita não acontece em 1924 com o grupo modernista que ciceroneou Blaise Cendrars, e que resultou na série de poemas “Roteiro de Minas” de Oswald de Andrade citado há pouco. O resultado da visita de Bandeira é publicado em suas crônicas da Província do Brasil em 1937 onde dedica um bom número de páginas às diferenças entre a Vila Rica, bem mais modesta em seu tempo e a glamorosa cidade de Ouro Preto a que encanta escritores, artistas e viajantes cuja pujança aurífera e aurática povoam páginas e telas.

A mão de volta acontece por ocasião da viagem feita por Murilo Mendes em 1949 publicada tanto no Suplemento Letras e Artes do *Jornal do Brasil*, quanto no *Diário de Pernambuco*.

Esse Recife de que eu tivera há muitos anos as primeiras antecipações através dos guaches de Cícero Dias. Se Teles Júnior é o pintor da mata, do fundo paisagístico do Recife, Cícero Dias é o pintor do Recife-cidade, o pintor do lop-lop de Recife com seus sobrados de estátuas e azulejos, seus jardins onde crianças tigem o arco e dançam de roda, suas ruas sonhadoras à beira do cais, suas famílias que ainda conservam hábitos e ritos do passado — toda essa inumerável mitologia de Recife, interpretada por Cícero Dias em desenhos que, além de interesse poético, possuem interesse documentário, pois todos esses preciosos elementos serão em breve abatidos pela “picareta do progresso”. (MENDES, 1949, s/p)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> MENDES, Murilo. Viagem ao Recife. In: *Suplemento Letras e Artes*, 13, março de 1949. Faça referência aqui a tese do Professor Vladimir Garcia *O cometa e o bailarino – a modernidade em Murilo Mendes*. Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Orientador Prof<sup>o</sup> Raúl Antelo (1990).

Osman Lins está atento em seu projeto de obra a reificar, como coisa literária, a memória atingida pela “picareta do progresso”. Sua viagem a Minas, as narrativas que surgem depois, suas crônicas em jornais são exercícios de colecionador recuperando vestígios do homem e suas paixões vividas nas cidades como lemos nas narrativas de *Nove, novena* e nos romances subsequentes.<sup>8</sup> A imagem das cidades do ciclo do ouro mineiro chegam também ao Recife através de crônica intitulada “Cadernos de Viagem”<sup>9</sup> escrita por Carlos Drummond de Andrade (1951).

Em 04 de novembro de 1951, *O Diário de Pernambuco* publica uma entrevista feita por Osman Lins com o poeta e romancista mineiro Agripa Vasconcelos intitulada “Pernambuco e Minas precisam conhecer-se” (LINS, 1951, s/p). Para este caderno essa entrevista é um ponto referencial que possibilitou pensar o trânsito entre Minas Gerais e Recife, entre escritores destes arrabaldes modernistas. A hegemonia histórica do modernismo paulistano contribui para que busquemos pontos de contato com outros centros dinâmicos em que o modernismo ocorreu conservando as características de cada estância.

É emblemática a entrevista, ainda inédita em livro, pois Osman Lins dirige a entrevista para os problemas que desenvolverá 18 anos mais tarde em *Guerra sem testemunhas*, a saber, produção e circulação da literatura e o combate entre o escritor e a maquinaria editorial. A entrevista apresenta uma espécie de itinerário para leituras que Osman faria nos anos seguintes e que alimentariam seu conhecimento para a visita que aconteceria em 1959. O interesse de Osman Lins pela produção de poesia em Minas, sobre o movimento modernista, teatro, pintura não é menor do que aquele do aplicado viajante que escreve as memórias da viagem à Europa, publicadas sob o título de *Marinheiro de primeira viagem*. A partir do contraponto das leituras de *Marinheiro de primeira viagem* e das crônicas enviadas ao *Jornal do Commercio* (1961), dando conta da temporada teatral que acompanhara em Paris, ocasião em que pode entrevistar Jean-Louis Barrault e o escritor romeno Vintila Horia que publicava *Dieu est né em exil*<sup>10</sup>, podemos notar o olhar cosmopolita de Osman Lins. Olhar que captura os movimentos da estética da dramaturgia e do romance; um olho-câmera gravando sons e imagens e trazendo em sua ilha de edição (Wally Salomão) para transformar em matéria de suas ficções. Por outro lado, a atenção dispensada na entrevista com Agripa Vasconcelos, bem como em tantos outros artigos publicados nos jornais apontam seu olho-câmera para o chão onde pisa, para aquilo que toca a interferência política na vida do brasileiro e que vai surgir nas páginas que escreve. A leitura atenta destes artigos leva o olhar, agora o do leitor, para uma estância donde é capaz de vislumbrar com maior clareza o projeto osmaniano que foge certamente de qualquer tentativa afoita cujo resultado produz a alcunha de hermetismo. Uma prova é a citada entrevista com o autor de *Congo Soco*.

<sup>8</sup> *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Não ignoremos procedimento semelhante nos ensaios *Guerra sem testemunhas* (1969) e *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1974).

<sup>9</sup> *Jornal do Commercio*, 29 de abril e 13 de maio de 1951. Publicado também no *Jornal Correio da manhã* RJ. em 08 de abril de 1951.

<sup>10</sup> *Jornal do Commercio* – Recife, 21 de maio de 1961. Osman Lins publicou uma versão reduzida deste texto em *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.21.



Pouco antes, em setembro de 1950, Osman havia vencido um concurso literário com conto “A adoção” publicado na revista *Alterosa* (IGEL, 1988, p.42). Colaborador assíduo desta revista e provavelmente o responsável por receber ou indicar os textos de Osman Lins foi o pernambucano naturalizado mineiro Oscar Mendes responsável por assinar o rodapé de *O Estado de Minas* intitulado “A alma dos Livros” desde 1929. Oscar Mendes se mudou para a cidade de Bonfim em 1926 para o cargo de promotor de justiça. Seguindo o conselho de Alceu Amoroso Lima (na época ainda Tristão de Athayde), com quem mantinha correspondência, passou a dedicar-se as leituras e ao exercício da crítica. O espaço lhe foi concedido por Luís de Bessa e Guilhermino Cesar que dirigiam o jornal *O Estado de Minas*. Posteriormente Oscar Mendes contribui com inúmeras traduções. Oscar Mendes escreve sobre *O Visitante*, romance de estreia de Osman, prêmio Fabio Prado de 1953. Publica o artigo “Pecado e esperança” em 18 de agosto de 1957 e encerra-o com as seguintes palavras: “Há algo de Mauriac e de Graham Greene nesse jovem romancista pernambucano que se curva sobre certos abismos vertiginosos da alma humana, mas nunca se esquece de que mesmo sobre os abismos mais negros e mais profundos há uma nesga de céu” (MENDES, 1971, p.215).

De alguma maneira, a publicação da resenha sobre *O Visitante* nas páginas de *O Estado de Minas* torna Oscar Mendes um dos responsáveis por levar o escritor de Vitória de Santo Antão às terras mineiras. Outro motivo que contribui para circulação do autor de *Os gestos* é justamente outro gesto, o gesto dos editores da revista *Tendência* que publicam um artigo no primeiro número da revista também em 1957. Importa saber que estes acontecimentos antecederam a viagem feita em 1959 que origina a série de crônicas “Cadernos de Minas Gerais” publicadas no *Jornal do Commercio* em Recife em 1960.

## O GESTO TIPOGRÁFICO

Nas vilas em linhas retas  
feitas a componedor,  
nas vilas de vida estrita  
impressas numa só cor.  
João Cabral de Melo Neto

Há uma passagem emblemática quase no final do último livro de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*<sup>11</sup> que marca de algum modo uma constância em seu projeto literário. Elas ativam um dado pouco estudado na obra osmaniana que diz respeito ao que chamaremos de gesto tipográfico. Neste pequeno fragmento Osman deixa o índice que aponta na direção de uma escrita que, desde *Nove, novena*, livro de 1966, busca uma

---

<sup>11</sup> Ente outros aspectos, neste livro é notável a problemática da técnica seja ela manual ou mecânica. Desde a ideia do diário escrito a mão, passando pelas cópias do livro inédito de Julia Enone reproduzidas pelo mimeógrafo e, ainda, a estrutura do livro calcada na quiromancia culminando com a catastrófica cena da mão esmagada de Maria de França, podemos dizer que *A rainha dos cárceres da Grécia* é um livro sobre impressões e sobre o gesto autobiográfico da ficção osmaniana. Este gesto autográfico pode ser percebido em praticamente toda obra de Osman Lins.



natureza que escape do naturalismo rumo a uma forma em que noções de tempo e espaço se ajustem como uma espécie de montagem.

A identidade da palavra escrita é problemática e vincula-se ao modo como inflete sobre ela o perfil do responsável – verdadeiro ou fictício – pelo discurso. Lês, atentando para a indecisão da caligrafia, diferente do que era há dez anos, uma carta do teu pai. O espesso “eu” desse homem firma o escrito no real e pode ser que o guardes para sempre, como hás de guardar seu velho Omega de algibeira. Mas...se se a carta, impressa num volume de Turguiêniev, é dirigida por um certo Rúdin a um certo Sierguiêi Pávlovich? Hein? Já aí a palavra, impressa, longe do manuscrito e da mão, finge o destinatário, finge a carta e, acima de tudo, finge uma escrita diversa da que é. Não só na carta de Rúdin está a ficção; também na impressão tipográfica. (LINS, 2005, p.210)

Esta citação recupera outros episódios importantes no percurso da obra de Osman Lins tanto aquelas publicadas em livros quanto as que ocuparam as páginas de jornal. Pode-se perceber fortemente a presença dos jornais implicitamente nos ensaios *Guerra sem testemunhas* e *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Em *Guerra sem testemunhas*, cunhando uma escrita na qual o hibridismo entre ficção e ensaio trata de assuntos relacionados à condição do escritor e a realidade social, os caminhos da edição de um livro e de como o mercado, assume o controle das mãos dos editores<sup>12</sup> transformando o gesto de transmissão cultural em gesto metonímico da substituição da mercadoria diminuindo a atenção sobre a arte e concepção dos livros<sup>13</sup>. O exercício da ficção, comum em ensaios de Jorge Luis Borges<sup>14</sup> por exemplo, surge quando Osman funde, forja ou imprime nas páginas um interlocutor ao narrador do ensaio. Mais, este interlocutor em alguns momentos torna-se protagonista do próprio ensaio ultrapassando o limiar da autonomia, seu estatuto de criatura, a letra viva. Este procedimento é muito semelhante à máquina construída para narrar *A rainha dos cárceres da Grécia*<sup>15</sup>. Aliás, neste seu último livro, a experiência narrativa também passa pelo uso de notícias de jornais e revistas que dão conta da situação política e previdenciária contra a qual a personagem Maria de França se debate. A maquinaria de impressão não deixa de funcionar imprimindo a ficção a partir de documentos.

A montagem tipográfica deixa sua impressão na história de “O Gráfico Amador”, grupo cujo núcleo era composto por Aloisio Magalhães, Orlando da Costa Ferreira, José

<sup>12</sup> Ver Chartier, Roger. “A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição”. In: *Escritos-Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa*, ano 3, n.3, 2009. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2009. O mesmo ensaio com pequenas alterações consta do volume *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Unesp, 2014.

<sup>13</sup> Exemplo dessa situação aconteceu com *Avalovara* cuja edição feita pela Companhia das Letras não leva em consideração a formatação dos capítulos do romance ajustadas sob um cálculo de progressão aritmética na qual alguns capítulos possuem número determinado de linhas.

<sup>14</sup> O autor de Pierre Mênard é citado logo no início de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Sobre as linhas de contato entre Osman Lins e Jorge Luis Borges deve-se buscar a leitura de *Jorge Luis Borges y Osman Lins: Poética de la lectura* da Professora Graciela Cariello (Laborde: 2007).

<sup>15</sup> A semelhança está não apenas no espaço ficcional híbrido, mas na criatura do espantalho que assume a narrativa em determinado momento do livro.

Laurênio de Melo e Gastão de Holanda<sup>16</sup> e que se reunia no número 451 da Rua Amélia<sup>17</sup>. Este grupo, do qual Osman era um dos associados, publicou importantes livros em edições limitadas feitas em um prelo manual e em uma impressora elétrica da marca T.Janér com colaborações de Adão Pinheiro, Orlando da Costa Ferreira e do próprio Aloísio Magalhães. No *Jornal do Commercio* Osman Lins publicou alguns textos sobre as edições d'O Gráfico Amador. Produto dessas relações resultou também na montagem de *Lisbela e o prisioneiro* cuja cenografia para a estreia, no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1961, foi feita por Aloísio Magalhães. O olhar sensível aos ornamentos dos textos e das edições manuais d'O Gráfico Amador, de certo modo, antecipa a primeira viagem que Osman faria pessoalmente a Minas Gerais em 1959.

Em 1956, O Gráfico Amador publica o livro *Memórias do Boi Serapião* do poeta Carlos Penna Filho (1929-1960). Segundo livro publicado pelos quatro editores chega às mãos de Osman Lins que escreve uma resenha publicada no *Jornal do Commercio* e no *Suplemento literário do Estado de São Paulo* em outubro de 1956. Resenha em que recupera também a arte da tipografia de Vicente do Rego Monteiro<sup>18</sup> e João Cabral de Melo Neto<sup>19</sup>. Nestes “Imprevistos de arribação”<sup>20</sup> alcançamos o Osman leitor de poesia que já havíamos entrevistado nas epígrafes de seus livros e aqui outros tantos poetas lidos com atenção como Zila Mamede, Carlos Moreira, Cesar Leal, Ascenso Ferreira e seu amigo Mauro Mota.

No ano de 1957, em Minas Gerais, surge a *Revista Tendência* editada por Rui Mourão, Fábio Lucas, Fritz Teixeira de Salles e Affonso Ávila. Em seu primeiro número os editores reproduzem um parágrafo do texto de Osman Lins sobre Carlos Penna Filho ao lado de outros fragmentos de Antônio Cândido, Affonso Ávila e Oscar Mendes. A aparição da *Revista Tendência* articula um espaço de debates entre os escritores mineiros e os poetas do grupo *Noigandres* que, somente em 1962, publicariam a *Revista Invenção* em São Paulo. A publicação em *Tendência* adquire certa relevância, já que Osman nunca se integrou de fato em um grupo ou escola literária, além disso, parece anteciper a rusga que teria anos mais tarde com Haroldo de Campos. Acredito que a viagem a Minas Gerais faz parte do projeto estético de Osman Lins dentro de um arco temporal modernista. Parafraseando Oswald de Andrade, a escrita osmaniana subsequente a *O fiel e a Pedra é*

<sup>16</sup> Gastão de Holanda foi editor da Revista José entre os anos de 1976 a 1978.

<sup>17</sup> Bastante conhecido é o livro de Guilherme Cunha Lima *O gráfico amador- As origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014. Há, no entanto, considerável material nos periódicos recifenses e no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Entre estes artigos vale a leitura de “Artesanato poético no atelier 451” publicado pela escritora Angela Delouche no *Diário de Pernambuco* de 06 de outubro de 1957. Leila Lampe em dissertação intitulada “A literatura a partir da tipografia: o peso das palavras em *Armadura, espada, cavalo e fé*, de Cleber Teixeira” (Universidade Federal de Santa Catarina, 2016) descreve a aproximação de Osman com a tipografia e com o grupo do Gráfico Amador. Além disso, lê o capítulo sobre o Relógio de Julius Heckethorn de *Avalovara* e constata a semelhança do relógio a uma impressora tipográfica.

<sup>18</sup> Vicente do Rego Monteiro criou a editora La press à bras e imprimia seus livros em um prelo manual.

<sup>19</sup> O nome da editora de João Cabral era “O livro inconsútil” sugestão de Manuel Bandeira. Desta editora saíram 14 títulos ente eles uma edição do *Cão sem plumas* em 1950.

<sup>20</sup> Título da edição crítica dos textos publicados por Osman Lins em jornais recifenses organizado por Ana Luiza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias (no prelo). Resultado de uma pesquisa realizada por mim em Recife na qual recuperei mais de 100 textos de Osman incluindo uma série de poemas inéditos em livros.

o “biscoito fino” em cuja receita pervivem ingredientes da cultura popular, entremeadas às visões de natureza e universalidade, vale dizer, a cosmogonia presente extensivamente a partir de 1966. Oswald de Andrade (que não viveu para ler *Nove, novena*) reconhece os nomes de Clarice Lispector, Cyro dos Anjos e João Guimarães Rosa<sup>21</sup> como continuadores e exitosos herdeiros do modernismo.

Apesar da crítica de Haroldo de Campos<sup>22</sup> acerca de *Avalovara*, chamo a atenção para declaração feita por Oswald a respeito de José Geraldo Vieira como um autor que vinha “descortinando regiões até agora imprevisitas em nossas letras” (ANDRADE, 1990, p.165)<sup>23</sup>. Estas regiões imprevisitas foram exploradas à sua maneira por Osman Lins a partir de *Nove, novena*, em cujas epígrafes iniciais encontramos além de versos de “O engenheiro” (1945) de João Cabral, uma citação de Matila C. Ghyka cuja obra foi apresentada a Osman justamente por José Geraldo Vieira (ver LINS, 1979, p.179).

Razão e geometria<sup>24</sup> utilizados por Osman Lins é coerente com seu próprio gesto de escritor, seu gesto de tipógrafo na composição de sua frase na linhagem mallarmaica, para quem o jornal, com sua arte de justaposição das páginas e conteúdos, possibilitou aos leitores compor sua economia da leitura. Com as folhas avulsas nas mãos, o leitor determina o presente de cada texto. A citação, que a meu ver rege a narrativa de *A rainha dos cárceres da Grécia*, se condensa quando afirma: “Não só na carta de Rúdin está a ficção; também na impressão tipográfica”. (LINS, 2005, p.210). Para que haja impressão tipográfica é necessário que haja uma composição e esta, por sua vez, realiza-se através da montagem<sup>25</sup>. A escrita osmaniana particularmente possui na montagem um procedimento utilizado com esmero ficcional o que o aproxima e, de alguma maneira, justifica a correspondência entre Osman Lins e Murilo Rubião e a consequente colaboração no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. A viagem que o levou a pôr os olhos sobre os Profetas de pedra sabão iniciou na passagem dos textos pelas páginas de periódicos e revistas, pela tinta impressa, pela letra que aviva o espírito.

