

# CRÍTICA CULTURAL

---

# СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

**volume 15, número 2, jul./dez. 2020**

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

# CRÍTICA CULTURAL

---

# COΓΓΛΩΒΑΛ CBITIONE

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



v. 15, n. 2, p. 215-347, jul./dez. 2020

## 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 Heerd**

Vice-Reitor

**Lester Marcantonio Camargo**

Secretária Geral da Unisul

**Mirian Maria de Medeiros**

Pró-Reitor Acadêmico

**Rodrigo da Silva Alves**

Pró-Reitor Administrativo

**Ademar Schmitz**

Assessor Jurídico

**Lester Marcantonio Camargo**

Assessor de Marketing e Comercial

**Luciano Cacace**

Diretor da Unisul Região Sul

**Rafael Ávila Faraco**

Diretor da Unisul Região Grande Florianópolis

Diretor do Campus Unisul Virtual

**Zacaria Alexandre Nassar**

Coordenador de Desenvolvimento e Inovação

**Fabício da Silva Atanásio**

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**

### **Editora/Editor**

Ana Carolina Cernicchiaro

### **Conselho Editorial/Editorial Board**

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina  
Ana Cecilia Olmos, Universidade de São Paulo  
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata  
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina  
Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Pesquisador Independente  
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, Pesquisadora Independente  
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Pesquisadora Independente  
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, Fundação Armando Álvares Penteado  
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

### **Equipe Técnica/Technical Team**

Fábio José Rauen (Diagramação)

Daniel Lucas de Medeiros (Secretaria)

## SUMÁRIO/CONTENTS

**Dossiê “Entre amigos: para Antonio Carlos Santos (Caco)”**  
***Dossier “Between Friends: To Antonio Carlos Santos (Caco)”***

Apresentação

*Presentation*

Ana Carolina Cernicchiaro e Dilma Beatriz Rocha Juliano 223

*Cacofonia 1**Cacophony 1*

Ana Porrúa 227

*Liebe Dilma, Liebe Ana Carolina**Dear Dilma, Dear Ana Carolina*

Anke Heckman 229

*Out of Sight: imagem e vestígio**Out of Sight: Image and Traces*

Raul Antelo 231

O grande poder transformador:

música, poesia e amizade em Antonio Carlos Santos

*The Great Transforming Power:**Music, Poetry and Friendship in Antonio Carlos Santos*

Joca Wolff 243

A representação, essa crise

(ou, se um raio te atingir, é bom estar acompanhado)

*Representación, esa crisis**(o, si te alcanza un rayo, es bueno estar acompañado)*

Luciana Di Leone 253

A escansão do olhar: Antonio Carlos Santos e o método

*The Scansion of the Eye: Antonio Carlos Santos and the Method*

Artur De Vargas Giorgi 263

*Huida Libre* [Fragmento]*Huida Libre* [Fragment]

Byron Vélez Escallón 271

Juntando os cacos (ou: as circunstâncias dos poemas) <i>Putting the Pieces Together (or: The Circumstances of the Poems)</i> Carlos Eduardo S. Capela	279
<i>Caco: un brote de felicidad</i> <i>Caco: An Outbreak of Happiness</i> Florencia Garramuño	285
<i>Lo que se aprende en amistad</i> <i>What is Learned in Friendship</i> Gabriela Milone, Franca Maccioni e Silvana Santucci	287
<i>Cómo conocí a Caco y otras cuestiones</i> <i>relacionadas con Florianópolis y Alemania</i> <i>How I met Caco and Other Issues</i> <i>Related to Florianópolis and Germany</i> Mario Cámara	291
Apontamentos sobre estética ou provocações de Caco [entre 2016 e 2019] <i>Notes on Caco's Aesthetics or Provocations [between 2016 and 2019]</i> Alexandre José Ventura da Silva e Daniela Cristiane Martins	293
A outra partilha do sensível no <i>Diário de Viagem</i> <i>The other Distribution of the sensible in Diário de Viagem</i> José Isaiás Venera	295
Caco, querido! <i>Dear Caco!</i> Vera Sommer	299
<i>Cacofonia 2</i> <i>Cacophony 2</i> Ana Porrúa	303
<b>Artigos</b> <b>Articles</b>	
<i>Mario Vargas Llosa: posicionamiento desde el “entre medio”</i> <i>como espacio colonizado para la crítica</i> <i>Mario Vargas Llosa: posicionando-se do “entremeio”</i> <i>como espaço colonial de crítica</i> Jesús Miguel Delgado Del Aguila	305

Uma relação dialógica entre o universo literário e  
músico-teatral na obra de Cordel “Fogo Encantado”  
*A Dialogical Relationship Between the Literary and  
Music-Theatrical Universe in Cordel's Work “Fogo Encantado”*  
Maria Beatriz Licursi, Levi Leonido e Elsa Morgado 317

Aspectos do teatro de Plínio Marcos: a violência invade a cena  
*Aspects of Plínio Marcos Theater: Violence Invades the Scene*  
Valdemar Valente Junior 329

### Resenha

### Review

A salvação do belo, de Byung-Chul Han  
*Saving Beauty, from Byung-Chul Han*  
Adilson Cristiano Habowski, Elaine Conte e Carla Milbradt 339





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020223-225>

**APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ “ENTRE AMIGOS:  
PARA ANTONIO CARLOS SANTOS (CACO)”**  
**PRESENTATION OF THE DOSSIER “BETWEEN FRIENDS:  
TO ANTONIO CARLOS SANTOS (CACO)”**

**Ana Carolina Cernicchiaro\***  
**Dilma Beatriz Rocha Juliano\*\***

Esta é uma edição bastante singular da *Revista Crítica Cultural*. Diferentemente dos outros dossiês, neste, o leitor irá encontrar uma série de textos muito pessoais, cartas, poemas, trechos de novelas, colagens, bilhetes..., mesmo os textos acadêmicos que abrem o dossiê carregam a marca de uma subjetividade pouco vista em periódicos científicos. O que nos move, aqui, é a vontade de celebrar os encontros, agradecer a amizade e o companheirismo de Antonio Carlos Santos – o Caco. Trata-se de sublinhar os laços de afeto mobilizados em torno do trabalho e que se espalham para a vida: com livros, com música, com dores, com risadas, com críticas, com dificuldades, com confidências.

Após quase 20 anos de Unisul, Caco fechou um ciclo acadêmico e se desvinculou da universidade, partindo para outras experiências de vida e outras formas menos engessadas de trabalho intelectual. Como amigas, colegas de trabalho, parceiras de pesquisa, companheiras de luta política, não podíamos deixar passar em branco esse momento, queríamos expressar o prazer e o aprendizado que foi compartilhar as alegrias e as dificuldades da vida docente com o Caco, falar da falta que sentimos das conversas, das trocas generosas, dos ensinamentos valiosos, das discussões instigantes, da voz e do violão, do ombro enorme quando as coisas ficavam difíceis (com quem chorar cada gota do naufrágio do país no dia seguinte ao espetáculo de horrores que foi o golpe de 2016) e da risada fácil em todos os outros momentos, enfim, da capacidade de fazer das segundas-feiras um dia para se esperar.

Como editoras da revista no momento em que o dossiê foi pensado<sup>1</sup> e diante da pandemia que impossibilitou nosso primeiro plano (uma festa de abraços e vivas à vida nova), nos pareceu muito natural que essa homenagem se desse na revista que Caco não apenas ajudou a criar como contribuiu ativamente para a manutenção da qualidade do pensamento crítico em seu trabalho como editor, autor e organizador de dossiês, trazendo

---

\* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: [anacer77@yahoo.com.br](mailto:anacer77@yahoo.com.br).

\*\* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutorado pelo Centro de Estudos Comparatistas, da Universidade de Lisboa. Pesquisadora independente. Participante do Grupo Interinstitucional de Pesquisa *Graphias*. E-mail: [dbjuliano@hotmail.com](mailto:dbjuliano@hotmail.com)

<sup>1</sup> De lá pra cá, a máquina neoliberal tirou mais uma vez o nosso chão com o afastamento de uma das professoras que editavam a revista, mas não do dossiê, porque, afinal, nem todos os quartos da casa foram tomados - *ainda!*, nos alerta Cortázar.

importantes parceiros intelectuais, internacionalizando o periódico, e publicando textos de agudez, acuidade e sensibilidade indiscutíveis.

Obviamente que não estamos sozinhas. A sensibilidade, a alegria, a simpatia, o carinho, a erudição, a generosidade, a consistência do pensamento fizeram com que Caco agrupasse e conservasse tantos amigos quanto livros (e olha que a biblioteca é grande!). Alguns desses parceiros abriram (à force) um tempo na agenda pandêmica, exprimida pelas aulas e reuniões *online* e pelo produtivismo enlouquecedor da carreira acadêmica, para falar um pouco da relação afetuosa e intelectual, ou intelectual porque afetuosa, que tinham com Caco, para quem, arte e vida, afeto e pensamento não são duas partes de um binômio, mas duas coisas indiscerníveis.

Essa nebulosidade das fronteiras fica evidente, por exemplo, em sua coluna “Diário de viagem”, publicada no *Bazar Americano* desde 2013. O *Bazar* é organizado pela querida amiga Ana Porrúa, professora da Universidade de Mar del Plata, que abre e fecha esse dossiê com duas fascinantes colagens, procedimento, que, como diz Luciana di Leone sobre o trabalho de Porrúa, torna inevitável a pergunta pelos encontros, “as suas violências e as suas delícias, e ainda nos convida a pensar as relações entre imagem e poesia”<sup>2</sup>.

Em seguida, uma participação que nos remete ao melhor desses encontros, à descoberta do amor na maturidade, bonito, singelo, arrebatador. Foi essa paixão que o levou a morar na Alemanha e é ela, Anke Heckman, que abre o dossiê com um bilhete (não traduzimos porque nosso tradutor oficial do alemão é o próprio homenageado), afixando o dossiê-homenagem. Anke, a mulher determinada e amorosa, cita a universidade como ponto inicial do amor entre eles e o encerramento da carreira acadêmica como a possibilidade de estarem juntos e de colocar fim ao vai-e-vem Brasil-Alemanha dos últimos cinco anos.

O primeiro texto acadêmico, não poderia deixar de ser, é de seu orientador Raul Antelo – figura intelectual que perpassa a formação de parte substantiva desse grupo que participa do dossiê. Antelo dedica a Caco uma excelente reflexão sobre o estatuto da arte, do gesto, da imagem a partir de um filme de Joachim Lang a respeito de Brecht e das relações entre arte, lei e comércio.

O corpo leve, pequeno do Caco sempre esteve acompanhado do amigo muito alto, tão magro quanto. Caco e Joca Wolff parecem se complementar tanto física quanto intelectualmente, inclusive na criação da *Revista Crítica Cultural*. É dele o texto seguinte sobre amizade, poesia, música e literatura. Di Leone também participa deste dossiê refletindo sobre uma estética do afeto e do convívio a partir de um acontecimento intempestivo - o relâmpago em César Aira e Rugendas, dois velhos conhecidos de Caco - e de sua própria experiência num momento de tensão e vulnerabilidade como a aula de um concurso.

Durante um curto, mas intenso período, tivemos o prazer de contar com a dedicada genialidade intelectual e a generosidade afetuosa do amigo Artur de Vargas Giorgi no PPGCL. É dele a análise do gesto de escansão da crítica e da criação do pesquisador e escritor Antonio Carlos Santos. Outro grande amigo que aparece nesse dossiê é Byron

---

<sup>2</sup> Apresentação do Dossiê “Poesia e modos de contato”, da revista *Terceira Margem*, v. 21, n. 35 (2017).

Velez com um trecho de sua novela *Huida Libre*, em que Caco figura na dedicatória e que é a “cara” do Caco, este incansável leitor de estranhezas geniais. Já Carlos Eduardo Capela, parceiro de bancas e viagens, professor da UFSC como Raul, Joca, Artur e Byron, canta “as bossas e as histórias desse caco inquebrável, inquieto, inquebrantável”.

Na sequência, agora entre cartas e depoimentos, vêm amigos e parceiros intelectuais como as professoras e os professores argentinos, Florencia Garramuño, Mario Cámara, Gabriela Milone, Franca Maccioni e Silvana Santucci que Caco trouxe para a Unisul, promovendo um frutífero debate no PPGCL, enriquecendo a formação dos alunos e do corpo docente e estreitando as relações internacionais do programa.

Como não poderia deixar de ser, convidamos alguns dos muitos alunos e orientandos que sabemos foram marcados pela docência do Caco, como José Isaías Venera, Vera Sommer, Alexandre José Ventura da Silva e Daniela Cristiane Martins.

Caco: esse amigo que vem nos acontecendo a anos e em vários momentos de vida, por vezes vestido de admiração, por outras, transferido nas discórdias teóricas, mas, sobretudo, investido de amor terno, na cúmplice intensidade de muitas vivências.

Que a distância não diminua essa relação fecunda que criamos, que continuemos a pensar juntos, a compartilhar nossas vidas, a *com-sentir* e, portanto, a fazer política; afinal, como diz Agamben, "a amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política". Felicidades, amigo!

\*

Não obstante a licença à forma acadêmica, usada no Dossiê, a *Revista Crítica Cultural* retoma nas seções seguintes seu compromisso com as colaborações críticas à cultura, segundo as regras de periódico universitário. Na seção artigos, teremos um texto de Valdemar Valente Junior sobre a violência no teatro de Plínio Marcos; uma análise do universo literário e músico-teatral de Cordel do Fogo Encantado feita por Maria Beatriz Licursi, Levi Leonido e Elsa Morgado, além da leitura crítica de Jesús Miguel Delgado Del Aguila sobre a obra de Mario Vargas Llosa. A resenha de Adilson Cristiano Habowski, Elaine Conte e Carla Milbradt discute a edição brasileira do bastante atual *A salvação do belo*, de Byung-Chul Han.



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





## CACOFONIA 1 CACOPHONY 1

Ana Porrúa\*



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

---

\* Professora da Universidad Nacional de Mar del Plata e pesquisadora de CONICET. E-mail: porruana@gmail.com.



## LIEBE DILMA, LIEBE ANA CAROLINA DEAR DILMA, DEAR ANA CAROLINA

Anke Heckman

Was für eine schöne Idee von euch, die Homenagem ao Caco auf den Weg zu bringen! Ihr habt auch mich gefragt, ob ich etwas schreiben könnte oder möchte. Ich war mir zunächst unsicher, weil ich dachte, es ist eine Sache, die mit euch, mit der Uni, eurer gemeinsamen Arbeit, den Freundschaften und Begegnungen aus diesem Umfeld zu tun hat. Was habe ich damit zu tun?

Das Allerschönste! So kam es mir plötzlich in den Sinn.

Denn, dass Antonio - so hat er sich mir damals vorgestellt - jetzt mit mir zusammen in Deutschland lebt, hat in gewisser Weise doch auch mit der Uni zu tun. 2015 hat er in Francoforte do Meno im Rahmen seines pós-doc die Überarbeitung und Fertigstellung der Übersetzung des Buches Philosophie des Geldes von Georg Simmel vorgenommen. Wir lernten uns erst sehr kurz vor seiner Rückkehr nach Brasilien kennen. Nicht an der Uni, sondern bei einer Musikveranstaltung. Die meisten von euch kennen auch den Musik machenden, singenden Caco. Caco, wie ihr Ihn nennt. Diesen frohen, grundpositiv gestimmten und zugleich nachdenklichen und tiefgründigen Mann, der so herzergreifend lachen kann. Und auch einer, der die Gabe hat, Menschen zusammen zu bringen.

Etwas mehr als fünf Jahre sind seitdem vergangen. Für uns war es ein Kommen und Gehen zwischen Deutschland und Brasilien bis in diesen Sommer hinein, in dem wir geheiratet haben und jetzt hier wie dort sein können.

Und zugegeben: Dieses würdelose „abserviert werden“ von der Uni, das ihn wirklich „kalt erwischt“ hat - und seinem Naturell diametral entgegensteht - hatte so doch auch sein Gutes. Wir konnten unsere Pläne früher als gedacht verwirklichen.

Was gäbe es von meiner Seite noch zu sagen? Vielleicht, dass er euch in besonderer Weise mag und schätzt. Nicht unbedingt die Uni, aber euch alle vermisst er, ganz bestimmt.



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





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020231-241>

## OUT OF SIGHT: IMAGEM E VESTÍGIO OUT OF SIGHT: IMAGE AND TRACES

Raul Antelo\*

**Resumo:** O filme de Joachim Lang sobre A Ópera dos três vinténs (1928) acompanha as lutas que Brecht teve de enfrentar para adaptar sua famosa ópera no início dos anos 30. Brecht e Kurt Weill, compositor da trilha sonora, assinaram um contrato com a Nero-Film para uma adaptação cinematográfica, mas o filme nunca aconteceu. Acusado de plagiário e encrenqueiro, Brecht sempre tomou esses rótulos como elogios. Sua análise do processo foi além do litígio em si e desvendou questões sobre as relações entre arte, lei e comércio.

**Palavras-chave:** Teatro épico. Manifesto político. Historiografia do direito autoral.

**Abstract:** Joachim Lang's film on The Threepenny Opera (1928) follows Brecht's struggles as he attempted to adapt his famous opera in the early 1930s. Brecht and Kurt Weill, the composer of the film's score, signed a contract with Nero-Film to produce a film version of it but the film never happened. Accused of being a plagiarist and a trouble-maker, Brecht always took these labels as a compliment. His analysis of the process moved beyond the litigation itself to unpack questions about the relationships between art, law and commerce.

**Keywords:** Epic theatre. Political statement. Copyright historiography

*Para Caco, de estrela em estrela*

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (BENJAMIN, 1987, p. 104-105)

### O FILME QUE NÃO FOI

A modernidade, para a Teoria Crítica, descansa no mercado e, particularmente, na cultura de massas afiançada pelo mercado, entidades que nunca operam com o original, mas com a cópia, podendo, portanto, julgar irrelevantes a ciência e a arte da vanguarda, as quais descansam em evidência, criatividade e inovação, valores compartilhados aliás pela filosofia. Benjamin, concretamente, não vê a modernidade como a época do declínio da teologia, mas como a época da profanação massificada e diaspórica, em que o ritual, a

---

\* Doutor em Letras. Professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina, antelo@floripa.com.br.

repetição e a reprodução, antes privativos da religião, são agora a linguagem trivial da cultura. Até o progresso torna-se repetitivo porque ele verifica-se na redundante destruição do antigo e toda reiteração (a hipostasiada “alternância no poder”, por ex.) passa a conotar, paradoxalmente, certo progressismo. O cerne da questão repousa então na temporalidade, degradada, lá atrás, na novidade, da qual conserva, porém, uma sorte de atemporalidade intrínseca, daí que a informação de atualidade nunca carregue nenhuma marca do anterior, nem alimente qualquer alternativa para o futuro. A suspeição em relação à mídia é justamente essa: sua imediata acessibilidade apaga a distância do remoto, à diferença da imagem (foto ou cinematográfica) que ora homenageia a latência, ora solapa a distância. A modernidade define-se então como a época da reprodução absoluta e, nesse sentido, da total teologização da cultura. Mas, ao associar a teologia e a cultura de massas contra o pensamento, a vanguarda (e o saber que ela carrega) já não podem encarar a luta histórica e se encolhem até a mais completa invisibilidade. Determinar o visto e o invisível é refazer, portanto, esse percurso com vistas à sua destruição e remanejamento.

*Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme* (2018), de Joachim A. Lang, encara esse desafio pois trata de uma tentativa fracassada, a de abordar novamente um clássico, a *Ópera dos Três Vinténs* (Theater am Schiffbauerdamm, agosto 1928). O conflito central, como sabemos, gira em torno de Macheath, gangster londrino, e Peachum, líder da máfia de mendigos, uma luta que na verdade é o último recurso da filosofia para eternizar a divisão do trabalho em que a própria disputa se sustenta, já que o enredo não é original: remonta à *Beggar's Opera* de John Gay que satirizava o aristocratismo caça-níqueis de Haendel. *Nos haec novissimus esse nihil*. Mas o filme de Lang é mais do que uma simples tentativa de reconstrução ou encenação de um conflito de interesses de Brecht e Weill, de um lado, e a produtora, de outro. Ele é, em última análise, um ensaio de cinema sobre as formas e condições da produção artística. Receoso de passar do ícone à sua profanação, ou seja, do sucesso teatral (200 récitas só em 1929) à tela, e apesar das muitas reuniões com Leo Lania e Georg Wilhelm Pabst, Brecht resistiu-se a fornecer o roteiro para um filme cuja estreia, finalmente, se daria em Berlim, em fevereiro de 1931, como obra exclusiva de Pabst, diretor, aliás, de obras expressionistas como *Die freudlose Gasse* (*Rua sem alegria*, 1925) ou *Die Büchse der Pandora* (*Lulu, ou A caixa de Pandora*, 1929). Inconformado, Brecht interfere, critica, questiona, boicota a versão da Nero Films, com julgamentos estéticos, mais mímicos que rapsódicos, para retomar as categorias de Paul Rilla, que pouco importam à produção, mais atenta aos riscos (censura, bilheteria), disputa essa que seria levada à Corte, com uma dura derrota para o escritor, obrigado a pagar as custas do processo, mas convicto, afinal, de que, em questões artísticas, os produtores (e por extensão o próprio Pabst, o Papa vermelho) têm apenas a mentalidade de uma ostra. O filme em questão (o desejo de Brecht) nunca foi feito e a versão atual de Joachim A. Lang é um filme sobre um filme não filmado. Lang não é um novato na matéria. Nascido em 1959 em Spraitbach, na Alemanha, estudou Literatura e História em Heidelberg e Stuttgart. Trabalhando desde meados da década de 80 na SWR, emissora de rádio do Sudoeste alemão, teve experiência como documentalista, tanto na Alemanha quanto na França, por exemplo, na série de mais de duzentos filmes de *Un siècle des écrivains*. Como diretor do *Festival Brecht* de Ausburgo,

a cidade natal do escritor, o estudo do teatro épico foi sempre central no seu trabalho já que, a seu ver, o pensamento é sempre mudança, *Denken heißt verändern* (1998).

Lang compreendeu que, para filmar um desejo, era preciso realizar uma topografia da insônia e, sem dúvida, mesclou sombrias figuras dos *bas-fonds* londrinos, na época vitoriana, com pessoas realmente existentes na República de Weimar e ainda com personagens brechtianas, algumas delas, como os mendigos, metamorfoseadas em hiperiluminados agentes de bolsa global, de terno azul, gravata vermelha e pasta de alumínio, traçando assim um painel de imagens e disfarces, coisas vistas e ocultas, tal como os tubarões da popular toada:

*Oh, the shark has pearly teeth, dear  
And he shows them, pearly white  
Just a jack knife has Macheath, dear  
And he keeps it out of sight.*

## CINEMA E POLICIAL

Numa resenha da passagem do livro à ópera de Brecht, redigida em 1935, texto que não chegou a publicar em vida, Walter Benjamin enfatiza o aspecto político da comunidade criminosa de Peachum e Macheath, situado para além do conhecido psicologismo de Dostoievski<sup>1</sup>. Mas antes disso, contudo, em “Comércio de selos”, do já citado *Rua de mão única*, observara que o filatelista divide sua paixão com o detetive, o cabalista e o arqueólogo, assim como em um dos fragmentos de *Infância em Berlim*, intitulado “Acidentes e crimes”, o mesmo Benjamin postula também uma interessante relação entre imagem, morte e vestígio, que vem aqui à tona. A própria cidade é o palco dessa multifária sociedade criminosa.

Por toda a parte circulava a Desgraça. A cidade e eu teríamos lhe preparado um leito macio, mas em lugar algum se deixava ver. Sim, se pudéssemos ter olhado através dos postigos rigidamente fechados do Hospital Santa Isabel. Ao passar pela Rua Lützow, percebera que muitas das janelas permaneciam fechadas em pleno dia. Quando perguntei o motivo, disseram-me que se tratava dos “doentes graves”. Ao ouvirem falar do Anjo da Morte, que assinalou com o dedo as casas dos egípcios, onde os primogênitos deveriam morrer, os judeus podem ter visualizado aquelas casas com tanto terror quanto eu aquelas janelas fechadas. Mas será que o Anjo da Morte cumpria o seu dever?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Benjamin (1972, p. 440-449; 2002, p. 8-9); Brecht (1973, p. 341-346); Kracauer (1981); Caillois (1941).

<sup>2</sup> E a seguir: “Como essa obscura visitação doméstica ocorreu também sem que me fosse explicado seu enigma, pude sempre compreender todo aquele que acorre ao primeiro alarme de incêndio à vista. Estes ficam nas ruas como altares ante os quais se fazem súplicas à deusa da Desgraça. Eu imaginava então que o minuto no qual alguém, com o único transeunte, ouvia soar o alarme ainda remoto, era mais excitante que o do aparecimento do carro dos bombeiros. Porém, quase sempre se perdia nele a melhor parte da desgraça. Pois mesmo nos casos em que houvesse incêndio, do fogo já não haveria nada para ver. Parecia que a cidade tratava com zelo aquelas raras chamas, alimentando-as nos pátios fechados ou sob os telhados, enciumada de todos os que pudessem ter uma visão da ave fogueira e esplêndida que criava. Vez por outra, bombeiros entravam e saíam, mas não pareciam valer tanto quanto o espetáculo do qual deveriam estar repletos. Se então surgisse um segundo carro com mangueiras, escadas e tanques, parecia que, após as primeiras manobras apressadas, se resignava à mesma rotina, e a equipe de reforço robusta e encapacetada mais

Poderíamos pensar assim, com Agamben, que a Desgraça benjaminiana funciona, junto à individualidade (*Daimon*), a sorte (*Tiqué*), o amor (*Eros*) e a necessidade (*Ananke*), como uma experiência radical. Da mesma forma, junto ao romance policial, não só a fotografia (à qual Benjamin dedica, aliás, em 1931, sua invalorável “Pequena história...”, embrião do ensaio de 1936 sobre a obra de arte), mas também a criminologia moderna configuram uma constelação, em que o extraordinário não abandona a vida regrada, e onde até as coisas mais corriqueiras e ordinárias tornam-se, subitamente, signos enigmáticos, encadeados em remissão recíproca, idênticos, em seu desejo de ver e saber, à impenetrável imagem fotográfica. Se descontamos a montagem, esta, sem dúvida, é uma das vertentes mais ricas do cinema, de tal sorte que podemos ler seu texto sobre os policiais (1930) como um esboço de sua teoria da imagem em movimento. Transcrevo-o na tradução de Antonio Carlos Santos:

Poucos lêem no trem os livros que em casa deixam ficar na estante, preferem comprar o que se lhes oferece no último momento. Desconfiam, e com razão, da eficácia dos volumes preparados de antemão. Além do mais, talvez achem mais interessante fazer sua compra no vagão embandeirado e colorido estacionado no asfalto da plataforma. Todos conhecem o culto a que ele convida. Todos já estenderam a mão aos volumes que balançam no alto, menos pela alegria da leitura do que com o sentimento obscuro de fazer algo que agrada ao deus das estradas de ferro. Eles sabem que as moedas que consagram a essa caixinha de esmolas os recomendam à consideração do deus das caldeiras que arde durante a noite, das ninfas do vapor que saltam e brincam alegremente sobre os trens e do demônio que é o senhor de todas as canções de ninar. Conhecem todos eles dos sonhos, assim como o resultado das provas e perigos míticos que como “viagem de trem” se passa pelo espírito do tempo, e a interminável linha espaço-temporal dos dormentes sobre a qual ela se move, a começar pelo famoso “tarde demais” dos que ficam para trás, imagem primária de toda negligência, até a solidão das cabines, o medo de perder a conexão, o pavor das gares desconhecidas em que entram. Confiantes, eles se sentem enredados em uma luta de gigantes e reconhecem em si mesmos a testemunha muda da batalha entre os deuses do trem e os deuses da estação.

*Similia similibus*. O entorpecimento de um medo pelo outro é sua salvação. Entre as folhas soltas recentemente dos romances policiais, procuram a ansiedade ociosa e de certo modo casta que possa ajudá-los com o aspecto arcaico da viagem. Assim, podem ir até o mais frívolo e fazer companhia a Sven Elvestad<sup>3</sup> e a seu amigo Asbjörn Krag<sup>4</sup>, a Frank Heller<sup>5</sup> e ao senhor Collins<sup>6</sup>. Mas essa elegante sociedade não é do gosto de qualquer um. Talvez se desejasse, em honra do guia de viagem, uma companhia mais conforme, como Leo Perutz<sup>7</sup>

parecia protetora que inimiga do fogo. Geralmente, porém, não chegavam outros carros, e subitamente se notava que a própria polícia sumira e que o fogo fora apagado. Ninguém queria confirmar que fora proposital” (BENJAMIN, 1987, p. 130-132).

<sup>3</sup> Sven Elvestad (1884–1934) era um jornalista norueguês famoso por suas histórias de detetive que começaram, em estilo romântico, à maneira de Knut Hamsun, aproximando-se, no fim, de abordagens psicanalíticas.

<sup>4</sup> Asbjörn Krag, policial durão e aposentado, protagonista das histórias de Elvestad.

<sup>5</sup> Frank Heller era o pseudônimo do escritor sueco Gunnar Serner (1886-1947), autor de romances policiais, cercados de obscuras transações financeiras e ambientados em cenários cosmopolitas.

<sup>6</sup> A expressão é ambígua. Pode se referir a Philip Collin, protagonista das histórias de Heller, que era, ao mesmo tempo, detetive e ladrão ou, mais provavelmente, ao escritor britânico Wilkie Collins (1824-1889), autor de *The Moonstone*.

<sup>7</sup> Leo Perutz (1882-1957), romancista tcheco-austriaco, muito admirado por Graham Greene, Borges e Calvino. Era matemático e, como tal, calculou taxas de mortalidade. Foi autor de *O mestre do juízo final* (*Der Meister des Jüngsten Tages*, 1923); *Quando derem as nove* (*Zwischen neun und neun*, 1918), *A terceira bala* (*Die dritte Kugel*, 1915), *O Marquês de Bolibar* (1920) e *Turlupin* (1924).

que escrevia narrativas fortemente ritmadas e sincopadas em que, com o relógio nas mãos, se passava sem parar pelas estações de cidades provinciais atrasadas que ficavam no caminho; ou uma outra que traga mais compreensão pela incerteza do futuro que vamos encontrar, pelos enigmas não resolvidos que deixamos para trás; ou talvez se queira viajar na companhia de Gaston Leroux, e com o *Fantasma da Ópera* e *O perfume da mulher de negro* sentir-se como um morador do “Trem Fantasma” que no ano passado parou para descansar nos palcos alemães. Ou podemos pensar em Sherlock Holmes e seu amigo Watson, como eles sabiam fazer realçar o estranho e o mais íntimo de um compartimento empoeirado de segunda classe, ambos como passageiros mergulhados no silêncio, um diante do pára-vento de um jornal, o outro atrás de uma cortina de fumaça. Talvez ainda todas essas figuras fantasmas resultem em nada diante da imagem que surge dos livros policiais inesquecíveis de A.K. Green<sup>8</sup> como o retrato de sua autora. Esta temos que imaginar como uma velha senhora com um pequeno chapéu que em total afinidade com suas heroínas sabe que nos enormes armários rangentes cada família, segundo o ditado inglês, esconde um esqueleto. Suas histórias curtas têm justamente o tamanho do túnel de São Gotardo<sup>9</sup> e seus grandes romances *Por trás das portas fechadas* e *Na casa do vizinho* se abrem à luz lilás velada do compartimento como as violetas noturnas.

Até aqui o que a leitura faz ao viajante. Mas o que a viagem não faz ao leitor? Quando está tão entretido na leitura a ponto de poder sentir com tanta certeza a existência de seu herói como a sua própria? Não é seu corpo a lançadeira que ao ritmo da roda faz incansavelmente a urdidura, o livro do destino de seu herói? Não se lia na diligência e não se lê nos automóveis. A leitura de viagem está tão associada às viagens de trem como as paradas às estações. É sabido que muitas estações se assemelham às catedrais. Mas queremos agradecer por isso aos pequenos altares móveis e coloridos onde, gritando, um ministrante exorciza a curiosidade, a distração e o acontecimento sensacional quando, por algumas horas, ao passar por algum lugar, como aconchegados em um xale esvoaçante, sentimos em nossas costas o arrepio da tensão e o ritmo das rodas<sup>10</sup> (BENJAMIN, 1991, p. 381-383).

A leitura faz ao viajante, tal como a audiência ao cinema; mas, nesse caso, o que o cinema não faz ao espectador?

<sup>8</sup> Anna Katharine Green (1846 –1935) foi uma das primeiras autoras de romance policial nos Estados Unidos, ao estreitar com *O caso Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878), muito apreciado por Wilkie Collins.

<sup>9</sup> O túnel de São Gotardo, sob os Alpes, é o mais longo túnel da Suíça e o terceiro do mundo, com mais de dezesseis quilômetros de extensão.

<sup>10</sup> A tradução foi inicialmente publicada no dossiê “Estudos Literários: Para além da autonomia literária”, da *Revista Letras* (nº 84, jul.-dez. 2011, p. 31-36). Como Siegfried Kracauer ou Régis Messac, Walter Benjamin também se sentia atraído pelo romance policial. Em um dos fragmentos de *Rua de mão única* (1928), Benjamin nos diz que a única apresentação suficiente e, ao mesmo tempo, a única análise estilística do mobiliário da segunda metade do século XIX encontra-se em certo tipo de *romance de crime* (*Kriminalroman*), em cujo centro dinâmico está o terror da casa. O gênero, claro, começa bem antes, com Poe, mas não há nisso contradição pois, como afirma também o crítico alemão, os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, assim como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram, de fato, depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoiévski. Essa idéia do interior burguês como exterior, como ameaça enigmática sempre à espreita, que alguns críticos identificam com a ascensão do nazismo e que era, aliás, compartilhada com Brecht, está muito bem desenvolvida em Conan Doyle e na vasta produção da escritora americana A. K. Green, livros todos conhecidos por Benjamin desde 1919. Com *O Fantasma da Ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX - conclui Benjamin - Gaston Leroux promoveu esse gênero à apoteose. Mesmo testemunhando o declínio do estilo, Benjamin não deixou de ler, sistematicamente Simenon e Agatha Christie. Dois anos depois, em 1930, residindo em Paris, no boulevard Raspail, o escritor torna a considerar o gênero como indício de uma transformação em curso, que afetaria, em última análise, o perfil do que chamamos cultura contemporânea.



Para responder à pergunta, partamos, portanto, de uma das *Passagens*:

O cinema: desdobramento [*Auswicklung*], resultado [*Auswirkung*] de todas as formas de percepção, velocidades e ritmos já pré-formados nas máquinas atuais, de tal maneira que todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação definitiva apenas no contexto do cinema. [K 3, 3]<sup>11</sup> (BENJAMIN, 2006, p. 439)

Nessa basculação especular (*Auswicklung* / *Auswirkung*) habitam os *tempi* e os ritmos preformados pelo mundo maquínico que, na cena contemporânea, deslizaram do simples ódio à democracia para, abertamente, promoverem uma democracia do ódio. Benjamin desenvolve a ideia numa famosa passagem do ensaio sobre a obra de arte:

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional*. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e do político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (BENJAMIN, 1994, p. 183)

O cinema não estava, na perspectiva de Benjamin, associado apenas à política recessiva de líderes e estrelas. Muito embora suas teorias se vinculem, via de regra, à prática dos vanguardistas russos, em seu primeiro texto dedicado ao tema, “Sobre a situação atual do cinema russo” (1927), Benjamin (1990, p. 71) considera que Dziga Vertov não foi muito feliz em apresentar os avanços revolucionários em *A sexta parte do mundo* (*Shestaya chast mira*, 1926) e mais até, que o próprio cinema russo não seria tão bom assim. Em 1929, Benjamin publica, em *Die literarische Welt*, um ensaio sobre Chaplin, a quem atribui o mérito de compor seus filmes com o procedimento barroco de exposição de um tema com variações, em detrimento do cinema contemporâneo, inclusive o soviético, baseado exclusivamente em ação e suspense. Sua máscara de distanciamento torna-o uma marionete que sempre frustra o repouso final, a síntese<sup>12</sup>. A

<sup>11</sup> Ver, ainda, Buck-Morss (2009); Hansen (2012a); Déotte (2012; 2015).

<sup>12</sup> Benjamin (1999, p. 199; p. 222-224). Em diálogo com Godard, Youssef Ishaghpour retoma essas ideias de Benjamin (chega a dizer que o ensaio sobre a obra de arte foi determinado pelo cinema de Vertov) e afirma que “on est passé d'une valeur magique du cinéma à une valeur d'exposition, à cette historicité qui est l'effet de l'existence de la reproduction technique. Et à partir de là c'est toute cette historicité du cinéma, non seulement comme archives historiques, avec toutes ces images et ces sons que vous avez repris des actualités, mais aussi la dimension métaphorique du cinéma de fiction par rapport à l'Histoire, que vous

seguir, o camundongo Mickey atrai sua atenção e passa a representar um desses sonhos do acordado que tanto preocupavam a Benjamin, a ponto tal que, em “Experiência e pobreza” (1933), nos diz que Mickey é uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles, porque o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer artifício, improvisadamente, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, das coisas como um todo.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (BENJAMIN, 1994, p. 118-119)<sup>13</sup>

A estes textos sobre o cinema soviético, Chaplin e Mickey, se acrescentariam, a seguir, menções isoladas a filmes em que teologia e história tornam-se indiscerníveis: *Ben-Hur: A Tale of Christ* (Fred Niblo, 1925), *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), *Napoleon* (Abel Gance, 1927), *Fredericus Rex* (Arzen von Cserepy, 1922–1923), *Almas em pena* (Carl Froelich, 1921), *La Passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) e esporádicas referências, numa das últimas versões do ensaio sobre a obra de arte, a *Misère au Borinage* (Joris Ivens e Henri Storck, 1933) e *Três canções para Lênin (Tri pesni o Lenine, 1934)* de Dziga Vertov<sup>14</sup>.

---

avez montrée dans votre *Histoire(s)*. En insistant sur le fait que ces relations s'établissaient dans les deux sens, que non seulement l'Histoire a changé le destin du cinéma ou que le cinéma comme tel a eu un effet dans l'Histoire, mais que dans les cas d'images très précises on peut voir cette reciprocité entre le cinéma et l'Histoire, comme dans le cas d'*Ivan le Terrible* et de *Staline*, ou en reprenant ce que Bazin avait écrit sur Chaplin et Hitler. (...) Ce n'est pas simplement le vol de la moustache de Chaplin par Hitler. Dans cette surimpression apparaît l'idée de la présence de « l'Autre » dans l'homme. Chaplin c'est un peu la figure emblématique du cinéma, votre film commence avec lui, c'est aussi l'une des dernières figures qui apparaît avec Keaton, lorsque vous évoquez la fin du cinéma. Mais il a une présence constante tout au long du film. Charlot c'est la figure emblématique du cinéma, et aussi une certaine figure de l'homme bon, de l'homme qui n'aspire pas au pouvoir et n'en a pas, mais en même temps par la métamorphose il y a l'Autre qui apparaît derrière, c'est-à-dire l'horreur absolue ou Hitler qui n'est pas en dehors mais qui est à l'intérieur de la même humanité. Cet Autre a aussi sa figure emblématique au cinéma et dans votre film, c'est Nosferatu. Ainsi en relation à l'Histoire, il y a quelque chose qui apparaît comme une sorte de permanence, entre autres avec les reprises fréquentes d'*Alexandre Nevski* et les chevaliers teutoniques qui massacrent les gens, il s'agit de l'horreur comme caractéristique du XXe siècle, dont la manifestation extrême est le nazisme. Ainsi, parmi cent, l'exemple du loup courant dans le désert et abattu d'un hélicoptère, tandis qu'on entend le récit de la mort d'une femme dans le coma et enterrée vivante par ses bourreaux qui ne l'ont même pas achevée. Mais lorsque vous parlez de la caméra qui n'a pas changé pendant longtemps, vous montrez le film du neveu de Gide sur l'Afrique, *Captain Blood* et son canon, Mussolini et la foule et Mussolini en homme à la caméra. En voyant votre *Histoire(s)*, le premier chapitre surtout, j'ai eu l'impression qu'il y avait eu trois événements majeurs au XXe siècle : la révolution russe, le nazisme et le cinéma, et plus spécialement le cinéma hollywoodien, qui est la puissance du cinéma, la peste, comme vous dites”. Cf. Godard (2000, p. 71).

<sup>13</sup> Sobre o particular ver Buck-Morss (2002; 2018).

<sup>14</sup> Hansen (2008, p. 336-375; 2012b); Mourenza (2020).



A estética de Brecht, dizia Jorge Amado (1957, p. 25), negava todo esquematismo e ostentava, em compensação, um antidogmatismo exemplar. Mas aquilo que melhor descreve o projeto de Joachim A. Lang em *Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme* talvez seja a própria análise que Benjamin dedica ao gesto em seus estudos sobre Brecht. Com efeito, bastaria substituir o significante “teatro épico” por “cinema épico” para obtermos uma acabada teoria da imagem como gesto. Assim, diríamos, o cinema épico é eminentemente gestual. Mas em que medida ele é também literário, na acepção tradicional do termo, essa é uma questão em aberto. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Segue-se uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o filme épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no cinema épico, podemos verificar que, em certos casos, uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o cinema gestual num cinema épico (BENJAMIN, 1994, p. 80-81).

Ora, na medida em que a experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens estão todas elas carregadas de história, já não temos necessidade de filmar do zero e o retardamento da interrupção, de que nos fala Benjamin, vai se tornar, em Godard, particularmente nas suas *Histoire(s)*, uma prática de repetir e parar, um *enjambement* de força e linguagem. Todos os problemas da arte contemporânea, como vemos, encontram sua formulação definitiva, de fato, no campo do cinema e, dentre todos eles, o gesto adquire uma clara potencialidade, não só estética, mas, fundamentalmente, política.

No início dos anos 90, Giorgio Agamben, profundamente tocado pela problemática da imagem e do cinema<sup>15</sup>, analisa a questão destacando, oportunamente, que potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade condensam-se, de maneira exemplar, no gesto. Um dos marcos desse debate é *Assim falava Zaratustra* em que Nietzsche nos mostra uma sociedade que perdeu seus gestos, de tal sorte que inúmeras seriam as tentativas posteriores de recuperá-los: o gesto místico do hierofante que devém o gesto histórico do presépio retorna assim no método crítico de Aby Warburg; na dança de

<sup>15</sup> Agamben (1992, p. 49-52; 1995, p. X-XI); Gustaffson; Gronstad (2014); Ruvituso (2013).

Isadora, Loie Fuller ou Nijinski; no silêncio de Rimbaud; no hieratismo de Salomé, de Wilde a Strauss; na *recherche* de Proust; na poesia *Jugendstil* de Rilke; na distância de Debussy; no gesto simultaneamente iniciático e epilogante de Mallarmé, criador da lírica moderna como liturgia ateológica e, enfim, de modo mais exemplar, no cinema mudo. Entretanto, essa questão residual criou contudo uma nova maneira de ver o cinema, cuja linha de fuga são as imagens em movimento, aquilo que Deleuze chama *images-mouvement*, que cabe interpretar mais como gestos do que como imagens propriamente, o que leva Agamben, para quem todo gesto oscila, de um lado, entre apropriação e hábito e, de outro, entre desapropriação e identidade, a concluir que toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), mas de outro, ela conserva intacta a *dynamis* revulsiva originária. Em todo caso, aquilo que caracteriza o gesto é que nele não se produz, nem se age, mas se assume e suporta, ou seja, ele abre a esfera do *ethos* como campo específico do humano. “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”.

Nesse sentido, o gesto Artista é, fundamentalmente, e sempre, o gesto de não se entender na linguagem, algo situado para além do significado, daí que o mutismo essencial do cinema seja semelhante ao mutismo da filosofia: ele é a exposição do ser-na-linguagem do homem: pura gestualidade. A conclusão de Agamben é clara: a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens<sup>16</sup>. Mais tarde, em *Profanações*, admitiria a existência de um vínculo secreto entre gesto e fotografia. O poder do gesto de condensar potências arcaicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra, na imagem, seu *locus* mais específico.

Certa vez, Benjamin escreveu, a propósito de Julien Green, que ele representa seus personagens em um gesto carregado de destino, que os fixa na irrevogabilidade de um além infernal. Creio que o inferno, que aqui está em jogo, seja um inferno pagão, e não cristão. No Hades, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui a chave secreta de uma *apokatástasis*, da infinita recapitulação de uma existência. (AGAMBEN, 2007, p. 24)

Vale para Benjamin, vale para Brecht. É o que constatamos em *Mackie Messer: A Ópera dos Três Vinténs de Brecht. O Filme*, de Joachim A. Lang, Coincidentemente, em *The Old Place* (2000) e, fundamentalmente, em *Imagem e palavra (Le Livre d'Image)*, (2018), Jean-Luc Godard glosa a mesma ideia de Agamben dizendo que, quando um

<sup>16</sup> Agamben (1991, p. 33-38; 1996, p. 45-53). Cf. ainda “Kommerell o del gesto” (KOMMERELL, 1991, p. VII-XV), mais tarde recolhido em *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze* (2005, p. 237-49). O gesto “es el secreto de toda imagen, su potencia interna (...), no es una tarea, no necesita una operación. No es ni una *praxis*, ni una *poiesis* —no es una actividad cuyo fin se encuentra en ella, al modo de la *praxis*, ni tampoco una producción cuyo fin es externo a ella, como en la *poiesis*”. (MOYANO, 2019, p. 188). A linha de fuga desse raciocínio aparece na recente denúncia agambeniana do desaparecimento da forma-de-vida estudante como corolário da pandemia de coronavirus. Se, além do mais, lembramos a relação formulada em *Ideia da prosa* da íntima relação entre estudante / estúpido, segundo a qual o estudioso é sempre alheado da vida corriqueira, colhemos mais uma vez a basculação benjaminiana entre desdobramento / resultado [*Auswicklung/ Auswirkung*].

século se dissolve lentamente no seguinte, alguns indivíduos transformam os meios antigos em meios novos. São estes últimos que chamamos Arte. A única coisa que sobrevive de uma época é a forma de arte que ela cria. Nenhuma atividade se tornará arte antes de sua época terminar. Mas, a seguir, esta arte (um gesto, apenas) some, desaparece. Torna-se fantasma. Imagem.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. *Trafic*, Paris: P.O.L., n° 1, p. 33-38, 1991. [Mais tarde recolhido em *Mezzi senza Fine*. Note sulla politica. Torino: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.]
- AGAMBEN, Giorgio. Kommerell o del gesto. In: KOMMERELL, Max. *Il poeta e l'indicibile*. Genova: Marietti, 1991, p. VII-XV. [Mais tarde recolhido em AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Saggi e conferenze. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 237-249.]
- AGAMBEN, Giorgio. Pour une étique du cinéma. *Trafic*, Paris: P.O.L., n° 3, p. 49-52, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. Face au cinéma et à l'Histoire: à propos de Jean-Luc Godard. *Le Monde* (Supplément Livres), Paris, p. X-XI, 6 out. 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMADO, Jorge. L'antidogmatique. *Europe*, Paris, a. 35, n° 133-4, p. 25, jan.-fev. 1957.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften, III*. Kritiken und Rezensionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Acidentes e crimes. In: *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 130-132.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscú*. Ed. Gary Smith. Trad. Marisa Delgado. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Kriminalromane, auf Reisen. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, IV·1, p. 381-383, 1991. [A tradução foi inicialmente publicada no dossiê "Estudos Literários: Para além da autonomia literária". *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n° 84, p. 31-36, jul.-dez. 2011.]
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio P. Rouannet. Pref. Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio P. Rouannet. Pref. Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Chaplin. In: *Selected writings*. Vol. 2 (1927-1934). Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 1999, p. 199.
- BENJAMIN, Walter. Chaplin in retrospect. In: *Selected writings*. Vol. 2 (1927-1934). Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 1999, p. 222-224.
- BENJAMIN, Walter. Criminal Society. In: *Selected writings*. Vol. 3 (1935-1938). Trad. Edmund Jephcott e Howard Eiland. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 2002, p. 8-9.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Orgs. Willi Bolle e Olgária Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRECHT, Bertold. De la popularidad de la novela policíaca. In: *El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1973, p. 341- 346.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. Trad. Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe*. Trad. Ana Luisa Andrade et al. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2018.

- CAILLOIS, Roger. *Le roman policier. Ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer a ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- DÉOTTE, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago: Metales pesados, 2012.
- DÉOTTE, Jean Louis. *El hombre de vidrio*. Estéticas benjaminianas. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- GODARD, Jean-Luc; ISHAGHPOUR, Youussef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- GUSTAFFSON, Henrik; GRONSTAD, Asbjorn (eds.). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nova York: Bloomsbury, 2014.
- HANSEN, Miriam. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 34, p. 336-375, 2008.
- HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema e Experiência: "A Flor Azul na Terra da Tecnologia". In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a Obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- HANSEN, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley; London: University of California Press, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *Le roman policier. Un traité philosophique*. Trad. G. e R. Rochlitz. Paris: Payot, 1981.
- MOURENZA, Daniel. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- MOYANO, Manuel Ignacio. *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes*. Adrogué: La Cebra; Programa de estudios en teoría política, 2019.
- RUVITUSO, Maria Mercedes. *La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre Estética y política*. 2013. Tese. UNSAM / Università del Salento, Buenos Aires.

**Recebido em 9 de julho de 2020. Aprovado em 11 de julho de 2020**



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020243-252>

## O GRANDE PODER TRANSFORMADOR: MÚSICA, POESIA E AMIZADE EM ANTONIO CARLOS SANTOS THE GREAT TRANSFORMING POWER: MUSIC, POETRY AND FRIENDSHIP IN ANTONIO CARLOS SANTOS

Joca Wolff\*  
Campeche, 2020

**Resumo:** Este é um texto dedicado a Antonio Carlos Santos, a propósito de sua trajetória poética, musical e intelectual do Rio de Janeiro a Florianópolis e a Frankfurt, em via de mão tripla. Versa sobre música, poesia, amizade e vice-versa. Para isso, faz da memória estória, e vê a poesia como som e sentido lá na casa do meu amigo.

**Palavras-chave:** Música. Poesia. Amizade. Antonio Carlos Santos. Kumba.

**Abstract:** This is a text dedicated to Antonio Carlos Santos concerning his poetic, musical and intellectual journey from Rio de Janeiro to Florianópolis and then to Frankfurt as a three-way road. It relates to music, poetry and friendship and vice versa. For that it turns memory into story and looks at poetry as sound and sense down there in my friend's house.

**Keywords:** Music. Poetry. Friendship. Antonio Carlos Santos. Kumba.

Música, poesia e amizade são os vetores da ciência encantada das macumbas e de seu grande poder transformador, que vamos invocar neste texto dedicado: dedicado à amizade sob o influxo desta ciência e de nenhuma outra, desde que o samba é samba. E não estamos a delirar aqui: é jogo sério. Os *kumba* (*ma* indica o plural) eram os poetas-feiticeiros, os encantadores das palavras na língua quicongo, segundo Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas, em *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas* (Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p. 5), uma das línguas de Angola, falada em várias regiões africanas e transplantada à força para a América a bordo dos navios negreiros, com toda a violência selvagem dos brancos e as consequências temidas e conhecidas. Parto de uma citação com cidade, editora, ano, página e tudo para me aconchegar sem culpa numa revista acadêmica científica indexada nas agências oficiais de fomento e derivados. E a cidade não poderia ser outra que o Rio. Pois nesse dossiê dedicado ao doce bárbaro Ca(rio)co, fruto de chamada de professorxs que trabalham duro e resistem como podem numa universidade público-privada, faço um mergulho autográfico íntimo-público, isto é, desfiguro e esfacelo nossas faces e corpos falantes, numa conversa franca e críptica, estudinho de formas de amizade creio que dignas de nota. O que explica – caso seja necessário explicar alguma coisa – o encontro de todas e todos nessa barca-dossiê, navilouca bárbara e tecnizada disseminadora de afetos entre nós, suas passageiras.

∞

---

\* Doutor em Literatura. Professor do PPGLit, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [jocawolff@hotmail.com](mailto:jocawolff@hotmail.com).



Antonio Carlos Gonçalves dos Santos eu conheci por acaso e conexão cósmica há mais de trinta anos, ele chegando do norte do país na ilha de Santa Catarina, Nossa Senhora do Desterro, à qual eu já estava então fatalmente magnetizado. Algo de terra, muito de mar, cantou um poeta popular da ilha (em versão modificada). Mas eram os fins dos 80, eu havia chegado no início da década, aos 18 de idade, desde o sul. Mas disso tudo só digo que fui atraído pelo violão, o violão brasileiro que ele tocava e seguiu tocando cada vez mais e sempre, e a partir da música veio o resto: o sotaque do Rio (“o português brasileiro, ué”, como ele diz entre risos) e tudo mais que isso significa – beijos, abraços, risadas –, os livros (o hábito de “virar página”) e os prazeres da conversação regada a água, cigarros e um leve tempero alcoólico. Uma rara dose de uísque pra ele, duas ou três taças de vinho pra mim.

Junto com o violão, a amizade veio pela música da voz do Caco, que sempre soube cativar as plateias, na sala de casa e na sala de aula, apesar da fama paradoxal e assumida de antissocial. Alto e bom som, literalmente, essa voz aveludada ele foi trabalhando no canto e no contato com outras cantoras, outros músicos, outras músicas, no caminho tanto de um João Gilberto quanto de um Gilberto Gil. No caminho dos Gilbertos, quer dizer, cantando baixo bonito mas sem desconsiderar as notas mais extensas. Nesse caminho fui superando os preconceitos que eu tinha com as baladas sentimentais, já que o Caco sempre foi desafiando esse repertório no violão ao longo dos anos, tocando desde Nega Gizza, Chico Trujillo e Cole Porter até Sting, Jorge Mautner e Stephan Hemmler (“Da da da”). Aprendi isso ali, no ato, ouvindo-o cantar esses temas, voz e violão, não fazendo concessões apenas ao que ele chama de “rock de macho branco”.

O pós-tropicalismo aclimatado na ilha do Desterro: esse o Caco que conheci e conheço. O detalhe é que agora, pleno 2020, ele estendeu o projeto pra além-mar e foi mulatizar a Alemanha, seguindo a trilha precursora de Oswald de Andrade, que até onde eu sei não falava alemão e não esteve na Alemanha. Pois estiveram sim na Alemanha artistas bem brasileiros do mundo como Hermeto Pascoal (inúmeras vezes) e Itamar Assumpção (uma vez), fato que reverberou em suas respectivas usinas musicais – ambos compuseram temas sob o influxo da língua alemã. O Caco canta e fala, fala e pratica e vive a língua alemã também (além do grego e do que vem do grego, politeísta, poliglota que é). E se ele compõe, nunca se soube – ou não mostra, exigente que é. Mas eis que do Desterro ele se desterrou pra Frankfurt: virou um frankfurtiano!, membro tardio do instituto de pesquisa social por onde passaram os Benjamin, Adorno e Horkheimer da vida. Da beira-mar no Cone Sul pro beira-Meno, terra de Goethe, no centro da Alemanha, e decerto que vice-versa. Isso (a mulatização da Alemanha) se confirma – e eu falo aqui muito despreocupadamente porque ele deixou sua âncora na praia do Campeche, onde (também) vive há décadas –, isso se confirma com a publicação da sua própria última-recente pesquisa sócio-político-literária sobre o racismo em Jorge de Lima (1893-1953).

O poetinha-prodígio do soneto parnasiano “O acendedor de lampiões”, o poeta modernista dos *Poemas Negros*, o escriba cristão de *A túnica inconsútil* – o Caco conclui – era um típico membro da elite brasileira e, sendo também médico e cientista, desejava e antevia um futuro brasileiro geneticamente embranquecido. Pois dito e feito: a vingança da Negra Fulô é o Caco quem propicia neste ano da peste, atualizando e organizando o debate em torno da vida-obra do poeta alagoano a partir das mais diversas fontes: Roger

Bastide, Antonio Rangel Bandeira, Dulce Vianna, Daniel Glaydson Ribeiro, Maria Graciema Aché de Andrade, além das próprias relações filonazistas do poeta. Tá tudo nesse linque: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/> Seção “Olhares”. Título? “Onde é que fica a minha ilha? Formação e política racial em Jorge de Lima”. Otobiograficamente, o escritor e pesquisador Antonio Carlos Santos escolheu um título ilhéu, extraído do final do poema “A noite desabou sobre o cais”, de *Tempo e eternidade* – o livro de “arte cristã” (Tristão de Athayde) compartilhado com Murilo Mendes (1935):

A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.  
Rangem guindastes na escuridão.  
Para onde vão essas naus?  
Talvez para as Índias.  
Para onde vão?

Capitão-mor, capitão-mor,  
quereis me dizer onde é que fica  
a ilha de São Brandão?

A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.  
Rangem guindastes na escuridão.  
Donde é que vêm essas naus?

Serão caravelas? Serão negreiros?  
São caravelas e são negreiros.  
Há sujus marujos nas caravelas.  
Há estrangeiros que ficam negros  
de trabalharem no carvão.  
Homens da estiva trabalham, trabalham,  
sobem e descem nos porões.  
Para onde vão essas naus?

Saltam emigrantes embuçados,  
mulheres, crianças na escuridão.  
De onde vem essa gente?  
Não há mais terras de Santa Cruz gente valente!

Ó indesejáveis qual o país,  
qual o país que desejais?  
Como é o nome dessas naus  
que não se lê na escuridão?  
Vão descobrir o Preste João?  
Na minha geografia existe apenas  
perdido no mar o cabo Não.  
A noite desabou sobre o cais  
pesada, cor de carvão.