---

<sup>21</sup> ANDRADE, Oswald. “Informe sobre o modernismo”. In. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. Ver também, “Estou profundamente abatido: meu chamado não obteve respostas.” In. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, p.239.

<sup>22</sup> A entrevista publicada na *Revista Textura*, n. 03, e reproduzida na *Revista Teresa* 10/11, 2010, p. 366-375, traz a crítica na qual Haroldo diz *Avalovara* ser um romance acadêmico, um “Cortázar tocado de ouvido”. Haroldo de Campos, de forma diferente de Oswald de Andrade, observa influência ou semelhanças a José Geraldo Vieira.

<sup>23</sup> Entrevista realizada e publicada por Mário da Silva Brito no Jornal de Notícias em 26/02/1950 e recolhida no volume supracitado.

<sup>24</sup> Sobre razão e geometria é valiosa a história da amizade entre Osman Lins e Montez Magno pintor de Garanhuns. Há na correspondência ente Osman e Montez uma confiança reproduzida em entrevista concedida em 2016 em sua casa. Em maio foi publicada a biografia de Montez Magno na qual há trechos que tratam dessa amizade. Montez aparece junto como artista José Cláudio em uma cena de *A rainha dos cárceres da Grécia* quando o narrador os encontra em uma exposição.

<sup>25</sup> São inúmeros os pontos de contato entre Osman e a montagem desde os textos para teatro, a narrativa “Exercícios de Imaginação”, o projeto de *Avalovara* (1973), a figura do Bãçira, o espantalho que acompanha Maria de França em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). A aproximação com o cinema presente nos relatos de *Marinheiro de primeira viagem* (1961) e suas experiências na escrita de poemas sobre o qual trato em outro ensaio em andamento.

## “DEUS SABE TUDO. MAS NÃO TUDO QUE SAI NOS JORNAIS”.

“Invento o visível  
de acordo com meus próprios olhos  
para que através de cotejo  
a novos prismas  
outros olhos o vejam”  
Henriqueta Lisboa

Os “Cadernos de Minas Gerais” foram publicados no *Jornal do Commercio* em Recife entre 08 de maio e 13 de julho de 1960. São sete crônicas nas quais o escritor Pernambucano relata uma viagem às cidades históricas mineiras realizada em 1959. Era ainda um tempo de formação do autor que publicara, até então, o romance *O visitante* (1955) e o volume de contos *Os gestos* (1957). As crônicas começam a ser publicadas no mesmo mês em que Osman finaliza *O fiel e a pedra*, narrativa que se passa em sua Vitória de Santo Antão e que encerra um período de busca ou transição<sup>26</sup> em sua produção. A partir daí tem início uma fase nova sobre a qual bastante tinta correu.

Em 1961 Osman Lins realiza sua primeira viagem à Europa como bolsista da Aliança Francesa. Os *nouveaux romanciers* estão publicando seus livros e Osman, nesta viagem, procura e entrevista alguns deles inclusive Allan Robbe Grillet. Este acontecimento passa a ser ponto de referência para crítica e torna-se um caminho sedutor de aproximação de sua narrativa com a estética do *Nouveau Roman*, potencializado pelo estudo de Sandra Nitrini (1987) que recupera alguns comentários da crítica da época como Leyla Perrone-Moisés, Leo Gilson Ribeiro e Guilhermino César e os contrapõem com declarações do próprio Osman. Sandra Nitrini com sua leitura das semelhanças e diferenças conclui que os pontos de contato ocorrem, pois, “o compromisso com a palavra constitui a carteira de identidade do romance moderno” (NITRINI, 1987, p. 268). Uma diferença, no entanto, é importante salientar segundo Nitrini. Trata-se da disposição osmaniana em buscar ultrapassar a reificação do homem moderno integrando-o “a natureza e ao cosmos” enquanto que o novo romance narra esse sujeito em seu estágio desagregado, fragmentado.

João Alexandre Barbosa aponta para fusão da palavra e imagem em sua escritura o que é importante, pois “faz surgir, então, a narrativa como se fora uma imposição inevitável decorrente do enlaçar-se e fundir-se das palavras, respondendo a indagações da sensibilidade ao encontro com a realidade” (BARBOSA, 1966, p.03); o termo “imposição” atribuído por Barbosa é importante como procedimento de impressão. Anatol Rosenfeld trata do caráter litúrgico e épico das narrativas do volume *Nove, Novena*, cujo título indiciário apresenta as narrativas que formam um conjunto cuja “ambiguidade da palavra “novena” acrescenta ao título certa solenidade de celebração

---

<sup>26</sup> Ver principalmente *Osman Lins: Crítica e Criação* de Ana Luiza Andrade (Huicitec, 1987) e *A obra de arte e seu interprete* de Odalice de Castro e Silva (ed.UFC, 2000). Há posicionamentos diferentes entre as pesquisadoras. Enquanto Ana Luiza Andrade localiza *Nove, novena* em uma fase de transição, Odalice de Castro alega que o livro de narrativas simboliza o encontro com seu “projeto de arte literária”. Ambas concordam que *Avalovara* representa a plenitude do projeto literário de Osman Lins.

ritual, o que corresponde à gravidade com que Osman Lins encara o ofício literário” (ROSENFELD, 1970, p.01). Para fechar a tríade de ensaístas cujos textos integraram algumas edições, José Paul Paes acerta: “a recuperação das significatividades cósmicas do humano por via dos poderes demiúrgicos da arte é o ponto de fuga da arte de Osman Lins desde Nove, Novena.” (PAES, 2012, p.209). Os três autores citados acima possuem seus textos publicados em uma ou outra edição no livro de 1966. *Nove, novena* teve, no entanto, uma boa recepção e outras leituras, algumas constantes no livro de Sandra Nitrini, outras ficaram ao largo dos comentários. Ricardo Ramos<sup>27</sup> elege as narrativas “O retábulo de Santa Joana Carolina”, “Pentágono de Hahn” e “Achados e perdidos”, como a tríade dos textos mais bem elaborados. A propósito do retábulo, sua leitura da narrativa como imagem é requintada e evidencia a importância dada por Osman Lins a tudo o que se refere aos trabalhos das mãos<sup>28</sup>. Uma das leituras mais atentas a presença da poesia na escritura desse livro foi dada no artigo “Prospecção criadora” de Marcus Antônio Prado<sup>29</sup>, na qual chama a atenção a uma espécie de “áspera poesia” nas narrativas de Osman Lins. A presença da poesia ou da figura de um poeta é sutil, embora constante em vários livros, seja entrando pelas epígrafes ou como personagens como o professor Artur de *O visitante*, o personagem narrador de “O pássaro transparente” narrativa que abre *Nove, novena* até a protagonista do romance de Julia Marquize Enone, Maria de França, nome de poeta normanda do século XII. José Rodrigues de Paiva (1969). em extenso artigo publicado em duas partes no *Diário de Pernambuco* sob o título de “Nove, novena – um voo audacioso”, compara a escritura de Osman com Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. O primeiro pela economia e o segundo pelo dispêndio da linguagem. Por fim, outra leitura que corrobora com a ideia de um aparato popular na escrita osmaniana foi apresentada por Alcântara Silveira no texto “Em torno de *Nove, novena*,” publicado no Suplemento Literário do Estado de São Paulo em 04/03/19.

O que me impressionou realmente nesse livro foi o estilo do autor que, de *O visitante* para cá vem sofrendo um processo de transformação bastante interessante. Refiro-me ao poético, ao humano, ao lírico que envolvem sua atual maneira de escrever. E curiosamente, ao comparar, principalmente a verve de “Retábulo de Santa Joana Carolina” aos textos do poeta e prosador mineiro, Dantas Mota (SILVEIRA, 1967, p. 2).

Um vento leve sopra para os lados de Minas quando Alcântara Silveira percebe alguma semelhança entre estas verves distantes. Dantas Mota, assim como Osman Lins, era admirador de André Gide. Teve seus poemas reunidos em um livro organizado por Carlos Drummond de Andrade e publicado pela José Olympio em 1961, Murilo Mendes

<sup>27</sup> “Nove, novena”. In. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, 08 de abril de 1967.

<sup>28</sup> Notável em princípio pelo título do primeiro volume de contos, pela história biográfica do pai alfaiate em “Um dia que se despede do calendário” publicado no *Evangelho na Taba*, na gestualidade de “um ponto no círculo”, na peça de mamulengos *Mistério das figuras de barro* e em *A rainha dos cárceres da Grécia*, cuja figura da mão é usada como estrutura do livro de Julia Enone.

<sup>29</sup> “a ousada estrutura formal, o vocabulário preciso, a tessitura de um colorido vivo, sua firmeza de concepção, seu agudo processo de síntese, as imagens gradativamente nítidas, colocam *Nove, novena* entre os melhores livros de ficção da atualidade” e lia ainda noutro trecho que “a dinâmica de sua linguagem alcança valores de pura, embora áspera poesia”. *Diário de Pernambuco* 08 de janeiro de 1967.



lhe dedica o poema “A lua de Ouro Preto”<sup>30</sup>. Alcântara Silveira juntamente com José Rodrigues Paiva faz uma aproximação bastante pertinente da linguagem de textos de *Nove, novena* que em tom litúrgico<sup>31</sup> semelhante às elegias produzidas a partir da mitografia mineira. Para o poeta já não há mais profecias, já não há mais Ouro Preto e o tom melancólico perpassa seus poemas. As narrativas de *Nove, novena* de alguma maneira cantam o Recife que já não há. Osman vive em São Paulo quando surge o volume de narrativas. Trata-se de uma experiência semelhante a de Carlos Drummond que vivendo no Rio escreve *Confissão de Minas* e *Claro Enigma* antecipado pelo verso emblemático de José “Minas não há mais”. Trata-se de escrituras que recuperam como imagem a cidade deixada para trás. A viagem de Osman Lins para Minas Gerais figura como um exercício ruinológico<sup>32</sup> porque no passado são recolhidos os pedaços deixados pela história reativados pela memória do viajante que os potencializa na escrita, os transforma ou realoca na ficção cujos fios se estendem e tocam a arquitetura de Olinda e do Recife antigo.

Ouro Preto surge na primeira crônica como o lugar das imagens poderosas, cidade fantástica para narrativas visto que, tantas vezes narrada, não esgota a pulsação do poético. Osman Lins prestes a ir para o velho mundo encontra antes o mundo provisório, o velho novo mundo, território arruinado depois da febre do outro, mas que sobrevive na memória dos viajantes e reina na imagem gloriosa da cidade rica, palco do Triunfo Eucarístico<sup>33</sup>, e de onde a mesma cidade ondula sobre os montes pintados por Guignard e Tarsila do Amaral e à qual Manuel Bandeira atribui-lhe jovialidade de uma Ouro Preto diferente ainda daquela do Triunfo Eucarístico<sup>34</sup>. Em todo caso, e em cada tempo, a cidade mineira se imprime nas retinas de quem as visita, do mesmo modo há séculos, Osman escreve sua sensação:

Ver, pela primeira vez Ouro Preto, é um dos grandes espantos que podemos ter na vida. Não descreverei a cidade: ela tem sido mais do que descrita. Mas quase não podemos crer que tudo aquilo realmente exista. E que habitem pessoas aquelas casas velhas, claras, com um estranho ar de juventude. Ruas tortas, ladeiras de pedra, balcões, telhados antigos. Uma sensação de sonho, de magia. O passado nos acolhe e nos sorri. (LINS, 1960, s/n)

<sup>30</sup> Publicado no livro *Contemplação de Ouro Preto* de 1950.

<sup>31</sup> Vale lembrar o axioma de Walter Benjamin sobre o capitalismo como religião segundo o qual essa religião sem dogmas orienta todo o trabalho político para manutenção do poder. Para tanto há apenas culto, sem dogmas que sirvam como limites. No livro de Osman podemos ler, por exemplo, faces da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” como o resultado dessa religião capital sobre o corpo de Joana Carolina, Totônia cujas vidas são vividas ao largo da fartura, na aridez do sertão donde o capital dá as costas.

<sup>32</sup> Carlos Drummond de Andrade na sua crônica “Caderno de viagem” salienta a atmosfera arruinada de Ouro Preto, assim como o faz Manuel Bandeira no texto que abre as Crônicas da província do Brasil. Para Bandeira essas ruínas possuem um “incomparável encanto”, percepção semelhante a que podemos ler nas crônicas osmanianas.

<sup>33</sup> O *Triunfo Eucarístico* foi um folheto publicado em Lisboa em 1734 por Simão Ferreira Machado descrevendo a celebração grandiosa da inauguração da Igreja de Nossa Senhora do Pilar mandada construir em Ouro Preto pelos cidadãos. Em 24 de maio de 1733 a eucaristia foi trasladada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos para a nova matriz. Affonso Ávila relata pormenores desta festa barroca aos moldes de Góngora e Quevedo, um aparato que tornava a noite uma cena de sonho. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I e II*. São Paulo: Perspectiva 1994.

<sup>34</sup> BANDEIRA, Manuel. “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”. In. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006, p. 22-23.



Walter Benjamin, em uma de suas teses sobre o conceito de história, chama a atenção para a importância ou potência de cada acontecimento no fluxo da história, por isso, escreve ele, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p.223). O que os olhos de Osman Lins buscam em suas viagens? Como funciona esse olho de garimpeiro a praticamente perscrutar a terra em busca de um sinal de um mínimo vestígio deixado entre a massa corpulenta do chão, para que empreenda o esforço, para que mova sua energia guardada para o momento da busca, da escavação rumo à pedra máxima, o momento de bamburrar nos veios do texto literário. Osman Lins figura como este cronista ao qual se refere Benjamin. Um escritor atento caminhando nas estradas pedregosas de Minas, coletando as mínimas notas como um trapeiro, um gari com bateira em seu garimpo. Em meio ao aluvião da história, o olhar de Osman procuravam capturar não a pepita de ouro, mas uma nesga de tempo, um suspiro de aura, um relâmpago. A crônica é como toda escavação de preparo do canteiro, um acordo como tempo. Georges Didi-Huberman nos diz que,

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual (Didi-Huberman, 2015, p.123).

O solo revolvido na mineração não é o mesmo feito pelo arado. Ambos revolvem a terra com a diferença de que o primeiro revolve para retirar, enquanto que o segundo abre o sulco para sementeira, para proliferação. Temos, assim, uma geologia da ruína e uma ecologia da sementeira. Com arar e minerar Osman parece compor ornamentos para a prosa tanto da crônica publicada, quanto no livro por vir em 1966<sup>35</sup>.

Quem vai à Minas Gerais ainda hoje é um garimpeiro do tempo, certo de que muito da riqueza está como exposta, como se a terra ao avesso mostrasse as jazidas agora já manufaturadas, modeladas pelos gestos de artistas e, não obstante, por ordem de ladrões e atravessadores. Minas Gerais motivou muitos escritores a exaltarem suas imagens: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes para ficar na linhagem modernista. A voz de Osman Lins soa pouco diferente quando percebe as ruínas dando sobrevivência àquelas imagens e, além disso, percebendo as linhas orientais em algumas das igrejas. Se quisermos buscar traços da escritura osmaniana como um garimpeiro busca pela intuição ou experiência o veio da jazida em paredes rugosas das encostas e ruínas de minas, podemos utilizar as crônicas dos “Cadernos de Minas” como canteiro de trabalho.

---

<sup>35</sup> Em uma carta ao escritor Murilo Rubião datada de 14 de dezembro de 1965, Osman escrevia-lhe para saudar a chegada de seu novo livro *Os dragões e outros contos*, e para dizer-lhe que *Nove, novena* está para sair até a metade do ano seguinte.

Na segunda crônica lemos: “Estamos parados em Mariana, diante de uma igreja fechada cujas formas lembram vagamente um pagode chinês” (LINS, 1960, s/n). Esta observação não é inédita e mostra que o olhar de Osman Lins para as imagens é bastante apurado, de um homem que construiu uma obra literária em cujos alicerces estão as imagens. A igreja da Sé é uma dessas que possui traços orientais sobreviventes na arquitetura colonial.

A Sé, em obras de restauração ao mais importante mais imponente que mais bela dos tempos de Mariana. Ostensiva influência chinesa. Numerosas pinturas chinesas em ouro sobre escarlate no cadeiral do cabido no imenso órgão comido pelos bichos que os empregados do Patrimônio Histórico reconstituíram com desvelo, como se aquilo fosse venda ou vestido de noiva. A enorme pia de pedra em forma de cálice, com tampo de madeira trabalhada tão grande que um homem comum talvez não levante. Ao lado do altar-mor as colunas semelhando púlpitos os altares cada um com um tratamento diferente mostram as inesgotáveis possibilidades do barroco. (LINS, 1960, s/n)

As linhas orientais são fruto da permanência portuguesa com a Companhia das Índias e cuja estada, por exemplo, em Macau foi de 400 anos, lá se exilou o poeta Camilo Pessanha de cujos versos podemos extrair um fio um tanto ornado com as imagens chinesas e também como as dobras barrocas dos tecidos das igrejas: “um fio a desdobrar, que não termina,/de grinalda de rosas de tocar.” (PESSANHA, 1994, p.155). Além disso já aparece aí a atenção dada ao inseto que come a madeira. Insetos que reaparecem em “Noivado”, narrativa de *Nove, novena* e em *Avalovara* inúmeras vezes. Em “Noivado”, Mendonça o protagonista aposentado procrastina o noivado com Giselda e o tempo age sobre o casal enquanto a narrativa é infestada por insetos<sup>36</sup>, moscas, besouros, mariposas acentuando a perturbação da situação entre os noivos. Além dos bichos, o mofo e o bolor se alastram pelas páginas e as temporalidades convergem em um mesmo espaço narrativo tornando a textura da narrativa ainda mais complexa por desdobrar a imagem do personagem de um para diversos momentos de sua vida<sup>37</sup>. Ainda sobre este trecho é possível perceber a atenção dada às “possibilidades do barroco” como acerca na crônica supracitada.

Essas possibilidades podem ser vistas nos desenhos de bico de pena de Alberto da Veiga Guignard, pintor nascido no Rio de Janeiro e morto em Belo Horizonte dois anos depois da publicação dessas crônicas e que dois anos antes havia feito uma série de desenhos sobre as cidades históricas de Minas Gerais. Ainda na crônica “Caderno de Minas Gerais II”, Osman Lins fala das linhas chinesas nos olhos de Nossa Senhora do Ó:

A imagem de nossa Senhora do Ó, com seus olhos ligeiramente oblíquos, à chinesa é a mais (faltou palavra na edição do jornal, talvez seja a mais bela) que me lembro ter visto. Tem

<sup>36</sup> Em “A modernidade de uma linguagem em ruínas: contra-arquitetura” Ana Luiza Andrade trata da proliferação de insetos a partir da ideia de ruínas da linguagem compondo um apanhado de narrativas e poemas em cujos corpos habitam insetos como a página pelas letras. In: *Ruinologias- Ensaios sobre destroços do presente*. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Schmidt Capela (orgs.) Florianópolis: Ed UFSC, 2016.

<sup>37</sup> Osman realiza operação muito semelhante em *A rainha dos cárceres da Grécia* quando funde as cidades de Recife e Olinda num mesmo plano narrativo.

qualquer coisa de boneca oriental, estatueta de marfim, parece bailar com sorridente leveza, no silêncio que envolve. Nas paredes, uma profusão de cenas, campestres ou domésticas, pintadas em ouro sobre carmesim, é um pouco como o próprio mundo, sobre o qual reinasse a Virgem, com seu doce bondoso olhar oblíquo.<sup>38</sup> (LINS, 1960, s/n)

Instiga pensar a força dessas imagens quando lemos na crônica de Julieta de Godoy Ladeira relatos muito parecidos com aqueles vividos por Osman na primeira viagem de 1959 se repetirem na viagem de 1976. Trata-se sem dúvida de uma persistência aurática não aquela da fotografia que aproxima a distância, mas a aura consignada ao culto percebida por ambos (Osman e Julieta). Vejamos o que nos deixa escrito Julieta:

Durante essa visita a Minas fomos com Laís Correa de Araújo a Sabará. Tivemos então a oportunidade de ver, através de seu espírito observador e de seu conhecimento local, igrejas, o teatro, o Passo do Carmo. Há fotos nossas diante da igreja de Nossa Senhora do Ó, tão oriental, na igreja do Rosário e perto do altar mor da Nossa Senhora da Conceição. (LADEIRA, 1984, p.02)

A escritura barroca irrompe as páginas nas dobras temporais, na condensação anacrônica, na sobrevivência de imagens que foram descritas nos “Cadernos de Minas” e que aparecem *ipsis literis* em textos como no “Conto Barroco ou unidade Tripartite”, no qual as cidades de Congonhas, Mariana e Ouro Preto servem de palco para o relato narrado simultaneamente nas três cidades, cujo narrador é um matador de aluguel a procura de sua vítima que, por sua vez, possui três nomes diferentes<sup>39</sup>. Trata-se de uma narrativa descentrada cujas partes se movem como dobradiças, como um dos “bichos” de Lygia Clark ou ainda, uma história cujas imagens são como mariposas, aparecem e desaparecem a cada vez que a alternativa é apresentada como outra dimensão temporal pela conjunção “ou”.

Para terminar esse itinerário creio ser importante registrar a visita de Osman Lins ao poeta Emílio Moura um desejo antigo de quem acompanha tanto Emílio quanto Drummond citado na crônica com uma passagem de “Confissões de Minas”. Osman acompanhado por Oscar Mendes aguarda o poeta voltar da padaria e a respeito do encontro nos diz Osman,

quantas vezes me falaram da índole desconfiada do mineiro e, em particular, da dificuldade de estabelecer contato com Emílio Moura. E, no entanto, diante desse homem cujos poemas tanto admiro, mas a quem não conheço pessoalmente, há mais de dez minutos, sinto as palavras fáceis, a amizade fácil, com se há muitos anos fôssemos amigos e agora, de repente, nos reencontrássemos. (LINS, 1960, s/n)

Da publicação dos “Cadernos de Minas Gerais”, um dos aspectos importantes foi a revelação do contato intenso com as terras mineiras. Fica também o registro de um itinerário modernista que não apenas aquele que parte de São Paulo, mas que se estende entre sertões mineiros e pernambucanos. Essa espécie de garimpo no tempo cujas mãos

<sup>38</sup> LINS, Osman. “Cadernos de Minas Gerais III”. In: *Jornal do Commercio*, 29 de maio de 1960.

<sup>39</sup> José Gervásio, José Pascásio e Artur.

trouxeram na bateia uma relação duradoura com alguns poetas. Esse aspecto alumia toda uma dimensão da poesia em Osman Lins que pode partir das epígrafes de seus livros, de alguns personagens, notadamente Maria de França, como citado anteriormente neste ensaio, e a estrutura de *Avalovara* como um grande *enjambement*. Há também os poemas ainda ignorados pelos seus leitores e que em breve virão à tona. Da viagem à Minas e do contato com o grupo da *Revista Tendência*, permanece como documento da amizade entre Osman Lins e Laís Correa de Araújo uma extensa correspondência. Minas não é apenas um retrato na parede, assim como *Nove, novena* não é apenas uma nuance do novo romance tampouco apenas o livro onde aparece o Recife como o próprio Osman escreve em carta a Mauro Mota:

S. Paulo, 06 de março de 1968.

Meu caro Mauro Mota: Embora você tenha saído do ar e não haja respondido a nenhuma das cartas que lhe escrevi desde que aí estive, há quase um ano. Sinto-me no dever de dar-lhe uma notícia que, em certa medida, lhe diz respeito, pois foi um dos iniciadores em minha carreira literária (se é que se pode mesmo falar, para o escritor, de uma carreira), publicando sempre, às vezes com imerecido destaque, as primeiras tentativas deste seu amigo: “NOVE, NOVENA”, meu último livro de ficção publicado, será editado na França. Chegou às minhas mãos, esta semana, contrato de *Lettres Nouvelles* (-Denoël-), neste sentido, o que naturalmente muito me alegrou, por representar uma nova etapa em itinerário.

Alegra-me também, de maneira particular, a circunstância de que esta decisão do editor francês decorre exclusivamente do mérito que lhe parece ter a obra, desde que – fiel aos princípios que desde a adolescência, tem orientado minha conduta como escritor, nunca a pretexto algum forçando as entradas – não me vali para isto de nenhuma interferência. Aliás, ao que eu saiba serei o primeiro escritor brasileiro a aparecer na coleção *Lettres Nouvelles* e o segundo sul-americano. Figuram no catálogo, ente outros, nomes como Richard Wright, Cesare Zavattini, Witold Gombrowicz e Jorge Luis Borges. Há ainda um pormenor ao qual você não será indiferente: é o primeiro dos meus livros em que aparece o Recife!

Peço transmitir a notícia aos amigos, principalmente aos nossos Sylvio Rabelo e Renato Carneiro Campos.

Afetuosos abraços do seu velho Osman Lins. (LINS, 1968, p.04)

A Crônica de Julieta encerra o relato da última viagem de Osman Lins às cidades históricas mineiras com uma fotografia emblemática. A foto que em primeiro plano mostra Julieta e Laís registra o momento em que Osman cerra os portões da igreja inconclusa, em ruínas de Nossa Senhora do Rosário. Talvez seja a imagem mais próxima do fechamento dos trabalhos literários, período no qual já estava trabalhando em *A cabeça levada em triunfo* livro que restou inconcluso como a igreja atrás dos portões fechados por Osman Lins.

Figura 2: Julieta de Godoy Ladeira, Laís Correa de Araújo e Osman Lins ao fundo.



Foto: Julieta de Godoy Ladeira

Publicada no *Suplemento literário de Minas Gerais*, n. 911 de 17 de março de 1984.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. “Vocación y voz”. In: *La pontecia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I e II*. São Paulo: Perspectiva 1994.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Crítica e criação*. São Paulo: Huicitec, 1987.
- ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Rodrigo Lopes de; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. *Ruinologias- Ensaio sobre destroços do presente*. Florianópolis: Ed UFSC, 2016.
- ANDRADE, Oswald. “Informe sobre o modernismo”. In: *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Estou profundamente abatido: meu chamado não obteve respostas”. In: *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Ocaso”. In: *Poesias reunidas*. Obra completa. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.
- AVILA, Affonso. “Salto em qualidade: um biênio e suas sequências”. In: *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”. In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. “Nove, novena, novidade”. In: *Suplemento literário do Estado de São Paulo*. 12 de novembro de 1966.



- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol. I São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins: Poética de la lectura*. Rosario: Laborde: 2007.
- CASTRO E SILVA, Odalice de. *A obra de arte e seu interprete*. Fortaleza: Ed.UFC, 2000.
- CHARTIER, Roger. A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição. In: Escritos. *Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa*, ano 3, n.3, 2009. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Unesp, 2014.
- CUNHA LIMA, Guilherme. *O gráfico amador. As origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- IGEL, Regina. *Osman Lins, uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz. Brasília: INL, 1988.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. Não é só um retrato na parede. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*, n. 911 de 17 de março de 1984.
- LAMPE, Leila. *A literatura a partir da tipografia: o peso das palavras em Armadura, espada, cavalo e fé*, de Cleber Teixeira. Dissertação de mestrado: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia das letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*. Outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Cia. Das Letas, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Fiel e a pedra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Guerra do "Cansa-Cavalo"*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Palavras a juventude*. Palestra pronunciada em 03 de agosto de 1955 no Instituto Histórico e Geográfico de Vitória de Santo Antão. Vitória de Santo Antão: Instituto Histórico e Geográfico: 1981.
- \_\_\_\_\_. Pernambuco e minas precisam conhecer-se. In: *Diário de Pernambuco* - Domingo, 04 de novembro de 1951.
- \_\_\_\_\_. Antecipação de uma lenda. In: *Jornal do Commercio*. Recife, 21 de setembro de 1958.
- \_\_\_\_\_. Cadernos de Minas Gerais. In: *Jornal do Commercio*, 08 de maio de 1960.
- \_\_\_\_\_. Cadernos de Minas Gerais II. In: *Jornal do Commercio*, 22 de maio de 1960.
- \_\_\_\_\_. Cadernos de Minas Gerais III. In: *Jornal do Commercio*, 29 de maio de 1960.
- \_\_\_\_\_. Cadernos de Minas Gerais VII. In: *Jornal do Commercio*, 12 de junho de 1960.
- \_\_\_\_\_. Carta a Mauro Mota. *Diário de Pernambuco*, 16 de maio de 1968.
- MINDELO, Olivia. *Montez Magno: Poeta, artista, camaleão*. Recife: CEPE editora, 2018.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MENDES, Murilo. Viagem ao Recife. In: *Suplemento letras e artes*, 13, março de 1949.
- \_\_\_\_\_. "Contemplação de Ouro Preto". In. *Poesia completa e prosa*. Vol. II Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Oscar. Pecado e Esperança. In: *Tempo de Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971.
- MOURA, Emílio. *Itinerário poético*. Poemas reunidos. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. Nove, nove e o novo romance. São Paulo: HICITE, 1987.
- PAIVA, José Rodrigues de. Nove, novena – um voo audacioso. In: *Diário de Pernambuco*, 06 de julho de 1969.
- PRADO, Marcus Antônio. Prospecção criadora. In: *Diário de Pernambuco*, 08 de janeiro de 1967.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Poemas de Camilo Pessanha. Edição Crítica. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.



RAMOS, Ricardo. “Nove, novena”. In: *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, 08 de abril de 1967.

SILVEIRA, Alcântara. Em torno de Nove, novena. In: *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, 04 de março de 1967.

**Recebido em 05/06/2018. Aceito em 15/06/2018.**

**Title:** *Minas is not a portrait on the wall. Impressions of Minas Gerais in Osman Lins.*

**Abstract:** *The series of chronicles "Cadernos de Minas Gerais", published by Osman Lins in Recife's Jornal do Comércio in 1960, and the chronicle "Não é só um retrato na parede", published by Julieta de Godoy Ladeira in the Literary Supplement of Minas Gerais in 1984, are two events that allow us to perceive in the foreground the impressions of this trip in narratives of Nove, novena (1966) and, in the background, the importance of the typography and the relations between Osman Lins and other writers from Minas Gerais that constitutes an important movement to think modernism between Pernambuco and Minas Gerais.*

**Keywords:** *Osman Lins. Typography. Minas Gerais. Modernism. Travelling.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018161-172>


## AS IMAGENS DO TEMPO EM AVALOVARA

Djulia Justen\*

**Resumo:** Tanto as construções do romance *Avalovara*, de Osman Lins, quanto a do relógio montado pelo personagem Julius Heckenthorn, do mesmo livro, perpassam uma temporalidade múltipla. As montagens de ambos implicam um questionamento da temporalidade. Narrativa e relógio propiciam encontros singulares de tempo, tanto do relógio da narrativa quanto do relógio com a narrativa. Através da espiral, do quadrado e da montagem (que tanto no romance quanto no relógio são privilegiadas) desdobram-se imagens do tempo que produzem encontros e despertares: do e para o tempo.

**Palavras-chave:** Imagem. Montagem. Tempo. Osman Lins.

\*

Desde uma primeira aproximação e uma escuta endereçada ao romance *Avalovara*, de Osman Lins, é notável que a estrutura do livro movimenta-se por um método de montagem, com/pondo a narrativa a partir da *disposição* e da *sobreposição* de imagens e de palavras. Os elementos iniciais de tal composição consistem em pelo menos três: um palíndromo, um quadrado e uma espiral. Sobre um quadrado um palíndromo está disposto. SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, conhecido popularmente como "Quadrado Sator", assenta-se horizontalmente no quadrado, palavra por palavra, uma abaixo da outra. Desta forma, o quadrado divide-se em 25, dadas as 25 letras do palíndromo. Destas 25, 8 delas são distintas umas das outras. Essas 8 letras correspondem no romance às 8 linhas narrativas, aos 8 temas que se desenrolam em *Avalovara*. O romance apresenta vozes narrativas diversas: as do percurso da personagem Abel com o mundo e com as palavras através dos encontros proporcionados pelas mulheres Roos, Cecília e , e as dos dois percursos paralelos à história de Abel. Nestes percursos correlatos, uma dessas vozes é metaficcional e narra a composição do espaço do romance, linha não por acaso nomeada de *A espiral e o quadrado*. Já a outra voz narrativa conta a história do personagem Julius e a construção de um relógio, a linha *O relógio de Julius Heckenthorn*. Conforme afirma Ana Luiza Andrade em sua leitura de *Avalovara*, constituem esses dois temas as concepções estéticas do espaço e do tempo do romance. (ANDRADE, 2014, p. 190).

A espiral proporciona movimento e ritmo aos elementos da composição de *Avalovara*. Ela está *sobreposta* ao quadrado no qual estão *dispostas* as letras do palíndromo. O giro vertiginoso da espiral sobre este quadrado toca nas letras que correspondem a linhas no romance. Assim, a cada volta da espiral por uma dessas letras, os temas do romance intercalam-se, surgindo e ressurgindo, aparecendo e reaparecendo.

---

\* Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da profa. Dra. Ana Luiza Andrade. (UFSC-CAPEs). Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Benjaminianos. (NEBEN-UFSC). Psicanalista no Ateliê de Psicanálise. Email: [djuliajusten@gmail.com](mailto:djuliajusten@gmail.com).

Compõe-se assim a narrativa fragmentária *Avalovara* como uma montagem através da *disposição*, da *conjunção* e do *encontro* de imagens (as formas geométricas) e de palavras (o palíndromo e as narrativas).

Dos elementos acima citados que compõem a montagem de *Avalovara*, detenho-me na espiral. Como lembra Peter Pál Perbart, a espiral, assim como "a linha, a flecha (mesmo invertida), o círculo, ou a fonte jorrando" (PELBART, 1998, p. XXI), são imagens de tempo. As reflexões deste autor em *O tempo não-reconciliado* propiciam uma leitura do tempo através da apreensão sensível das imagens, tanto da filosofia quanto das artes, ao inverter a seta do bom senso e do sentido único, produzindo assim outras imagens de tempo com seus paradoxos: um emaranhado de tempo ao invés de uma linha reta; uma massa de tempo ao invés de um fluxo de tempo; uma variação do tempo ao invés da ordem; não mais o círculo do tempo, mas um turbilhão. Portanto, um tempo não concebido como um plano único, retilíneo pela sucessão e encadeamento, mas sim um tempo desdobrado. "O tempo ecoa a si mesmo, engendrando um número infinito de imagens, de melodias, de pensamentos." (PELBART, 1998, p. XVI). Pois, a cada instante "o tempo contém uma infinidade de mundos." (PELBART, 1998, p. XVII).

*Avalovara*, portanto, solicita, entre outras, uma leitura do tempo a partir da espiral, que de modo geral acompanha a conceituação ou o entendimento do tempo, sugeridos pelos indefectíveis giros da espiral sobre o quadrado. Giros imprevisíveis, incalculáveis, fazem o ritmo da espiral que não se curva nem se deixa controlar pelos *arbitrios e intuições do autor*, como o próprio romance deixa claro através da voz metaficcional que coordena o tema *A espiral e o quadrado*. "A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam ao acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos." (LINS, 1995, p. 48).

Trata-se, no caso, de uma espiral cujas extremidades avançam mais e mais a cada giro, livrando pontas desprovidas tanto de começo como de fim. Resulta deste movimento a formação, através dessa espiral, de uma imagem de tempo. Um tempo inapreensível e imprevisível, que nos escapa, que não tem começo nem fim. Um tempo cujo resumo pode ser lido na contraluz de uma noção teológica de um além do tempo, um tempo para além do tempo: "Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral - ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim. (...) Somos nós que impomos limites, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é o seu termo." (LINS, 1995, p. 16).