Essas naus vão para o Congo?  
Castelo de Sagres ficou aonde?  
Capitão-mor onde é o Congo?  
Será no leste, no mar tenebroso?  
Capitão-mor perdi-me no mar.  
Onde é que fica a minha ilha?

Para onde vão os degredados,  
os que vão trabalhar dentro da noite,  
ouvindo ranger esses guindastes?  
Capitão-mor que noite escura  
desabou sobre o cais,  
desabou nesse caos!  
(LIMA, 1958, p. 384)

No texto diamantino de Antonio Carlos Santos na revista *Landa* o arquivo alemão de Jorge de Lima é aberto de imediato para ir sendo reconstruído pouco a pouco, num andamento cadenciado e certo por suas 40 páginas, entre cartas, prefácios, paratextos nas duas línguas e geografias. Cito o primeiro parágrafo, que anuncia diretamente a que veio:

Em 1924, dez anos depois de se formar na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro com uma tese sobre o destino higiênico do lixo, Jorge de Lima escreve em alemão um ensaio sobre a formação do povo brasileiro, *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* (Formação e Política Racial no Brasil), fazendo eco à conhecida tese do embranquecimento que teve em Varnhagen seu primeiro escriba (ODALIA, 1997). A ideia era combater a visão pessimista do Brasil de europeus como Georges Vacher de Lapouge e Gustave Le Bon, e anunciar aos alemães o lugar do país no futuro, “o ponto de convergência do progresso humano”. Quando estampado na contracapa do romance *Salomão e as mulheres*, em 1927, o texto trazia um outro título e o fragmento de uma introdução, em alemão, assinada por Ludwig Schwennhagen. A primeira edição, no entanto, só sairia no final de 1934, por uma editora da cena *völkisch* (nacionalistas de extrema-direita) de Leipzig, a Adolf Klein Verlag, com o prefácio de Hans Bayer, representante da Deutsche Nachrichtenbüro (DNB), a agência de notícias oficial do Terceiro Reich, no Brasil. (SANTOS, 2020, p. 326-327)

Em seguida vem a imagem da capa da pequena edição alemã do livro – livro-tabu que se revela finalmente de uma vez e que confirma aquilo que sua obra em poesia e prosa já apresentava de maneiras mais ou menos sutis: o seu inegável caráter eugenista<sup>1</sup>. Criado na Casa Grande, Jorge de Lima nasceu poeta e já escrevia versos a partir dos sete anos de idade, segundo reza a lenda da família. A edição de sua poesia completa, organizada por Afrânio Coutinho em 1958, dá conta desse prodígio, se bem que em suas memórias ele confesse que a mãe arrematava os versinhos, é claro; mas tá lá pra quem quiser ver como introdução aos “Sonetos”. No terceiro desses poemas infantis, aliás, lemos: “Benedito

---

<sup>1</sup> Em artigo publicado em *O Estado de São Paulo* a 8 de janeiro de 1939 sobre *A túnica inconsútil* (1938), sem qualquer referência à questão racial, Mário de Andrade escreve: “Eis um artista que não poderá ser perfeitamente compreendido, ou pelo menos explicado, sem uma exegese bastante pormenorizada. Jorge de Lima é um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver”. No primeiro volume da obra completa do poeta alagoano organizada por Afrânio Coutinho, este artigo se transforma em “Nota preliminar” (pp. 417-421) de *A túnica inconsútil*.

criado de meu pai/A ele chamam diabo/Por ser preto esse rapaz/Mas Benedito é meu amigo/Por isto eu o bendigo/E lhe digo muito ancho/Benedito você é um anjo” (LIMA, 1958, p. 185). Perdida a inocência do infante Jorge de Lima, o médico formado e o poeta consagrado diriam algo como: “Por ser preto e diabólico esse rapaz, há que embranquecê-lo”. Munido da ciência positivista como precoce cientista da saúde, não havia outra. Com o tempo os anjos voltam na profunda religiosidade que vai ganhando sua poesia, mas o paradigma eugenista se mantém intacto – como nos mostra Antonio Carlos Santos:

É como se ele [o ensaio *Formação e política racial no Brasil*] corresse, quase indecifrável, em gótico, sob a corrente de sua obra poética, de romancista, ensaísta, pintor, se mantendo mesmo quando Jorge de Lima abandona o positivismo ateu de sua formação acadêmica tornando-se um católico fervoroso, no início dos anos 20, instigado pela conversão de Jackson de Figueiredo. (SANTOS, 2020, p. 328)

Em “A noite desabou sobre o cais”, as perguntas feitas – como aquela sobre a localização da “minha ilha” – já vinham sendo feitas no poema imediatamente anterior, que abre *Tempo e eternidade*, “Distribuição da poesia”. Navios e escravos vêm atravessando cada estrofe e assim seguem navegando livro adentro. Há inclusive perguntas que se repetem nos dois poemas, estas: “Ó indesejáveis qual o país, qual o país que desejais?”. “Essas naus vão para o Congo?”, a voz poética pergunta no final do segundo poema, sucedida cinco versos depois por “Onde é que fica a minha ilha?”. Noite escura, cais, caos são as últimas palavras do poema, que segue e segue noite, dia, mar e céu afora, *Tempo e eternidade* adentro.

“Qual o país que desejais?” é uma interrogação simétrica a “Onde é que fica a minha ilha?” na medida em que a ilha maravilhosa, o eldorado em questão é o Brasil. “Qual o país que desejais?” reverbera a reflexão desenvolvida no seu ensaio-tabu jamais publicado em português, enquanto que “Onde é que fica a minha ilha?” também permite ler reminiscências autobiográficas, com a devida licença poética que me permito aqui. Reminiscências e ressonâncias essas que, para quem conhece o Caco, não são quaisquer: sua, nossa ilha não existe à toa nessa trajetória ímpar de músico popular sofisticado, fino tradutor e crítico literário erudito, cuja biblioteca tem o que você quiser. A propósito, lembro que, saindo de sua casa, no último de nossos encontros mascarados e à distância no jardim (na pandemia era assim que a gente se encontrava), apenas dois dias antes dele viajar para Frankfurt em julho último, lembrei de perguntar se era facilmente encontrável a edição que ele disse que tinha do “romance proletário” *Parque industrial* (1933) de Patrícia Galvão. Subiu até a biblioteca e desceu em seguida com o livro na mão, a segunda edição, de 1981. Foi o estímulo que faltava para seguir adiante com meu próprio projeto de pesquisa em torno de Pagu, de que uma fala virtual ao vivo intitulada “Patrícia Galvão como escritora-ciborgue” foi um primeiro passo. Gratidão de aço (*d’acier*, como ela diria).

∞

Antonio Carlos, Caco carioca, gaúcho, uruguaio, argentino – vários estilhaços ao sul do mundo também, o seu vasto mundo sul-americano. Viajava e viaja muito a gente do Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, com forte atração pela região do Atlântico sul. Seus diários no *Bazaramericano.com* argente têm desdobrado essa experiência *on the*

road mesclando escrituras de leituras, cartas, caminhadas, telefonemas (com ou sem vídeo), diários familiares, pássaros e auroras: <https://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=234&pdf=si>

Ali, no *Bazar*, o colunista Antonio Carlos Santos é “um tradutor no Baixio dos Francos” – reproduzo os termos da última postagem no inverno de “Francoforte do Meno 2019-20, Verão na Ilha [de SC] (Ano I/II da Miséria Nacional)”. Aqui, é como na música: uma escrita leve e aveludada e ao mesmo tempo densa, cuidadosamente tramada – a voz de um João Gilberto (onipresente) mesclado a um Manuel Bandeira, incluindo – por que não – pitadas de Paloma Vidal e Carlito Azevedo, essas raras figuras da cena intelectual carioca, como ele, com um pé ou dois em Latinoamérica. Vejo semelhanças em suas escrituras, no sentido do registro do cotidiano mais cruel colocado delicadamente, de um ponto de vista ao mesmo tempo próximo e distante. Quanto à biblioteca velho-mundista dele, fiquemos apenas com dois ou três nomes mencionados nos diários, porque ela tomaria todo nosso espaço: assim, decerto que W. G. Sebald está presente, do mesmo modo que Paul Celan está presente, do mesmo modo que Al Alvarez, escritor-nadador (como o Caco), etc. etc. etc.

E tem a China, obsessão de leitura e pesquisa mais recente, e tem a Rússia, e tem o Islã, e tem Palmares... Tem a náusea e o nojo do supremacismo. E tudo isso vem de “pan américas de áfricas utópicas”, vem das ene línguas que ele usa, vem de velhos poetas-feiticeiros *kumba*...

∞

Concluo essa conversa com um breve relato de uma semana – a primeira semana de outubro de 2020 – como professor remoto emergencial de remotas e excepcionais literaturas na Universidade Federal de Santa Catarina: as aulas foram dedicadas aos *Poemas Negros* de Jorge de Lima na quarta-feira (graduação) e à poeta negra Audre Lorde na quinta-feira (pós-graduação), sempre pela manhã. Coincidência algo previsível nesses tempos de lutas antifascistas dentro e fora das salas de aula em 2019, dentro e dentro das comunidades virtuais em 2020, mas que eu, de fato, não tinha calculado como sequência (precisamente, um dia atrás do outro com uma noite no meio). Sempre tenho um pé-atrás com minhas abordagens de poesia (confesso) em aula, temendo o silêncio mais absoluto – já aconteceu de ler e desdobrar pra alguma turma o mais tocante dos poemas, e outro, e mais outro, e não receber nenhum retorno. No caso dos *Poemas Negros* foi o contrário: apesar dos aparatos tecnológicos virtuais a nos separarem, várias alunas se prontificaram a recitar, inclusive “Essa negra Fulô”, sendo que uma aluna e um aluno acabaram dando depoimentos sobre a genealogia de suas famílias, ela catarinense, ele paulista, ambos do interior, em que a negritude dos ancestrais havia sido completamente apagada da memória das famílias e inclusive dos cartórios.

Só no final da aula daquela quarta-feira entrei com o debate incômodo mas incontornável na fortuna crítica do poeta alagoano, que Antonio Carlos Santos acaba de reordenar e sacudir, sobre sua adesão decidida ao eugenismo, do qual (como vimos) foi militante a vida inteira mas exclusivamente em língua alemã. Adesão comprovada (como também vimos) em “Formação política e racial no Brasil”, publicado – repito – duas vezes apenas em alemão, a primeira em plenos anos 30 na Alemanha nazista, a segunda pouco antes do poeta morrer em 1951 no Brasil, por obscura editora carioca (quem terá lido esse

livro no Rio e em alemão, naquele momento de completo refluxo do nazifascismo?). Tradução e comentários e fios soltos atados pelo mesmo Antonio Carlos Santos em “Onde é que fica a minha ilha?” – que é onde se encontram os pequenos-grandes detalhes da investigação em torno de todo e qualquer Jorge de Lima: poesia, romance, prefácios, capas, contracapas, cartas, documentos, conforme retomados no final daquela aula.

Desde o início da pesquisa dele sobre o assunto, que tomou quase todas suas horas nos últimos dois ou três anos entre arquivos brasileiros e europeus, tornou-se outra coisa, bem mais nuançada e perturbadora, a leitura da poesia e da vida de Jorge de Lima. Sem ser inédita a questão do racismo no poeta, como ele próprio mostra em seu texto, aquilo que mal se disfarçava na sua produção literária em prosa e verso, assim como na própria noção de “democracia racial” de Gilberto Freyre (que a reafirma inclusive no prefácio aos *Poemas Negros* do amigo alagoano), fica comprovado definitivamente com essa releitura detalhada e com a tradução das duas versões de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien* (tradução mantida inédita, exposta apenas parcialmente no texto).

O eugenismo de Jorge de Lima aparece, como mencionado acima, em sua própria poesia, o que a turma de graduação percebeu rapidamente. Mas não se tratava exatamente do eugenismo de Adolf Hitler ou do atual presidente brasileiro, esbravejado grosseiramente para as massas nos anos 30 e no atual momento. Poeta sofisticado de obra complexa, médico de prestígio com consultório famoso no prédio do Amarelinho<sup>2</sup>, no centro do Rio, a opção pela ilha / país geneticamente modificados – segundo as “raças superiores” a substituírem gradualmente as “raças horríveis” – se mantém sem tirar nem pôr na reedição do pós-guerra, que é o período da reunião dos *Poemas Negros* em 1947 e da publicação de seu livro de poesia mais ambicioso, *Invenção de Orfeu* (1952). O estudo do jovem Jorge de Lima, republicado pelo velho poeta que teima no equívoco, é preciso dizer, é de uma ingenuidade perversa e de um patriotismo insensato, assim como a mudança de “raças horríveis” para “raças de cor” na segunda edição também o é. O fato é que em nossa aula, remota aula, não podíamos concluir senão que o racismo e a herança da escravidão se mantêm como uma grande ferida aberta não apenas na literatura mas no Brasil do tempo presente e, de modo geral, no Ocidente contemporâneo, mas que milhares de pessoas seguem desdenhando e ignorando deliberadamente, aos gritos insanos de “nigger, nigger”.

Manhã seguinte, começo às nove horas a aula da pós-graduação justamente dedicada à poeta e ativista norte-americana Audre Lorde (1934-1993) – negra, lésbica, feminista, socialista, mãe e integrante de casal inter-racial, como ela gostava de se apresentar –, lemos... aliás, uma aluna leu um poema dela intitulado “Who said it was simple?” (1973), em mais uma interrogação que se poderia remeter à contradição de Jorge de Lima pelas lentes de Antonio Carlos Santos: quem disse que era simples? Lemos esse poema em tradução ao português em paralelo com algumas falas dela, entre as quais uma chamada “As ferramentas do Senhor nunca derrubarão a Casa Grande” (1979). Naquele poema e nesta fala alude-se a uma contradição não menos complexa que a de Jorge de Lima, a de um “feminismo racista” – no poema, sutil e delicado, em alusão às feministas brancas que se manifestavam nas ruas deixando os filhos e filhas com “problematic girls”

---

<sup>2</sup> Eram na verdade dois consultórios, segundo Mário de Andrade: um para pacientes, outro para poetas.

(certamente negras ou latinas) como *baby-sitters*, e na fala em um congresso na qual ela questiona severamente a própria organização do evento, que marginalizou as duas únicas conferencistas negras (convidadas de última hora), mostrando que a Casa Grande continuava de pé bem ali, no meio de um congresso cheio de boas intenções progressistas na New York University, ao mesmo tempo em que o neoconservadorismo crescente dos Estados Unidos podava direitos adquiridos pelas lutas das mulheres. Vale a pena colar aqui uma tradução do belo canto da poeta do Harlem, autora de *Irmã Outsider* (1984)<sup>3</sup> e encarnação dela:

Tem tantas raízes a árvore da ira  
que às vezes os ramos se quebram  
antes de dar frutos

Sentadas num Nedicks<sup>4</sup>  
as mulheres se juntam antes de marchar  
falando das problemáticas garotas  
que elas contratam para ficarem livres.  
Um empregado quase branco passa  
um irmão que espera para atendê-las primeiro  
e as damas não percebem nem rejeitam  
os prazeres mais sutis da escravidão deles.  
Mas eu que estou atada ao meu espelho  
assim como à minha cama  
vejo causas na cor  
assim como no sexo

e sento aqui me perguntando  
qual dos meus eus sobreviverá  
a todas essas libertações.<sup>5</sup>

Tem tantas raízes a árvore da ira. Mas o mesmo vale, com direito a frutos e flores tropicalistas, para a árvore da alegria, uma vez que, no começo da aula, os feiticeiros *kumba* se fizeram presentes: assim que eu acabei de pronunciar a frase que concluía a

<sup>3</sup> Há uma recente tradução brasileira de *Sister Outsider* feita por Stephanie Borges (Belo Horizonte: Autêntica, 2019).

<sup>4</sup> Cadeia de *fast-food* dos Estados Unidos.

<sup>5</sup> Versão levemente modificada a partir da tradução anônima do poema publicada na edição pirata de *Textos Escolhidos de Audre Lorde* pela Herética Difusão Lesbofeminista Independente, cujos lemas são: “fotocopie, difunda, circule!”, “A propriedade intelectual é um roubo”, “Anticopyright, Anticomercial”, “Arme seus próprios livros”, “Autonomia Feminista”. Segue a versão original do poema: *There are so many roots to the tree of anger / that sometimes the branches shatter / before they bear. // Sitting in Nedicks / the women rally before they march / discussing the problematic girls / they hire to make them free. / An almost white counterwoman passes / a waiting brother to serve them first / and the ladies neither notice nor reject the sligher pleasures of their slavery. / But I who am bound by my mirror / as well as my bed / see causes in colour / as well as sex / and sit here wondering / which me will survive / all these liberations* (LORDE, Audre. *From a Land Where Other People Live* (1973). In: *The Collected Poems of Audre Lorde*. New York: W. W. Norton, 1997).

minha introdução – “e vamos ver como é que esses textos cantam” – um aluno que é músico pediu licença pra cantar: “Professor, posso tocar uma rápida pra gente começar? Acho que tem a ver”, disse Ernesto Costa Gama. Eu respondi claro que sim e então surgiu nos fones de ouvido, voz e violão, nada mais nada menos que “Desde que o samba é samba” de Caetano Veloso<sup>6</sup>. Ernesto vive no extremo sul da ilha de Santa Catarina, com limitações de internet, mas participa de cada aula usando só o áudio. Foi então que ele mandou essa, de que o Caco também é admirador e intérprete:

A tristeza é senhora  
Desde que o samba é samba é assim  
A lágrima clara sobre a pele escura  
A noite, a chuva que cai lá fora  
Solidão apavora  
Tudo demorando em ser tão ruim  
Mas alguma coisa acontece  
No quando agora em mim  
Cantando eu mando a tristeza embora [...]

O samba ainda vai nascer  
O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja o dia ainda não raiou  
O samba é o pai do prazer  
O samba é o filho da dor  
O grande poder transformador [...]

Saravá, meu irmão!!!

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Nota preliminar. In: LIMA, Jorge de. *Obra Completa* vol. 1. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- LIMA, Jorge de. *Obra Completa* vol. 1. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- LIMA, Jorge de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien*. Leipzig: Adolf Klein Verlag, 1934.
- LIMA, Jorge de *Rassenbildung und Rassenpolitik in Brasilien*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1951.
- LORDE, Audre. *From a Land Where Other People Live* (1973). In: *The Collected Poems of Audre Lorde*. New York: W. W. Norton, 1997.
- LORDE, Audre. *Textos Escolhidos de Audre Lorde*. Edições Lesbosfeministas Independentes, s. d.
- SANTOS, Antonio Carlos. Onde é que fica a minha ilha? Formação e política racial em Jorge de Lima. *Landa* (UFSC) vol. 8, nº 2, Florianópolis, junho 2020.

---

<sup>6</sup> Do disco *Tropicália 2*, de Caetano e Gil, 1993: “Pense no Haiti, reze pelo Haiti/O Haiti é aqui/o Haiti não é aqui”.

SANTOS, Antonio Carlos. Diário de viagem. *Bazaramericano*, Mar del Plata-Buenos Aires, septiembre-octubre 2020.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. In: VELOSO, Caetano e GIL, Gilberto. *Tropicália 2*, Rio de Janeiro e Salvador, Polygram, agosto 1993.

**Recebido em 18/10/2020. Aprovado em 11/11/2020**



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020253-262>

## A REPRESENTAÇÃO, ESSA CRISE (OU, SE UM RAIOTE ATINGIR, É BOM ESTAR ACOMPANHADO) REPRESENTACIÓN, ESA CRISIS (O, SI TE ALCANZA UN RAYO, ES BUENO ESTAR ACOMPAÑADO)

Luciana di Leone\*

**Resumo:** A partir da questão “Mimesis e crise da representação”, do romance de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, e de algumas obras de Johann Moritz Rugendas, este texto indaga a tensão entre uma representação realista, a sua construção de sentidos e a sua construção de temporalidades, e uma representação alicerçada no trauma e no acontecimento intempestivo – relâmpago. Nessa tensão, o texto pretende deixar rastros para uma reflexão sobre uma estética do afeto e do convívio.

**Palavras-chave:** Representação. Crise. Relâmpago. Cesar Aira. Johann Moritz Rugendas.

**Resumen:** A partir del tópico “Mimesis y la crisis de la representación”, de la novela de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y de algunas obras de Johann Moritz Rugendas, este texto indaga la tensión entre una representación realista, su construcción de sentidos y su construcción de temporalidades, y una representación basada en el trauma e en el acontecimiento intempestivo – relámpago. En esa tensión, el texto pretende dejar rastros para una reflexión sobre una estética del afecto y de la convivencia.

**Palabras clave:** Representación. Crisis. Relámpago. Cesar Aira. Johann Moritz Rugendas

Igual que tantos descobrimentos, éste se presentaba en su faz de máxima inutilidad. Pero quizás algún día serviría de algo saberlo.

Cesar Aira

Houve um dia em que descobri que, se você colocar em questão o tempo, mas o tempo de atingir como um raio, é bom estar acompanhado para poder afirmar alguma sobrevivência. Foi no dia 9 de maio de 2014, eu realizei a prova didática do quarto de uma série de concursos – que naquele momento achava que seria infinita – para entrar no magistério superior no Brasil. Estava na UFRJ, na Faculdade de Letras. Concurso para professor adjunto de Teoria Literária. No dia anterior tinha sido sorteado o ponto que seria desenvolvido na prova, de cronometrados 50 min.: “Mimesis e crise da representação”.

Tinha chegado de manhã, pronta para o confinamento dos candidatos e para esperar a minha hora de ministrar a “aula”. Fiquei sentada no que, algum tempo depois, se tornaria um dos espaços mais familiares e coletivos do meu cotidiano de trabalho: o Centro de Estudos do Departamento de Ciência da Literatura. Estava com colegas bastante simpáticos, apesar das circunstâncias, mas estávamos exaustos e em um momento desses

---

\* Professora em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro/FAPERJ. E-mail: [lulidileone@yahoo.com.ar](mailto:lulidileone@yahoo.com.ar).



a verdade é que ninguém se faz companhia. Eu tinha tido que viajar para poder concorrer, e deixei a milha família, minha filha pequena, em outra cidade. Me sentia tremendamente sozinha. Esperei durante horas que desse a hora de contar meus minutos e poder falar o que tinha preparado. Não lembro que horas eram, mas, uma hora, já no Auditório, eu comecei a falar.

Comecei problematizando a frase que dava nome ao ponto: “*mimesis* e crise da representação”, não tanto na definição dos seus substantivos - mimese, crise, representação - mas a partir da letrinha minúscula, aparentemente inofensiva, que estava no meio da sentença e acabava por unir e separar duas línguas, duas épocas, dois paradigmas, dois sentidos: o *e*. Olhar o *e* me permitia colocar perguntas que desautomatizassem a oposição entre um apogeu do modelo representativo e sua crise, e a sua também automatizada concepção marcada por momentos históricos. O *e* me permitia ver não oposições, mas toques, contatos e atritos. Afinal, tentava interrogar a ideia de crise e de fim trocando os compartimentos estanques de um modelo representativo que entra em crise pela observação de modos sempre críticos/em crise da representação *e*, de certo modo, apontar para uma compreensão de que o que chamamos “modelo representativo” seria um dispositivo vistorizável, ocidental, moderno e controlador, e não um modo mais rudimentar, porque transparente, de usar a(s) linguagem(s).

Essa Introdução deveria durar dois minutos. Não sei quanto durou.

Em seguida, eu pretendia repor de modo rápido (rápido demais), a clássica tensão entre a perspectiva platônica e aristotélica em torno da *mimesis*, porém introduzindo a leitura de Jacques Rancière sobre os regimes de visibilidade em *A partilha do sensível* (2009). Eu achava que devia enunciar a perspectiva ocidental – era uma aula -, mesmo que não tivesse nenhuma vontade de universalização na minha leitura, por isso tentava marcar certas sutilezas na leitura de Plantão: por um lado, tensionando as posições às vezes divergentes entre diferentes diálogos ou diferentes momentos da sua obra, mas também colocando em evidência o “regime” ético apontando por Rancière. Em *A República*, texto que podemos chamar de programático, da “maturidade” de Platão, com uma função político intervencionista mais clara, a *mimesis* é, por um lado, da ordem do engano dos sentidos, como no caso de algumas epopeias, o que leva à conhecida expulsão dos poetas da imaginada República, mas também pode ser da ordem do elogio e do bom exemplo, como no caso dos hinos, dos encômios e dos cantos de louvor, tipos de poesia que, pela sua função, estariam permitidos e seus autores poderiam participar inclusive como mestres da nova constituição política. É isto o que leva Rancière, entre outras coisas, a apontar que a avaliação da representação se dá, não pela sua forma, por uma definição do que é a *mimesis*, mas pelos seus efeitos, o que a arte provoca na sociedade ou na polis, a partir de um dispositivo ético. Já no caso de Aristóteles, também sabendo que a sua *Poética* é um texto que chega totalmente fragmentado e ao mesmo tempo “já interpretado”, a diferença entre as “espécies” da poesia se daria não tanto pelos seus efeitos, mas pela sua forma, pelo seu princípio organizador – a sua enteléquia, como apontava Benedito Nunes (1966). Ao mesmo tempo, essa forma estaria dada tanto pelas diferentes linguagens ou materiais, pelos modos de usá-los, os modos de dá-los a ver, mas também pela hierarquia dos seus temas. Nessa perspectiva, as obras devem ser lidas pelo seu encadeamento interno, pela sua necessidade e verossimilhança e, nesse seu trabalho

*poiético*, trabalho crítico *a priori*, pelos gestos de observação, seleção e intervenção na forma, nos quais residiria também um modo de conhecimento. Assim, segundo entende Rancière, apareceria uma leitura da arte a partir dos modos em que ela se dá a ver, em que ela mostra a sua forma, e deixa ver como essas formas são consequências de modos de fazer. Podemos retomar a conhecida citação de Rancière em que define o regime poético/representativo das artes:

Denomino este regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar (...). Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Eu tinha citado essa cita que (re)cito agora. Minha exposição deveria ter tomado, até ali, quinze minutos.

Uma vez anunciada a necessidade de desnaturalizar, com o apoio em *A partilha do sensível*, a noção de representação, eu tentava entrar na problematização dessas formas que se “dão a ver” como coladas à realidade e o seu peso nas construções identitárias, muitas vezes numa difícil relação entre artes e consolidação dos estados nacionais. Rapidamente (rápido demais), eu falava do “realismo”, do “naturalismo” e das suas “armadilhas ideológicas”, fazendo um pequeno percurso pela crítica brasileira que se debruçara sobre o assunto. Luiz Costa Lima, no prefácio ao seu *História, ficção, literatura* (2006), já apontava como o estrato mais persistente na cultura literária brasileira, o privilégio do “documental”, a sua dependência do “fato”, a serviço da “verdade histórica”, da pátria ou da realidade. Essa persistência ou inclinação da balança para essa forma de se dar a ver, colada à realidade ou ao referente, seria comprovável no “eterno retorno” do naturalismo, tanto nos considerados primeiros escritores brasileiros – Alencar, Aluizio Azevedo – quanto no romance de ‘30, no romance-reportagem de ‘70 e, nós poderíamos acrescentar seguindo essa lógica, em algumas das chamadas “escritas do eu” das últimas décadas.

Para Flora Süssekind – aluna, eu dizia de passagem, mesmo não tendo anotado o dado no meu roteiro, de Luiz Costa Lima, mas também aluna de Silviano Santiago, que em *Literatura nos trópicos* (1978) aponta para aquilo que foge do controle do imaginário, que desborda e se fuga na literatura latino-americana, desmontando a lógica dependente do original e da cópia em prol das potências do entre-lugar – no texto da sua dissertação de mestrado que depois seria publicado como *Tal Brasil, qual romance?* (1984) - a recorrência que haveria entre essas tendências estéticas ou esse retorno do naturalismo no Brasil se daria por uma estética e uma ideologia que tentam ao mesmo tempo explicar o referente, e acalmar aquilo que ele traz de revulsivo e de traumático para a definição identitária que se pensa como urgente e como tarefa intelectual. Em outras palavras, perante uma história marcada pela violência, a escravidão, o estupro e a tortura, uma explicação a princípio coerente e “fiel” funcionaria como um calmante ou *band-aid* estético para a fratura social, cultural e de classe. A linguagem naturalista seria funcional ao se mostrar transparente, encenando uma não intervenção, ela se apaga e apaga a sua função mediadora através da ilusão de objetividade. Mas, para Süssekind:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias do Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. [O discurso naturalista] se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição (...). A estética naturalista funciona, por tanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões, as dúvidas (SUSSEKIND, 1984, pp. 39-43).

No entanto, continuava eu, haveria outra forma de pensar a representação que permitiria sustentar a identidade como algo, desde sempre, em crise. Uma arte considerada “degenerada” porque cancela a ideia de uma ficção de origem e de governo de si. Para Rancière, estaríamos nela em um *regime estético*: onde prima a desfiguração e quando a figuração aparece se dá sem hierarquias de verdade, sem essencialismos, e marcada pela estética – aquilo que afeta – como princípio de definição dos modos de encenar a linguagem.