Depois desta imagem de tempo propiciada pela espiral de *Avalovara*, parto para outro elemento desta composição do livro no qual recolho mais uma imagem de tempo: o palíndromo. Este surge na linha nomeada *A espiral e o quadrado*. Além da voz metaficcional deste tema contar a *disposição* do romance através das figuras da espiral e do quadrado, ela também narra a história do comerciante Publius Ubonius com o servo Loreius no espaço-tempo do ano 200 antes de Cristo, em Pompeia. Refere-se a voz narrativa que escravo e senhor preparam "como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador por sobre os dois mil anos que a eles o unem." (LINS, 1995, p. 22-23).

Não raro, o “extremamente curioso” Publius Ubonius que, como observa o narrador, tendia “a especular sobre o incompreensível” (LINS, 1995, p. 21), esquecia-se de sua casa, seus negócios e sua família para entreter-se em discussões com o servo Loreius, por sua vez “sempre perseguido por sonhos enigmáticos, alguns verdadeiros, outros talvez inventados para atrair a curiosidade fácil do amo.” (LINS, 1995, p. 22). Essas discussões possibilitam a Loreius a chance de ganhar a liberdade: ele precisa dizer ao seu amo uma frase que pode ser lida em todas as direções, de cima para baixo, da esquerda para direita e vice-versa permanecendo idêntica a si mesma. Até que o escravo escreve a frase que vale sua vida: um palíndromo com cinco palavras latinas SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. É uma frase esquecida de seu sentido que se transforma em uma alegoria do universo e seu caos criador. “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos seus sulcos” e “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1995, p. 29).

Essa frase que “nos fita com um olho, inviolável, circular em sua quadratura” (LINS, 1973/1995, p. 29) ao ir a múltiplas direções, indo e vindo, da direita para esquerda, de cima para baixo, ao direito e ao avesso e ser a mesma, “tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete” (LINS, 1995, p. 29), sugere a multiplicidade do tempo, suas múltiplas direções. Tal constatação da multiplicidade temporal encenada no palíndromo evoca a frase *The time is out of joint* (SHAKESPEARE, 2013, p. 41), enunciada pela personagem Hamlet da peça de William Shakespeare.






Ou seja, as múltiplas e coexistentes direções do palíndromo ao ressoarem a multiplicidade do tempo aludem a um tempo desnordeado, como diz Hamlet, um tempo desgovernado, que *sai dos eixos* da ordenação e do encadeamento de uma temporalidade linear e progressista. Portanto, o tempo fora dos gonzos é um *tempo enlouquecido* (DELEUZE, 2006, p. 136) e mesmo uma *liberação do tempo* (PELBART, 1998, p. XXI), pois ele se liberta do movimento retilíneo, da imagem circular e cíclica que o subordinava através de giros aberrantes da espiral ao ir a múltiplas direções.

Com esta concepção de um tempo fora dos gonzos, enlouquecido, libertado pelas múltiplas direções que se conciliam sem trégua no palíndromo, proponho uma leitura temporal de sua frase alegórica. Retomo a frase: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos seus sulcos” e “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.” Os sulcos e a órbita mencionadas na frase também podem fazer alusão aos sulcos nas quais a narrativa se sustenta: a espiral, esta que gira sob um tempo desgovernado, que sai dos eixos, que vai a múltiplas direções, infinitas suas pontas e imprevisíveis suas voltas e assim pelos seus giros, alternam-se as linhas narrativas do romance.

Desde este tempo fora dos gonzos, fora dos eixos, de múltiplas direções que orienta a espiral chega-se à imagem do cone invertido, de Henri Bergson. (BERGSON, 2006, p. 178). No cone bergsoniano, de sua base até o topo, há distensão e a contração de todo o passado em uma virtualidade. Ou seja, esta imagem do cone apresenta o estado de coexistência de passado e de presente em vários graus. Assim, também a espiral que conduz o romance teria a feição da imagem do cone, constituindo as linhas narrativas tal como um conjunto aberto desses pontos de contração, desse passado imemorial no qual a passagem da espiral por uma das letras é análogo ao encontro da coexistência de presente

e de passado, do virtual e do atual. Nestes pontos de encontro uma duração se intensifica, uma contração atualiza-se como imagem-lembrança.

Seria oportuno ressaltar um elemento importante tanto da imagem do cone de Bergson quanto da espiral de *Avalovara*: o salto. Esse salto entre linhas narrativas de *Avalovara* é análogo ao salto no tempo, um salto na memória ontológica do mesmo modo quando buscamos uma lembrança damos saltos no ser em si do passado. Portanto, ambos os saltos, a da imagem do cone bergsoniano e da espiral do romance, dão a possibilidade de uma memória, de uma *coexistência virtual* do presente e do passado.

Portanto, a partir da relação entre a imagem do cone de Bergson e a imagem da espiral de *Avalovara*, leio a questão dos saltos no tempo e a coexistência de passado e presente nos fragmentos da linha narrativa *A história de* <sup>1</sup>, *nascida e nascida* quando esta personagem retoma sua história de infância, mas também um tempo anterior a sua memória subjetiva, que é a precedência da linguagem e seu atravessamento. Os trechos do casamento de  com Olavo Hayano chocam-se e intercalam-se com o encontro de Abel e essa mulher. A cicatriz do tiro em  perpassa várias vezes pela narrativa até que saibamos que o tiro foi dado por ela mesma. Nos fragmentos do tema  *e Abel: encontros, percursos e revelações* aglutinam-se várias temporalidades a partir de referências da ditadura militar no Brasil (relatadas pela voz narrativa no tom manchetes de jornal), ao passado de Abel, de sua família e de sua mãe prostituta. E se neste momento voltássemos às relações da imagem do cone bergsoniano com o romance, não seria o nome da personagem apresentada pelo sinal gráfico  tal qual um destes pontos de contração do cone de Bergson, no qual convergem presente e passado à feição de um *ponto no círculo* (como o título de um dos contos de Osman Lins de *Nove, novena*)?

\*

O encontro das formas e das palavras em *Avalovara* disseminam outras imagens de tempo. Estas formam-se das conjunções nas quais os extremos se tocam, se encontram. Como foi visto, estes encontros são proporcionados pelo método de montagem do livro e pelas sobreposições, da espiral ao quadrado e dessas formas às palavras do palíndromo. Listo aqui alguns desses encontros que ao longo do caminho deste ensaio fui recolhendo: a conciliação sem trégua dos sentidos e da multiplicação das direções na frase do palíndromo; o coincidir dos extremos da espiral que, no seu giro vertiginoso e sem cessar, suas pontas tendem a se encontrar, os fins e os começos a se unir; a sobreposição da espiral ao quadrado<sup>2</sup> ao aglutinar em tensão o infinito e o finito, o ilimitado e o limitado.

<sup>1</sup> Gentilmente agradeço à Marina dos Santos Ferreira por ter compartilhado a digitalização deste sinal gráfico tão marcante em *Avalovara*.

<sup>2</sup> Com relação ao encontro da espiral e do quadrado na obra do escritor, em *Osman Lins: crítica e criação*, Ana Luiza Andrade indica que estas formas já cumpriam funções e tendências estéticas para o escritor em outras narrativas "desde os postulados estéticos de *Guerra [sem testemunhas]* e que vinham sendo

No tocante a essas duas formas geométricas em *Avalovara*, Ana Luiza Andrade aponta que elas evidenciam o encontro dos extremos a partir de um "contraste barroco", ou seja, "contraste entre o condicionamento ou a limitação, e a vertigem da ânsia ao infinito" (ANDRADE, 2014, p. 191).

Neste momento, é oportuno lembrar como Walter Benjamin entendia a imagem: como um encontro de tempos, como "aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação" (BENJAMIN, 2006, p. 504), como uma imagem que se forma através da dialética da imobilidade na qual "a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível." (BENJAMIN, 2006, p. 518). Portanto, tem-se aqui um princípio benjaminiano de formação e de leitura de imagens através destes encontros dos opostos, dos extremos, das formas e do palíndromo de *Avalovara*.

Em vista disso, os encontros e as conjunções de extremos conduzem a mais uma imagem em *Avalovara*: a das figuras míticas, essas imagens concebidas da "inquietação humana - deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndromo - sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe coincide com seu próprio início." (LINS, 1995, p. 49). Chama a atenção nas citadas imagens destas combinações de seres, de extremos e opostos, a figura de deus Jano que, como menciona a voz narrativa de *A espiral e o quadrado*, também se encontra na do lavrador da *frase-palíndromo*: o encontro de dois rostos, de duas direções, de dois sentidos.

Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir-e-vir, não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o Amanhã? Não se concilia, em seu desenho, o Sempre e o Nunca? (...) Tanto a espiral como a frase que temos sob nossos olhos parecem tensas dessas fusões de contrários. (...) No quadrado e na espiral, o Lavrador tem dois rostos e vem de duas direções, vem das cercas do campo, cavando em rumos opostos, sob estações simultâneas (LINS, 1995, p. 49).

No encontro da figura de Janus com a do lavrador não fica ainda mais específico um encontro de tempos ao conjugar o Ontem e o Amanhã, o Ir e o vir, o Sempre e o Nunca? Não por acaso, Walter Benjamin associa a imagem de Janus com a história. "A história é como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas." (BENJAMIN, 2006, p. 584). Esses dois rostos que olham ao mesmo tempo para o presente e para o passado, atravessando-os ao modo de "*telescopage* do passado através do presente" (BENJAMIN, 2006, p. 512), produz uma conjunção, uma coexistência de tempos tal qual a coexistência de presente e de passado a que se refere Henri Bergson, e lido por Gilles Deleuze, de um tempo concebido não como sucessão, mas como *coexistência virtual* do passado com o presente: o presente *já era*, não cessa de passar, o passado *já é* e permanece. (DELEUZE, 2012, p. 51).

Além da imagem do deus Jano, Walter Benjamin também indica mais uma imagem da história que é pertinente neste ensaio, pois assemelha-se à espiral de *Avalovara*. De um fragmento de *Mikrokosmos*, de Hermann Lotze, Benjamin recolhe uma imagem da história como uma espiral.

---

desenvolvidas, na ficção, desde *Nove, Novena*: a tendência estética medievalista e geometrizar de "Retábulo" e a tendência barroca e ornamental de "Conto barroco." (ANDRADE, 2014, p. 191).



Lotze, como crítico do conceito de progresso: 'Diante da afirmação bem aceita de um progresso retilíneo da humanidade..., uma reflexão mais prudente viu-se a muito tempo obrigada a constatar que a história avança em espirais; outros preferem falar em epiciclóides. Em suma, nunca faltaram, mesmo sob forma de obscuros travestimentos, testemunhos de que a impressão geral da história não é puramente edificante, mas predominantemente melancólica (BENJAMIN, 2006, p. 520).

Indo mais diretamente ao ponto: fica patente que para conceber a história benjaminamente são necessárias outras imagens de tempo que fogem da flecha do bom senso e do sentido único. Ou seja, uma imagem da história, ou do tempo que está na história, seria a imagem da espiral em movimento que vem e vai, que avança e recua, um ir e um vir e que conjuga tempos, fazendo-os coexistir presente e passado, passado e futuro. Tal imagem da história afeiçoa-se à imagem da espiral do tempo de *Avalovara*: um turbilhão dos tempos fora dos eixos, fora dos gonzos.

\*

Algumas das imagens que irrompem de *Avalovara* e que foram neste ensaio recolhidas, imagens de tempo lidas nos encontros propiciados pela montagem do livro — da espiral com o quadrado; da espiral no ritmo de um tempo fora dos gonzos, fora dos eixos que conduz as linhas narrativas do romance; da frase alegórica do palíndromo que encena a multiplicidade temporal — também surgem dando-se a ler na linha narrativa *O relógio de Julius Heckenthorn*. A partir dessas imagens de tempo e do citado método de montagem torna-se possível reconhecer encontros *do* e *com* este relógio singular da narrativa, encontros esses que produzem despertares *do* e *para* o tempo.

A voz narrativa do tema *O relógio de Julius Heckenthorn* conta a história da personagem Julius Heckenthorn e da construção de seu relógio através de um narrador onisciente, metódico e cronológico, que narra do nascimento até a morte de Julius, da concepção até a (não)execução do relógio como se a própria narração estivesse ironicamente sob o ritmo do "tique-taque contínuo de um relógio qualquer." (ANDRADE, 2014, p. 202). Julius, matemático e cravista nascido na Alemanha em 1908 tinha como sonho ter uma oficina de mecanismos de som para relógios na região da Floresta Negra, conhecida desde o século XVI como centro relojoeiro. Sonho acalentado desde o momento que esteve em contato/contágio com a construção de mecanismos sonoros dos relógios. Ainda na infância encontrou nos livros um curioso projeto de um relógio cujo mecanismo de som ficaria exposto ao acaso sem jamais ser ouvido na íntegra.

Num dos livros impressos pelos tipógrafos de Basileia e recenseados por Charles W. Heckethorn, encontra indicações, incompletas e vagas, é certo, sobre um relógio doméstico, provido de três sistemas de som e inspirado, em parte, no relógio de planisfério construído em 1344 por Santiago de Dondis, médico astrônomo de Pádua: o tríplice aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem, deveria seccionar-se, ficando exposto ao acaso que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na íntegra." (...) "Não consta, informa o incunábulo, que tenha ao menos sido iniciado e escasseiam notícias sobre o projeto, aliás inviável para alguns entendidos. Julius é ainda uma criança, mas o apaixonou este sonho caprichoso e as notas tomadas na ocasião o acompanham durante anos (LINS, 1995, p. 241).

Tanto o sonho como o projeto alimentam a paixão de Julius pelos relógios. Tal paixão leva-o a olhar esses objetos alegoricamente. A vê-los não como simples mecanismos que dividem o tempo, mas como objetos que transcendem sua utilidade e tem ligação íntima com o mundo, pois “opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros” (LINS, 1995, p. 166). Em outras palavras, a personagem de Julius lê alegoricamente o relógio como uma imagem de tempo que ecoa nossa existência ao conciliar o transitório e o eterno, o fluxo e a interrupção, o limitado e o ilimitado.

O sonho de soar horas inesperadas do emaranhado imprevisto do tempo guia a mente de Julius Heckenthorn e impulsiona-o a criar um relógio que pudesse causar uma sensação de espanto, assombro e perplexidade de estar diante do tempo, este que insiste inesperado, imprevisível, irrompendo a cada momento. "Também isso é visado por Julius: colocar as pessoas frente aos sistemas de som de seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que sofrem perante o Universo" (LINS, 1995, p. 301), produzindo então através de um relógio singular uma “réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será decisivo ou não” (LINS, 1995, p. 300).

Para tal intento, Julius escolhe o mecanismo dos saltos. Assim confluem o imprevisível e o aleatório da existência através da convergência do fluxo arcaico dos relógios antigos com o funcionamento a saltos dos relógios modernos. “O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contesta-se, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge – é conquistado – com o relógio a saltos” (LINS, 1995, p. 281). O ritmo dos saltos no relógio encena e alegoriza uma imagem do tempo descontínuo da existência. "Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza", pois "a própria consciência de que temos de existir não é contínua" (LINS, 1995, p. 281).

A partir da construção do relógio pelo mecanismo a saltos noto pelo menos dois encontros do relógio com o romance. Tal qual o princípio construtivo de *Avalovara* que utiliza a *disposição* e a *sobreposição* das figuras geométricas da espiral e do quadrado, o relógio de Julius também tem como centro excêntrico de sua construção a mola, ou seja, a espiral — como engrenagem e como imagem de tempo — e o quadrado como caixa do relógio. "Acentua ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra *tempo*, a representação ideográfica" (LINS, 1995, p. 281).

Com relação ao mecanismo dos saltos escolhido por Julius, este também está presente no funcionamento do romance, o que aliás já foi lido neste ensaio a partir do encontro da espiral de *Avalovara* com a imagem do cone de Henri Bergson. Cada giro da espiral, ao tocar nas letras do palíndromo, faz um salto entre as linhas narrativas à feição de saltos no tempo, saltos no passado imemorial e ontológico. Ou seja, conforme o que foi afirmado neste ensaio até o momento, mas agora de uma maneira benjaminiana a partir do mecanismo a saltos: tanto a composição de *Avalovara* quanto o do mecanismo do

relógio de Julius correspondem *a saltos* no tempo. Um salto de tigre em direção ao passado e à possibilidade de futuro quando um instante carregado de tempo-de-agora irrompe e explode como propõe Walter Benjamin no fragmento 14 em *Sobre o conceito da história*.

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (Jetztzeit). Assim, a Roma antiga era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agoas, passado que ele fazia explodir do contínuo da história. A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma como a moda cita um traje do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer este se mova no emaranho do outrora. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que classe dominante comanda. O mesmo salto sob o livre céu da história, é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução (BENJAMIN, 2005, p.119).

Onde "o tempo estanca e ficou imóvel (Stillstand)" (BENJAMIN, 2005, p. 128), saturado do tempo-de-agora, algo explode, portanto, irrompe, salta. Ao emergir fazendo explodir o contínuo da história, ou uma concepção de tempo linear e sucessiva, os saltos e as interrupções dão a ver que o passado contém o tempo-de-agora, imobilizado pelas tensões da multiplicidade do tempo.

Desta concepção benjaminiana de saltos que explodem o contínuo através do irromper do tempo-de-agora, também é possível ler no relógio de Julius que no salto irrompe também ritmo da existência, que não é contínua, que pulsa e se agita como movimentam os corpos, o dia e a noite. Eis aqui despertar do e para o tempo que retoma aquela sensação de espanto e perplexidade que Julius intuía causar com seu relógio: o tempo assim como a existência é descontínuo, ele irrompe cada instante e nos assalta, tornando cada momento uma chance única, singular de tempo. Retomo a voz narrativa de *O relógio de Julius*:

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranquilo voo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência de que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assaltanos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras (LINS, 1995, p. 281).