Como aponta Rancière na sua definição dos regimes ético, representativo e estético, embora seja possível observar predominâncias históricas, esses regimes não se sucedem em uma lógica consecutiva. Pelo contrário, muitas vezes, é possível identificá-los em funcionamento em uma mesma época. Sússekind, por exemplo, observava no marco naturalista várias exceções: *Lucíola*, *Vidas secas*, *Em liberdade*. Ou seja, pensar nos regimes junto com Rancière e nos desbordes junto com Flora Sússekind (e Silviano Santiago a reboque) nos colocava – dizia eu, empolgada e entrando em mais uma digressão improvisada – longe de qualquer ideia de que há uma única hora histórica. Não há uma hora certa. Não há resposta infalível para a pergunta: que horas são?

Respirei e olhei o relógio. Segundo meus cálculos e planos deveriam ter passado 25 minutos de aula. Mas levava menos de 20. Deveria diminuir a velocidade, certamente, estava adiantada. O tempo tinha, como eu estava propondo, se deslocado. O problema era que a minha proposição devia contar para as artes, mas não para o meu plano e meu relógio. Entrava, assim, meio freando, com a atenção no meu pulso, ao “exemplo” que permitiria observar várias formas de representação crítica: o caso de Johann Moritz Rugendas e/por César Aira em *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

O pequeno romance de Aira começa em um tom algo enciclopédico, embora não sem humor e deixando entrever certa parcialidade, falando sobre a biografia e a pintura de Rugendas. Embora eu não tenha citado no dia da aula, tenho tempo, agora, de deixar ler o “tom” entre objetivo e malicioso, quase borgiano, que adota o narrador de Aira:

Su segundo y último viaje a América duró dieciséis años, de 1831 a 1845. México, Chile, Perú, otra vez Brasil, la Argentina, fueron escenario de sus laboriosos desplazamientos, y centenares, miles de cuadros, su resultado. (Su catálogo incompleto enumera 3353 obras entre óleos, acuarelas y dibujos.) Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... Esta peligrosa ilusión lo persiguió toda su vida (AIRA, 2000, p.10).

A partir daí, o narrador começa a contar as peripécias de um trecho da segunda viagem pela América do Sul, uma travessia do Chile para a Argentina, atravessando a cordilheira dos Andes e, particularmente, um “episódio” acontecido na descida. Mas a narração da viagem é feita, também, pela viagem interna de Rugendas e suas especulações sobre a sua pintura, que ele acha em crise, e a cisma por achar – na pampa Argentina – um novo patamar para o seu trabalho. Rugendas quer ver e retratar o “malón” de índios, por definição, irretratável. Rápido demais, intempestivo demais, invisível demais. A problemática da representação aparecia não apenas na própria figura do Rugendas e sua vontade naturalista, mas também em diversas figuras do romance que nos permitem problematizar as noções de herança e paternidade, dispositivos inseparáveis teórica e filosoficamente da ideia de representação: Humbolt, quem segundo o narrador pretendia com sua disciplina apreender a totalidade do mundo, aparece como um modelo a ser disputado; Krausse – o ajudante de Rugendas – o acompanha, mas também copia, mal segundo o seu mestre. Mas esses esquemas modelares são todos colocados em questão, junto com a sua pintura anterior.

As imagens publicadas em *Viagem pitoresca pelo Brasil. 1822-1825* que Rugendas faz na missão do Barão Von Langsdorff nos deixam ver uma dimensão do seu trabalho de cunho documental, onde o que importa é ver, retratar e compreender a cultura que se “descobre”, desde um ponto de vista botânico, antropológico e costumbrista [figura 1]. As imagens estavam feitas para a compreensão:

Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía. De esta comprensión emanaba su reproducción; no sólo su único libro publicado había sido un éxito de librerías en toda Europa, sino que los grabados que ilustraban su *Voyage Pittoresque dans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar vajilla de porcelana de la manufactura de Sèvres. (AIRA, 2000, p.17).

Este valor instrumental e comercial da sua pintura é uma das inquietações que demora ao Rugendas do romance de Aira, mas que também aparecia nas cartas do pintor a sua irmã, o medo a que esse modo da representação caduque: “¿Quién le aseguraba que el arte fisionómico de la naturaleza no pasaría de moda, dejándolo aislado como un naufrago en medio de una belleza inútil y hostil? Por lo pronto, su juventud ya casi había pasado, y seguía sin conocer el amor” (AIRA, 2000, p. 23).

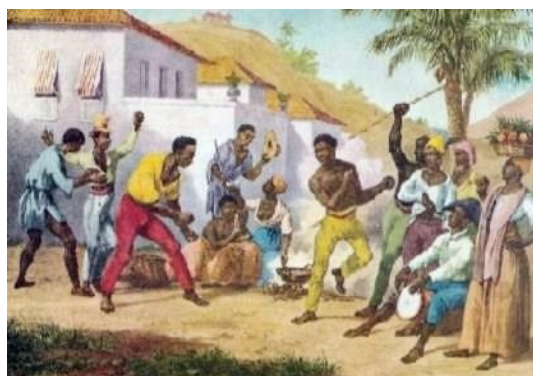


Figura 1 – *Capoeira* (1823), Johann Moritz Rugendas

O texto de Aira avança, então, entre a crônica histórica da viagem de Rugendas, e a ficcionalização da personagem, acompanhando cronologicamente alguns dados da sua obra e da sua biografia, porém sempre anunciando a aproximação de um momento - preanunciado pela paisagem e essa natureza vazia com a qual Rugendas se encontra depois de descer da cordilheira [Figura 2] em direção ao este, à *llanura* – em que a sua “visão” e com ela a sua pintura, se colocam em xeque.



**Figura 2 – Casinha de Las cuevas (1838), Johann Moritz Rugendas**

Essa tensão que Aira enuncia na concepção da representação que acompanha Rugendas e sua viagem, poderia ser vista, ainda, da perspectiva de um relato de formação. Porém, essa mudança no sujeito é aprofundada, levada às suas consequências mais extremas – identitária e esteticamente no “episódio” que ao mesmo tempo organiza e desorganiza a narrativa.

É conhecido o acidente que Rugendas sofre nessa viagem, quando é atingido pela descarga de um raio. E é esse “episódio” ou “acontecimento” o que o romance de Aira coloca no seu centro. Chegados no *llano* depois da descida das montanhas, Rugendas, Krausse, os ajudantes e os cavalos são surpreendidos por uma tormenta elétrica, onde o céu negro é também sonoro e luminoso, e funciona como paradoxo e metáfora, já que escuridão e visão se encontram: “Era una oscuridad a través de la cual se veía” (AIRA, 2000, p. 37). Sabe-se, e assim também nos conta Aira, que o cavalo de Rugendas é atingido duas vezes seguidas por raios e, ainda, o pintor é arrastado pelo animal, tendo ficado preso das rédeas por um dos pés. O pintor fica com o rosto totalmente deformado e passa as semanas seguintes sob os efeitos da morfina, única capaz de disfarçar a dor incontrolável. Depois do acidente, Rugendas sofre uma brutal intolerância à luz, e passa a se ataviar permanentemente com uma espécie de véu, que bloqueia a luz, como único modo de conseguir abrir os olhos e enxergar alguma coisa.

Desse modo, o que está no centro não é tanto a descrição do acidente, mas seu funcionamento. Ele é uma chave teórica para pensar uma perspectiva artística que não passe pelo estúdio, mas pela descarga: no romance depois do acidente, mas também antes por conta do enfrentamento com o “vazio” de referente, o conhecimento já não é possível pela observação, a seleção e a representação *poiética*, ou seja, não é mais possível um conhecimento em chave aristotélica, marcado pela forma, mas se dá um conhecimento como relâmpago. “El llano se había vuelto inmenso, sin salida porque todo era salida”



(AIRA, 2000, p. 38). Sem limites, abre-se um saber intempestivo. Brutal. Trazia aqui o texto de Antonio Carlos Santos, do meu amigo Caco, texto que eu conhecera em 2008, e no qual eu já tinha me apoiado para antigas aulas: “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajante*” (2007).

Como explicava o texto crítico no qual eu me apoiava: “A narrativa de Aira, então, simula ou rearma, entre outras formas, um *Bildungsroman*, um romance de formação em que um dado personagem passa por várias situações e termina transformado, transfigurado, ou desfigurado, por sua experiência de vida” (SANTOS, 2007, pp. 135-136). O romance de formação é aberto, não descartado, mas forçado e alargado mudando o seu pressuposto. Já não há identidade possível:

Em outras palavras, poderíamos dizer que Aira encena nessa *novelita* a passagem do regime poético para o regime estético, noções criadas por Jacques Rancière para reposicionar o debate sobre estética e política. Se no regime poético, regido pelo par *mimesis poiésis*, o que vale é uma hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos temas, sendo a arte separada da mentira por um conjunto de normas que garante aquilo que ela é, no regime estético, a arte se singulariza pela primeira vez e fica desobrigada de toda e qualquer regra específica. Assim, a arte de Rugendas, pós relação com o relâmpago, é uma prefiguração do surrealismo (p.76), do impressionismo, da *action painting* (p.34), uma arte sem mediação (p. 53 e 81), sem adjetivos (SANTOS, 2007, p. 138).

É necessário olhar de novo alguns trabalhos de Rugendas que, talvez, tenham sido os que – anacronicamente – nos permitam pensar em uma disputa de modos de conhecer e regimes de representação. Os trabalhos de Rugendas conhecidos como sua fase mais romântica seriam legíveis a partir da ideia documental, mas só em parte. Eles - mesmo tendo um referente – nos obrigam a pensar sem distância. Pintura e referente estão próximos demais para poder definir um observador claro. Ou melhor, um referente ausente enquanto referente [Figura 3]. O *malón* está ali, a cativa também, retratados, mas tudo foge no jogo de miradas e na estranheza das feições de todas as personagens da tela. Inclusive do cavalo, que embora branco e central, faz com que seus olhos esbugalhados nos levem fora do eixo. Como se ele estivesse sendo atravessado por um raio.

Nessa catástrofe que se opera sobre o regime representativo, retomando a terminologia de Rancière, vemos uma tensão entre a representação como um trabalho sobre algo anterior, como técnica, como forma, como sincronia temporal, como modo de interpretação, como método indutivo/dedutivo para uma forma de representar que, de forma radicalmente oposta, se dá como atualidade, como visão, como impacto traumático do objeto, como deformação e desfiguração, como velocidade e como erótica não interpretativa, e como relâmpago contingente. Em outras palavras, ou imagens, estamos com Rugendas e com Aira perante a impossibilidade de apreender o *malón* de índios, o *malón* foge da representação, ou melhor, terá que ser representado sem a prerrogativa da compreensão, pois já não tem uma cabeça, ou a centralidade de uma visão para guiar. Como o índio de Kafka:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo (KAFKA. 1999, p. 35).

A pintura não diz mais sobre a ordem, não permite uma narrativa na lógica da consecutividade. Só o raio.



Figura 3 - *El rapto de la cautiva* (1845), Johann Moritz Rugendas.

Que horas são?

Que horas eram? No meu pulso o relógio estava no mesmo ponto em que estava antes de entrar no romance do Aira. Não se tratava apenas da minha administração do tempo, mas do engano temporal, do desencaixe entre o tempo subjetivo, o tempo objetivo e o tempo do meu relógio. Importava que horas eram, sim. Havia, sim, uma hora certa para o concurso. O raio que tinha me atingido fazia chocar o conteúdo da aula e a sua forma, atravessando-os. Certamente não era o momento para ficar sabendo sobre esse trauma fundacional do conhecimento. Mas eu precisava continuar e concluir, descartar o planejado para improvisar sobre o tempo, no tempo, não tempo, que restava. Para onde ir com a minha aula, onde tinha tantas portas abertas que não via a saída? Era preciso se cercar de algumas companhias que segurassem o espanto e o trauma reduplicado.

Olhei para as imagens que tinha projetado. Observei que, se era possível, então, falar de uma passagem de paradigmas, não era possível observar uma saída total da figuração, como poderia se pensar se estivéssemos frente a uma tela modernista ou uma imagem da arte minimalista. O que estava em crise na comparação entre Rugendas e Rugendas? Entre um retrato e outro retrato? Entre um trabalho com o referente e outro? Assim, eu entrava rapidamente (rápido demais) na reflexão sobre o “retorno do real”. Hal Foster já apontava que o abstracionismo e o minimalismo podem ser pensados como reações da arte moderna contra a representação, contra o realismo e o ilusionismo, mas isso não seria suficiente. Foster aproveita a expressão de Lacan para pensar não na “representação” enquanto figuração ou enquanto relação com o referente, mas como sintoma, aquilo que não deixa de aparecer como não dito. Foster desenha uma certa genealogia da arte pop, do hiper-realismo, onde aquilo que chamamos de representação se torce na noção de simulacro (Foster, Foucault, Deleuze, Baudrillard). As obras de Warhol que para Foster encenam uma subversão radical – não irônica, mas cínica – que não se realiza sobre as formas, embora as formas também estejam na subversão. Nestas



imagens é impossível decidir por uma *ética* nos termos platônicos ou por uma *poiética* nos termos aristotélicos lidos por Rancière. Estamos frente ao que Foster chama de “realismo traumático”, onde vemos, mas não vemos; onde “entendemos” a imagem, ela é figurativa e referencial, mas não conseguimos dar um sentido (Que horas são?, eu gritava em silêncio).

Voltemos a Aira. Evidentemente o romance de Aira é um texto “literário”, isto é, podemos associá-lo a uma definição moderna e formal do que seja literatura, ao regime poético ou representativo, sem precisar de grandes acrobacias críticas. O texto em alguma medida se apresenta como tal. No entanto, aquilo que parece habitar o centro do romance é uma reflexão crítica e teórica sobre a própria arte, muito além de Rugendas. Seja como for, o texto não parece importar-se com a sua colocação dentro das categorias da ficção, ao mesmo tempo *bildung*, formação e deformação da personagem, *diegese* e *mimese*, trauma, *sintoma* e *imaginário*. Entendemos, sim, o texto. Mas a sua “experimentação formal” interessará só a estudos preocupados com as classificações. Nós já tínhamos perdido a hora. Se Flora Süssekind apontava um eterno retorno do naturalismo na literatura brasileira e nós poderíamos observar esse mesmo eterno retorno fora das fronteiras de uma cisma nacional brasileira, é importante ver, com Josefina Ludmer, que nessa retomada do referencial, do documental, do testimonial, do diarístico, da crônica, do etnográfico, do jornalístico ou do biográfico há, muitas vezes, uma constatação de que as categorias referenciais operam, sim, mas não são nossas, não nos definem, só nos tornam definidores no momento que as aplicamos:

Estas escrituras [textos de Cesar Aira, Fabián Casas, Bruno Morales, Daniel Link, Ana Cristina César, Nestor Perlongher, Washington Cucurto] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido. (...) Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. (LUDMER, 2007, s.p.)

Esses textos não “representam” compreendendo o referente, mas mimetizam, copiam, replicam, imaginando o trauma e o não saber. Perante um tipo de arte e de literatura que lida a aparição daquilo que não cessa de desaparecer, a “representação” seria essa crise que as artes vêm “suportando” desde que o homem ocidental se impôs a tarefa de compreensão e domínio total do mundo. Em outras palavras, outra genealogia é possível, uma história da arte que não seja a história do domínio, uma história da arte que não se preocupe com a hora. Uma arte baseada na repetição, na analogia, no aleatório, e não no didático, na formação, no domínio de um sujeito artista sobre uma matéria.

Eu terminava ali, com o tempo descontrolado, e com medo. Porém, nesse desafio, não de achar, mas de saber perder a hora, eu estava acompanhada por pessoas que fazem desse descompasso uma posição teórica, uma perspectiva crítica de leitura, uma posição ética, uma pulsão de vida. Para me amparar, sem apagar a ferida que se abre sempre entre o candidato e a vaga, entre o tempo e o tempo, estavam com seus textos presenças: Aira, Ludmer e meu amigo Caco.

## REFERÊNCIAS

- AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1981.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- KAFKA, Franz. “Desejo de se tornar índio”. *Contemplação / O fogueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.35.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas”, *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- PLATÃO. “Libro décimo”. In: PLATÃO. *Diálogos. La República*. Madrid: EDAF, 1969.
- PLATÃO. “Íon o de la poesia”. In: PLATÃO. *Diálogos. La República*. Madrid: EDAF, 1969.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1940.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Antonio Carlos. “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajero*”. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia (orgs.). *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

**Recebido em 05/11/2020. Aprovado em 30/11/2020.**



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020263-269>

## A ESCANSÃO DO OLHAR: ANTONIO CARLOS SANTOS E O MÉTODO

### THE SCANSION OF THE EYE: ANTONIO CARLOS SANTOS AND THE METHOD

Artur de Vargas Giorgi\*

**Resumo:** *A escansão é um dos gestos fundamentais da crítica e da criação. Seu exercício coincide com o apuro da descontinuidade, ou seja, com a sensibilidade para as diferenças. Antonio Carlos Santos faz desse gesto um princípio operatório. Assim, entre a crítica e a criação, elabora o diferimento como um método, com o qual emerge o fundamento ausente que nos une, distendido nas passagens entre nomes, tempos, espaços, afetos.*

**Palavras-chave:** *Escansão. Olhar. Antonio Carlos Santos. Método.*

**Abstract:** *Scansion is one of the fundamental gestures of criticism and creation. Its exercise coincides with the investigation of discontinuity, that is, with the sensibility to differences. To Antonio Carlos Santos this gesture becomes an operative principle. Thus, between criticism and creation, he elaborates deferment as a method. With it emerges the absent foundation that unites us, distended in the passages between names, times, spaces, affections.*

**Keywords:** *Scansion. Gaze. Antonio Carlos Santos. Method.*

Lendo a tese sobre o lixo de JL, começo a enxergar versos:

catervas adensadas de urubus, um decassílabo heroico,  
sarjam a limpidez dos ares salsuginosos, um alexandrino.  
[...]

De binóculo, observo os chapins (die Meise) bicando as  
sementes na macieira em frente à janela da sala entre as infindáveis  
repetições de Odeon para fazer os dedos se acostumarem  
aos movimentos rápidos e precisos. As costas reclamam  
(preciso de uma cadeira baixa só pra tocar).

Dia de sol, 13 graus. É de se perguntar: e o inverno?

Antonio Carlos Santos, “Diário de Viagem”,

setembro-outubro de 2019 e março-abril de 2020.

1. A escansão é um dos gestos fundamentais da crítica. Seu exercício coincide com o apuro da descontinuidade, ou seja, coloca em questão a sensibilidade (às vezes tensa, difícil) para as diferenças. Mas nisso a crítica se mantém muito próxima da criação: afinal, para ambas, trata-se de saber como/quando suspender e como/quando retomar; de pontuar as intermitências e os modos da repetição; de abrir espaço e tempo para que trabalhem as cadências, as velocidades, as diversas intensidades dos sentidos. Assim, a crítica e a criação recolocam as perguntas a respeito dos limites e dos limiares. Onde começa e onde

---

\* Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: [artur.vg@hotmail.com](mailto:artur.vg@hotmail.com).

termina o verso? E a música? E o inverno? E como decidir? É preciso entender que, assim como o desejo, todo sentido está implicado nessas passagens repletas de zonas cinzentas, a rigor inesgotáveis por qualquer decisão, seja ela primeira ou última. E que, além disso, nesses espaços se modula o necessário exercício de desnaturalização do nosso mundo de artificios. Não escrevo sem luz artificial, afirmou Derrida. Vale dizer: ali onde um fluxo natural pareceria repousar na continuidade imediata do seu próprio leito, a crítica e a criação fazem emergir a letra, a lente, o labirinto da escuta, isto é, trazem à tona uma distância incontornável, armada pelos marcos da mediação técnica: a linguagem com que ajustamos os focos; linguagem que nos permite começar a enxergar, uma e outra vez.

2. Antonio Carlos Santos parece fazer da escansão um princípio operatório, exercitado de forma plural. Como violonista, sua performance se dá com o corpo colado numa caixa de ressonâncias (dois corpos singulares, muitíssimo próximos, vibrando juntos, mas não confundidos). O vazio é mesmo estruturante: ele se abre no oco da madeira, mas também se sustenta entre o instrumento e a leitura da partitura, com a liberdade que ecoa em seu texto não convertido em ato. (E em torno do termo *liber*, vale lembrar, arma-se um campo semântico dos mais notáveis: a palavra remete à casca interna da árvore, forma arcaica do livro, assim como à infância e à liberdade.) Além disso, a escansão se faz sensível no intervalo de cordas, casas, acordes, vozes; no ritmo e na respiração, isto é, nas presenças e nas ausências, nos avanços e nas pausas. Entre um ponto e outro, faz-se necessária a passagem. Há o toque e o afastamento. A tocata e a fuga. A mudança de tom. Em suma, é também com a decomposição que se compõe. Com a descontinuidade que encadeia a música: seu silêncio.

3. A demanda de outros suplementos reforçaria que essa forma de diferimento é um método, o que significa, com efeito, um caminho ou um meio, ainda que aporético ou paradoxal. Uma mesma faixa gravada é muitas vezes repetida, como forma de estudo: é claro, *movimentos rápidos e precisos* levam tempo, exigem demora. E o assento é de fato específico: para além da reclamação das costas, espécie de verso do corpo, ele atende principalmente, diríamos, ao desígnio do desejo, nada submerso, mas que emerge aparentemente afastado, à parte, entre parênteses, para, não obstante, dessa maneira se impor: (*preciso de uma cadeira baixa só pra tocar*).

4. Como exercícios da descontinuidade nós poderíamos pensar, igualmente, as diversas traduções levadas a cabo pelo autor (alemão, castelhano, francês, inglês). A dificuldade envolve a busca de uma semelhança que é indissociável do registro da diferença: trata-se, afinal, da estranha, da distante intimidade entre as línguas, em nada assimilável pelas vias da ascendência identitária (seja uma suposta identidade das línguas entre si, seja a identidade da “comunicação”, armada entre as palavras das línguas e seus referentes). Nesse sentido, traduzir é mesmo traçar um trajeto, certamente provisório, através do afastamento, do desvio, da deriva, ou ainda, como tantas vezes se diz, é levar a lira ao delírio, como numa remuneração babélica dos sentidos. O que está em jogo, enfim, é uma espécie de endereçamento ou abertura a uma realização histórica que se dá apenas por meio da duração, ou seja, no diferimento do original, já que a história em

questão diz mais respeito à vida do espírito, ou das forças, do que à manutenção das formas, estas inevitavelmente comprometidas com seu devir ruína. É a história da experiência da linguagem como tal; experiência segundo a qual o original, seguidamente suplementado pelas traduções, é sempre afastado e repostado no próprio construto da linguagem. E é justamente desse modo – como se depurado, em simultâneo, pela falta e pelo excesso – que o original se faz contemporâneo na passagem que caracteriza cada tradução. Tais proposições podem ser sumárias, mas não se deixam reduzir à generalização: entre os autores traduzidos por Antonio Carlos Santos encontramos Norbert Elias, Georg Simmel, Walter Benjamin e Carl Einstein, assim como Jorge Luis Borges, César Aira, Mario Bellatin e Carlos Ríos, escritores protéticos.

5. Na dissertação de mestrado sobre a trajetória do crítico Ronaldo Brito no jornal *Opinião*, defendida em 1996 na Universidade Federal de Santa Catarina, e na tese de doutorado, de 2001, na mesma instituição, já sobre Cacaso, Ronaldo Brito e o grupo *October*, o interesse de Antonio Carlos Santos mostra-se, em alguma medida, o mesmo. Em ambas, assinala nos objetos de estudo não as possíveis continuidades ou as similaridades previsíveis. Ao contrário, por meio de contrastes e confrontos, mais importante para o autor é salientar o descontínuo. No mestrado, o método consiste em estabelecer *metatextos* que guiam a *separação do corpus* – “assemelhado à roupa do Arlequim” – e as três perguntas fundamentais do trabalho: “o que é a arte hoje? o que é o moderno? que estratégia adotar quando se trabalha *entre os spots e as academias*?” Aqui, a escansão do olhar se desdobra de acordo com a “noção de montagem elaborada pelo cinema, pelas artes plásticas e pela literatura na primeira metade do século”. Mas vale muito notar que tal olhar não isenta aquele que olha: na verdade, numa escansão do próprio sujeito, ver significa ver-se vendo; e é nesse ponto, ou melhor, é pela criação dessa distância no cerne da ontologia – distância a si, de si – que a sintaxe das montagens e desmontagens deve produzir seus efeitos mais importantes:

Seguir seus passos [de Ronaldo Brito] de 1972 a 1977 em um jornal da elite intelectual brasileira é um ato deliberado de autobiografia na medida em que essa leitura tenta reconstruir o campo de forças da época em que minha própria geração despertava para a atração da esfera pública. Gostaria que o sentido desta pesquisa ultrapassasse o “resultado”, como queria Roland Barthes, e fosse uma aventura do significante, mas uma aventura que transcorresse como uma experiência modificadora de si no jogo da verdade, uma ascese. Assim, quando Foucault afirma que seus livros sempre foram seus próprios problemas pessoais com a loucura, a prisão e a sexualidade, cremos poder amparar aí a ambição de nosso projeto: meu interesse, constituído pelas questões da minha geração, marca o meu ponto de vista (SANTOS, 1996, p. 8).

6. No doutorado, a proposição é reforçada. A justaposição de Ronaldo Brito e Antonio Carlos de Brito (Cacaso) com os críticos do grupo *October* dá-se novamente nos termos da montagem e da colagem, ou ainda, dos “jogos para armar” (título do capítulo 1). O entendimento é que “em tempos pós-modernos, o objeto de estudo da literatura é, também ele, um artifício, uma construção armada a partir de um olhar que monta fragmentos dispersos a fim de iluminar uma determinada questão” (SANTOS, 2001, p. 2-3). Diante do contexto de lutas teóricas, de negociações sobre o cânone em face do

avanço da indústria cultural, da emergência dos países periféricos e das minorias, da legitimação dos estudos culturais – enfim, diante dos novos modos de confronto com as práticas culturais e de produção de efeitos de sentido, o ensaio se encerra apostando na teoria como exercício de posicionamento. Eis o que afinal se ilumina, profanamente, e com uma urgência que parece ser cada vez maior: a necessidade da teoria como uma espécie de lente, talvez, que desnaturaliza o olhar e permite, ao mesmo tempo, o reenfoque, quer dizer, o rigoroso aprendizado do *entre*:

O que fica deste debate é sempre a questão do valor, quem atribui valor a que e como. De qualquer forma, os dias de demonização da teoria parecem ter ficado para trás e o que se ouve ainda hoje são apenas lamentos de quem vive batendo na corda da decadência. Sabemos que sem a discussão da teoria tornamo-nos apenas leitores ingênuos, sem a capacidade de compreender o debate contemporâneo e sem saber nos posicionar entre pós-colonialistas, neomarxistas, subalternistas, derridianos, deleuzianos, foucaultianos, etc. E sabemos ainda que o mais importante é manter o aprendizado dos signos (SANTOS, 2001, p. 122).