\*

Julius encena em seu relógio uma imagem de tempo através da montagem dos aprestos de som. A personagem faz uma operação de desmontagem e de remontagem na *Sonata em fá menor*, de Scarlatti: separa a peça em 13 pedaços, deixa de lado a 12ª parte e dispõe as restantes em 3 grupos, distribuídos tal qual um "jogo de armar" (LINS, 1995, p. 300) em que algumas notas da composição original estão presentes e outras ausentes. Ao longo da performance do relógio as notas perdem-se umas das outras, soando separadas e só de tempos em tempos voltando a se reunir. Tal deslocamento e

remontagem são feitas de modo que ouvir a sonata na íntegra passaria a ser o equivalente do testemunhar a um eclipse, fenômeno que Julius considerava fascinante, posto que solicitava "uma conjugação feliz de circunstâncias" (LINS, 1995, p. 300).

Matematicamente, é preciso um ciclo de 125 dias e 3 horas para que a sonata seja tocada na íntegra pelo relógio. A penúltima parte, que ficou de fora dos três sistemas, toca de 5 em 5 horas, transformando o ciclo de 125 dias em 625 dias e 15 horas. Ainda que o ciclo se complete, o inesperado impera, mesmo que se esteja acordado ou ao lado do relógio. Há nesse ciclo uma falha calculada, com a qual se introduz "na ordem um preceito de desordem" (LINS, 1995, p. 311): uma barra de zinco anexada a essa penúltima parte da composição. A dilatação ou a contração da barra faz com que o trecho toque antes das 5 horas ou depois, fazendo que não seja previsível a conclusão da peça musical.

Neste ponto da montagem dos aprestos de som há um encontro produzido pelo relógio de Julius: o da perfeição milimétrica do relógio com a imperfeição da barra de zinco, o que concilia a *perfeição na imperfeição* tal qual as imagens que se proliferam em *Avalovara*, formadas pelos encontros em tensão de opostos e extremos.

Mais um encontro no relógio é propiciado pela montagem dos aprestos de som: o das duas leituras simultâneas do tempo dos estoicos, o Aion e o Cronos. A sonata utilizada por Julius é uma música barroca "metódica, com repetições e ritmo preciso, sem variações dinâmicas" (GUTIERRES PAZ, 2012, p. 297) como pontua Martha Costa Gutierrez Paz. Deste modo, a peça musical de Scarlatti seria uma leitura de Cronos, a medida regulada e perfeita que introduz uma dimensão bem conhecida do relógio: o de ser um objeto que mede, quantifica, divide o tempo. É um regulador das horas, da contagem do tempo. Porém, através de uma operação de montagem ao desmontar e remontar a composição musical e nela incluir uma falha calculada no mecanismo que a impede de se completar, insere-se o imprevisto, o inapreensível, o singular de Aion que salta, que irrompe em Cronos.

Portanto, também leio conforme Ana Luiza Andrade que o relógio de Julius consiste em ser "um mecanismo liberador" (ANDRADE, 2014, p. 203) e acrescento que a montagem proposta pelo relógio de Julius é um mecanismo liberador da singularidade de Aion ao irromper em Cronos; é um mecanismo liberador de um instante por vir, carregado do tempo-de-agora, aberto a uma temporalidade múltipla, a um tempo fora dos gonzos, fora dos eixos da espiral, aberto a coexistências de passado e presente e de passado e futuro que irrompem em cada instante.

O relógio de Julius se move para o acontecimento singular de Aion, este instante imobilizado e tensionado do tempo-de-agora que irrompe no soar das horas. Cada hora por ele anunciada apresenta uma nova composição, uma inesperada articulação de notas. Há um radical soar entremeado de silêncios, de intervalos, de tempos. O soar dos sons surpreende, causa estranhamento e assombra como conta a voz narrativa de *O relógio de Julius Heckenthorn*.

Entretanto, soam as horas (um número incôngruo de notas) e então passamos a vê-lo com novos olhos: os sons, diversos do que ouvimos em geral, surpreendem-nos. Cresce nossa estranheza ao percebemos que não se repetem, antes variam nas horas seguintes, sem que possamos alcançar tal lei - pois há de haver uma - que rege essas mudanças (LINS, 1995, p. 175).

Da mesma forma como gesto de interrupção no teatro épico de Bertold Brecht, lido por Walter Benjamin em *O que é o teatro épico?*, produz o assombro, "essa consciência incessante, viva e produtiva" (BENJAMIN, 2012, p. 86) que possibilita ao sujeito uma experiência de despertar, de descobrir condições e de posicionar-se diante de sua realidade e de seu desejo, o relógio de Julius, ao causar este assombro similar ao do gesto brechtiano através do soar inesperado das notas que surpreende e causa estranheza, coloca em cena o despertar para um instante singular que pode *vir a ser*, um instante finito que abre para o ilimitado, um por vir aberto, mas não dado. Por esta via do assombro produzido pelo gesto brechtiano e deste despertar para o instante, leio que independentemente da sonata se completar ou não, cada soar do relógio de Julius abre a possibilidade de se surpreender e de despertar do e para o tempo, para este instante singular, denso e fugaz, que irrompe de cada momento desde que se esteja disposto a escutar.

Outro desses encontros do relógio com a narrativa surge justamente a partir do soar estranho e singular do relógio ouvidos pelos personagens de outras linhas narrativas. Cito pelo menos dois. Na linha narrativa *História de Abel e de Abel*, nascida e nascida, em um dos encontros de Abel e de Abel, antes mesmo que o tema *O relógio de Julius Heckenthorn* tenha sido apresentado no romance. "Bate o relógio algumas pancadas, trecho incompleto da frase musical que - dizem - só de tempos em tempos pode ser ouvida." (LINS, 1995, p. 35). No tema *e Abel: ante o paraíso*, o soar do relógio irrompe e causa nas personagens o referido assombro.

O relógio - desligada a serra mecânica - soa a nosso lado e nós nos desprendemos: ouço claramente o carrilhão, descontínuo (...) se as pancadas do relógio, na sua incongruência real ou aparente, me dizem alguma coisa. (...) Também a minha voz não me obedece e eu não a reconheço enquanto admito que o magnífico relógio soa de modo bem diverso do que estou

habitado a ouvir. Sempre, acrescenta, dá horas de um modo incongruente e não se tem notícia de que alguém ouvisse toda a sequência de notas musicais dispersas - diz-se - nos seus engenhos de som (LINS, 1995, p. 291).

Não seriam estes dois citados encontros do relógio com outros percursos narrativos (e tantos outros encontros podem haver na narrativa) mais uma das conjunções produzidas pela montagem de *Avalovara* ao colocar em cena através desses encontros uma coexistência temporal de presente e de passado, de passado e de futuro, nas quais não gira o tempo da sucessão e do encadeamento, mas sim do simultaneísmo e simultaneidade do tempo nos giros da espiral?

\*

A linha narrativa de *O relógio de Julius Heckenthorn* segue contando a história do relógio com Julius. Em 1930, Julius casa-se com uma mulher doente e quase cega e inicia a sua fábrica de carrilhões de relógios. Constrói o sonhado relógio, mas de imediato não



o coloca em marcha. Inicia-se a primeira guerra mundial. A oficina de Julius é confiscada para fabricar material bélico. Reflete a voz narrativa: "para as horas que se acumulam no tempo como hordas, marcadas por uma brutalidade cuja natureza ele ainda não entende com clareza, são inúteis relógios como esse." (LINS, 1995, p. 313). Assustado pelo avanço do nazismo, fogem Julius, o relógio e sua mulher para Haia e ele finalmente decide colocar o relógio em funcionamento. Ou seja, diante do tempo do progresso linear, vazio e homogêneo que se manifesta no avanço nazista Julius decide acionar esse mecanismo liberador da multiplicidade temporal, esse mecanismo despertador do tempo que faz irromper o instante singular aiônico a cada momento.

Para pagar os custos do tratamento de sua mulher, Julius vende o relógio. Sua esposa morre no bombardeio da Luftwaffe em Rotterdam. Na sequência, Julius é fuzilado pelos nazistas. O relógio, comprado pelo embaixador suíço, é vendido à extravagante esposa do embaixador brasileiro. Antes de chegar ao Brasil e em função da guerra, o relógio atravessa Portugal, Peru e Roma, de caixa em caixa, de porão em porão e junto a outros objetos de adorno. É leiloado pelo embaixador depois da morte de sua requintada mulher. É neste ponto da narrativa do relógio que ele chega ao espaço-tempo do romance — ainda que já estivesse nele tal qual o passado permanece no presente, coexistindo ao romance no encontro com outras linhas narrativas como foi mencionado — embalando

com seus singulares sons os encontros dos percursos de Abel e .


Aí, agora está o relógio, há doze anos e meio aí está, ante tapetes sem vida e poltronas afanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com seus misteriosos sons. Nem sequer ocorre (a quem ocorreria?) que as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada, voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse. Julius perdido no pó ouvirá esse momento?" (LINS, 1995, p. 326-327).

Os encontros do relógio com a narrativa de *Avalovara* prosseguem até a última página do livro. Neste momento, recorro-me de uma citação do romance que ao longo do trabalho deste escrito soava-me ambígua. Infere a voz narrativa de *O relógio de Julius Heckenthorn*: "sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckenthorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso sobre o qual se assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir na obra, então, o princípio de imprevisto e de aleatório inerente à vida?" (LINS, 1995, p. 347).

A palavra *obra* soa ambígua. De que obra se trata? A do relógio? A do romance? Ou a do encontro dessas duas obras, dessas duas montagens? De que modo inserir em ambos o imprevisto, o aleatório próprios da imagem de tempo encenada na espiral? Não por acaso este encontro entre relógio e romance se dá pela sonância singular do relógio na última cena do romance, na hora da morte dos amantes.

...bala na agulha do portador falha no relógio o penúltimo grupo da sequência delícia extrema da carne aberto o seu braço direito e nossos dedos cruzados seus pés mimosos nos meus jarretes uma das pernas mais estendida que a outra e a mão livre metendo-me puxando-me enfiando-me falha o penúltimo grupo notas musicais soa o último e o relógio continua na sua busca." (LINS, 1995, p. 356-357).



No último soar do relógio em *Avalovara*, na última chance que tem a sonata de se completar *a e na* narrativa, ela permanece aberta e inconclusa. Relógio e romance, assim como o tempo, seguem imprevistos, convergindo o finito e o infinito, o imprevisto e o aleatório. Coincide, portanto, em ambos a partir desta inconclusão a conciliação sem trégua da *perfeição na imperfeição*. Assim unem-se relógio e narrativa, os fins e os começos como se fundem no tapete Abel e , escritor e linguagem. As frases, deste citado trecho e de outros, se fundem sem vírgulas tal qual o fluxo da existência e do tempo que seguem uma ordem rigorosa: imprevisível, incontrollável e descontínua, prestes a irromper e a saltar entre os tempos a qualquer momento. O relógio, esse mecanismo liberador da multiplicidade do tempo *continua sua busca* para despertar o aiônico do tempo-de-agora a cada instante.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. Curitiba: Appris, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUTERREZ PAZ, Martha Costa. Relevância da música de Scarlatti no romance *Avalovara*, de Osman Lins. In: SILVIA GOMES, Leny da; LIMA HAZIN, Elizabeth de Andrade; CASTRO DA SILVA, Odalice de. (Orgs.) *No reverso do tapete a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2012.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses de "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brandt. Trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.
- SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&M, 2013.

**Recebido em 13/05/2018. Aprovado em 02/06/2018.**

**Title:** *The images of the time in Avalovara.*

**Abstract:** *Both buildings of the Avalovara romance, Osman Lins, as the clock mounted by the character Julius Heckenthorn, the same book, run through a multiple temporality. The assemblies of both imply a questioning of temporality. Narrative and clock provide unique encounters of time, both the clock of the narrative and the clock with the narrative. Through the spiral, the square and the montage (which in both the novel and the watch are privileged) unfold images of the time that produce awakenings: from and to time.*

**Keywords:** *Image. Montage. Time. Osman Lins.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018173-180>

## O LIVRO DENTRO DO LIVRO EM AVALOVARA

Leila Lampe\*

Ana Luiza Andrade\*\*

**Resumo:** *Em Avalovara, Osman Lins nos convida a experimentar o livro a partir do seu interior, moldando-o a partir de seus próprios códigos.*

**Palavras-chave:** *Osman Lins. Avalovara. Livro. Impressão gráfica. Tipografia.*

Há, porém, em coisas as mais simples, projeções de outras que nem sempre descobrimos; refletem, muitas vezes, claros segredos, que a nossa visão turva, pouco afeita às transparências, não nos permite enxergar. Osman Lins

As preciosas sutilezas dos espaços no romance *Avalovara* de Osman Lins se revelam não apenas na profundidade de seus textos, como também em sua impressão gráfica. Na primeira edição de 1973 (editora *Melhoramentos*), o romance foi minuciosamente supervisionado pelo autor e a impressão com tipos móveis se ressaltava pela textura das páginas através do relevo de cada letra. Uma evidência que deixa clara a marca de uma época em que ainda não se imprimia digitalmente, tampouco se utilizavam fotolitos<sup>1</sup>. Contudo, a inserção de um signo visual nos capítulos do romance, (em *Nascida e Nascida*) já nos apresenta uma obra diferenciada no processo gráfico, já que o signo escolhido não é uma letra, e sim um símbolo (clichê<sup>2</sup>), e sua presença dentro da obra indica, graficamente, um recurso rebuscado desde a sua aceitação pelo editor (devido ao custo *versus* tempo) até sua produção final na máquina de impressão.

Na São Paulo da década de setenta havia a restrição tecnológica, circunstância análoga à de Mallarmé na Paris do final do século XIX. Lins e Mallarmé se encontravam em diferentes contextos, porém presenciaram os mesmos conflitos sociais da mão-de-obra barata e a força operária assalariada, inseridos em sociedades recém industrializadas que se diziam liberais. Na Europa, Mallarmé propôs uma crítica ao modelo industrial reprodutivo no poema *Un coup de dés*, trabalhando com diferentes tipos (letras), explorando as possibilidades das dobras nos espaços em branco do papel/jornal e sugeriu uma leitura com apreensão de estruturas visuais, onde o branco da página seria também elemento significante. Muito bem informado sobre a transformação da impressão em massa, o poeta demonstrou suas aspirações progressistas vinculando sua escrita aos processos de impressão em oposição ao jornal de leitura rápida e compreendeu no

---

\* Mestra em Literatura - UFSC. E-mail: leilalampe@gmail.com.

\*\* Doutora em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana - University of Texas At Austin. Professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: andradeufsc@gmail.com.

<sup>1</sup> Fotolito é um papel de acetato que viabilizou “um caminho” entre o analógico e o digital no processo gráfico. Hoje a impressão se dá diretamente no digital.

<sup>2</sup> Termo gráfico para um tipo único e impresso.

“formato livro” um instrumento social capaz de decretar um engajamento produtivo com o público. Previu no livro o seu manuseio como objeto, uma matéria a ser esculpida, compreendido não somente na superfície da página, mas em sua profundidade, como algo a mais do que um simples receptáculo neutro para receber a escrita.

Em *Avalovara* (1973), Osman Lins introduz a experiência da leitura fragmentada, entrelaçando textos numa dimensão espacial e temporal que percorrem a narrativa através de um quadrado dentro de uma espiral, onde se lê a frase palíndroma SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cujas letras constituem os capítulos da obra e formam uma espiral onde princípio e fim coincidem. *Avalovara* se apresenta como uma obra de arte estruturada com elementos de outras artes, conferindo ao romance uma dimensão labiríntica da narração ao percorrer corredores muito bem organizados, assim como Antonio Candido (1973) apresentou: fruto do “calculado e do imprevisto”, onde o autor em sua profunda erudição nos introduz a fragmentos que podem ser comparados com a história do cinema, da música, das palavras, ao lado das evocações de outras artes, como a arte de imprimir. Assinala claramente Candido (1973, p. 09), “a execução do livro é a resposta, um livro que não tem medo de se apresentar como livro”.