7. O método da escansão é elástico, estendendo-se, como vemos, a uma pluralidade de exercícios. Mas essa elasticidade é característica também do seu efeito, que conserva no impulso com que cinde uma sorte de recarga, contraforça que cinge a diferença no próprio fenômeno observado. Daí essa generosidade do olhar crítico, que produz, franqueia, dissemina sentidos sobre o que lê, enquanto transforma a leitura num procedimento tenso, de retenção de impasses, de discórdias, de entreveros afinal imanentes ao fenômeno. Esse movimento talvez tenha encontrado na leitura de Jorge de Lima seu desenvolvimento mais notável. Examinando a coluna “Preparação à poesia”, mantida pelo poeta no Jornal *A Manhã* (suplemento “Letras e Artes”), no início da década de 1950, Raúl Antelo destacou recentemente sua figura crítica e ambivalente (Cf. ANTELO, 2020). Trata-se do escritor intempestivo, crítico do positivismo, do raptado da vida pela ciência moderna e do sequestrado da intuição pelo intelectualismo maquínico; do leitor de Bergson, de Henri Michaux e dos escritores argentinos que, em torno da revista *Poesía Buenos Aires*, também liam tais autores; do leitor de Martí que trabalha uma passagem do presente à duração do passado, reforçando uma teoria da poesia que não dissocia memória, esquecimento e vida, ou vida abandonada, presente e vida eterna. Em torno da complexidade desse autor, Antonio Carlos Santos, por sua vez, percorre outras vias, levantando as camadas de uma história subterrânea. O ponto de partida é um texto pouco frequentado, mas que “atravessa toda a obra de Jorge de Lima, desde os *XIV Alexandrinos*, de 1914, ano de seu doutoramento na Faculdade de Medicina, de onde provinha em grande parte a teoria racista de que lançava mão”, “até *Invenção de Orfeu*, um ano antes de sua morte” (SANTOS, 2020, p. 328). Trata-se de *Formação e Política Racial no Brasil*, ensaio escrito em 1924, publicado em 1934 na Alemanha tomada pelo nazismo, em alfabeto gótico, por uma editora de extrema-direita de Leipzig, e reeditado, ainda em alemão, em 1951, por uma editora brasileira (a Getúlio Costa Editora, do Rio de Janeiro). Nesse texto, Jorge de Lima combate uma visão pessimista sobre o país, ligada à suposta degeneração provocada pela miscigenação, e anuncia aos alemães o aprimoramento étnico em curso no Brasil: a “gradual arianização de nosso povo e com isso a eliminação das raças inferiores” (LIMA, 1934 *apud* SANTOS, 2020, p. 331). Assim, o mesmo autor, como em verso e reverso, sintetiza agora o “signo de uma certa



conformação do campo intelectual da época, dominado pela ciência positivista que entrava no Brasil pelas faculdades de Medicina, de Direito, pelo Instituto Histórico e Geográfico, pelo Museu Nacional” (SANTOS, 2020, p. 348). Nesse sentido, ao lado da tese sobre o destino do lixo, de 1914, o ensaio sobre a raça estabelece outra baliza, de modo que higiene e eugenia se tornam as margens capazes de reconduzir a leitura da obra de Jorge de Lima. Antonio Carlos Santos retraça a linha do higienismo do escritor, lembrando que a tese de doutoramento do médico-poeta fora orientada por Afrânio Peixoto, desde 1906 titular da cátedra de Medicina Legal e Higiene da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e, em 1918, membro da Sociedade Eugênica de São Paulo (organizada em torno de Renato Kehl), que por sua vez havia sido orientado por Raymundo Nina Rodrigues. Na tese, logo no prefácio, surge o tema da guerra “como lei natural, guerra contra os resíduos, os dejetos, as excreções que ameaçam uma vida saudável, limpa” (SANTOS, 2020, p. 357). E com um movimento de aproximação e distanciamento, afirma Antonio Carlos Santos, Jorge de Lima faz desses refugos (os detritos relacionados também aos corpos sujos, à ralé) objetos de uma “instrução higiênica”. Ao lado do texto de Raúl Antelo, o que se destaca no ensaio de Antonio Carlos Santos é uma figura escandida, indissociável da escansão do olhar que a enxerga: Jorge de Lima, poeta-médico extemporâneo, crítico da história positivista, finissecular e modernista, leitor sensível de Bergson, de Michaux e das qualidades imateriais da experiência; Jorge de Lima, médico-poeta da elite do seu tempo, como tantos, formado pela banalidade do mal das teorias racistas, pela máquina positivista, pelo cristianismo. Como decassílabos heroicos e alexandrinos tensionados em meio à prosa do mundo.

8. Como vemos, a lente de Antonio Carlos Santos, sem dúvida artificiosa, aliás como toda prótese, é não obstante avessa à lente científica, a lente absoluta da clínica moderna. Enquanto nesta o fundamento existe como certeza e sua garantia é a objetividade das linguagens empregadas em seu registro e ilustração, no artefato de Antonio Carlos Santos, ao contrário, é a contingência, ou melhor, é o fundamento ausente que se apresenta, distendido nas passagens entre nomes, tempos, espaços, afetos: “De binóculo, observo os chapins (die Meise) bicando as sementes na macieira em frente à janela da sala entre as infundáveis repetições de *Odeon* [...]” (SANTOS, 2020). Vale notar que um binóculo – diferentemente do olhar ciclópico que é convocado tanto pela perspectiva renascentista como pelo uso laboratorial de microscópios, além, é claro, de ser necessário nos disparos das armas de fogo e das câmeras fotográficas – enfim, um binóculo não anula a cisão da nossa percepção, sempre construída, escreve o autor em um ensaio sobre as relações entre fotografia e memória, “a partir da divergência de dois campos visuais próximos, mas distintos” (SANTOS, 2017, p. 96). Entre esses dois campos visuais há, portanto, uma separação, um hiato, um vazio que tende a ser obliterado pelas ficções de um olhar total. A contrapelo, poderíamos dizer que a escansão do olhar enfoca justamente o que não se devassa, o que resiste à apreensão objetiva, trabalhando a diferenciação como um processo que não se esgota, e a diferença não como um referente representável, mas como aquilo que, embora apresentável por meio da linguagem, não pode ser finalmente assimilado pelo simbólico. Em suma, se esse método desvela algo, é apenas a tessitura de outro véu mais, ou seja, trata-se a cada vez do arranjo dos signos, do



texto, do véu do desvelamento. Tal aporia é mesmo constituinte da história da fotografia e, logo, do cinema. Ela já se impunha nas experiências propostas por Eadweard Muybridge, Thomas Eakins e Etienne-Jules Marey, por exemplo, experiências muitas vezes consideradas precursoras do cinema (Cf. DOANE, 2002). Apesar das premissas distintas, as tentativas dos pesquisadores de *decupar* os movimentos em intervalos cada vez menores conduziram a impasses célebres, muito afinados com as visões de Zenão de Eleia, Kafka, Ouspensky ou Borges: como no cinema, há um vazio ostensivo entre as imagens, e a continuidade, o movimento, a completude, enfim, é tão somente um efeito: uma aparição resultante do funcionamento do aparato, resultado fantasmal do artifício (técnico, intelectual, perceptivo) que oblitera um vazio constituinte. Tais artifícios – tantas vezes impostos como necessidade ou como natureza pela lógica moderna do progresso – podem ser contrapostos, sendo que o primeiro gesto necessário é expô-los como natureza de segunda ordem, isto é, como linguagem e como montagem. Flores azuis no jardim da técnica, diria Benjamin: diante delas, ver (no latim, *video*) é expor um vão, um vácuo, um vazio (no francês, *vide*). Como no cinema, o que chamamos de realidade:

Amsterdã – Perambulando por ruas e canais, essa cidade de beleza sóbria, contida, desfila diante de mim como uma paisagem só: os canais que se repetem com seus prédios tortos, todos do mesmo tamanho, as cores semelhantes e discretas, achatadas pelo inverno. Uma coisa chama a atenção à noite: as janelas iluminadas e sem cortinas se abrem à curiosidade alheia, se mostram sem pudor, organizadas, limpas e, geralmente, vazias. O que a transparência deixa visível é o vazio. O mesmo vazio que havia sentido nos anos 80 diante das mulheres expostas nas vitrines. Mas a verdade é que agora Amsterdã me agrada, não sei por quê. [...] (SANTOS, 2013-2020, s/p).

9. Desde 2013, mas com intervalos nem sempre regulares, é possível acompanhar a coluna “Diário de Viagem”, mantida por Antonio Carlos Santos na revista argentina *Bazar Americano*, editada por Ana Porrúa. Trata-se de um exercício de escrita de si desdobrado com coordenadas várias: leituras de livros e de imagens, traduções, trânsitos por inúmeras cidades e diversos países, histórias familiares, mudanças de estações e de ânimos, amizades e amores, pássaros e Pilates, violão e lembranças etc. Ligados alguns dos possíveis trajetos, o que parece emergir é uma vasta cartografia afetiva, espriada numa prosa cativante e praticada como escritura que inevitavelmente enlaça a presença e a ausência, a vigília e o sonho, o empírico e o imaginário (como diria Juan José Saer a respeito do conceito de ficção). Não à toa, aqui, o autor-narrador se reconhece na figura do desconhecido, isto é, nos traços que designam o estrangeiro, acompanhado, é claro, de muitos outros: “Peregrino é também um estrangeiro, um estranho, alguém que não cabe em si mesmo, nem no lugar que o rodeia, como Sebald, como Elias (*Peregrinação de Watteau à ilha do Amor*) e como eu aqui nesse Baixio dos Francos [...]” (SANTOS, 2020). Nesse sentido, se a viagem é fundadora da narrativa, o que ela funda, afinal, é a passagem permanente. A escansão do olhar não se separa da escansão de si, e dessa forma começamos a enxergar, vindo ao mundo, ou seja, à linguagem:

Pouco a pouco vou me dando conta da transitoriedade da minha passagem por Frankfurt. Sim, desde sempre era uma passagem, portanto um parêntesis na vida cotidiana e a situação singular de seis meses dedicados a um livro, em uma cidade onde eu não conhecia ninguém. O

transitório é sempre um problema quando construímos laços, quando essa passagem acontece carregada de afeto: afeto pela cidade, pela língua, por novos amigos, novas relações. Mas sem estar afetado pelo contato com a cidade é impossível a experiência. A experiência da viagem, fundadora da narrativa, *ist in Kursen gefallen*; toda a programação, a diminuição dos riscos e dos imprevistos ao mínimo, os deslocamentos das massas, a terrível incomodação que é atravessar os aeroportos, transformou a viagem em uma mercadoria que percorre sua linha de montagem para sair, lá na ponta, provavelmente de volta ao mesmo aeroporto, “feliz” por ter conhecido o mundo, por ter consumido sua passagem, seu quarto de hotel, seu ônibus ou trem, sua paisagem codificada, empacotada, prometida e entregue conforme os contratos. Mas sempre é possível estabelecer um contato, sempre é possível deixar-se levar pelo tempo (*die Zeit, immer die Zeit*), por ruas desconhecidas, jardins, por um dia a dia que te punge porque é estranho e ao mesmo tempo íntimo, caseiro. O que eu não sabia então é que o sentimento da transitoriedade, da passagem, iria se prolongar em uma relação mais duradoura e que o afeto iria manter Frankfurt na minha vida (SANTOS, 2013-2020, s/p).

Desterro, primavera de 2020

## REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. Jorge de Lima: ressonâncias. *Terra Roxa e Outras Terras*, Universidade Estadual de Londrina, vol. 38, p. 19-40, jun. 2020. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/40576>. Acesso em: 11 out. 2020.
- DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- SANTOS, Antonio Carlos. *Um intelectual entre os spots e as academias – a crítica de Ronaldo Brito em Opinião 1972-1977*. Florianópolis, 1996. 269 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLTB0105-D.pdf>. Acesso em: 11 out. 2020.
- SANTOS, Antonio Carlos. *Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional: o alto e o baixo em Cacaso, Ronaldo Brito e o grupo October*. Florianópolis, 2001. 1 v. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0078-D.pdf>. Acesso em: 11 out. 2020.
- SANTOS, Antonio Carlos. Fotografia e Memória: da teimosia do referente ao olho do ciclope. In: FLORES, Giovanna G.; GALLO, Solange M.; LAGAZZI, Suzi *et al* (orgs.). *Análise do discurso em rede: cultura e mídia – volume 3*. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 89-99.
- SANTOS, Antonio Carlos. Onde é que fica a minha ilha: formação e política racial em Jorge de Lima. *Landa*, Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 8, n. 2, pp. 326-366, jun. 2020. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-8-n2-2019/>. Acesso em: 11 out. 2020.
- SANTOS, Antonio Carlos. Diário de Viagem (Columna). *Bazar Americano*, Mar del Plata – Buenos Aires, março-abril de 2013 a maio-junho 2020. Disponível em: <https://www.bazaramericano.com/index.php>. Acesso em: 11 out. 2020.

Recebido em 14/10/2020. Aprovado em 10/11/2020



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



## HUIDA LIBRE [FRAGMENTO] HUIDA LIBRE [FRAGMENT]

Byron Vélez Escallón\*

Para A.B.T.

Para Caco

\*\*\*

Malditas puertas, qué pasa con las puertas de este hospital, pensaba el Gestor mientras embutía su cuerpo regordete y pálido por la estrecha hendidura que daba acceso al despacho en penumbras del Director Encargado. Con un ruido de goznes oxidados, empujado con potencia y también haciendo un enorme esfuerzo, con las manos fuertemente apoyadas en las superficies de madera blanca que él y la enfermera Magdalena mal habían logrado separar, el hombre pasó al fin del otro lado, sintiendo en la piel, desde el cuello hasta los muslos, los arañazos resultantes de la maniobra.

Se podría decir que, desde dentro de la habitación, se vio al Gestor nacer a través de la puerta entreabierta.

Más que en penumbras, el despacho vivía en un constante centelleo entre la penumbra y la plena luz, tal vez producido por un desperfecto en la instalación eléctrica, que hacía que la iluminación fallase y se restaurase en intervalos de regularidad desigual. En los intervalos de iluminación, el Gestor pudo ver que los pisos estaban cubiertos de una terrible suciedad y de muchísimos objetos y ropas dispersos, como si una bomba hubiese explotado ahí dentro mucho tiempo antes.

De frente a la puerta, en el extremo opuesto de la habitación, en una cama gigantesca y también cubierta de desperdicios, en medio de un revoltijo de ropas, almohadas y cables, se veía a un hombre viejo. Con una apariencia de infinito cansancio el viejo pálido, desaliñado y algo rechoncho usaba una bata azul de voluntario y, en su cabeza se veía una especie de casco que a su vez estaba conectado a través de un enmarañado de cables al espejo negro de una pantalla en la que delicados diseños de ondas luminosas se levantaban, se volteaban, se entretejían y se enrollaban en espirales cadenciosas.

– Perdón, buenos días –dijo el Gestor, alisándose la bata azul, manchada de una tonalidad marrón indefinible entre el color de la sangre y el del aceite de motor–. Se me convocó a una reunión...

---

\* Professor de Literatura Hispano-americana na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: flint1883@yahoo.com.mx.

El viejo no reaccionó y el Gestor notó que parecía en medio de un trance, con los ojos en blanco bajo su casco cableado. Debe estar piloteando un avatar, pensó, y entonces insistió subiendo respetuosamente el volumen de su voz:

– Buenos días.

Bajo el revoltijo de mantas, almohadas y desperdicios desparramados sobre la cama inmensa se percibieron movimientos que, observando proporciones, no podrían provenir del cuerpo del hombre del casco. Del extremo inferior se vio surgir una cabeza de metal brillante de la que había sido retirado totalmente el cuero cabelludo y del lado opuesto surgió una mano con las uñas pintadas de rojo. La luz falló, dejándolo todo en lo oscuro.

Pero regresó al instante, cuando ya las dos enfermeras habían salido de debajo del edredón. El Gestor notó que bajo el casco lleno de cables, en las órbitas del rostro del viejo, aparecieron dos puntos oscuros en el momento justo en que desaparecieron las formas fractales que antes danzaban sobre la pantalla negra.

– Buenos días –dijo el Director Encargado.

El Gestor no respondió inmediatamente, absorbo como estaba en la contemplación de la escena. La enfermera que ostentaba su cabeza positrónica, después de salir del revoltijo de cobijas, se había acercado a la mesa de noche, en la que había un recipiente con agua y, al parecer, una esponja, mientras que la otra, agachándose, extraía de debajo de la cama, con su único brazo de uñas pintadas de rojo, una bacinilla llena de heces.

– Soy... el Gestor –dijo el Gestor.

Con parsimonia, habiendo recibido de la enfermera calva el recipiente con agua y esponja, el Director Encargado se sacó el casco cableado y lo puso a su lado, sobre la cama.

– Sí, sí, ya sé. Yo lo mandé llamar a mi despacho.

– Mucho gusto.

– Ya lo conocía –mientras decía esto, el Director Encargado remojaba la esponja en el agua. La enfermera seguía en pie junto a él.

La luz falló, dejándolos en penumbra por un largo intervalo.

– ¿Sí? –Preguntó el Gestor.

– Efectivamente –ahora el Director Encargado tomaba la esponja empapada de agua y se la pasaba por la nuca mugrienta–. Pero, ¿qué hace ahí, tan lejos? Acérquese para que pueda verlo –esto lo dijo dando palmaditas de invitación sobre la inmundicia de la cama.

– Sí –respondió el Gestor, tímido, en voz muy baja.

La luz regresaba, el Gestor se acercó vacilante a la cama del Director Encargado.

– Siéntese, tranquilo –dijo el viejo, mientras se enjuagaba el rostro con su esponja.

– Gracias.

Cuando se hubo acercado, el Director Encargado se incorporó un poco y adelantó su rostro para mirar directamente a los ojos al Gestor quien, escrupuloso, se había sentado a los pies de la cama.

– Y... cuénteme, ¿cómo le ha ido?

– Bien –el Gestor sintió retorcijones en el estómago–. Gracias.

– ¿Qué ha podido observar, todo marcha correctamente?

– En cierta medida sí –el Gestor observó el estado del lugar en el que estaban, y vio que la enfermera manca de la bacinilla, apartando con sus tacones blancos los objetos dispersos por el suelo que le estorbaban el paso, se había alejado hasta una de las esquinas de la habitación–, aunque hay cosas que podrían funcionar mejor, señor.

– Adelante, cuénteme.

– Ehhh... Bueno, los baños no funcionan, hay que desprender baldosas del suelo... las puertas no andan bien... algunas enfermeras hacen lo que bien les parece.

Acostado a medias en la oscuridad que iba y volvía, se operó un cambio en los rasgos del Director Encargado. Estaba como fascinado, era como si se hubiera rasgado un velo. Cuando sumergió de nuevo la esponja en el agua, sobre su rostro de marfil se vio una expresión de sombrío orgullo, de implacable poder, de pavoroso terror... de una intensa e irremediable desesperación. ¿Volvía a vivir su vida, cada detalle de deseo, tentación y entrega, durante ese momento supremo de total lucidez? Entonces gritó en un susurro a alguna imagen, a alguna visión que veía en el vacío, gritó un grito que no era más que un suspiro:

– ¡Ah, el horror! ¡El horror!

– No es para tanto –el Gestor trató de enmendar.

– Es cierto –respondió el viejo, pasándose la esponja húmeda por el cuello, y agregó en tono confesional–: Yo llevo aquí, como Director Encargado –pensativo, trató sin éxito de calcular el tiempo, la esponja suspendida ante la boca entreabierta–... bueno, primero llegué acá con mi hermano, que era un hombre importante, hoy lamentablemente desaparecido... cuando llegamos esas cosas que usted menciona tampoco funcionaban.

– ¿Hace cuánto de eso?

– Ni idea, no sé... ya no me acuerdo. ¿Por qué? Bueno, no importa. Desde ese tiempo estamos gestionando el arreglo de los inodoros. –El hombre remojó de nuevo su esponja–: Pero... poco a poco uno se acostumbra. Es una ley de la vida: no sólo es cuestión de acostumbrarse, sino de descubrir las maravillas que hay en cada lugar, en cada circunstancia. Se puede siempre ver el vaso medio lleno o medio vacío. Además, hemos descubierto soluciones alternativas y sustentables.

– ¿Cuáles?

– Usted lo mencionó, las baldosas.

– Entiendo.

– Por supuesto que entenderá. Aquí nunca encubrimos la verdad.

El Director Encargado hizo una pausa, entregó recipiente con agua y esponja a la enfermera calva que lo esperaba junto a la cabecera, y continuó:

– De hecho, podría afirmarse que aquí buscamos obsesivamente la verdad. Eso lo hacemos a través del programa de Experiencia Aumentada, del que debe haber oído hablar –el hombre señaló significativo el casco lleno de cables a su lado y la pantalla negra fijada a la pared–.

– Algo escuché, aunque aún no tuve tiempo de experimentarlo personalmente.

– Ah, entiendo. Un hombre ocupado. Mi hermano era un hombre ocupado... en fin. Lo que interesa es que el programa repone en algo la experiencia que se hizo imposible después de que el mundo acabó. Y es una experiencia de alteridad, en la que se vive materialmente el desierto a través de un avatar, lo que protege al usuario de los inconvenientes materiales del desierto.

– De eso también escuché algo. Se puede ser buitre, se puede ser hormiga, se puede ser buey, se puede ser burro...

El Director Encargado, al parecer entusiasmado, se irguió un poco más, como para enfatizar sus palabras:

– Exacto. También se puede ser enfermera... Y es un camino, una opción y un estilo de vida. De tanto pilotear, se hace uno maestro en las experiencias y en sus narrativas, busca la verdad a través de ellas. Llegué aquí como hermano de alguien importante y – el hombre hizo un gesto demostrativo con su mano abierta–: mire usted hasta donde he llegado.

El Gestor paseó su mirada por el caos del despacho, iluminado a intervalos por la luz que iba y volvía.

– Pero, ¿el asunto de las narrativas no existe apenas para alimentar el banco de datos que sirve de base para las actualizaciones de droides?

– Para eso también sirve –respondió el Director Encargado, levantando el casco y calándoselo en la cabeza–. Sin embargo, no pueden despreciarse otros efectos de esas elaboraciones de palabras.

Accionando algún mecanismo en la parte posterior del casco, el Director Encargado complementó:

– Yo, por ejemplo, he ganado notoriedad y me he tornado una persona relevante a través de las palabras. Mi vida así empezó a tener sentido. Mi obra más importante es esta, aunque no está del todo acabada y la estoy retocando desde la juventud.

Bajo el casco lleno de cables, de las órbitas del rostro del viejo desaparecieron los puntos oscuros de sus ojos. En ese mismo momento, sobre la pantalla negra fijada en la pared de la habitación, aparecieron las siguientes palabras:

*“... ahora el rey negro, clavado en el lugar más oscuro de la tierra, vuelve a soñar que es un barco tenebroso, tan antiguo como ese vacío sucio en el que viaja siempre hacia adelante: un monstruoso armatoste negro entre unas tinieblas pastosas que le parecen connaturales. Lleva sobre su pecho, protegido entre dos poderosos, pero invisibles brazos – que funcionan como amurada–, un tablero de sesenta y cuatro casillas, que evocan el luminoso absurdo de los granos de trigo. Desde uno de los escaques centrales (el cuarto de reina), una figura negrísima, cubierta hasta lo que sería su cintura con una corona de dormir, sueña que un peón llega hasta la primera fila de las piezas blancas y se transforma en su rey. Sus ronquidos, inaudibles, hacen retemblar entero al mundo; lloran, crujen los maderos como atraídos hacia abajo por la fuerza de un llamado y los sueños se contagian como una mala enfermedad. La estrategia comanda el juego: todas las fichas, numerosas, negras y brillantes de movimiento, como hormigas, se aglomeran hasta la última de las filas, convencidas de que el ceder unos cuadros de territorio o el sacrificio de algunas cuantas de ellas –incluso si son varias– solamente terminará con la victoria, con el momento glorioso en el que cada una será el rey blanco de su propio tablero. Cada vez más desplazadas hacia*



*el último rincón (hacia popa), –porque aquí la única manera de llegar es yendo hacia atrás– las piezas negras sueñan, como agarradas a una astilla de naufragio, que van en avance, y logran la proeza de separarse entre ellas, incluso dentro de un atiborrado cuadrado. Unas tienen el sueño de viajar en tren; otras el de lograr parecerse a reinas blancas con el uso de una crema milagrosa; otras se lamentan, luchan y se hieren por una sonaja rota, por una corona de juguete, por la captura de unas lejanas torres blancas, por un pan negro y pegajoso; hay las descuidadas, que se sueñan fichas de parques, que van a la cárcel cuando aún no han cometido el crimen o cuando su sueño se entierra en el de las demás; y todas sueñan que son soñadas niveas majestades por un Rey negro que es un Barco negro que va hacia delante y hacia arriba, que las sueña soñándolo mientras reculan tranquilas protegidas por sus brazos. El ronquido se ha hecho general: la negra nave avanza hacia no se sabe dónde y por lo que grita y chirrea el maderamen parece que se estuviera rompiendo en pedazos. El sueño de nieve se hace tan pesado que cae, negro, húmedo, en un sopor pastoso, y aparece todo, pero encallado, incierto y silencioso, como sumergido en agua mugrosa, como cubierto de pegajosos gránulos de la nada. Acaso en este momento un peón negro sueña que despierta, que puede mirar en su propia base y descubrir que esa nada inmensa en la que flota el doble monstruo habita dentro de él mismo (porque hoy las piezas negras son cóncavas como los barcos); acaso mientras duerme mire por la borda hacia popa y descubra una corta zanja hecha por el barco de juguete que se hunde en la tierra húmeda mientras avanza; tal vez mire hacia proa y no vea nada; probablemente se precipite sobre la amurada a babor, a estribor, y vea las huellas del eterno debatirse de la bestia, similares o iguales a las de una inmensa alimaña, mutilada desde un reciente nacimiento, que se estremece y lucha en el fango oscuro para no ahogarse en él y sólo consigue que el dolor de su enterramiento se prolongue. Seguramente, el peón soñará con angustia que desciende a las entrañas del rey, a las sentinas, a las bóvedas: cómo están llenas hasta el tope de la misma tierra babosa que lo devora; cómo duermen allí, recostadas aún sobre un pequeño trozo de tablero descompuesto, con un mudo y hediondo resuello, tiernamente podridas, como los niños que mueren de repente jugando a las escondidas, las piezas negras del rey que –no cabe duda– mirarán con recelo a la traidora, como a un mal ruido que amenaza con despertarlas. Verá cómo él mismo, abandonado, se hunde en la masa oscura de la tierra mientras marcha, sin llegar nunca al final de la cuarta casilla de reina. Entonces soñará con su grito imposible: “¡Padre, creí que caminabas conmigo! ¿Por qué entonces sólo mis huellas aparecen en la tierra?”; y con el ronquido –que nunca se oye– que responde: “Sólo tus huellas se sumergen, porque yo te llevo en mis brazos”. Ya sabrá que tiene boca, una boca llena de tierra; que tiene brazos que luchan y se baten en silencio y que no sirven para nadar ni para cargar nada; que tiene una cabeza enorme a punto de reventarse, que tiene incertidumbre, que tiene nombre. Mirará hacia arriba en el momento preciso en que la sombra cubra sus ojos, para ver la bóveda de un barco que se encoge sobre él, con todo y nuestra tierra con sus muertos dormidos, y que se transforma en corona que se le cala hasta la cintura, impidiendo el movimiento de los brazos y sepultando en un sueño naval, ajedrecístico, de avance y emancipación, más negro y más profundo que la muerte, a la pieza ganadora.*

*Algo silencioso ocurre en el corazón de la masa compacta –que es horizonte, entraña y cielo–: ahora el rey negro vuelve a soñar que es un barco tenebroso...”*

Mientras el Gestor leía estas palabras en la pantalla negra, una somnolencia insoportable se apoderó de él. Lo que leyó parecía una escritura imposible de interpretarse sin la posesión de un código, demasiado críptica para quien apenas cuenta con el deseo de adaptarse a sus funciones. Además, era largo y aburrido.

– Ya sé –dijo el Director Encargado sacándose el casco–. Es difícil de interpretar. Yo mismo no sé muy bien lo que quiere decir. Busqué hacerlo así, para satisfacer las

demandas de los tiempos que corren. Me he preocupado últimamente por mejorar la segmentación del texto, que no me satisface del todo. ¿qué piensa usted?

– Es genial –respondió el Gestor, no logrando reprimir un bostezo.

– Le agradezco mucho la sinceridad de sus palabras.

Bostezando de nuevo, el Gestor notó que la enfermera calva, apartando con sus tacones blancos los objetos dispersos por el suelo que le estorbaban el paso, se había juntado a la enfermera manca de la bacinilla, que esperaba de pie en una de las esquinas de la habitación. La iluminación falló y se reanudó. Entonces, tratando de regresar a lo que interesaba, dijo:

– Es genial. Sin embargo, este asunto de funcionalidad sigue sin resolverse.

– Sí, sí...claro –respondió el Director Encargado, algo contrariado–. Yo he propuesto como procedimiento alternativo la implementación de un sistema ordenado de baldosas de asignación individual...

– ¿Individual...?

– Individual, sí. Eso acarrearía consigo un ahorro en gastos superfluos y aportaría un poco al sentido de pertenencia, tan menguado hoy por hoy. ¿Sabe? –el Director Encargado complementó con énfasis–: en la vida es mejor sentirse dueño, al menos, de una baldosa. ¿No es cierto?

El Gestor abrió la boca para responder, pero el Director Encargado, señalando a las enfermeras que esperaban en pie en la esquina de la habitación, continuó:

– Mire, nada más en esta habitación, siempre ordeno a las enfermeras que usen la baldosa del rincón.

Entre flashes de luz, la enfermera calva se agachó y con un objeto brillante y pequeño, al parecer una cuchara afilada, extrajo cuidadosamente la pieza de cerámica cuadrada que previamente había tanteado con su zapato blanco.

– Es importante atender a los hábitos higiénicos correspondientes –el Director Encargado cayó en la cuenta de algo–: A propósito, sus ropas están manchadas. Es una muestra de poca higiene, imperdonable en uno de nuestros aspirantes.

En ese momento la enfermera manca y la enfermera calva, agachadas sobre la cavidad abierta, evacuaban los contenidos de los recipientes que portaban en sus manos. Luego de que los hubieron vaciado, la enfermera calva restituyó la baldosa en su lugar, pisando coquetamente la pieza con la punta de su zapato de tacón alto para acomodarla bien.