Um dos capítulos que tecem a narrativa de *Avalovara* (1973) se apresenta como o *Relógio de Julius Heckethorn*, e situa-se no centro de uma teia de relações complexas e ambíguas dentro do romance. O autor apresenta o relógio numa espécie de “estreita relação com o mundo”, onde sua representação ultrapassa os limites de sua utilidade (LINS, 1973, p. 165). Dentro da ficção, o criador do relógio é Julius Heckethorn, nascido em 1908, matemático, cravista e descendente em linha indireta de Charles William Heckethorn que publica, em Londres, o livro *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises*. O pai de Julius abre uma oficina para a confecção de joias na Alemanha e, desde menino, Julius lança-se ao desígnio secreto de sua vida: o desejo de adquirir uma oficina especializada em mecanismos de som para relógios na região da Floresta Negra. Um lugar conhecido pela sua evidência como centro relojoeiro, onde o industrial de nome Junghaus revolucionara o lugar com a instalação de uma fábrica, “onde a contribuição artesanal fora reduzida a praticamente zero”, e assim “os primeiros anos de Julius Heckethorn passam-se entre carrilhões que soavam dia e noite” (LINS, 1973, p. 244). Ainda dentro da ficção, os sonhos do menino Julius são permeados por um contínuo bater de horas, e com o imprevisto da guerra de 1914, o silêncio dos dias o deixa adoecido e anseia pela presença dos tão sonhados carrilhões. Uma quietude que só se desfaz quando o avô contrata um professor de cravo para o garoto. Neste pequeno trecho do *Relógio de Julius Heckethorn* é possível identificar a construção de um enigma no mínimo complexo e ambíguo<sup>3</sup>. Ora, o que há em comum entre uma oficina de confecção de joias e os sons de carrilhões que soam no sonho do menino, dia e noite? O “carrilhão” é um instrumento musical de percussão acionado por um teclado que, quando tocado, movimenta um conjunto de sinos de

<sup>3</sup> Sobre o “interesse por um engenho raro e a narrativa de certas vicissitudes humanas com eles relacionadas”, Lins escreve: “Não obstante a modernidade das linhas e o que aproveita da técnica moderna, o relógio de J. H., tão distanciado dos que instigam a curiosidade de Platão ou dos que assinalam no Egito a marcha vencedora dos persas, situa-se no centro de uma teia de relações mais complexa e ambígua que a existente em torno de um relógio de sol ou da que justifica os relógios astronômicos” (LINS, 1973, pp. 202-203. Grifo meu).

tamanhos variados. Os carrilhões são normalmente alojados em torres de igrejas e considerados os maiores instrumentos do mundo. Portanto, os carrilhões podem ser compreendidos como a joia de Julius Heckethorn que projetara na confecção do pai, e a chave que lhe permitiria produzir os sons de seus sonhos, materializados na fabricação de um relógio incomum, cuja réplica não há no mundo. E seu preceito de desordem se realiza com a variação de temperatura e dilatação de uma delgada barra de zinco, supondo que é ativado pelas notas tocadas e soadas da tal invenção:

Fabrica de maneira imperfeita um dispositivo complementar, atingido – e portanto desregulado – sempre que a temperatura sobe, pela dilatação de uma delgada barra de zinco, posta de maneira apropriada. Assim, há momentos em que o penúltimo grupo de notas, chegando a hora de soar, não soa [...] com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição. E como no projeto a que alude o incunábulo impresso em Basiléia, agora uma vida inteira pode decorrer sem que o mecanismo venha a repetir, da primeira à última nota [...] o que ele denominaria de a Sonata de Heckethorn. (LINS, 1973, p. 359)

Lins não liga diretamente os carrilhões aos sons do relógio de Julius, nem tampouco deixa claro o funcionamento de sua invenção. Porém, a maneira imperfeita do dispositivo complementar fabricado por Julius, que funciona pela dilatação de uma delgada barra de zinco e posta de maneira apropriada é semelhante ao processo que se dá na fundição instantânea das letras de chumbo em linhas inteiras em uma máquina de impressão em Linotipo, a última máquina de impressão que ainda utilizava a mão do homem para compor, artesanalmente, as linhas que continham as palavras. Tal máquina substituiu a prensa manual, não havendo mais a necessidade de se compor à mão. Criada por Ottmar Mergenthaler, um relojoeiro alemão que em 1886 foi considerado por alguns como o segundo Gutenberg, a Linotipo é (ou foi) uma bela, colossal e engenhosa máquina que funciona com um carrilhão num sistema de matrizes de chaves ativado por um teclado semelhante ao de uma máquina de escrever. Cada molde de letra, após acionado pelo teclado, percorre um trilho diferente, onde as matrizes de chaves têm encaixes únicos. Os moldes de letras caem em linhas (daí vem o nome *linotype*) em um compartimento da máquina que, ao escorregar por um caminho específico ganham um banho de chumbo, zinco e estanho derretidos e vindos de um lingote, uma espécie de barra que é derretida no caldeirão da máquina. Ou seja, o carrilhão do relógio, aquele com os sons do maior instrumento do mundo, também se apresenta em uma máquina de impressão de livros, cujo som do cair das chaves é tão magnífico quanto o de um instrumento musical. Somente quem teve a oportunidade de presenciar o funcionamento de uma máquina como esta lhe dará o devido valor espiritual, cultural e histórico que ela carrega, mas hoje, infelizmente, é muito improvável encontrar uma máquina Linotipo até mesmo nos museus da área gráfica.

O rastro da criação do relógio ficcional de Lins pode ser alcançado em outra obra de sua autoria. Nos ensaios que compõem *Guerra sem Testemunhas* – antecessor ao romance *Avalovara* de 1973 –, Lins relata a empreitada do escritor em seu caminho muitas vezes solitário no ato de escrever em confronto com sua vocação, e evidencia (assim como Mallarmé) ser bom entendedor gráfico do processo da produção de livros e sua importância no universo misterioso e oculto da impressão, descrevendo, inclusive,

todo o método complexo de impressão pela máquina de Mergenthaler e se deixa fascinar pelo processo em que o livro “atinge a plenitude de sua evolução”:

A maioria das pessoas – e entre elas muitos escritores – jamais acompanhou a fabricação de um livro e nem sequer entrou numa oficina gráfica. Tem-se, em geral, a idéia de que as novas máquinas, encampando tarefas antes exaustivas, transformaram a produção do livro num ato de magia. Seja-nos então permitido esboçar a descrição, sempre sucinta, de como se fabrica uma brochura simples, sem cores nem clichês, com o auxílio da linotipo, uma vez que a monotipo<sup>4</sup> (a qual funde isoladamente os caracteres) não é difundida entre nós.

Letra por letra, manejando com grande delicadeza um teclado semelhante ao das máquinas de escrever e cujas teclas, acionadas, vão liberar a matriz correspondente, o linotipista, tendo diante de si o original – às vezes coberto de rasuras e emendas em má caligrafia, uma vez que muitos escritores, sem ao menos pensar nos que imprimem livros, encaminham ao editor originais ilegíveis – compõem o texto, linha por linha. Cada uma destas, de per si, é levada pela máquina à posição de fundir, no disco de moldes, frente a um crisol, contendo chumbo derretido. O pequeno lingote assim formado, a linha-bloco, ato contínuo é resfriado e toma seu lugar no granel, enquanto as matrizes, graças a um sistema de ranhuras<sup>5</sup>, voltam para novo uso aos canais que lhes correspondem e o linotipista, com os mesmos gestos leves, prepara a linha seguinte. Esta, fundida, vem a cair sobre a anterior; outras se lhes acrescentam; atingem o número correspondente a uma página do futuro livro. O volume de chumbo, razoavelmente pesado, constituído por essas trinta ou quarenta linhas-bloco com a espessura aproximada de dois centímetros, é então retirado e preso com barbante, formando o paquê. A operação, simples na aparência, exige grande prática, sendo indispensável que fiquem ajustadas ao máximo as linhas-blocos. De cada página é tirada uma prova para revisão, incumbência a cargo da editora e frequentemente negligenciada por nós (LINS, 1974, p. 129).

Portanto, em *Avalovara* (1973), Lins apresenta, através da invenção de Julius Heckethorn, não só um relógio desordenadamente harmonioso, mas também um universo desconhecido para a maioria dos leitores, um hiato entre a imaginação do escritor e o livro publicado, que são os pequenos paraísos de impressão manual. Lins abre mais um caminho a ser explorado nesta obra já reconhecidamente por sua grandeza ficcional, aciona mais um espaço para as sutilezas da produção gráfica e a edição de livros dentro de seu próprio livro, constituindo novos sentidos dentro da ficção de *Avalovara*, e nos convida a experimentá-la a partir do seu interior para esculpir sua forma física e visual de uma obra/objeto a partir de seus próprios códigos, onde o *fazer-construir-processar*, transformar e criar-imaginar se torna, do ponto de vista do autor escultor de palavras, mais importante que o *finalizar*.

No ensaio *O Escritor e o Livro* (LINS, 1974, p. 119), Osman traz à superfície sua relação e confronto com a “máquina editorial”<sup>6</sup> da época e o prazer no percurso da impressão de um livro que, segundo ele, é a “arte de imprimir”. O autor reforça a necessidade de assegurar ao livro sua condição de espaço privilegiado (LINS, 1974, p.

<sup>4</sup> A máquina Monotipo funde uma letra por vez.

<sup>5</sup> As “ranhuras” a que Osman se refere é o entalhe que forma o código de uma chave. A máquina de Linotipo é composta por um carrilhão de chaves, todas com ranhuras diferentes. Estas chaves são as matrizes ou moldes das letras.

<sup>6</sup> A “máquina editorial” se configura nos Jornais, assim descrito por Lins: “expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido [...]. Reflexo do transitório[...] não tem integridade alguma a resguardar” (1974, p. 126).



125), reivindicando no seu esplendor de objeto material a sua permanência em oposição ao efêmero; o livro como instrumento de prazer, fonte de sabedoria, caminho de edificação, mas nunca como objeto de consumo. Sua multiplicação se manifesta, segundo Lins (1974, p. 143), com o respeito ao zelo que este oferece ao conquistar seu lugar nas estantes, onde seu prestígio espiritual se dá em sua entrada no tempo. Um tempo passado na bela técnica das impressões manuais em constante conflito com os avanços tecnológicos, onde o tocar e montar o texto com as palavras de chumbo na matriz que virá a ser impressa se prolonga e relaciona-se também com o gesto tipográfico e seus experimentalismos. Gestos dilatados num ritmo de tempo particular na coreografia da composição das palavras materiais. Aí está o “imprevisto e o calculado”, dito por Antonio Candido (1973) no prefácio de *Avalovara*, a construção do relógio de Julius, que também é a metáfora da construção do próprio livro, onde Lins menciona que os desenhos e os cálculos, na maioria das vezes, distanciam-se do projeto inicial, ao mesmo tempo em que todo relojoeiro deve ambicionar a exatidão (1973, p. 334), e “por menos que as ouçam ouvidos, nunca podemos ignorá-las mãos e imaginação” (1973, p. 316). A partir daqui, o relógio passa a ser também o livro que pressente o tempo de sua industrialização.

A representação do tempo em *Avalovara* é refletida e contestada através da figura do inventor relojoeiro. O tempo, contínuo ou não, é também o pulso de Osman Lins e se reflete na liberdade de expressão ou a falta dela nos difíceis anos da ditadura militar. O personagem Julius muito reflete sobre o tempo como fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso e manifesta sua preocupação sobre “o quase impossível equilíbrio de processos modernos e de elementos arcaicos que exige para a futura invenção” (1973, p. 315). Osman critica o tempo que engole as pessoas e os costumes, e com esta crítica surge também a valorização do trabalho manual. Quando o relógio de Julius consegue, enfim, se adaptar às mudanças de temperatura, eis que surge um novo obstáculo: as defesas contra as alterações da pressão atmosférica, que “só são resolvidas graças ao principal utensílio responsável pelo novo resultado, a delicadeza e a exatidão da paciência de um artesão” (LINS, 1973, p. 335). O artesão em *Avalovara* é representado não somente pelo relojoeiro, mas também pelo impressor e pelo “fazedor” de livros. No romance, o interesse de Julius pela arte da relojoaria se divide com o interesse “pelos livros pouco divulgados” (LINS, 1973, p. 278). Seu interesse pela origem dos livros se consolida quando o autor cria uma descendência indireta para Julius, por intermédio de Charles William Heckethorn, que dentro do romance, é autor do livro (supostamente ficcional) *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises*.<sup>7</sup> O personagem criado por Lins cita repetidas vezes a leitura de “Incunábulo”<sup>8</sup>, mais especificamente quando o inventor introduz a inexatidão na “ordem, um preceito de desordem” (1973, p. 359) no dispositivo do mecanismo do relógio que remete à máquina de impressão em linotipos. Com tal imperfeição o relógio de Julius alcança a perfeição “como no projeto a que alude o incunábulo impresso em Basiléia” (LINS, 1973, p. 359).

<sup>7</sup> *Os impressores da Basileia nos séculos XV e XVI, suas biografias, e o legado dos livros impressos*. (Minha tradução).

<sup>8</sup> Incunábulo é o livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis, entre 1455 até 1500 e imitavam os manuscritos.



Novamente, é em *Guerra sem Testemunhas* (1974) que Osman Lins não hesita em tomar o livro como assunto principal de sua obra, até porque assume a felicidade de seu convívio com os livros e sua presença engajadora. Para Osman, o livro abrange problemas dos mais complexos e amplos, e que vão além de objeto de serventia e que portanto, interessa-lhe especular a vigência dos valores sobre os quais está estabelecido o seu ofício (LINS, 1974, p. 119). Para Lins, tempo e livro são assuntos que se entrelaçam. O mesmo livro que abriga a palavra também a propaga aos milhares, assinala sua necessidade de expansão e permanência. Compara o impulso da criação dos livros a monumentos como as pirâmides, os obeliscos e as esculturas renascentistas (LINS, 1974, p. 120). Em *Guerras sem Testemunhas* (1974), Osman Lins oferece um valioso ensinamento sobre seus conhecimentos em relação ao livro, e mesmo levando em conta sua evolução perante às técnicas modernas, sacraliza o livro como uma instituição inabalável em sua origem e estrutura. Enquanto assegura a condição do livro como espaço privilegiado, também critica o aspecto temporário do jornal e sua natureza ligada ao dia a dia, expressão de consumo prestes a ser esquecido e “reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem e não tem integridade alguma a resguardar” (LINS, 1974, p. 126). O escritor reflete sobre a reprodução do livro, que mesmo com o benefício da máquina, não necessita perder a sua “imponderável nobreza dos objetos tratados pela mão humana, como os produtos de marcenaria e o mecanismo dos relógios” (LINS, 1974, p. 134). O escritor visa à obra rara, e nunca sua multiplicação por centenas de milhares. Lins lamenta a decadência material do livro agora “despido de ornamentos e restrito à sua essencialidade”, porém íntegro em suas constantes, uma vez que alcançou a magnificência do número em troca do esplendor material desaparecido (LINS, 1974, p. 134) e ressalta: “seria anacrônico, hoje, um livro que aspirasse ao fulgor dos incunábulo” (LINS, 1974, p. 135). Também critica a falta das qualidades que antes eram exigidas pelos antigos impressores e editores, como o senso de equilíbrio, honestidade, e os bons conhecimentos da língua e das artes gráficas (LINS, 1974, p. 130). Cita como exemplo disto, um revisor com predicados incomuns que se instala na casa do impressor J. Amerbach, em 1510, com quem trabalha igualmente o humanista Beatus Rhenanus onde “registram as crônicas que este último desiste de uma viagem à Itália, optando pelo ensejo de revisar algumas obras impressas nas oficinas de Amerbach” (LINS, 1974, p. 130). Esta narrativa supostamente ficcional em *Guerra sem Testemunhas* (1974) se confirma como um registro, uma vez que o impressor J. Amerbach aparece, de fato, como um impressor tipográfico alemão no livro *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises* verdadeiramente publicado por Charles William Heckethorn em 1898, assim como também aparece ficcionalmente em *Avalovara* (1973). Consta em sua biografia, que em 1511, o humanista Beatus Rhenanus mudou-se para a Basiléia, onde formou amizade com Desiderius Erasmus, desempenhando um papel ativo em suas publicações, supervisionando a impressão de muitas das mais importantes obras de Erasmus, não na tipografia de Amerbach, mas na oficina do gráfico Johann Froben, também citado no livro *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises* (1898, p. 90). O que confirma a intenção do anacronismo em *Avalovara* (1973), amarrando os mistérios que Lins aponta em *Guerra sem Testemunhas*: “escritores que assumam o ônus de enfrentar seus enigmas, senão para os desvendar, para lembrar que existem” (1974, p. 137).

Hoje, nosso universo digital nos impõe poucos segundos para digitar e imprimir uma palavra a partir do computador, um dispositivo que acelera a criação de uma palavra etérea e fragmentada, cujo toque no teclado se faz apenas em imagem e rapidamente nos escapa. Imprimir um livro de forma artesanal mantém o contato e a permanência com a concretude da palavra. A palavra que se mantém como objeto, matéria sacralizada num veemente respeito que a digitação no teclado não nos oferece mais. Em *Guerra sem Testemunhas* (1974), Lins assinala, de modo veemente, a extrema importância da figura do artesão da palavra e resgata do anonimato a figura do homem “que lida em profundidade com as palavras”:

O ritmo da fabricação do livro [...] tudo isto demanda semanas de trabalho e não exageramos em afirmar que o fabrico do livro nunca deixou de ser um artesanato. Dos artesãos, conservam os operários do livro certo desdém em relação ao tempo, o uso intenso dos olhos e o sábio manejo das mãos, o amor ao trabalho que executam e o respeito – hoje tão raro – ao produto desse trabalho. Curvados sobre letras, manipulando letras, substituindo-as, contando espaços, pontos, cíceros, quadrados, quadratins, entrelinhamento, apertando as linhas da composição, desfazendo canais, transpondo ou recorrendo, para que à página impressa não falem o equilíbrio e a pureza sugeridos pela sua forma, vemos então esses trabalhadores, cujos nomes jamais são registrados nos livros que imprimem, herdeiros de uma tradição cujas leis transmitem, à espera de que, desaparecidos os livros mal executados, feitos para atender a necessidades imediatas e pouco exigentes, sobrevenha o ciclo no qual readquirira importância, entre os belos ofícios, a qualidade de seu trabalho (1974, p. 133).

Portanto, não seria precipitado afirmar que os ensaios de *Guerra sem Testemunhas* (1974) nos abrem caminhos para evidenciar que *Avalovara* (1973) inscreve no próprio livro o lugar e o processo que torna possível sua publicação. Caso similar apontado por Roger Chartier em *Os desafios da Escrita* (2002, p. 45) quando Cervantes, no capítulo onde Dom Quixote visita uma tipografia em Barcelona, introduz o leitor na divisão e na multiplicidade de tarefas que caracterizam o processo de impressão de livros, e também aponta ser evidente que Cervantes conhecia muito bem as regras e restrições da tipografia, usando tal conhecimento para criar detalhes sutilíssimos em sua obra<sup>9</sup>. Já em *Avalovara* (1973), Osman Lins nos apresenta a vivência do artesão na oficina de impressão num jogo de coincidências de modo quase arqueológico. O *relógio de Julius Heckethorn* não atua somente no descontínuo bater das horas, mas também na multiplicidade de operações que envolvem o processo da proliferação dos livros, onde o autor, ao nos apresentar um relógio análogo à máquina onde se multiplicam os livros, desconstrói o tempo contínuo e nos apresenta um prolongamento de tempo entre o escritor e o livro, onde está a mão do artesão desconhecido, aquele que faz o *milagre* da multiplicação acontecer. É no universo ficcional da fabricação do relógio de Julius Heckethorn que Osman faz surgir um universo invisível para muitos, o lugar onde se fazem os livros à moda antiga: as oficinas de impressão manual, tipografias ou *printing-houses*. Diferente de uma biblioteca, onde os livros estão prontos e repousados em estantes, uma oficina de impressão guarda em si

<sup>9</sup> No capítulo LXII, quando Dom Quixote e Sancho saíam para passear nas ruas de Barcelona: “Aconteceu então que, indo por uma rua, Dom Quixote levantou os olhos e viu escrito sobre uma porta, com letras muitos grandes: 'Aqui se imprimem livros', o que muito o satisfez porque até então não vira nenhuma tipografia e desejava saber como era” (CERVANTES, 2003, p. 633).

muitas particularidades, é o lugar de criação e trabalho braçal contínuo, é no seu interior que os livros adquirem seus silêncios e sua plenitude.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Criação e crítica*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ARNAR, Anna Sigrídur. *The book as instrument: Stéphane Mallarmé, the artist's book, and the transformation of print culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: editora UNESP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dom Quixote na tipografia*. In: Os desafios da escrita. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: editora UNESP, 2002.
- HECKETHORN, C. W. *The printers of basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises*. Londres: Gresham Press, 1898. Disponível em: [Openlibrary.org](http://bit.ly/1qtHj6l) no endereço: <http://bit.ly/1qtHj6l>
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. O escritor, seu meio e sua condição social. São Paulo: Ática, 1974.