Sintiendo un cansancio inmenso, el Gestor respondió:

– Es que me ensucié cuando intentábamos solucionar un problema con la Planilla... –prendiendo el dedo índice de su mano derecha entre dos dedos de la izquierda, explicó– : Una pierna se le quedó atascada; pues bien, se haló hacia afuera, y el hombre salió... – pensativo, dejó pasar un segundo, antes de continuar–: aunque la pierna se quedó...

Agitando las manos, como quien le resta importancia a las palabras que escucha y quiere desvanecerlas en el aire, el Director Encargado cortó:

– Sí, ya sé. Pero usted pudo buscar una bata limpia antes de venir a hablar conmigo.

– No me dieron tiempo...

– Todos debemos aprender a manejar nuestro tiempo, también nuestras responsabilidades. Por ejemplo, volviendo al caso de las narrativas: aunque se producen de manera individual, éstas pertenecen al hospital. Por eso deben ser decorosas, honorables. La responsabilidad de los actos de cada uno de sus componentes recae sobre la totalidad de la institución. ¿Entendido?

– Sí señor– respondió el Gestor, cansado.

– Por otra parte –continuó el Director Encargado, notando el cansancio del Gestor–, quiero que, en adelante y con vistas a la tarea que está por serle asignada, asuma una actitud más positiva. Mire, no piense que existen los problemas en el mundo, piense que sólo hay situaciones incómodas por superar.

– Pero... hay algunos casos en que...

El Director Encargado no lo dejó continuar:

– Entonces, si lo hemos solicitado es para *eso* y es *eso* lo que esperamos de usted en adelante.

El Gestor se restregó los ojos con cansancio, casi vencido por el sueño:

– No entiendo lo que tengo que hacer.

– Bien, en los últimos tiempos se ha determinado la necesidad de implementar una cultura de eficiencia y concientización. –entre flashes de la luz que iba y volvía, el Director Encargado notó que el Gestor cabeceaba, casi durmiéndose a los pies de la cama, entonces alzó un poco la voz–: hemos notado que nuestros procesos llevan demasiado tiempo y dependen de muchos factores intermedios, costándonos más de lo que podemos determinar.

Tomado por el sueño, sintiendo el enorme peso de sus párpados, el Gestor dio un cabezazo tan largo que casi se cae de la cama al suelo. Entonces levantó la cabeza sobresaltado y, con el cuello rígido, se obligó a mantener los ojos muy abiertos.

Levantando el edredón del lado en el que la enfermera calva y la enfermera manca aguardaban, el Director Encargado continuó:

– Ah... ya que lo menciona, he recibido informes, por ahora extraoficiales, de que sus gestos de cortesía hacia nuestro personal femenino no han sido hasta ahora los mejores. –el Gestor se había quedado completamente dormido, sobre la mitad inferior de la cama, entonces el Director Encargado continuó a los gritos–: Me parecería conveniente recordarle que uno de nuestros elementos no debería asumir hacia ellas actitudes indecorosas y/o faltas de cooperación. Tampoco está bien visto tratar de forzar asignaciones individuales de enfermeras alterando informaciones en las planillas. Se considera falsificación de documento público.

El Gestor dormía tan profundamente que empezó a roncar alto. Las enfermeras estropeadas entraron bajo el edredón que el Director Encargado les ofrecía, habiendo previamente dejado la bacinilla bajo la cama y el recipiente de la esponja sobre la mesa de noche. El viejo continuó:

– A pesar de su carácter finito y siempre reparable, aunque vengan garantizadas para un servicio perfecto de diez años, a pesar de que lo que ocurre en el hospital se queda

en el hospital, el maltrato no está contemplado en nuestro reglamento sutil, ese que no se escribe, pero se sabe por sentido común –con cariño, el hombre arropaba a las enfermeras mientras le decía esto, a gritos, al hombre dormido–: “Mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón”.

Profundo, el Gestor se llevó el pulgar de la mano vendada a la boca y empezó a succionarlo. El Director Encargado continuó gritando:

– Creo que ese principio sólo se hace comprensible cuando cada funcionario vive la experiencia de ser enfermera. Yo, personalmente, vivo una vida completa como Magdalena, la Enfermera Jefe de División, que tiene un afecto especial por usted. Creo que lo ve como a un hijo. Hace un tiempo ella y yo nos hicimos uno sólo.

El Gestor, completamente dormido, comenzó a agitarse y a hacer gestos de negación con la cabeza, como tomado por un mal sueño. El Director Encargado, suspirando, lo miró con incertidumbre, y trató de moverlo desde debajo de las mantas con la punta del pie:

– No se preocupe, señor Gestor: esto hace parte del tiempo que tenemos que pasar juntos aquí. Y, bueno, todos estamos muy cansados.

Moviendo levemente al Gestor con el pie, remató:

– Un aviso: a partir de mañana usted será el encargado de las llaves de este hospital. Entre todas, va usted a recibir las llaves del baño general. Creo que con esto podemos dar esta reunión por terminada. Muchas gracias.

El Director Encargado se incorporó lo suficiente como para cubrir al Gestor con una punta del edredón, cuyo cuerpo regordete y pálido ahora descansaba en posición fetal. Luego se caló el casco cableado y, recostándose entre almohadas, entró en trance. Sobre el espejo negro de la pantalla fijada a la pared aparecieron formas cadenciosas.

Las luces del despacho titilaron una vez más y se apagaron del todo, al parecer automáticamente.



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

## juntando os cacos (ou: as circunstâncias dos poemas)

### I – Os Josés

Nas comunas dos Josés  
só Josés alguma coisa  
têm entrada franqueada,  
o José sempre na frente  
certo de ser o que é:  
senhor do jota janota  
que tendo o pingo dos is  
precede o nome privado.

Se José Maria for  
não tem mais como não pôr  
na geral diretoria,  
pois tanta honra lavrada  
há de estar imaculada,  
mesmo se um filho, neto  
ou sobrinho enxovalhado,  
o nome tenha emporcado.

Em não sendo o caso assim  
reveza a presidência  
com outros Josés afamados,  
donos de quatro costados  
e brasões com bravos leões  
jubados sobre o carmim,  
essa estirpe alcoviteira  
farta de eira e de beira.

### II – Os carlos

Diferente é bem entre os carlos,  
que nascem plurais, destravados  
de acordo, e para acordes menos  
sustenidos do que bemóis.  
Aos carlos tal não incomoda  
o sei lá carlos. Boa praça  
será, pois para eles é  
tudo xará, sem preconceito.

Nariz empinado não têm  
desse jeito, são mansos quais  
sujeitos sensatos, daqueles  
que pensam antes de falar.  
Seu desprendimento talvez  
seja fruto do horizonte i-  
luminado disposto a frente,  
brilho do sol ali na cara.

Antônimo de bruto é o  
antonio carlos para quem  
a glosa vai, misto de verso  
e prosa, amigo de encantar.  
Farto de ser foca no rio  
resolveu a nós se chegar,  
e nunca mais, deste sertão,  
o pé e o violão arredar.

Claro que não foi bem assim:  
as seduções das alemanhas  
junto à paixão americana  
por um *soul* bem temperado  
tirou-o daqui. Só uns meses,  
decerto, já que falou mais  
alto coração, livros e  
amigos, que há de cuidar.

### III – Os cacos

se bruto não apetece  
      brita tampouco  
o atrai  
      ao contrário  
só sopesa  
      mas basta um brito berrar  
          por aí  
que ele escuta  
          ouvido aberto  
atenta  
      primeiro foi o Ronaldo

tirado  
 sem menoscabo  
 das tantas páginas  
 de opinião

lido  
 relido  
 treslido

discutido de ocasião  
 entre uma  
 cerveja no almoço  
 e o ganha-pão  
 da tradução

arteiro como sói  
 os traços dele  
 botou em telas  
 de academias  
*spots* na iluminação

já o brito de depois  
 é também  
 antonio carlos  
 não por acaso  
 do caco o cacaso

esse de 44  
 aquele 55  
 ambos então despojados  
 um do *ferreira*  
 do *gonçalves dos* o outro  
 (não fosse a chata da ata)

ou

pra armar de outra maneira  
 façamos assim  
 o jogo  
 11 anos = 11 letras  
 =  
 brito + santos  
 primos ao menos nos números



daí pra diante nós sabe-se lá até quando  
marginais de outubro somos muitos  
enquanto sem embargo  
aquém do alto além do baixo  
das bravias marés regurgitados recifes  
baixios assomam assombram

esquecido  
submerso mas nem  
porque por isso  
um lixo menos  
à tona tóxico  
trazendo e fedido

---

cacos a juntar ainda havendo é forçoso portanto descer os degraus até os porões  
chegar ao fundo dos imundos mundos inundados pelo chorume exalado da pena  
pequena  
sem pena  
de lima

desafinada que dos britos só se aproxima por rima esgarçada desajeitada

digna do eugênico gênio higiênico  
o morubixaba-maior da despótica igrejinha gótica  
cravada no centro da ilha esbranquiçada-cristã

onde chibante sermoa sua loa cordial repleta de desprezo racial pelos que não se cobrem  
com a cal mineral  
os com-melanina como a celidônia menina  
magnólica ancila negra anti-fulô  
que por não poder ser das suas  
continua sendo enterrada nessa tamanha terra errada

ó catatônico sinhô  
de esvaecidas esvásticas  
o conselho sai de graça –  
nunca se esqueça que embora  
acompanhado dos santos  
eles todos multicores  
caco não é cacofágico  
nem de fato  
cacófato

{  
o estrupício acometido  
destes versos celebra  
ainda o solstício lunar  
da juno partilhada  
mesmo por machado

bendita coincidência  
com as bossas e  
as histórias  
desse caco

inqu  $\left\{ \begin{array}{l} \text{ebrável} \\ \text{ieto} \\ \text{ebrantável} \end{array} \right.$  }

carlos eduardo s. capela\*



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

---

\*Professor Titular em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: capela@cce.ufsc.br



## CACO: UN BROTE DE FELICIDAD CACO: AN OUTBREAK OF HAPPINESS

Florencia Garramuño\*

No recuerdo cuándo conocí a Caco. Puede haber sido en algún congreso, quizás en Florianópolis. Sí recuerdo, en cambio, cuándo nos hicimos amigos. Sé que entonces ya lo conocía, o lo había visto, o lo registraba. Pero nuestra amistad comenzó, en mi recuerdo, en Colombia. Allí compartimos un simposio sobre literatura contemporánea con una serie de amigos y conocidos de uno y otra, en el que descubrimos que todos y todas los que participábamos utilizábamos una serie de conceptos coincidentes (comunidad, postautonomía, archivo, lo contemporáneo) aunque no siempre estaban vistos o elaborados desde la misma perspectiva. En ese momento pensamos que sería interesante escribir un libro en el que, en lugar de compilar los textos que cada uno y cada una de nosotros había llevado al simposio (sobre Nuno Ramos, Carlos Ríos, César Aira, Marília Garcia, Mario Bellatin), nos dedicáramos a desplegar esos conceptos iniciales, esas palabras, seguirles la pista, y hacerlo de modo colectivo. No sabíamos muy bien qué era lo que iba a implicar este proyecto, pero lo fuimos desarrollando en común, cada uno desde sus ciudades (Buenos Aires, Río de Janeiro, Florianópolis), y luego con algunos encuentros en Florianópolis, mientras fuimos descubriendo un modo de perder el nombre y descubrir una forma de escritura colectiva. Entre Brasil y Argentina, comenzamos a pensar el libro en 2011, bastante antes del recrudecimiento de las crisis que asolaron a nuestros países. Esa escritura mancomunada, esos encuentros virtuales y reales, nos permitieron resistir y atravesar esos momentos oscuros con la compañía y la solidaridad de cada uno y cada una. En mi recuerdo, ese momento de escritura en conjunto cimentó nuestra amistad y mi admiración por Caco: me sedujo su modo pausado, su sonrisa y su mirada inteligente, comprensiva. Me gustó que no tuviera soluciones e ideas preconcebidas, y que se entregara a una búsqueda de verdadero investigador ante cada problema que se nos presentaba. Me gustaba, también, el modo en que escribía: minucioso, puntual, casi escueto en su rechazo a toda grandilocuencia.

En 2014, Caco me invitó a impartir un curso en su universidad, la UNISUL. Fue una semana intensa de clases y Caco me acompañó en cada una de ellas, en cada momento de mi estadía allí. Descubrí que nos unían intereses (lo contemporáneo, las distintas expresiones de la cultura y la literatura como una más de esas expresiones), pero sobre todo descubrí que lo que me atraía en Caco era algo que iba más allá de todo eso, y que tenía que ver con una sensibilidad muy delicada, que podía comprender e interpretar textos literarios, composiciones musicales, o personalidades humanas o animales con la misma inteligencia y empatía. Fue entonces que descubrí al Caco músico y me maravillé. Recuerdo dos noches en Floripa rodeada del Caco músico: la primera, al finalizar el

---

\* Professora da Universidad de San Andrés (Buenos Aires, Argentina) e pesquisadora do CONICET. E-mail: florg@udesa.edu.ar.

seminario en la UNISUL; la segunda, también en Floripa el verano de ese mismo año, en que Caco generosamente me cedió su casa para que yo pasara unos días con mi familia. Una noche Caco nos invitó a una casa donde se tocaría y cantarían. Las dos noches permanecen en mi memoria como destellos de felicidad: algo hacía que los verdaderos músicos (Caco, y otros entre sus amigos y amigas) se destacaran en su profesionalismo sin opacar la participación de todos los otros (los legos, los amateurs) que entrábamos en una *roda* donde todo era compartido. En mi imagen de Caco, esa felicidad brota naturalmente de la personalidad de Caco.



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

## LO QUE SE APRENDE EN AMISTAD WHAT IS LEARNED IN FRIENDSHIP

Gabriela Milone\*

Franca Maccioni\*\*

Silvana Santucci\*\*\*

Hay cosas que se aprenden con lxs amigxs. Me corrijo: hay cosas que *sólo* se aprenden en amistad. ¿Alguien podría pensar en otra manera del aprendizaje de la risa? A reírme, insisto, aprendí con amigxs. Pero hay amigxs que se ríen mejor, que se ríen bien, que se ríen siempre (o nunca, en esa lógica inversa que da el mismo resultado). A reírse se aprende en comunidad. Pero hay siempre alguien, un *cualsea*, que se destaca: la risa es la comunidad de lxs que se destacan, de lxs que se confunden, de lxs que se abandonan a una continuidad irrecuperable pero experimentable por esos destellos de estertores donde lo sonoro de una voz imposible nos ataca. Todo esto ya lo sabemos por Bataille. Pero para mí la cifra está en una risa, en una singular y única risa: La Risa de Antonio Carlos Santos. La Carcajada de Caco. Inolvidable. Maestra. Surco sonoro brindado al mundo como aprendizaje único. Si algo quisiera agradecerle al azar de los encuentros, a eso que llamamos Amistad, es el aprendizaje de la risa por La Risa de Caco. La risa abre el mundo, lo sabemos. Lo abre en un continuo sonoro raro, hecho de jadeos, balbuceos, repeticiones, respiraciones inauditas ¡y hasta de lágrimas! La risa es agua salada. La risa es sonido de una voz *otra*. ¿Pre-lingüística? ¿Pos-lingüística? ¿Nos interesan los prefijos? No. Nos interesa lo que aprendemos desde siempre en amistad. Y nos interesa la voz: eso también lo aprendí de y con Caco. A detener el pensamiento ahí donde nos lleva la voz cantada, la música. No, me corrijo: el pensamiento no se detiene con la música, el pensamiento se hace otra cosa. No nos interesan las definiciones: se hace otra cosa y la imaginación es cuerda y la cuerda es corazón, es lengua. Quignard decía que los músicos de verdad son los que logran aflojar la cuerda de la lengua. La cuerda floja es una metáfora de mala prensa, pero tampoco nos interesa porque le corresponde al orden de lo que se aprende en esos Otros Lugares que no son La Amistad. La cuerda floja es el anuncio de la cuerda tensada: la que vibra y canta, la que se abre y ríe. Creemos que detenemos el pensamiento cuando viene la música, pero no. Creemos que la cuerda floja es peligrosa, pero no. Creemos que la risa es una de esas cosas que no se aprenden, pero no. Quien sabe reírse sabe muchas cosas. No es un proverbio pseudo-oriental. Quien sabe de la risa sabe del abandono de la boca a los sonidos que la habitan.

---

\* Investigadora Adjunta de Conicet y docente de la carrera de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. E-mail: gabymilone@gmail.com.

\*\* Doctora en Letras (UNC) e investigadora asistente de Conicet. Integra el equipo de investigación "Perspectivas materialistas. Un abordaje crítico de escrituras contemporáneas" dirigido por la Dra. Milone. Conformar el comité editorial de Prebanda Ediciones. E-mail: franca.maccioni@gmail.com

\*\*\* Investigadora Asistente CONICET. Docente Profesorado de Lengua y Literatura, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina. E-mail: silvanasantucci@gmail.com.

Quien sabe reírse, creo, sabe también cantar. No hablo de técnicas. Hablo de ficciones. De esas zonas de abandono donde aprendemos las apelaciones sensibles a la alegría. La alegría, que desde acá decimos –justamente ¡con una canción!- que no es sólo brasilera, tuvo lugar, sí, para mí, en una casa, abierta de par en par a la amistad, en cuya escena había un instrumento de cuerdas, una guitarra que Caco hacía sonar maravillosamente, y en el centro de la escena había una risa implacable, inapelable, una de esas risas que nos llevan a Los Mundos de la Amistad donde –lo sabemos– todo está bien.

\*\*\*

Insistamos. Hay cosas que se aprenden con lxs amigxs. Pero también hay cosas que sólo se *desaprenden* en amistad. Quizás allí radique también la magia de los encuentros felices, su potencia de ser un hechizo poderoso capaz de liberarnos de los demonios plurales del imaginario que cada uno lleva dentro. Conocí a Antonio Carlos Santos, alias Caco, en un viaje. Pero un viaje que fue también mi primera estancia laboral en un lugar que no era el mío. Quizás por esa maldición que lleva todo lo iniciático, la aventura de lo desconocido peligraba, para mí, ante el reconocimiento de las trampas del imaginario que me acompañan largamente, de las que soy presa y amenazan con ser interminables. Porque a veces podemos ser como esas fuentes desconocidas de los pantanos que burbujan un sinfín irrefrenable de formas del miedo (al trabajo, a la falta, a las jerarquías, a las evaluaciones, a las impotencias y el plop podría ser aquí infinito). Pero por suerte están los otros, los amigos que también son legión. Y estuvo Caco, allí, marcando con su forma voluptuosa, sensible, con su alegría reversible de vivir/trabajar, un camino (un método) de placer que abrió para mí un modo de reparar lo escindido, que inauguró una forma de disfrutar del trabajo del lenguaje por la misma vía por la que gozamos del cuerpo. Porque, lo se ahora, gracias a esas verdades que se abren en común, que el lenguaje es una piel que se estremece por el tacto y el contacto con los otros y lo otro. Que ficciona por eso sus modos de insistir en la fricción; que imagina haciendo en el roce. Eso fue, básicamente, lo que pudimos escribir juntos. Unas pocas líneas, un título, un emblema casi que figuraba un modo singular de producción de investigaciones por venir: imaginar/hacer: ficciones y fricciones. El resto, fueron nombres propios de autores que anotamos para invitarlos a formar parte de nuestra comunidad de amigos y de pensamiento. Pero lo más importante, claro, fue el soporte de esa escritura, la escena que la hizo posible. Caco nos invitó a su casa y abrió un espacio (¿una estancia?) dispuesto con todo lo necesario para que la escritura sea una fiesta: comimos, bebimos, nos reímos, hubo tortas y flores. Y también hubo música. El canto de Caco tuvo para mí el efecto de encanto de un sireno. Como aquel que, según relata Quignard, hechizó a Butes con un llamado a abandonar la percusión ritmada del trabajo órfico, a liberarse de todas las precauciones, ataduras y miedos, para saltar y jugar a fondo perdido. Quiero decir, ese canto funcionó en mí también como una advertencia: dejé de remarla, el pensamiento, la vida incluso, no vale nada si no se vuelve hacia la alegría. Desde entonces, y cada vez que puedo, actualizo el recuerdo de ese hechizo amistoso que me reveló por azar algo que hasta ese momento me era desconocido y lo repito metódicamente para constatar que aún no ha perdido su poder.



\*\*\*\*

Volvamos a insistir en la figura de Antonio Carlos Santos, su personaje, como sustrato de un poder plasmático y una felicidad cohesiva, contagiosa, vibrante como el estallido lento de algunas formas floridas. Sus orquídeas, sus pitangas, frutos sutiles del trabajo vegetal que cuesta inscribir como humano se corresponden con caracteres que podemos destacarle. No tenemos tan buen clima como Brasil para hacer gala infernalmente de maravillosas orquídeas. Nos cuesta mucho que crezcan y vivan como en su patio. Ocurre lo mismo con las condiciones para que el surgimiento de profesores como Caco acontezca. En un argentinismo barrial y sin pretensiones académicas diríamos que Antonio Carlos Santos es *todo lo que está bien*. Hace parecer fáciles cuestiones que responden a órdenes muy difíciles. Esas que se aprenden y desaprenden en amistad, pero también, esas que hacen recordar la belleza silenciosa de compartir *por natureza*. Así como no puede haber samba en soledad, ni carnaval privado, no hay posibilidad de pensar una academia sin comunidad. Por supuesto, las hay de diversas formas y estilos. La propuesta de Caco, sin riesgo de equivocarme, es para mí el mejor de los estilos. Samba semanal na esquina como ritual religioso con vecinxs, ja quisiera, *desejo*. Por otro lado, sin tratar de imaginar o reponer aquello que desconozco de su persona, pero con la certeza de que estoy valorando con justa precisión lo que experimentamos a su lado, es evidente que cualquiera que lo conozca podría coincidir conmigo. No exagero. No se llega a ser Caco sin una gran dosis de sabiduría en relación con lo bueno de la vida y con aquello que cuesta la dedicación que sólo los buenos artesanos del tiempo que vale la pena saben trabajar con perspectiva. La música, la naturaleza, los lenguajes, la literatura acompañan deliberada pero levemente esta vida en Campeche. Me costó un viaje larguísimo llegar en taxi a su casa, llegué tarde porque había decidido no perderme una clase de Raúl Antelo (otro de los lujos que suelen suceder sólo en Florianópolis y por los que cualquier esfuerzo vale la pena). Teníamos en realidad una reunión para escribir un proyecto/convenio interuniversidades que derivó en una fiesta. Perdón si esa no es la academia que queremos homenajear, pero es uno de los mejores atajos y sorpresas que la burocracia me ha ofrecido hasta ahora. Sin dudas en la casa de Caco encontramos uno de los mayores espacios para crear en felicidad o a la inversa, como dijera Bergson, hubo creación porque antes hubo felicidad. Esto lo sé por Milone y por todos los trabajos que articulamos años después con Maccioni bajo la premisa del “Imaginar/hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas”. Me gusta creer que hasta Borges hubiese sido feliz con nuestro karaoke. Me sonrió al recordarme ejecutando la clave del agogó con un tenedor sobre una botella de cerveza vacía. Felicidad para investir con amor los versos, discusiones, los intercambios, las lecturas, protocolos, proyectos, procesos. Poder desentonar en grupo y, a la vez, que ese fuera de tono no desentone ha compuesto los acordes de la risa larga de todos estos años. Por último, recuerdo con admiración una biblioteca altísima, circular. También en ello se perfilaba una potencia de la curva. En un soporte central, acomodado sobre un escritorio, un libro de Simmel que era una traducción en proceso. Refirió, luego, a uno o dos amores en alemán porque le preguntamos. Vimos el paso callejero de unas estudiantes inquilinas hacia una casa que cruzaba el patio. Mencionamos a los hijos como presencias crecidas y crecientes, cuidadosos rebrotes externos que llevan y traen la vida. La música

sonó siempre de fondo como un volumen o un magma que daba cuerpo a todas las otras capas de vida. Una humanidad integrada orgánicamente como forma a un ritmo que parecía no costar trabajo. La sonrisa imperturbable de Caco, la cadencia del hombre que sabe, ya, para siempre quien es.



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

## CÓMO CONOCÍ A CACO Y OTRAS CUESTIONES RELACIONADAS CON FLORIANOPOLIS Y ALEMANIA

### HOW I MET CACO AND OTHER ISSUES RELATED TO FLORIANOPOLIS AND GERMANY

Mario Cámara\*

Conocí a Caco casi al mismo tiempo que a Joca, por lo que mi primer recuerdo se encuentra impregnado de una imagen visual, la de esa pareja de amigos tan despareja. Uno alto y un poco desgarbado, el otro bajito (como yo); uno con la voz un poco ronca, el otro con una voz afinada, preparada para el canto. Nuestros encuentros no fueron muchos, pero me gusta creer que fueron intensos. Voy a mencionar dos sin precisar demasiado las cronologías. El primero transcurre en casa de Joca, estamos los tres y asisto por primera vez al film *Limite*, de Mario Peixoto. Caco habla con fluidez y conocimiento de aquella película. Pasamos toda la tarde conversando sobre la modernidad de aquellas imágenes, sobre las peculiaridades de su director, y sobre el olvido en el que había caído su figura durante tanto tiempo. El segundo encuentro se extiende durante varios días e involucra a mucha gente, principalmente a Ana Carolina Cernicchiaro. Caco me había invitado a dar un curso en la UNISUL, donde fue, hasta no hace mucho tiempo, profesor. Fueron días extenuantes y felices, con clases de ocho horas diarias divididas en dos turnos. Durante esos días suceden dos cosas que quiero mencionar. La primera es que convivo con Caco en su casa y soy testigo de las horas infinitas que pasa ensayando con su guitarra, la segunda es que Caco me invita a una casa en donde una vez por semana se reúnen un grupo grande de personas a tocar música. Esta segunda experiencia condensa, para un argentino, todas las imágenes felices de Brasil: música y amistad.

En nuestras conversaciones, las que se fueron dando en esos dos encuentros, y en el resto de los encuentros, que no fueron tantos, repito, uno de los temas centrales era Alemania. Caco sabía alemán, había traducido *La filosofía del dinero* de Simmel y recientemente había estado una temporada en la ciudad de Frankfurt. Mi alemanidad, en cambio, era muy básica. Había pasado unos pocos meses en Berlín, conocía Frankfurt casi de paso y había leído algunos ensayos de Simmel. Pero, aun así, la conversación se entablaba, en realidad, yo escuchaba más de lo que hablaba. Escuchaba y aprendía. De los relatos de Caco, los que versaban sobre Alemania y los otros, me fascinaba la combinación entre un espíritu vital y una gran erudición, entre un pasado contracultural y un presente de profesor, entre una subjetividad que se reivindicaba rabiosamente carioca (¡gracias por el dato de Pedra do sal!) y su amor por la fría Frankfurt.

Fui sabiendo que esa fría Alemania le ofreció un amor y que Caco, por supuesto, no se negó, y no sólo no negó, sino que decidió cruzar el ancho mar e instalarse allí, nada

---

\* Professor de Literatura Brasileira da Universidade de Buenos Aires (Argentina) e pesquisador do CONICET. E-mail: mario\_camara@hotmail.com.

menos que en Alemania. De Río de Janeiro a Florianópolis y de allí a Frankfurt, cuántas odiseas Caco. Espero que estés muy bien por allí, que te sigas dedicando durante horas a tu guitarra y que hayas encontrado alguna casa donde una vez por semana toquen música. Seguro que cuando, alguna vez, viaje hasta allí, me mostraras lugares y rincones inesperados y desconocidos de esa ciudad en apariencia tan señorial.

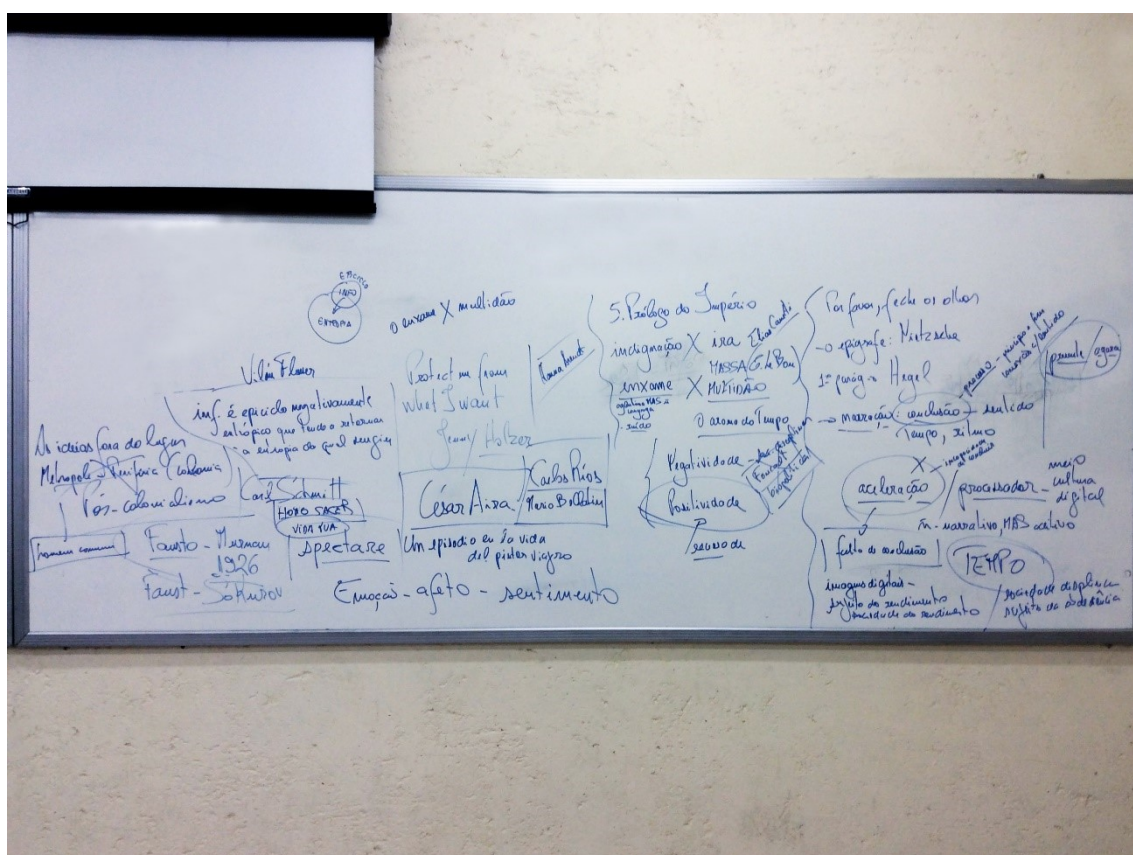
¡Buen viaje Caco!



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

## APONTAMENTOS SOBRE ESTÉTICA OU PROVOCAÇÕES DE CACO [ENTRE 2016 E 2019] NOTES ON CACO'S AESTHETICS OR PROVOCATIONS [BETWEEN 2016 AND 2019]

Alexandre José Ventura da Silva\*  
Daniela Cristiane Martins\*\*



“Apontamentos sobre a Estética” ou “Provocações de Caco”.

Foto: Daniela Cristiane Martins

*A sua opinião não tem importância alguma*  
Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

\* Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e ex-orientando de Antônio Carlos Gonçalves dos Santos. E-mail: alexjventura@gmail.com.

\*\* Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e ex-orientando de Antônio Carlos Gonçalves dos Santos. E-mail: dcm0412@gmail.com.

O que era dito, mais ou menos assim. A afirmação (ou opinião?) do professor talvez um tanto agressiva para os alunos. A maneira peculiar de melindrar dizendo que impressões particulares só interessam a si próprio foi intensificada, de agosto de 2016 a outubro de 2019, quando devidamente outorgado como O Orientador.

Outorgado. O cuidado com palavras e verbos. Lembrar de não utilizar (ou guardar reserva): informação, representação, analisar, apontar, através, aquilo que é em si. Não devemos achar coisa alguma: pois precisamos, sim, atenção para ler a foto, concentração para saber o que o texto nos diz. Achismo é opinião e isso, mais uma vez, não importa. Quase *fake news*, pós-verdade, distopia.

Então, tudo o que O Orientador disse, (~~acho que~~) foi mais ou menos assim, autoficcionalizando aqui. Quiçá um biografema, diria Barthes *apud* orientando #1. Ora: um traço biográfico, um fragmento (real?) ganhando (nova) vida nas narrativas de Marcelino Freire. E nas reminiscências pessoais. Também pode ser apenas opinião. E isso, sabemos, não importa.

Orientanda #2 demorou para se desamarrear das experiências de Pierre Verger e viver as suas próprias. Afetada pelas imagens de Fatumbi, buscou em Salvador, na companhia d'Orientador, entender o não-método. Retornou à dissertação “guiada pelo inconsciente”, como defendia Verger, ou ainda guiada pelo consciente acadêmico? Retratar o real era opinião, e isso já não importava.

Barthes, Fatumbi, Verger, alunos e orientandos. Todos contaminados por um devir-opinião, que pode não significar tanto enquanto resultado, mas é válido enquanto processo. É o que nos mantém vivos, alertas, dispostos ao debate com alguém ou sobre algo. O escritor Barteby responderia “Preferiria não fazer”. Nós, orientandos #1 e #2, fomos do simplismo ao pensamento crítico.

Se a nossa opinião importa? Se a literatura ou a foto carregam (um) real? “São perguntas vãs, eu sei, perguntas inconsequentes que a foto impõe ou sugere. É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. [...] é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio” (Julián Fuks, em *A resistência*).

Em meio a mentiras ou verdades, a provocação d'Orientador vai nos conduzir sempre. Isso não é opinião. Isso é o que interessa.

---

*O orientando #1 pesquisou a obra do escritor Marcelino Freire sob o conceito de biografema de Roland Barthes. A orientanda #2 relacionou as fotografias realizadas pelo não-método de Pierre Fatumbi Verger à Teoria do Afeto, de Baruch Espinosa.*



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



## A OUTRA PARTILHA DO SENSÍVEL NO DIÁRIO DE VIAGEM THE OTHER DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE IN *DIÁRIO DE VIAGEM*

José Isaías Venera\*

*Quem escuta uma história está em  
companhia do narrador; mesmo  
quem a lê partilha dessa companhia.*

Walter Benjamin

*Embora o policial da imigração não  
me deixe esquecer, não me sinto um  
estrangeiro em Frankfurt. Aos  
poucos, faço minha a cidade dos  
francos que cresceu nesse baixio do  
rio Meno.*

Caco

Em 2018, logo após a conclusão do doutorado, comecei a ler os textos do professor Antonio Carlos Santos, o Caco como é conhecido, em sua coluna no portal BazarAmericano. Quando se conhece o autor, o texto ressoa também sua voz e suas expressões, uma atualização que conta com a memória sonora e visual que o leitor tem.

Diário de Viagem, nome de sua coluna, não poderia ser mais objetivo já que aponta para as andanças do autor pelo mundo. Mas o nome pode ser lido como uma etiqueta que pouco diz dos mundos possíveis elaborados pelo autor. Os lugares são as coordenadas do espaço e do tempo a partir das quais Caco escreve e formam o plano pelo qual se dá a partilha do sensível – em referência a Rancière, autor importante ao Caco –, neste gesto político de interromper a lógica causal. Os diários fazem isto, partem de uma relação com os lugares para a escrita seguir seu movimento aberrante, numa multiplicidade de trajetos, que são formados nos agenciamentos com escritores, músicos, artistas, encontros e desencontros amorosos dos autores, perseguições políticas, resistências, levantes, insurreições, conjecturas comunistas, barbárie nazista, películas que nunca deveriam ser esquecidas. Sua escrita ressoa as suas múltiplas vozes.

Em alguns momentos, a plasticidade dos textos me faz lembrar a imagem poética que Bachelard desenvolve. Em *A poética do espaço*, o filósofo mostra-nos que a repercussão é determinada por “uma só imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (1978, p. 187). A imagem poética como criação, ou acontecimento, expressa a alma antes de ser capturada pela racionalidade (espírito). Esse

---

\* Doutor em Ciências da Linguagem pela Unisul e professor da Univille. E-mail: j.i.venera@gmail.com.



instante de afecção e produção, que Bachelard associa com a noção de alma, tem sua determinação no espírito, ou seja, tem uma direção capturada pela razão. A partir do Diário, talvez pudéssemos dizer que a alma, em Caco, busca o cosmopolitismo. Em várias partes deparamos com imagens (narrativas) nesta direção de se esquivar a todo momento dos territórios demarcados, como na descrição que faz de um ritual cristão em que se sobressaem os tossidos e os comentários ordinários. Caco parte do singular na cena observada para cindir o tempo e a narrativa que se desterritorializa completamente.

Recordo mais este fragmento ordinário de um ritual cristão, talvez por ter sido o primeiro dos textos que li, se não me falha a memória: “Um tradutor no Baixio dos Francos. Inverno 2017/2018”. Do lago Baikal, no sul da Sibéria, parada obrigatória para quem faz a rota da transiberiana, na Rússia, Caco embarca com Bertolt Brecht (agenciamento dessa outra viagem): “estava no trem Transiberiano desde 30 de maio de 1941 em fuga rumo ao exílio nos Estados Unidos, com sua mulher Helene Weigel, os dois filhos, Stefan e Barbara, e Ruth Berlau, atriz dinamarquesa com quem Brecht também tinha um caso” (SANTOS, 2020). Como podemos ler, suas viagens causam esse impulso que é uma mistura de sensações com o direcionamento dos autores e obras que compõem sua subjetividade.

Nesse percurso do Diário, outros autores e lugares foram revisitados, mas é Brecht o mais notado. A qualidade da narrativa nos leva a Benjamin, cuja escrita é uma arte alegórica. Com Caco, na divisão “O montador maluco”, lemos: “A terra ondulada deixa à mostra o verde do campo cultivado em contraste com o cinza carregado do céu de dezembro” (SANTOS, 2020). São imagens poéticas que ressoam no leitor. É quando a escrita bordeia o imaginário do leitor, levando-o a estender, por que não, a plasticidade também de sua linguagem, num devir afirmativo. Nesse mesmo fragmento, a vida pulsante se faz presente na profanação: “Fico com a impressão de que mais do que o rito cristão o que une essa gente é a tosse” (SANTOS, 2020), referindo-se ao ritual na missa de natal (ao qual já fiz referência) na pequena comunidade de Reisbach, quando nas partes faladas os fiéis tosse e fazem pequenos comentários sobre política, guerra na Síria etc. Além de suas impressões, ele avoluma nossas experiências com traduções, como no poema de Brecht encontrado em um de seus cadernos de notas e dedicado ao amigo Walter Benjamin, após sua morte em 1941.

Para quem conhece minimamente o Caco, essa descrição do ritual cristão segue a leitura de Roland Barthes sobre o punctum na fotografia. É certo que não se trata de uma fotografia, mas somos levados a formar uma imagem a partir da cena descrita e a destacar o detalhe observado por Caco, o que indica sua recusa a se limitar à leitura geral e racional (studium) que um sociólogo ou semiólogo faria, ou seja, falar das indumentárias, dos objetos simbólicos que compõem um ritual cristão e assim por diante. Bem diferente, o que chamou sua atenção foram as tosses e os comentários, como se fosse preciso escapar da seriedade do rito para que a vida pulsasse fora das narrativas disciplinares. A tosse como um sinal para enunciar pequenas profanações e, assim, fazer circular as falas. Mas, é claro, o punctum não diz dos personagens da descrição, mas do que da cena pune o sujeito. Neste caso, o detalhe da observação ressoa um sentido já presente no observador, na contramão de um olhar geral.

Nesse inverno europeu de 2017-18, passamos, na companhia de Caco, por Brecht, Ruth, Völker, Klabund, Freud, Krakauer; pelo papel de Carola Neher como Polly Peachum no filme musical Ópera dos Três Vinténs e a versão feita por Chico Buarque em a Ópera do Malandro; pelas histórias envolvendo filiações ao Partido Comunista e as fugas do nazismo; como também pelos percursos por Praga, Zurique, Berlim, ou países como a antiga União Soviética, a França, a Espanha. E a lista segue. De fato, Caco é um grande narrador, em tempos cada vez mais escassos de encontrá-los. Se já era no tempo de Benjamim, quanto mais agora.

Esse rápido olhar sobre um dos textos do diário de viagem ilustra um pouco o universo do Caco. Leio seus textos como um convite ao platô de teóricos, literatos, músicos, artistas plásticos, fotógrafos, cineastas, de suas descobertas nas traduções, de suas pesquisas em andamento, dos lugares que conheceu.

E como não falar dos outros textos publicados no BazarAmericano, deixando de fora a Teoria do urubu e as manchas do nosso tempo que levam Caco ao período da ditadura militar? Esse nosso tempo angustiante se expressa no Diário, quando a poluição dos ares fascistas leva ao desaparecimento dos “vagalumes”. Mais do que nunca, Caco lembra alguns dos nossos vagalumes: Nelson Pereira dos Santos, Tom Jobim, Lúcio Cardoso, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Guimarães Rosa, Paulinho da Viola.

Temos uma outra versão do Caco, o professor. Lembro-me de suas aulas e das impressões que tinha de seu domínio “absoluto” dos autores, mesmo sabendo que isto faz parte do meu imaginário, a ponto de eu ter a impressão de que, se ele quisesse, poderia dar uma aula inteira somente a partir de uma única frase de um autor. Nunca é demais citar alguns deles: Rancière, Flusser, Didi-Huberman, Agamben, Elias, Foucault, Bourdieu, Benjamin, Baudrillard... Às vezes, Caco era, e se eu voltasse a ser seu aluno continuaria sendo, aquele professor que percebe e é generoso para, em alguns momentos, edificar a interpretação como se fosse pedra sobre pedra, digo, era preciso ler frase por frase de um texto mais complexo e explicar calmamente cada uma delas. Por isso, talvez se justifique a impressão guardada de um intelectual com domínio “absurdo” dos autores que mobiliza em aula. Evidentemente, absurdo aponta para o irracional, mas era irracional a nós ouvintes que o texto pudesse expressar tudo aquilo que ouvíamos.

Para quem conviveu um pouco com o Caco, ressalta sua risada fácil, seu bom humor, sua ironia e seu gosto por estar entre amigos. Outra qualidade é seu apreço por música e sua competência no violão. Recordo-me de ter ido, pelo menos, duas vezes ao Campeche, em Florianópolis, em uma casa de amigos do Caco que reunia uma galera para conversar e ouvir música. Microfone aberto e músicos em prontidão, bastava saber minimamente cantar que o espetáculo estava feito. Se bem que, minimamente não era o caso, todos que ouvi eram afinadíssimos – e o Caco lá, no violão dando show.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

SANTOS, Antonio Carlos. Diário de Viagem (Columna). *Bazar Americano*, Mar del Plata – Buenos Aires, março-abril de 2013 a maio-junho 2020. Disponível em: <https://www.bazaramericano.com/index.php>. Acesso em: 19 out. 2020.



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

## CACO, QUERIDO! DEAR, CACO!

Vera Sommer\*

Espero que estejas muito bem, tanto de saúde e de ânimo, quanto de amores! Então, esta carta é uma singela demonstração de afeto, carinho e gratidão pela tua dedicação aos próximos de ti, como eu, ao longo dos anos... Nos conhecemos desde... Lembras quando nos conhecemos? Foi nos idos anos 90. Sim, faz tempo. Ambos trabalhávamos no *Diário Catarinense*. Eras subeditor de Economia – sob o comando do Acari (não lembro mais se esse era o nome ou o sobrenome dele), famoso pelo seu cachimbo... Enquanto eu, recém-chegada do solo gaúcho, era repórter de Geral.

À época, a sede do jornal, que era diário, ficava em Itaguaçu, área continental de Florianópolis. Nosso editor-chefe era o Figuei (Luiz Figueredo), com quem tinha trabalhado no *Correio do Povo*, em Porto Alegre (RS), a primeira redação informatizada do país. Embora fôssemos colegas de profissão e de empresa, não foi o jornalismo que nos aproximou, mas nossa paixão pelo alemão. O idioma, é claro.

“Wir haben immer auf Deutsch ein biessen geredet”. Mesmo com diálogos curtos e apressados, compartilhávamos nossa teimosia de compreender e falar a língua de Goethe, cujos poemas recitavas nos intervalos entre a produção de uma matéria e a edição de outra. Muitas vezes saíamos das salas de trabalho para juntos gargalharmos pela rampa do DC. Aliás, éramos muito singulares: dois seres minúsculos, fisicamente falando, mas cheios de bocas e sorrisos. Barulhentos e inconfundíveis! Melhor dizendo: ainda somos os mesmos, não é? Apenas mais experientes e ainda mais desavergonhados!

Lembras daquela matéria que fiz sobre a Índia, em que tu e o Mário Xavier foram minhas principais fontes? Aventuras e desventuras que vocês contaram ainda estão na minha memória. Divertiram-me demais, mesmo nos momentos de maior perrengue naquele país de uma cultura tão diversa da nossa... Imagina, a gente, jornalistas, não tinha o Google para pesquisar e encontrar informações sobre qualquer tema que fosse, tínhamos que obter dados com pessoas que tinham viajado para lá. O maior empenho era produzir uma reportagem ou um perfil... Muito diferente de hoje em que parte das informações obtidas pelos repórteres está a alguns cliques.

Bom, quase uma década depois, nos reencontramos na Unisul, de Palhoça. Eu como parte do corpo docente do Curso de Publicidade e Propaganda, e tu, coordenador do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, com a Solange (Galo) e o (Laudelino) Sardá - com quem também costumávamos rir muito. Chegávamos a chorar de tanto gargalhar...

---

\* Professora da Universidade do Vale do Itajaí (Univali). Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: verasomer@yahoo.com.br.

Aqui vale um registro à parte. O Sardá já era, naquela fase do *Diário Catarinense*, um ótimo parceiro por causa do seu humor ácido e contagiante. Nada podia ser mais revigorante do que, ao final da tarde, na pauleira de fechamento na redação, às vésperas da entrega das páginas do jornal, encontrarmos o articulista e falarmos “bobiças”. Era bom demais... Desestressante!

Em 2012, Caco e eu tivemos um novo encontro. Desta vez, no Doutorado do programa de pós, agora sob a tutela da Solange. Pedi tua ajuda na elaboração do projeto de pesquisa – era sobre fotografia de revista, nada a ver. Passei nas provas e ficastes de me orientar a tese. Antes, porém, fostes meu professor de Estética. Muito exigente, obrigavas a gente a ler todas, todas as indicações bibliográficas da disciplina de uma semana para a outra. E sem chance de chorar por mais prazo, mesmo sendo uma pessoa próxima tua, amiga.

Numa das aulas, lemos a análise de Diana Klinger sobre produção literária autobiográfica, em que comentava a obra literária do brasileiro Bernardo Carvalho. Curiosa e apressada, comprei a versão pocket do “Nove noites”, única disponível na livraria de Itajaí. Li numa sentada, como se diz. Fiquei entre chocada e instigada, e logo depois comentei contigo minhas primeiras impressões. Acabei lendo outras obras de Bernardo Carvalho, escritor que, por sinal, virou minha obsessão e, por fim ou por isso mesmo, meu objeto de estudo na tese de doutorado.

Mas não só de Bernardo Carvalho viveu essa doutoranda orientada por Caco. Fostes incansável na indicação de outros escritores “fora da caixa”, tais como Mário Bellatin, Juan José Saer, César Aira, Luiz Ruffato, Paloma Vidal, entre tantos outros. E Georges Didi-Huberman??? Que obra maravilhosa que nos apresentastes, Caco! Estudamos mais a fundo *Sobrevivência dos vaga-lumes* e ficamos todos, teus alunos naquele semestre, empolgadíssimos. Pena que faltava tempo para estudá-los... Também pudera, tinha casa, marido, dois filhos e cachorro, e ainda dava aula de segunda a sexta e, às vezes, no sábado, na graduação de Jornalismo da Univali em Itajaí. Reconheço que aproveitei pouco esse rico universo acadêmico. Os limites físicos eram mais fortes do que a vontade de estudar. Enfim, fiz o possível!

Recordas da oficina com a professora argentina Florencia (Garramuño)? Foi uma das experiências mais impactantes na minha vida de doutoranda na Unisul. Os conhecimentos dela foram um estímulo extra para a minha tese. Fostes tu quem a convidastes (obrigada!) e o meu artigo sobre o Bernardo Carvalho, a partir dos estudos da Garramuño (da obra *Frutos estranhos*) e da Natalia Brizuela (o livro *Depois da fotografia*), realmente me auxiliaram a prosseguir na pesquisa. Sem falar no teu conselho de procurar um analista. Sem a psicanálise, tenho certeza hoje, de que não conseguiria terminar o doutorado. Inúmeras vezes decidi parar com tudo, de tão esgotada que estava. Sem o teu apoio, bem como o da Ana Carolina (Cernicchiaro) e o da Dilma (Juliano), teria jogado tudo para o alto e desistido da tese. Vocês, tu, Ana e Dilma, foram fundamentais na conclusão dessa jornada, e agradeço muitíssimo!

Entretanto, apesar dessa fase difícil, amarrada e estressante, as tardes de orientação na sala de estudos do programa sempre acabavam deixando tudo mais leve. Conversávamos sobre nossas vidas, nossos amores e nossos novos projetos. Tu apaixonado por uma alemoa, da Alemanha mesmo, e eu, pelo meu polaco. Assim, entre

trancos, barrancos, desabafos, choros, mas também boas gargalhadas, a defesa aconteceu em agosto de 2017. Ufa, batalha vencida!

Por isso e por tudo o mais, Caco, “muito obrigada”. Obrigada pela parceria, pela paciência, pelo carinho e pela amizade ao longo desses anos todos. Obrigada, de coração, por partilhares, além da sabedoria acadêmica, teu amor à música, à poesia, à língua alemã e, principalmente, à vida.

“Nochmals **vielen Dank** für deine Gastfreundschaft. Auf Wiedersehen!”

Abraços fraternos de Vera(inha) Sommer (Zoma)

Itajaí, setembro de 2020.



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





## CACOFONIA 2 CACOPHONY 2

Ana Porrúa\*



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

---

\* Professora da Universidad Nacional de Mar del Plata e pesquisadora de CONICET. E-mail: porruana@gmail.com.



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020305-315>

## MARIO VARGAS LLOSA: POSICIONAMIENTO DESDE EL “ENTRE MEDIO” COMO ESPACIO COLONIALIZADO PARA LA CRÍTICA MARIO VARGAS LLOSA: POSICIONANDO-SE DO “ENTREMEIO” COMO ESPAÇO COLONIAL DE CRÍTICA

Jesús Miguel Delgado del Aguila\*

**Resumen:** Este trabajo indaga el posicionamiento que tiene realmente el escritor con respecto a su propia realidad. Para demostrar esa premisa, adopto como referente indispensable a Mario Vargas Llosa. Él se manifiesta críticamente desde el “entre medio”, concepto sociológico desarrollado por el teórico poscolonial Homi Bhabha, que alude a la postura globalizadora y preferencial, asumida por condicionamientos a factores económicos, mercantiles, coloniales y hegemónicos. Al prevalecer esta variante, resulta cuestionable el valor fidedigno que se le otorga al arte, ya que no necesariamente corresponde con la cultura ni está orientada a consolidar una nación o una biografía nacional, tal como la comprende Antonio Gramsci en Cuadernos de la cárcel. Por consiguiente, las novelas como *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* o *El sueño del Celta* expresan una crítica al sistema, pero su enfoque se adaptará convencionalmente a un contexto coetáneo y una situación oportuna.

**Palabrasclaves:** Colonialidad. Globalización. Poder.

**Resumo:** Este trabalho investiga a posição que o escritor realmente tem em relação à sua própria realidade. Para demonstrar essa premissa, adoto Mario Vargas Llosa como uma referência indispensável. Ele se manifesta criticamente do “entremeio”, um conceito sociológico desenvolvido pelo teórico pós-colonial Homi Bhabha, que alude à posição globalizadora e preferencial, assumida pelas condições de fatores econômicos, mercantis, coloniais e hegemônicos. Quando essa variante prevalece, é questionável o valor confiável dado à arte, uma vez que não corresponde necessariamente à cultura nem é orientado a consolidar uma nação ou uma biografia nacional, como Antonio Gramsci o entende nos *Cadernos do Cárcere*. Consequentemente, romances como *Batismo de Fogo*, *Conversa na Catedral* ou *O Sonho do Celta* expressam uma crítica ao sistema, mas sua abordagem será convencionalmente adaptada ao contexto contemporâneo e a uma situação oportuna.

**Palavras-chave:** Colonialidade. Globalização. Poder

Existe un interés por mantener una “nueva cultura” y no tanto un “nuevo arte” (en sentido inmediato). Seguramente, es viable enunciar que se confronta con un contenido del arte original, porque este no es asimilado abstractamente, sin distanciarse de la forma. Buscar un arte inédito significa empecinarse en crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo, debido a que no es posible inventar artistas artificiales. Se alude a un requerimiento de una nueva cultura, o sea, una vida moral no ordinaria que no deja de

---

\* Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Lima, Perú. Egresado de la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana con mención en Estudios Culturales y el Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana por la misma institución. Orcid: 0000-0002-2633-8101. Correo electrónico: [tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)

estar íntimamente asociada con una intuición novedosa de la vida, hasta que esta se convierta en un modo actualizado de sentir y ver la realidad. Por consiguiente, se trata de un mundo intrínsecamente conforme con los “artistas posibles” y las “obras de arte posibles”, tal como lo comprende Antonio Gramsci en el tomo 6 de *Cuadernos de la cárcel* (2000, p. 105).

Para Homi Bhabha en su texto *El lugar de la cultura* (1994/2002, pp. 176-178), la nación es una representación de la moderna cohesión social, donde no existen vacíos en las comunidades y se logra la comunicación consuetudinaria del lenguaje. Ante ello, debe desestimarse todo tipo de clasismos, si se opta por pensar en una comunidad imaginada de la nación (BHABHA, 1994/2002, p. 277). Esto no deja de ser posible, ya que es de interés la exposición que realiza el mercado en cuanto a lo que le importa por su anhelo de concientizar a la colectividad (GRAMSCI, 1999, p. 45). En el caso de Vargas Llosa, la afiliación con el Estado nación es percibida desde los mismos títulos metafóricos de sus obras: *La ciudad y los perros* (1963), *La guerra del fin del mundo* (1981), en las que se incluye una significación de pluralidad, caracterizada por el progreso y la lucha frente a las clases dominantes. Stuart Hall en su libro *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (2010, p. 343) menciona que los Estados nación han estado siempre en una dinámica inestable dentro de la historia, pero ello no imposibilita que no hayan sido imperantes, además de encargarse de que las sociedades se organicen: consolidan sus propios significados. En el caso del escritor peruano, se identifica rápidamente el lenguaje y los lugares donde se desarrollan sus novelas. En *La ciudad y los perros* (1963), se encuentra con inmediatez la capital y el coloquialismo empleado por los estudiantes; asimismo, prevalece la idea de nación. Esta se erige a partir de que se busca la justicia y la verdadera imposición de la ética en los estudiantes y los ciudadanos, que están caracterizados por fracturas sociales (padres divorciados, maltratos físicos y psicológicos en el Colegio Militar Leoncio Prado, etc.). Lo mismo ocurre con la crítica y la teoría literarias, al menos es evidente la vinculación de Vargas Llosa con la cultura occidental para representar desde ese eje la preocupación social que es notoria frente a la sociedad peruana (carente de cultura, educación, con retrasos educativos, etc.).

El propósito que opta el Estado nación del Perú, a partir de la desigualdad de clases y culturas, se orienta a la configuración de una nación moderna, para Stuart Hall (2010, p. 384), puesto que durante la historia se vio la unificación por medio del proceso de la Conquista española violenta (supresión, fuerza y diferencia cultural). Incluso, esto se evidencia en grupos minoritarios, como en la novela *La ciudad y los perros* (1963), en la que los personajes que mantienen sus propios márgenes y convenios por afinidades. Uno es más violento que otro (como el Jaguar, a diferencia del Esclavo) y pertenece a un séquito repulsivo, que se llama el Círculo. Sin embargo, se logra la interacción con otro personaje, el Poeta, no tan rudo, con la finalidad de establecer un pacto de reconciliación y esclarecer anomalías que les oprimían durante su estadía en esa institución castrense: injusticias, chantajes, etc.

Uno de los problemas actuales que se vive en el Perú es que no existen representantes culturales confiables e imparciales que se desenvuelvan con naturalidad y correspondencia con sus ideas dentro de la sociedad, debido a que la hegemonía ha prevalecido una ideología ensimismada de enriquecimiento político y económico, en la

que la cultura no es lo importante, sino la idiotización de las personas, el ocultamiento de lo que sucede en la realidad política y el desbalance con los salarios: el presidente peruano Martín Vizcarra recibe una remuneración de S/. 15 000 mensuales y los funcionarios públicos, sueldos de aproximadamente S/. 30 000, mientras que para un trabajador un salario mínimo es de S/. 750. Los medios de comunicación atribuyen mayor importancia al carácter económico y la obtención de dinero fácil y rápido, con el fin de acrecentar y difundir estos déficits en la sociedad. Esto dificulta el modo de recepción de las producciones culturales (literatura, arte, ciencias, etc.). Al respecto, Homi Bhabha plantea lo siguiente: “La cultura se vuelve tanto una práctica incómoda y perturbadora de supervivencia y suplementariedad (entre arte y política, pasado y presente, público y privado) como su resplandeciente presencia es un momento de placer, iluminación o liberación” (1994/2002, p. 215). Ante esta irregularidad, también se incorporan los efectos del capitalismo y el consumo o los *mass media* (el empleo adictivo e improductivo de la internet y la adquisición de modas y tecnologías espontáneas), propios de la mundialización y la globalización que ofrece el eurocentrismo.