**Recebido em 30/05/2018. Aprovado em 11/06/2018.**

**Title:** *The book inside the book in Avalovara*.

**Abstract:** *In Avalovara, Osman Lins invites us to enjoy the book from its inside out, shaping it from its own given codes.*

**Keywords:** *Osman Lins. Avalovara. Book. Print. Printing-house.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018181-193>

## UM PASSADO-PRESENTE EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Marina dos Santos Ferreira\*

**Resumo:** O romance de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, publicado em 1976, traz ao leitor uma construção espaço-temporal bastante particular ao retomar o período da Ocupação Holandesa no Nordeste brasileiro em princípios do século XVII. O presente artigo busca ler o modo como se dá esta construção no romance, a partir das paisagens produzidas naquele momento por artistas da comitiva holandesa, principalmente Frans Post. Trazendo para o presente da narrativa este passado remoto através de uma sobreposição paisagística, o romance nos permite pensar o presente à luz de elementos que hoje figuram como importante acervo iconográfico, problematizando e questionando parâmetros relativamente estáveis do ponto de vista da história tradicional.

**Palavras-chave:** Paisagens. Anacronismo. Ocupação Holandesa.

Em meados dos anos 1970<sup>1</sup>, momento de grande agitação política e cultural no Brasil, Osman Lins publica *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), romance de trama relativamente simples: narrado em primeira pessoa, em forma de diário, por um professor secundário, no qual somos levados à história de Maria de França, moça pobre e parda que, como o personagem kafkiano, encontra-se diante da lei sem conseguir, no entanto, usufruir de seus direitos. Após uma primeira crise de loucura, a personagem fica perambulando pelas veredas burocráticas do sistema judiciário brasileiro em busca de uma pensão do atualmente extinto INPS (Instituto Nacional de Previdência Social). Nada fora do lugar se considerarmos a tradição do romance social brasileiro então em voga. No entanto, não é apenas disso que se trata uma vez que o jogo textual osmaniano lida diretamente com a relação entre forma e conteúdo, procedimento cujo auge em sua produção encontramos em *Avalovara* (1973), romance que precede a publicação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

A história de Maria de França revela-se aos poucos, pela voz de um “obscuro professor secundário” que, por sua vez, escreve um diário tentando preencher o vazio deixado por Julia Marquezim Enone, a mulher que amara. A morte de Julia leva-o a um processo de luto com o qual tenta lidar dedicando-se à escrita deste diário que, no entanto, logo passa a ser dedicado não à mulher propriamente dita, mas a um romance que ela teria escrito (sem publicá-lo) e é só então, nessa esfera propriamente ficcional, ou seja, na análise do romance feita pelo professor, que surge a pobre heroína Maria de França.

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: mazinhaspar@hotmail.com.

<sup>1</sup> Este artigo se concentra na questão da paisagem presente no romance de Osman Lins, um dos aspectos da obra estudado na dissertação de mestrado intitulada “Paisagem e anacronismo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, defendida em 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina.

A relação tempo-espaço existente no romance estudado pelo professor (e ao qual, vale apontar, não temos acesso a não ser pelos supostos fragmentos por ele transcritos) se dá a partir de “imagens fora do tempo”, numa alusão à disjunção que ali se estabelece e que é, por sua vez, observada pelo próprio narrador quando, concluída a leitura do livro de Julia, escreve:

Quem são os soldados que guarnecem o romance? Concluída a leitura, a primeira e talvez outras ainda, que resta dos seus perfis e armas? Vai Maria de França de um lado para outro e sempre cruza com eles. A princípio, tem-se a ideia de que a ação do livro, ainda pouco explícita em relação ao tempo, corra paralela com algum levante armado, histórico ou imaginário. Vagas operações militares reforçam esta suposição, e eis-nos indagando de que modo esses homens, sobre cujo aspecto e feição nada oferece o texto – são sempre “o batalhão”, “um esquadrão”, “o piquete”, “o bando armado” –, haverão de entrar na história que se delinea. [...] Mosquete? Podia ser ainda uma impropriedade de quem vê no governador do estado um rei. Três linhas adiante, esvai-se a dúvida. Alude-se à defesa do porto, a fortificações de pedra, a trincheiras na praia, e então percebemos que certos elementos anacrônicos de arquitetura e de mobiliário – como janelas sem vidro ou cortinas espessas – vêm sendo introduzidos, se bem com parcimônia, e que, *assim como Olinda penetra o Recife*, outro tempo distante, irrealizado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso. (LINS, 2005, p. 128)

Seu olhar analista coloca em cena um anacronismo tão deliberado quanto é o tom de descrédito em relação ao tal cenário que “em nada influirá” no curso da narrativa. No entanto, é precisamente essa invasão do Recife/Olinda de outrora na fábula do agora que buscamos ler no presente ensaio, tendo em vista que sem a prerrogativa de um espaço próprio à obra, não haveria a literatura de Osman Lins que, por sua vez, não estranha ao legado mallarmaico, rompe com a tradição narrativa à maneira de *um lance de dados* e reproduz *na* forma aquilo que concebe *como* conteúdo.

## DESCARTOGRAFIAS

No romance de Julia, Maria de França é o eixo ao redor do qual se desenvolve a narrativa. É também a personagem que desperta no professor ensaísta uma série de questionamentos e reflexões: habitante da periferia, reconhece fartura no lixo; sua voz, quando presente, dirige-se aos “ouvintes” evidenciando uma narrativa radiofônica (alusão também à literatura oral, comum aos gregos, cuja referência está também no título da obra e, reforça, portanto, o caráter anacrônico da narrativa); não compreende nem consegue acessar as instâncias governamentais; sua vida é uma sucessão de infortúnios e desastres. Entre as idas e vindas pelas repartições públicas, passeia pelas ruas da anfíbia Recife/Olinda como uma rainha; dança e brinca ao som das bandas de carnaval e reformula, em seu trajeto, o referente material que são as cidades de Recife e Olinda tal qual se conhecem, como observa o professor:



Temos, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um espaço natural (aí estão as avenidas e bairros de uma cidade que todos podem identificar) e contudo arbitrário. [...] Quem conhece o Recife achará absurdo que uma personagem venha pelo cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a Ponte Santa Isabel; que no fim da rua da Concórdia surja a Praça da República; ou mais ainda que Maria de França, indo pela rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em Olinda. Como se não bastasse converter o Recife numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se, Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespasse-a. (LINS, 2005, p. 118)

Maria de França é, nesse sentido, o recorte paisagístico no romance. Seus pés traçam uma nova cartografia daquele Recife/Olinda cujo referente extraliterário é uma paisagem urbana tomada pelo fracasso sociopolítico no século XX. O mundo “real” é transposto à ficção como numa colagem em que vários elementos são sobrepostos criando uma paisagem híbrida, anfíbia, anacrônica, composta pelo ontem e pelo hoje, por uma Recife/Olinda fluida moderna e por aquela que foi o palco da Invasão Holandesa no princípio do século XVII, pelo fracasso consumado e pelo possível do devir. Temos, então, uma sobreposição temporal que se estabelece a partir da recriação do espaço romanescos – assunto, aliás, muito caro a Osman Lins que, no mesmo ano de 1976, publica *Lima Barreto e o espaço romanescos* em que busca justamente pensar a potência do espaço na obra literária.

A retomada do período do Brasil Holandês surge, em diversos momentos, como na alusão à guerra, na presença inesperada de navios e vozes de comando, nos incêndios e no açúcar derretido, além dos indícios linguísticos como a expressão “da pátria filhos?” em que se alude ao hino nacional, expressão empregada de modo interrogativo já que, vale apontar, mesmo durante o período de permanência dos holandeses no Brasil, estes eram tidos como invasores (o que não significa que não tenha havido uma espécie de trégua, inclusive essencial para que se fixassem pelos 24 anos no Nordeste); ou, ainda, pelo uso do termo “brote” que, embora aparentemente insignificante, surge com frequência na bibliografia sobre a Invasão Holandesa como a única herança que se incorporou à língua e à culinária “brasileiras”<sup>2</sup>. Não bastassem tais referências, o professor-narrador revela suas conclusões:

Imagens de pesadelo? Imagens de guerra paralelas às que vemos, estes últimos dias, em todos os jornais e telas de TV. Tangidas pelo avanço da Frente de Libertação, ante a qual parece vã qualquer resistência, sendo iminente a rendição de Saigon, hordas de desertores e de civis sem destino inundam as zonas ainda não conquistadas. Soldados em fuga renegam a bandeira; violam as mulheres do seu país; atiram para matar até na mãe, se ela cruzar a estrada; alguns tentam escapar no trem de aterrissagem de um jato e largam-se nos ares, despencam, vão beber o mar da China. E se, tanto na guerra fantasmal do romance como na que revolve o Sudeste Asiático, muitos dentre os vencidos arriscam-se a fugir nadando, certos fatos – idênticos na substância – mudam de aspecto. No Vietnã do Sul, um reator nuclear,

<sup>2</sup> Esclarecimento que também não escapa ao ensaísta que, na sequência diz: “Quase nada restou, no Brasil, como herança da Holanda. Mesmo os nossos topônimos ignoram-na; nome algum de cidade lembra a origem daqueles aventureiros. Quanto à língua, parece ter guardado uma única palavra: brote, uma das cargas de navios – com o chumbo e as armas – e que era ‘o biscoito militar, pago nas viagens marítimas e distribuído aos soldados nas diligências’.” (LINS, 2005, 140) Informação atribuída a Tarcísio L. Pereira em nota de rodapé no diário-ensaio de Lins. Também Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* escreve sobre o brote como uma das poucas heranças culinárias sobreviventes da influência holandesa no Brasil. (FREYRE, 2013, p. 146).



dinamitado, voa pelos ares, para não cair em poder dos comunistas; em *A Rainha dos Cárceres*, o incêndio de entrepostos e navios impede que as mercadorias destruídas – fumo, algodão, pau-brasil e açúcar – aproveitem ao invasor. [...] *Aproveitem à Holanda. Pois, vemos cada vez mais claro, é disso que se trata. Toda a iconografia guerreira superposta ao cenário do romance, ponto por ponto, recompõe, com poucas mudanças na sequência e nos fatos abonados pelos historiadores, a conquista, em 1630, de Olinda e do porto do Recife pelos homens de Lonck e Waedenburch.* (LINS, 2005, p. 136-137. Grifo nosso).

A explícita alusão à invasão holandesa, disseminada no romance de Julia e reiterada pelo narrador refere-se a um evento “histórico”; enquanto a história de Maria de França pertence ao “ficcional”. A conjunção dessas duas esferas ocorre num espaço de reflexão sobre a obra literária no qual o real é pensado a partir de sua transformação em ficção, como sugere Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*, ao dizer que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005, p. 58). É preciso, portanto, ter em vista que grande parte da iconografia deixada nas artes pela Ocupação Holandesa é fruto do trabalho dos artistas que integraram a comitiva do conde Maurício de Nassau e, para isso, a breve contextualização a seguir se faz necessária.

## O BRASIL NO TEMPO DOS FLAMENGOS

Após uma tentativa frustrada de domínio na Baía de Todos os Santos, os holandeses invadiram, em 1630, a capitania de Pernambuco, conquistando Olinda e Recife em poucos dias. Apesar dos primeiros anos terem sido de muitas dificuldades e instabilidade para aqueles que procuravam estabelecer a colônia flamenga na região, a Ocupação Holandesa durou 24 anos (1630-1664) e foi governada, a partir de 1637, período de maior estabilidade, pelo Conde Maurício de Nassau cuja presença foi fundamental para a fixação e permanência flamenga no litoral pernambucano. Além dos problemas de infraestrutura, escassez de alimentos, superpopulação, dentre outros, com os quais teve de lidar, Nassau tratou de empreender projetos que pudessem lhe dar o conforto e visibilidade esperados tanto na colônia quanto na metrópole. Também por isso, veio acompanhado de uma comitiva composta por profissionais das mais diversas áreas do conhecimento (botânicos, engenheiros, médicos, artistas) para atuarem sob seu comando enquanto aqui permanecessem. No que tange nossa presente reflexão, podemos destacar a presença de dois artistas: Albert Eckhout, pintor de tipos físicos e natureza morta, e Frans Post, pintor de paisagens.

O projeto de colonização flamenga no Brasil, diferentemente daquele praticado pelos portugueses que se dedicavam basicamente à ocupação de áreas rurais e ao cultivo da terra – principalmente à produção de açúcar, com a plantação da cana e à estrutura baseada no triângulo engenho, casa grande e senzala –, foi um projeto de colonização urbana, o que resultou num traço significativo de distinção entre Recife e Olinda, na capitania de Pernambuco, onde se fixou a administração de Nassau, e as outras regiões da colônia<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cf. MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

Ao tecer a paisagem moderna com elementos do Brasil Holandês, o romance de Lins retoma precisamente o momento de produção pictórica das primeiras paisagens das Américas. Buscamos aqui observar tais imagens não como retratos estáticos, mas encará-las em sua *potência*, ou seja, de modo a reconhecer a imagem fora de sua tradição mimética e, portanto, em sua concepção intervalar e psíquica como centro de uma dobra dialética conforme sugere o pensamento de Walter Benjamin em relação ao agora da legibilidade que define a imagem dialética. Trata-se, portanto, de encarar a imagem como aquilo “em que o ocorrido encontra o agora”, pois “a imagem no agora da cognoscibilidade carrega, no mais alto grau, a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2009, [N 3,1], p. 505).

Assim, se pensamos com Luis Pérez Oramas que, quando da chegada de Nassau já “existia a terra americana, existia a natureza tropical, porém a rigor não existia a ‘paisagem’ dessa terra e dessa natureza, pois ainda não existia sua ‘representação como paisagem’” (ORAMAS, 1999, p. 220) não é de surpreender a produção de tal iconografia. Era preciso *criar* a paisagem na medida em que faltava a “representação” pictórica daquilo que apenas podia ser intuído, quando não fantasiado, a partir das descrições já existentes em forma de cartas e outros documentos oficiais.

É neste contexto que surgem as primeiras pinturas de paisagens das Américas, “criadas” pelos pincéis dos pintores de Nassau cujo objetivo era reafirmar um discurso que não somente idealizava a soberania holandesa (escondendo, inclusive, a dura realidade econômica que resultou mais tarde na Insurreição<sup>4</sup> e expulsão dos flamengos), mas também idealizava a natureza e a realidade tropicais. Vale ressaltar que a escolha de Frans Post para integrar a comitiva não foi aleatória; o pintor deveria exercer a explícita função de pintar *paisagens*, justamente por, entre outras razões, ser um *paisagista* de formação, tendo estudado para isto na Holanda.

Desta forma, se por um lado a “especialização” do paisagista é um traço marcante nas paisagens quase tão brasileiras quanto holandesas de Post, por outro, o “recorte” escolhido pelo pintor revela o discurso colonizador inerente às imagens. As paisagens de Post parecem seguir uma espécie “fórmula” que não difere muito daquela que tornou os flamengos famosos na Europa pela capacidade de “imitar” a natureza, como é o caso do primeiro óleo conhecido pintado pelo artista no Brasil, *Vista de Itamaracá* (1637).

---

<sup>4</sup>Após anos de relativa estabilidade quanto ao domínio da região, a administração flamenga voltada basicamente à área urbana, começa a perder força. De acordo com Mello: “A insurreição de 1645 foi preparada por senhores de engenho na sua maior parte devedores a flamengos ou judeus da cidade. Foi nitidamente um levante de elementos rurais, no qual tomaram parte negros escravos, lavradores, pequenos proprietários de roças [...]” e acrescenta: “Deve ser observado que em três anos [...] preparou-se o levante, juntaram-se as armas e convocaram-se os habitantes. A correspondência provinda do Brasil no período compreendido entre a revolta do Maranhão e a partida de Nassau vai narrando, momento por momento, os preparativos da insurreição de 1645; e, quando do embarque do conde, a situação era tão insegura que muitos moradores retiraram-se do Brasil certos de que a colônia não teria uma existência muito longa” (MELLO, 2001, p. 173 – 176).

Figura 1– Frans Post, *Vista de Itamaracá* (1637).



Fonte: Frans Post {1612 – 1680}: *Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago.

Figura 2: Jan Van Goyen, *Moinho à beira de um rio* (1642).



Fonte: *A história da arte*, de Gombrich

Enquanto os quadros de Albert Eckhout buscam uma acuidade quase científica (seja nas naturezas mortas em que os frutos são representados em vários ângulos diferentes, por dentro e por fora; seja nos negros ou indígenas em diferentes posições e composições), as pinturas de Post são mais “abrangentes”, procuram representar um “conjunto” de elementos visíveis, organizados e articulados entre si, formando paisagens tal como as entende Georg Simmel, em *Filosofia da Paisagem*<sup>5</sup>. A disposição harmônica dos

<sup>5</sup> Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. Trad. Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

elementos, a delimitação do horizonte ao longe, a atenção dada ao espaço celeste, a divisão horizontal/vertical e os próprios motivos componentes da paisagem são indícios de certa obediência formal característica<sup>6</sup> dos paisagistas holandeses (figura abaixo) e do “estilo” então predominante nos Países Baixos.

É assim que o olhar “acostumado” de Post leva-o a pintar paisagens invariavelmente híbridas, tão brasileiras quanto holandesas, como se nota também em “Porto Calvo”, o quadro “mais holandês” dos quadros brasileiros<sup>7</sup>.

**Figura 3: Frans Post, *Porto Calvo* (1639).**



Fonte: Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa, de Pedro e Bia Corrêa do Lago

Para Nassau, o trabalho de Post deveria ser sistemático: documentar em quadros a óleo as principais sedes holandesas no Nordeste, com o intuito não apenas do registro topográfico como, provavelmente, também com o objetivo mais imediato de decorar a residência do conde, que desejava ter sob seus olhos as vistas principais de seus domínios. Não podemos deixar de notar que a idealização do discurso inerente às pinturas do artista, em que se dá a “representação” aparentemente despreziosa do Novo Mundo, está uma idealização utópica das Américas, fruto da conjunção de diversos elementos dentre os quais se destacam o “cargo” de pintor a serviço do governo flamengo, a tradição escolar quanto à representação pictórica da qual provém o paisagista e a descoberta do “novo”.

<sup>6</sup> Luis Pérez Oramas chama a atenção para o modo como o “olhar” de Post como artista corresponde aos traços “tradicionais” em sua terra natal naquele momento. Segundo o autor, “Não passará despercebido a ninguém esse detalhe: Post provinha de um lugar que havia marcado seus olhos para um certo tipo de paisagem, que havia configurado nesse espectro de lugar que nossa visão tem como recurso primígeno e anterior a qualquer experiência real de ‘lugaridade’ para encontrar, na vida concreta das coisas, na terra extensa que pisamos, uma forma, uma física, uma ‘gramática’ ou uma topografia dos ‘lugares’ que somos chamados a constituir enquanto paisagens [...]” (ORAMAS, 1999, p. 220)

<sup>7</sup> A afirmação é de Bia e Pedro Lago: “Este [“Porto Calvo”] é o mais ‘holandês’ dos quadros brasileiros de Post e demonstra alguma influência da obra de Vroom e Pieter Molijn.” (LAGO, P.; LAGO, B., 2006, p. 106)



Seguindo as instruções precisas de Nassau, Post pintou pelo menos 18 quadros a óleo retratando a paisagem brasileira durante sua estada de sete anos no Nordeste, de 1637 a 1644. Além desses óleos, todos sobre tela e de tamanhos semelhantes, conservados por Nassau até pouco antes de sua morte em 1679, Post fez inúmeros desenhos que serviram para a realização das gravuras do livro de Barléu<sup>8</sup> publicado em 1647, “que celebra os feitos do conde” (LAGO, P; LAGO, B., 1999, p. 240). Desde a disposição harmônica comum dos elementos presentes nos quadros de Post, aos motivos representados, as paisagens exalam a paz e a harmonia de uma natureza dobrada ao homem. Partilhando desse mesmo entusiasmo estão as considerações de Barléu quando se refere à região sob os domínios holandeses na colônia:

A região é ameníssima e salubérrima pela brandura do clima, e é disto indício a longa vida dos naturais, a qual atinge às vezes cem anos. Nem o frio nem o calor são excessivos. Há extensos períodos de seca e de chuva. Mal se distinguem das noites os crepúsculos, e do dia os dilúculos, porque o nascer e o por do sol são mais verticais do que entre nós. O inverno começa em março e acaba em agosto. As noites, quase iguais aos dias, conhecem, de uma a outra estação, apenas a diferença de uma hora. [...] Conquanto sujeita a nevoeiros, é a terra recreada com os bafejos placidíssimos dos ventos mareiros, que dissipam os vapores e névoas matutinas, fazendo brilhar um sol límpido e esplendoroso. [...] É a região numas partes vestidas de mata, noutras plana e tapizada de pastagens e noutras ergue-se em colinas. Chuvas frequentes regam-lhe a gleba feraz e sempre verdejante. (BARLÉU, 1940, p. 21)

A descrição da “ameníssima” e “salubérrima” condição climática da região, embora pareça corresponder às imagens pintadas por Post, não faz jus às informações que temos quanto à falta de condições básicas de sobrevivência deflagrada em diversos momentos da ocupação, incluindo falta de alimentos (chegando ao ponto de serem muitas vezes trazidos da Europa), saneamento (foi durante o governo de Nassau que a imundície devido à rápida e crescente urbanização gerou a preocupação com os primeiros “lixões”) e falta de moradia (o crescimento populacional na área urbana contribuiu sobremaneira para a configuração arquitetônica dos sobrados holandeses):

Uma das mais antigas referências ao problema criado pela falta de farinha, principal sustento dos moradores brasileiros e holandeses, é a que consta da exposição feita ao Alto Conselho pela Câmara de Olinda, em 1637, na qual se dizia que os moradores plantariam nesse ano pouca mandioca, uma vez que todos os seus negros estavam empregados ou alugados para a plantação de canaviais, pelo que era de esperar sobreviesse “fome por todo o país”. [...] Grande parte dos víveres para o sustento da população que se aglomerava no Recife e em Maurícia, e mesmo da população rural, passou a vir da Holanda desde a invasão de Pernambuco. E não beneficiavam somente os moradores da cidade. Tinham grande procura por parte dos senhores de engenho e habitantes do interior. [...] o período da dominação holandesa no Brasil foi uma época de altos e baixos: períodos de prosperidade em que o Recife, segundo a expressão de certo documento, era “um monte de ouro”, sucediam e

---

<sup>8</sup> A produção do artista é vasta e não cessou com sua volta à Europa. Grande parte das pinturas de que se tem conhecimento foram pintadas a partir das “lembranças” do Brasil. No extenso trabalho de Pedro & Bia Correa do Lago sob o título de *Frans Post {1612-1680}: Obra Completa*, os autores dividem a produção do artista flamengo em quatro fases, das quais a primeira corresponde ao período em que esteve no Brasil, ou seja, de 1637 a 1644. Acredita-se que durante esse período foram pintadas cerca de 18 telas a óleo, das quais, apenas se tem conhecimento atualmente de sete. As outras três fases indicadas pelos autores são posteriores à partida do Brasil e se distinguem basicamente pela técnica empregada e resultados obtidos.

antecediam outros de penúria, em que se morria de fome pelas ruas. A palavra “fome” é das mais comuns nas *Generale Missiven*. Apesar da remessa constante de víveres da Holanda, no Recife e em Maurícia os burgueses e o povo passaram momentos de fome. As descrições e informações remetidas ao Conselho dos XIX parecem fábulas. Em 1648 a população do Recife e Maurícia passou três meses sem carne. O povo pedia providências ao governo, que nada obtinha do Conselho dos XIX. Alguns mais exaltados entravam pelas casas e mesmo pelos quartos dos altos conselheiros no Recife pedindo comida. Outros, o soldo atrasado. Uma carta de 1650 nos transmite estas cenas: “é uma lástima e uma vergonha para o Estado, ao qual os soldados prestaram juramento, vê-los ir pelas ruas, todos esfarrapados, com os trapos arrastando, muitos sem poder cobrir o corpo, mais parecendo mendigos que soldados. Apanham as imundícies das ruas, que nem os porcos querem comer, para acalmar a sua grande fome; e como lhes falta o imprescindível para o sustento são levados a condições abjetas; apanham trapos nas ruas e nos canais e consideram sorte quando encontram algum farrapo ou graveto (*stockje*) para lenha, pelo caminho. Procura cada um, ao romper do dia, anteceder aos outros em percorrer as ruas e a praia a ver se encontra algo que lhe possa servir”. Muitos particulares, soldados e mesmo oficiais holandeses saíam em jangadas a pescar ou a apanhar caranguejos pelos mangues. (MELLO, 2001, p. 157 – 167)

A citação acima nos coloca diante de um quadro completamente diverso daquele sugerido pelas pinturas de Post que, diríamos, correspondem mais à descrição de Barléu em que o ressaltado é a brandura do clima e a longa expectativa de vida dos nativos, do que a penúria da vida urbana experienciada pelos habitantes da região, incluindo os próprios holandeses que serviam à Companhia das Índias Ocidentais.

O que se vê, portanto, quando se concebe a “fundação” da paisagem tropical por Post, é um exemplo da premissa benjaminiana de que a história é invariavelmente contada pelo vencedor: seus quadros privilegiam a natureza brasileira e sua exuberância, mas a mensagem ali condensada não é imparcial, não há ingenuidade no abarcamento de paisagens que sugerem continuamente a domesticação da natureza. Ainda que a ocupação holandesa não tenha prosperado no sentido de uma permanência no território brasileiro e a coroa portuguesa tenha finalmente reassumido a colônia, as “imagens” deixadas pelos artistas de Nassau contam uma história de soberania. Sabemos que esta não dá conta dos fatos, que o conde partiu antes da Insurreição que expulsou os holandeses definitivamente, que a situação política na Europa e o fim da União Ibérica tiveram seu papel neste processo histórico; nada disso, porém, encontra lugar na produção desses artistas cujo resultado é um conjunto iconográfico de tempos de glória.

Como se vê no quadro “O rio São Francisco” de Post, em que uma capivara ocupa o primeiro plano – aliás, o único quadro conhecido do artista no Brasil em que um animal aparece em destaque – datado de 1639, a serenidade toma conta da natureza, com seu céu ameno e suas águas pacíficas. O destaque para a capivara é, de algum modo surpreendente, se pensarmos no que significava o olhar europeu diante da diversidade tropical “selvagem” e, mais uma vez, nada parece indicar dos perigos e dificuldades a que foram submetidos.

De uma forma ou de outra, não eram ingênuos os traços do pintor cujo discurso estava alinhado ao projeto colonial da metrópole flamenga. Além disso, é importante lembrar que a presença holandesa no Nordeste foi basicamente reduzida à vida na cidade e, no entanto, como seria de se esperar, as paisagens do período não são propriamente paisagens urbanas, são antes paisagens “vazias” até certo ponto, à espera de serem ocupadas e transformadas.



Figura 4 – Frans Post, *O rio São Francisco* (1639).



Fonte: Frans Post {1612 – 1680}: *Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago

## PAISAGENS: PASSADO-PRESENTE

Tendo tais observações como pano de fundo para esta reflexão, como, então, entender o anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a partir da recriação de paisagens? Como pensar esta invasão de um tempo remoto na narrativa do presente e que é também o tempo de outra invasão, a holandesa? E, ainda, como pensar a desconstrução e recriação do espaço (na criação da anfíbia Recife/Olinda), através das andanças de uma protagonista tendo em vista a retomada desse período que foi também um período de *criação* desta paisagem?

Ora, a pintura da região, idealizada como máscara da realidade enfrentada pelos flamengos, apesar de cumprir um papel importante para Nassau e sua comitiva, não foi o suficiente para garantir a permanência da ocupação<sup>9</sup>. Foi, no entanto, um episódio muito importante para o desenvolvimento da capital cuja urbanização acelerada “adiantou” determinadas características mais tarde comumente atribuídas às metrópoles e que determinam em grande medida o estado de exceção vivido por Maria de França e outros tantos seres que com ela compartilham a miséria na grande cidade. A degradação social associada à personagem e a maneira precoce pela qual é atingida pelos males de uma estrutura política, social e econômica fadadas ao fracasso na cidade moderna não está muito distante da dura realidade a que grande parte da população estava submetida durante o período da invasão holandesa.

<sup>9</sup> Apesar da expulsão dos holandeses com a já mencionada Insurreição de 1645, o “quadro” parece completamente outro no exuberante livro de Barléu que, ao introduzir seu “assunto”, assim se refere a Nassau e sua empreitada: “Por assunto da minha história escolhi os feitos que, em favor do povo holandês, foram praticados durante o governo do ilustríssimo conde João Maurício de Nassau, em outro continente, entre bárbaros e espanhóis, adversários duvidosos ou declarados. Como dependem as guerras da fama que delas corre e como não é de pequena importância o seu generalíssimo, despachou-se Nassau para o Novo Mundo como comandante supremo do exército de terra e mar. Parece que na sua estirpe colocou a Providência Divina a dignidade e a força dos Estados Neerlandeses.” (BARLÉU, 1940, p. 20)

Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss refere-se ao Novo Mundo e às paisagens urbanas dizendo que “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização” e continua dizendo que “Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 91). No caso de Pernambuco, a degradação urbana, a pobreza, a multidão, a falta de habitação, enfim, tudo isso já se fazia presente na primeira metade do século XVII, ainda que em escala reduzida em relação ao que se vê a partir do século XIX. O anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, portanto, retoma uma característica em si anacrônica que é a presença de um traço “moderno” no Nordeste da Ocupação Holandesa.

Sendo a narrativa de Lins também elaborada de modo a desestabilizar as convenções de espaço e tempo, os referentes “reais” daquele são dobrados e rearticulados ao mesmo tempo em que o anacronismo é a ordem dominante. Diz o professor:

A interpretação que proponho e que recusa, a rigor, o estatuto de personagens a esses vultos fora do tempo, preferindo aglutiná-los à noção de espaço, é discutível, mesmo se considerarmos que eles nunca se movem, conquanto sejam vistos quase sempre em ação, compondo, em conjunto, uma espécie de álbum, uma galeria de quadros de batalha, sobrepostos a um cenário onde nada mais têm a fazer esse rancor e essas balas. [...] Esses soldados não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. Sem eles, a operação imaginária com que Julia M. Enone torna surreal o cenário de seu livro ignoraria o tempo, ficaria limitada a uma única categoria; com eles, trãnsfugas de uma época passada, nasce uma temporalidade ubíqua, da qual o espaço todo vai impregnar-se. Às conciliações móbil/fixo, líquido/sólido, sobrepõem-se o *hoje* e o *ontem*, simultâneos. As fachadas lisas das construções recentes coexistem com o geométrico entrelaçamento dos mudéjares; as paredes revestidas, com os muros vermelhos de adobe; as vias asfaltadas de agora, com becos lajeados de outrora, sinuosos e sem ândito, grandes balcões sombreando-os. (LINS, 2005, p. 129)

A personagem de Julia, completamente vulnerável às mazelas da marginalidade recifense moderna, é levada a seguir sempre em frente. Contra a pressa simbolizada pelos jornais cujas notícias são esquecidas rapidamente – como é preciso que seja para que haja o fluxo diário do noticiário – está a insistência pela busca do passado como memória no presente. Maria de França vislumbra um benefício institucional e se prende nas malhas da burocracia que a mantém num movimento incessante de modo que seu objetivo nunca se consolida. Assim como o anjo de Klee que, para Benjamin, é uma metáfora dos ventos do progresso em sua impossibilidade de retomar o que já passou, Maria de França é impelida para o futuro de modo a alimentar o círculo vicioso do estado de exceção no qual está inserida.

Como ponto de intersecção entre passado e presente, as paisagens do romance retomam o período (e um discurso) do projeto colonizador que passa necessariamente pela idealização utópica da região e, conseqüentemente, pela configuração de sua natureza *como* paisagem. As paisagens de Frans Post, hoje reconhecido como o primeiro paisagista das Américas, foram uma das ferramentas de construção (e idealização) da colônia flamenga no Brasil. Nos anos 1970, quando Lins publica *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o contexto é outro e o “nacional” não precisa mais ser “pintado”, pelo menos não na mesma medida em que se fazia necessária a representativa ação no século XVII.

Ainda que com toda a fragmentação (identitária, regional, econômica, social, etc.) a nação já existe, o termo “Brasil” refere-se a um país independente e articulado politicamente. Não se trata, portanto, de “criar” uma nação, mas de “afirmá-la”.

Priorizando no romance o hibridismo, o caráter anfíbio e o anacronismo, Lins coloca a linguagem em primeiro plano para além das “paisagens” como bandeira do nacional. Ao transformar as reflexões *sobre* a narrativa (o ensaio) *em* narrativa observa o mundo como linguagem de modo que desarticular as paisagens é também desarticular as convenções do nacional, assim como dramatizar a questão num romance que se apresenta como “ensaio” é também desarticular dogmas literários em busca de uma “verdade” poética alheia à literatura entendida como “espelho” da realidade. O anacronismo das paisagens é, então, uma forma de colocar em jogo elementos aparentemente estáveis que, como buscamos aqui apontar, alimentam uma concepção histórica progressiva e pautada numa identidade forjada do nacional. O gesto de leitura aqui proposto, ao contrário, busca como sugere Benjamin, lançar luz sobre o presente a partir do passado, de forma a recriar, reorganizar e rearticular um contexto que não mais seja o do conformismo de uma vastidão dobrada à espera do soberano.

## REFERÊNCIAS

- BARLÉU, GASPAR. História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau Etc. Trad. Cláudio Brandão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Org. Willi Bolle; Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 52.ed. São Paulo: Global, 2003.
- LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Beatriz Corrêa do. Frans Post {1612-1680}: Obra completa. Rio de Janeiro: Capivara: 2006.
- \_\_\_\_\_. Os quadros de Post pintados no Brasil. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). O Brasil e os holandeses: 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LINS, Osman. A rainha dos cárceres da Grécia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de. Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- ORAMAS, Luis Pérez. Frans Post, Invenção e “Aura” da Paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). O Brasil e os holandeses: 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo, Editora 34, 2005.
- SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. Trad. Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

Recebido em 10/05/2018. Aprovado em 30/05/2018.

**Title:** *A past-present in A Rainha dos Cárceres da Grécia [The Queen of Prisons of Greece]*

**Abstract:** *The novel by Osman Lins, The Queen of Prisons of Greece, published in 1976, brings to the reader a relation between time and space very particular as it brings the period of Dutch Colonization in Brazilian Northeast at the beginning of the seventeenth century. The present paper aims to read the way it happens in the very structure of the novel, considering the landscapes painted during that time by dutch artists, mainly by Frans Post. Brining this remote past to the present of the narrative through the superposing of landscapes, the novel allows us to think the present through elements that nowadays figure as important items from Brazilian iconography, putting in perspective and questioning parameters that are relatively stable from the traditional history's point of view.*

**Keywords:** *Landscapes. Anachronism. Dutch Brazil.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.