## 1. POSICIONES DENTRO DE LA CULTURA

Homi Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* (1994/2002, p. 43) plantea que la posición política o la identidad formada que uno adquiere depende mucho del momento y el lugar históricos por los cuales atraviesa cada uno, y que a partir de allí se perfeccionará una escritura que confronte con ese contexto. Si se retoman las novelas de Mario Vargas Llosa, se aprecia ese objetivo. Verbigracia, en *La ciudad y los perros* (1963), se acusa la dictadura y el trasfondo que existe en el proyecto educativo y ético de la sociedad limeña. No es todo, se induce también que es otra la postura que prevalece en *El sueño del celta* (2010), en el que se fundamenta una acusación hacia la explotación y los trabajos forzados acaecidos en la Amazonía. Con ello, se nota una variante, una convencionalidad con respecto a la posición del intelectual o el autor frente a un número considerable de ciudadanos. Esa multiplicidad es referida por Antonio Gramsci en el tomo 4 de *Cuadernos de la cárcel* (1986, p. 221), que se entiende como un instrumento mental que proporciona conocimiento filosófico. Sin embargo, la intención de una obra de arte no es brindar la solución a un problema político suscitado hace años, sino originar una reflexión en torno a las interacciones de las personas frente a su Estado.

Dentro de los estudios subalternos, culturales y poscoloniales junto con la crítica cultural, se halla una pretensión por aminorar las jerarquías culturales o, en el caso de Homi Bhabha, contrarrestar toda posición que se configure de rasgos de superioridad. Según John Beverley en su artículo “La persistencia del subalterno”, “este deseo nace evidentemente de —o está vinculado con— un proyecto de izquierda anterior, que quería instalar políticamente nuevas formas de hegemonía popular” (2003, p. 340). Es una opción observable en función de no saber qué postura optar frente a la modernidad o la producción intelectual. No se trata de un caso de “desterritorialización” o “reterritorialización” en relación con la adquisición cultural y política de Occidente, como lo fundamenta Fernando Coronil en su texto “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo” (2000, p. 10), sino de un tránsito convencional para

difundir un conocimiento o una necesidad. En la obra literaria de Mario Vargas Llosa, se muestran ideologías conservadoras, liberales, revolucionarias, etc. De esta forma, se cumple lo que sostiene el docente universitario Ladislao Landa en su artículo “Los fantasmas de la subalternidad (la transformación de/en los discursos [sobre los] indígenas en América Latina)”:

No todos los subalternos son iguales y pocos llegan a jugar con el poder, existe un amplio espectro de sujetos que simplemente verán pasar el poder (hablar) frente a sus ojos, permitiendo solamente a sus líderes acceder a ese *locus* de emergencia quienes los simbolizarán (2007, p. 16).

Por consiguiente, se cuestionan los símbolos de autoridad, porque son los encargados de alterar el rol antagonico de gobierno, tal como lo expresa Homi Bhabha (1994/2002, p. 234). Entonces, el objetivo de asumir una posicionalidad es la de ir “más allá” (BHABHA, 1994/2002, p. 17), que parte de la noción de “poscolonialidad” (pos-, que equivale a secuencialidad, contigüidad), de la que no solamente se destaca una distancia, sino que se proyecta a futuro (indeterminado, irrepresentable e incognoscible) para reconstruir esa “cultura fracturada” (incluso, trasciende la ciudad letrada y la pedagogía educacional). Es imprescindible la intencionalidad del autor. Por ejemplo, al terminar la lectura de *La fiesta del Chivo* (2001), cada quien se cerciora de que prevalece un ataque directo al estereotipo del dictador (quien es abusivo, inconsciente, sagaz, caudillo), además de ser ridiculizado (es un impotente sexual y está incapacitado de conseguir a una mujer por su propia capacidad), como también lo hace en *Conversación en La Catedral* (1969) e *Historia de Mayta* (1984), en las que los personajes autoritarios o caudillos son satirizados cuando casi al final se menciona que son homosexuales.

### 1.1. POSICIÓN “ENTRE MEDIO”

Elegir la posición de “entre medio”, según Homi Bhabha (1994/2002, p. 18), equivale a establecer una localización entre dos espacios (extremos a la vez), como hallarse entre lo alto y lo bajo, lo específico y lo general, la ficción y la realidad, la tradición y la modernidad; es decir, su postura erige una apariencia que busca una identidad, sin ser a la vez un centro, sino un punto de interacción entre conceptos binarios y contradictorios.

Un ejemplo significativo del “entre medio” de Homi Bhabha (1994/2002, pp. 143-144) es cuando se refiere a la “hibridez”, ya que esta se caracteriza por la dificultad que existe en representarla e individualizarla por la pretensión de no colonializar discursos dominantes y encubrir una identidad (esto es propicio para aprovecharse de las múltiples disciplinas que facilitan la configuración de los discursos académicos: como la historia, la política, la literatura, la antropología, etc.). Cuando Mario Vargas Llosa recurre a la escritura creativa, se documenta bien de los lugares que va a introducir en sus descripciones, tal como sucedió con *La casa verde* (1966), en la que se aprecian apariciones de tipos de gente según su localidad, sus jergas y su habla. No por eso el escritor peruano efectúa un libro histórico o cultural, sino que pretende exhibir una



simulación representativa de inclusión de ideas y escenarios que favorecen la estética de las localizaciones. Homi Bhabha destaca ese modo de posicionarse en la cultura como “entre medio”: “Los sujetos siempre están colocados desproporcionadamente en oposición o dominación a través del descentramiento simbólico de múltiples relaciones de poder que desempeñan el papel de apoyo así como de blanco o adversario” (1994/2002, p. 97).

### 1.1.1 ESTEREOTIPO DEL NARRADOR (REPRESENTACIÓN DE LA HETEROGENEIDAD)

Para Homi Bhabha (1994/2002, p. 32), la imagen estética revela un tiempo ético de la narración (con sus crisis y sus continuidades, junto con sus diferencias históricas, sociales y lingüísticas; es decir, en su heterogeneidad), pero esta narración representada no será jamás una repetición exacta. Bajo la concepción de Gramsci (1986, p. 101), es suficiente con que la producción cultural sea explícita en sus diversas áreas (literatura, música, arte, política), sino resulta incomprensible para la sociedad. Al respecto, Stuart Hall menciona lo siguiente:

Así como las personas que pertenecen a la misma cultura deben compartir un mapa conceptual aproximadamente similar, deben también compartir el mismo modo de interpretar los signos de un lenguaje, porque sólo de este modo se pueden intercambiar los sentidos entre la gente (2010, p. 450).

El lenguaje de Mario Vargas Llosa es muy claro, comprensible e, incluso, persuasivo: demuestra las diversas clases sociales existentes, que dependen de la necesidad histórica y el contexto en el cual se sitúa su relato. En *La ciudad y los perros* (1963), representa un problema que está rigiendo en ese momento: la dictadura y todas las formas de manifestación generadas por esta, como la violencia física, el retraso en el mundo intelectual y educativo, las crisis matrimoniales, junto con la ausencia de un espíritu crítico y revolucionario. Verbigracia, en la siguiente cita, se observa un diálogo que tiene un personaje con respecto a la formación de los estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado y los vínculos que están mediados por los problemas de su país:

—Se creen que el colegio es una correccional [...]. En el Perú todo se hace a medias y por eso todo se malea. Los soldados que llegan al cuartel son sucios, piojosos, ladrones. Pero a punta de palos se civilizan. Un año de cuartel y del indio solo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre lo contrario, se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros (VARGAS LLOSA, 1963/2012, p. 210).

No obstante, los intereses de la novela no es tan solo manifestar una inquietud política, sino mostrar los componentes que configuran toda esa necesidad: diálogos y pasajes donde se va construyendo una atmósfera de desazón y rechazo, como se muestra a continuación con uno de los personajes principales, el Jaguar, a través de su monólogo:



Ya me había trompeado en el colegio y peleaba muy bien, de chico mi hermano me enseñó a usar los pies y la cabeza. “El que se aloca está muerto”, me decía. “Pelear a la bruta solo sirve si eres muy fuerte y puedes arrinconar al enemigo para quebrarle la guardia de una andanada. Si no, perjudica. Los brazos y las piernas se cansan de tanto golpear al aire y uno se aburre, desaparece la cólera y al poco rato estás con ganas de terminar. Entonces, si el otro es cuco y te ha estado midiendo, aprovecha y te carga”. Mi hermano me enseñó a deprimir a los que pelean a la bruta, a agotarlos y a tenerlos a raya con los pies, hasta que se descuidan y le dan chance a uno de cogerles la camisa y clavarles un cabezazo. Mi hermano me enseñó también a manejar la cabeza a la chalaca, no con la frente ni con el cráneo, sino con el hueso que hay donde comienzan los pelos, que es durísimo, y a bajar las manos en el momento de dar el cabezazo para evitar que el otro levante la rodilla y me hunda el estómago. “No hay como el cabezazo”, decía mi hermano; “basta uno bien puesto para aturdir al enemigo [...]” (VARGAS LLOSA, 1963/2012, pp. 348-349).

Homi Bhabha (1994, p. 114) destaca la importancia de extrapolar la categoría de mimetismo (“metonimia de la presencia”) para la exposición viable de la sociedad, pero considerando que esta también es una forma hegemónica, puesto que se postula una doble visión entre la representación y el reconocimiento. Por ello, el lector es quien discierne lo que le resulta más factible. Por ejemplo, en *El sueño del celta* (2010), Mario Vargas Llosa relata una historia contextualizada en el siglo XIX con espacios diversos de acción. En ese sentido, para el lector, identificar esos escenarios, junto con los tratados y las organizaciones políticas y militares de ese momento, resulta absurdo. En consecuencia, ¿cuál es el lineamiento o la orientación para poder comprender el texto y la narración a cabalidad? Ya no son los personajes y las localizaciones tan reconocibles como en *La ciudad y los perros* (1963) o *Conversación en La Catedral* (1969), sino que la comprensión plena dependerá del grado de cultura y conocimiento que haya adquirido el lector por cuenta propia. Ahora, el percance se origina al otorgarse valores a las novelas que más se acercan a la historia o que se distancian de ella por explorar los ámbitos retórico y artístico de la obra literaria. Acerca de ello, Antonio Gramsci en el tomo 5 de *Cuadernos de la cárcel* asume que “la historia como ‘biografía’ nacional. Este modo de escribir la historia comienza con el nacimiento del sentimiento nacional y es un instrumento político para coordinar y fortalecer en las grandes masas los elementos que constituyen precisamente el sentimiento nacional” (1999, p. 435). De ello, se infiere un error notorio: el anacronismo o la falta de documentación e investigación sobre el tema, tal como lo argumenta Stuart Hall (2010, p. 374), quien sostiene que las identidades modernas se basan en las dislocaciones halladas en los discursos modernos. En este caso, se refiere a la imprecisión de datos: la correspondencia de la ficción con la realidad, por la inadecuada documentación histórica y la pretensión de querer representar un momento registrado de la sociedad).

### 1.1.2. ESTEREOTIPO DEL CRÍTICO (INTELLECTUAL)

Bajo los lineamientos de Homi Bhabha (1994/2002, p. 41), la crítica, conformada por la semiótica, el posestructuralismo, el deconstruccionismo, entre otras áreas, se limita a representar esas divisiones geopolíticas y sus esferas de influencia. No obstante, pretende que esta escritura sea secular y trascienda con la descripción de “las intersecciones ambivalentes y quiasmáticas de tiempo y lugar que constituyen la experiencia “moderna” problemática de la nación occidental” (BHABHA, 1994/2002, p.

177). No se trata de una duplicidad en torno al espacio de la nación-pueblo, donde se representan sus formaciones culturales y procesos sociales sin intención alguna (una sociedad horizontal: homogénea); pues los discursos intelectuales deben significar algo para esa cultura. Hace unos años, Mario Vargas Llosa publicó su libro *La civilización del espectáculo* (2012), en el que se aprecia la conceptualización que adopta de la cultura contemporánea, que se rige paradójicamente por el refrán de que “todo es cultura”. Esta percepción produce una banalización del propio término; sin embargo, no solo infiere un criterio de esta realidad a través del explícito desbalance histórico, sino que localiza los factores que intervienen para aminorar la calidad de la cultura misma. A continuación, se corroborarán unos ejemplos del texto aludido:

La cultura son todas las manifestaciones de la vida de una comunidad: su lengua, sus creencias, sus usos y costumbres, su indumentaria, sus técnicas y, en suma, todo lo que en ella se practica, evita, respeta y abomina (VARGAS LLOSA, 2012, p. 35).

La cultura estableció siempre unos rangos sociales entre quienes la cultivaban, la enriquecían con aportes diversos, la hacían progresar y quienes se desentendían de ella, la despreciaban o ignoraban, o eran excluidos de ella por razones sociales y económicas (VARGAS LLOSA, 2012, p. 65).

En ese sentido, la postura de Gramsci es fundamental: “Los intelectuales son los “encargados” por el grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político” (1986, p. 357). Por esa razón, la propuesta del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en el texto “Manifiesto inaugural” (1995/1998, p. 4) se asimila con la anterior, ya que sostienen que los novelistas del *boom* fueron quienes abordaron América Latina para erigir una “historia social” de la literatura latinoamericana. Evidentemente, estas funciones deben ser estudiadas con atención, y no tener una noción inconsistente o idónea de lo que se asume como una cultura. Verbigracia, es común estereotipar la cultura andina como retrógrada y resistente a la asimilación de la modernidad, mientras que considerar que el cosmopolita posee más cultura que los grupos andinos es erróneamente una generalización. Ladislao Landa Vásquez se basa en esta idea con un enfoque determinante en las clases indígenas y la relación existente con Mario Vargas Llosa:

Lo que observamos en América Latina es un proceso de ascenso de líderes indígenas y no necesariamente de emergencia integral del movimiento indígena. Es cierto, se trata de líderes indígenas y no de burgueses travestidos como quiere ver Vargas Llosa. Estos líderes pueden representar a momentos la voz de los subalternos pero no logran imponer una agenda indígena, de modo que tienen que negociar en terrenos de las clases dominantes (2007, p. 35).

La postura de Arif Dirlik que es desarrollada en su trabajo titulado “El aura poscolonial. La crítica del tercer mundo en la edad del capitalismo global” (2010, p. 58) es propicia, puesto que él muestra que los intelectuales poscoloniales son quienes, evidentemente, escribirán discursos coloniales (del primer mundo), por el motivo de buscar una necesidad de imponerse dentro de la crítica impresionista, elaborada para un mercado específico (muchas veces, para la hegemonía comercial, mas no para esa hegemonía académica referida por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta).

### 1.1.3. ESTEREOTIPO DEL TEÓRICO

La teoría, tanto que es occidental y anhela siempre serla, desarrolla un potencial de dominación y hegemonía, con espacios limitados y poderosos de creación, donde predominan fronteras culturales de temas y políticas, y deja reducida la representación de las minorías, tal como lo fundamenta Homi Bhabha por medio del siguiente enunciado: “El lenguaje de la teoría es sólo otra treta de la elite occidental culturalmente privilegiada para producir un discurso del Otro que refuerce su propia ecuación poder-conocimiento” (1994/2002, p. 41). Dipesh Chakrabarty en su artículo “La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados ‘indios’?” (1999, p. 2) alude a Europa no como una orientación proporcionada a los paradigmas, sino como un ente que teoriza y que engloba las demás historias identificables en los discursos; además, le brinda un respaldo para que este modo de regir la cultura persista. Para polemizar esa idea, coloco un ejemplo en Latinoamérica, en el que se infiere la percepción dominante de las teorías occidentales (Mijaíl Bajtín, Lubomír Doležel, Iuri Lotman, Slavoj Žižek, etc.), mientras que el estudio de categorías nacionales se desplaza de la poca difusión del mercado o el desconocimiento que se tiene del autor. A continuación, expongo algunos conceptos empleados por Mario Vargas Llosa en función de la teoría literaria:

Una novela es algo más que un documento objetivo; es, sobre todo, un testimonio subjetivo de las razones que llevaron a quien la escribió a convertirse en creador, en un rebelde radical. Y este testimonio subjetivo consiste siempre en una adición personal al mundo, en una corrección insidiosa de la realidad, en un trastorno de la vida. En *Tirant lo Blanc* ese “elemento añadido” es, precisamente, el de ser un mundo formal (VARGAS LLOSA, 1972, p. 26).

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésta es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es (VARGAS LLOSA, 12 de agosto de 1984, p. 4).

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica (VARGAS LLOSA, 1990/2002, p. 19).

Una persona que no lee, o lee poco, o lee sólo basura, puede hablar mucho pero dirá siempre pocas cosas, porque dispone de un repertorio mínimo y deficiente de vocablos para expresarse. No es una limitación sólo verbal; es, al mismo tiempo, una limitación intelectual y de horizonte imaginario. Se aprende a hablar con corrección, profundidad, rigor y sutileza, gracias a la buena literatura, y sólo gracias a ella (VARGAS LLOSA, 1990/2002, p. 389).

La caja china es también uno de los procedimientos más usuales de la novela moderna, en la que el intermediario, el testigo, es personaje esencial, establece la ambigüedad y la complejidad de lo narrado, él multiplica los puntos de vista, él matiza, profundiza y eleva a una dimensión subjetiva los actos que refiere una ficción (VARGAS LLOSA, 2008, p. 62).

Inventar historias y contarlas a otros con tanta elocuencia como para que éstos las hagan suyas, las incorporen a su memoria —y por lo tanto a sus vidas—, es ante todo una manera discreta, en apariencia inofensiva, de insubordinarse contra la realidad real (VARGAS LLOSA, 2008, p. 16).

Mario Vargas Llosa domina recursos teóricos en su libro *La verdad de las mentiras* (1990) o *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969) para aludir a la construcción que tiene una novela con respecto a sus propios ritmos, los tipos de narradores y los conceptos de la novela misma. Igualmente, acontece en *El viaje a la ficción* (2008), en el que especifica el empleo de localidades y atmósferas recurrentes en las novelas, como el burdel, entre otras. Este tipo de tópicos que hace referencia a una novela es adoptado por la situación o la moda en la que se rige una obra literaria en un determinado contexto. Verbigracia, en Vargas Llosa, es notorio percibir temas como la dictadura, los distintos modos de violencia, la burguesía o la lucha de clases. Por el contrario, por encima de esas manifestaciones de carácter político, es explícita una afiliación con el mercado, el cual está interesado, según Fernando Coronil (2000, p. 7), en temáticas como el comercio de drogas y mercancías ilegales, el contrabando, la explotación sexual o el tráfico de órganos. También, estas variantes son polémicas y meritorias para ser difundidas para un mercado mundial. Tomando en cuenta que ya existe una noción de qué temas y elementos son propicios para una teoría occidentalizada, se asumen estas categorías por antonomasia; entretanto, para sistematizar términos de la literatura amazónica o andina (para las minorías), el lector será más distante en asimilarlos. Entender la consolidación de la teoría de esa forma suscita un riesgo, que es explicado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta en su artículo “La translocalización discursiva de ‘Latinoamérica’ en tiempos de la globalización” (1998, p. 14): “El peligro de este tipo de teorización es que los saberes locales y marginales quedan integrados en una maquinaria teórica omnicompreensiva, controlada por tecnócratas del saber”.

Según Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998, p. 7), otro problema es que al teorizar se consideran dos hegemonías: una que rige a la sociedad (mercado) y otra que se asocia con la academia (la universidad). La teoría, en términos de Homi Bhabha, se configura como “una negociación de instancias contradictorias y antagónicas que abren sitios y objetivos híbridos de lucha, y destruyen esas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, y entre la teoría y la razón práctico-política” (1994/2002, p. 46). Luego de dilucidar este convencionalismo, es posible ubicar al verdadero intelectual, uno que sea orgánico y comprometido, quien configure la cultura a partir de la irracionalidad de las ideologías y teorice pluralmente la totalidad de la sociedad. Recuérdese que Mario Vargas Llosa se adaptó a las elecciones electorales con el propósito de no conservar rencor ni discordancias con el próximo presidente de la República: votar por Ollanta Humala o Keiko Fujimori, literalmente, era elegir entre el sida o el cáncer. Esta percepción de los candidatos fue rápidamente enmendada cuando fueron justo ellos quienes tiempo después quedaron como únicos candidatos para la segunda vuelta electoral: “Yo los exhorto a votar por Ollanta Humala para defender a la democracia en el Perú y evitarnos el escarnio de una nueva dictadura”. Considerando esa premisa con el fin de evitar explicaciones a lo argumentado, retomo lo expresado por Walter Dignolo en su artículo “El lado más oscuro del Renacimiento” (2009, pp. 192-193), en el que se manifiesta que la teoría debe ser empleada para construir conocimiento, más que para explicar las organizaciones que están visibles dentro de una cultura.

## REFERENCIAS

- BEVERLEY, John. La persistencia del subalterno. *Revista Iberoamericana*, v. LXIX, n. 203, p. 335-342, 2003.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, [1994]/2002.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (Eds.). La translocalización discursiva de “Latinoamérica” en tiempos de la globalización. En: *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (p. 1-16). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en: [www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm](http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm). Acceso en: 21 octubre 2019.
- CHAKRABARTY, Dipesh. La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados “indios”? En *Pasados poscoloniales*. Centro de Estudios de Asia y África, 1999. Disponible en: <https://bit.ly/31YW1rK>. Acceso en: 21 octubre 2019.
- CORONIL, Fernando. Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. En Lander, Edgardo (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (p. 1-15). Buenos Aires: Clacso, 2000. Disponible en: <https://bit.ly/2Ns7aO1>. Acceso en: 21 octubre 2019.
- DELGADO DEL AGUILA, Jesús Miguel. *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. 2017. Tesis (Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- DELGADO DEL AGUILA, Mario Vargas Llosa desde el “entre medio” como espacio colonizado para la crítica. En: *Puentes y Muros a través de las Américas: Diálogos de supervivencia, resiliencia y resistencia*. Wáshington, Spokane: Universidad de Gonzaga, 2019. Disponible en: [https://youtu.be/trvbLNmU2\\_c](https://youtu.be/trvbLNmU2_c) Acceso en: 21 octubre 2019.
- DELGADO DEL AGUILA, *La novelística de Mario Vargas Llosa configurada en función del sujeto escindido de El laberinto de la soledad (1950): el portador ideológico de la contracensura y la reorganización de la sociedad*. 2020. Tesis inédita (Doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- DIRLIK, Arif. El aura poscolonial. La crítica del tercer mundo en la edad del capitalismo global. En SANDOVAL, Pablo (Comp.). *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina* (p. 53-100). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. T. 4. Cuadernos 9-12. Ciudad de México: Ediciones Era, 1986.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. T. 5. Cuadernos 13-19. Ciudad de México: Ediciones Era, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. T. 6. Cuadernos 20-29. Ciudad de México: Ediciones Era, 2000.
- GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS. Manifiesto inaugural. En CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (Eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (p. 1-9). México: Miguel Ángel Porrúa. Disponible en: <https://bit.ly/2PaEKdD>. Acceso en: 21 octubre 2019, [1995]/1998.
- HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010.
- LANDA VÁSQUEZ, Ladislao. “Los fantasmas de la subalternidad (la transformación de/en los discursos [sobre los] indígenas en América Latina)”. *Tomo*, n. 11, p. 9-41, 2007.
- MIGNOLO, Walter. “El lado más oscuro del Renacimiento”. *Universitas humanística*, n. 67, p. 165-203, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española, [1963]/2012.
- VARGAS LLOSA, Mario. “El arte de mentir”. *Suplemento Dominical*. Lima: El Comercio, p. 4-6, 12 de agosto de 1984.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, [1990]/2002.

VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Lima: Alfaguara, [1969]/2008.

VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Lima: Alfaguara, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario; DE RIQUER, Martin. *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

**Recebido em: 21/10/2019. Aprovado em: 08/10/2020.**



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





DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020317-327>

**UMA RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE  
O UNIVERSO LITERÁRIO E MÚSICO-TEATRAL  
NA OBRA DE CORDEL “FOGO ENCANTADO”  
A DIALOGICAL RELATIONSHIP BETWEEN  
THE LITERARY AND MUSIC-THEATRICAL UNIVERSE  
IN CORDEL'S WORK “FOGO ENCANTADO”**

Maria Beatriz Licursi\*

Levi Leonido\*\*

Elsa Morgado\*\*\*

**Resumo:** *Historicamente considerada uma herança portuguesa, a literatura de cordel, profundamente inserida no mundo da vida do homem nordestino, se constitui hoje em uma tradição cultural tão forte e arraigada que marca a sua identidade, de forma indelével. O presente artigo é um estudo comparativo dialógico entre o cordel do Brasil e o cordel de Portugal e suas influências nos movimentos artísticos, tendo como objeto de pesquisa na cultura brasileira o grupo cordelista Cordel do Fogo Encantado, apresentando uma reflexão sobre a adaptação da cultura popular de nosso país a favor da cultura progressiva e a estética da oralidade como experiência da teatralidade aliada a uma musicalidade moldada por/para essa experiência teatral.*

**Palavras-chave:** *Cultura popular. Gênero textual. Arte verbal. Literatura de Cordel.*

**Abstract:** *Historically considered a Portuguese heritage, the cordel literature, deeply embedded in the life of the northeastern man, today is a cultural tradition so strong and entrenched that marks its identity, indelibly. This article is a comparative dialogical study of the Cordel in Brazil and the Cordel of Portugal and their influence on artistic movements. The research subject is Brazilian culture and the cordelista group Cordel do Fogo Encantado, with a reflection on the adaptation of the popular culture of our country in favor of progressive culture and the aesthetics of orality as an experience of theatricality combined with musicality shaped by/to this theatrical experience.*

**Keywords:** *Popular culture. Textual Genre. Verbal art. Cordel Literature*

---

\* Doutora em Ciências da Educação. Professora Adjunta da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [musicafeliz@terra.com.br](mailto:musicafeliz@terra.com.br).

\*\* Doutor em Educação. Investigador do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. Professor da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal. E-mail: [levileon@utad.pt](mailto:levileon@utad.pt).

\*\*\* Doutora em Ciências da Educação. Investigadora em Pós-Doutoramento na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Investigadora da Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos, Braga, Portugal. E-mail: [elsagmorgado@gmail.com](mailto:elsagmorgado@gmail.com).

## INTRODUÇÃO

*Como posso pensar ser brasileiro  
Enxergar minha própria diferença  
Se olhando tudo ao redor vejo a imensa  
Semelhança ligando todo mundo inteiro.  
Sêmen, Mestre Ambrósio<sup>1</sup>*

A Literatura de Cordel é uma manifestação cultural que apresenta ao leitor ou ouvinte um retrato do tempo, da cultura, da realidade do homem, viva ele no meio rural ou urbano, aliando diversão e informação, fala e escrita, de maneira que contribui para a construção da identidade cultural do povo (LOPES, 1992).

Essa denominação é utilizada no Brasil e em Portugal para classificar uma corrente da literatura popular, ou pelo menos uma forma de como a literatura popular é confeccionada, o folheto impresso. O Cordel, segundo vários autores, tem origem ibérica, muitas de suas histórias são inspiradas nas gestas medievais, e no solo brasileiro assumiu um caráter marcadamente popular, ainda que apresente uma estrutura estética rígida, onde apesar da forma em verso impera a narrativa.

Para Abreu (2009), o cordel tem como herança não só das folhas volantes portuguesas e dos *pliegos sueltos* espanhóis, mas também da *littérature de colportage* francesa, sendo que cada qual ao seu estilo, e diferente do que hoje constitui o cordel nordestino. Esse tipo de literatura não existe apenas no Brasil, mas, também, na Sicília (Itália), na Espanha, no México e em Portugal. Na Espanha é chamada de *pliego de cordel e pliegos sueltos* (folhas soltas). Em todos esses locais expressa a literatura popular em versos.

A literatura de cordel é um gênero literário escrito para o povo e que ao longo dos anos serviu para veicular a informação que algumas vezes era mais rápida que o jornal. É assim chamada pela forma como são vendidos os folhetos, dependurados em barbantes (cordão), nas feiras, mercados, praças e bancas de jornal, principalmente das cidades do interior e nos subúrbios das grandes cidades.

O cordelista apresenta o mundo em que vive em versos, reinterpretando-o de forma a se tornar inteligível para o ouvinte ou o leitor, e em suas narrativas, que se passam em cenários imaginários ou reais, abordando uma série de temáticas que vão do cotidiano do homem do campo à filosofia, da religião à política, passando inclusive por conhecimentos escolares da literatura propriamente dita, da geografia, de fatos históricos, entre outros.

Especificamente para este artigo tomamos como objeto de pesquisa na cultura brasileira o grupo cordelista Cordel do Fogo Encantado, apresentando uma reflexão sobre a adaptação da cultura popular de nosso país a favor da cultura progressiva e a estética da oralidade como experiência da teatralidade aliada a uma musicalidade moldada por/para essa experiência teatral.

<sup>1</sup> Mestre Ambrósio foi uma banda recifense criada em 1992 com uma proposta na base nordestina do forró, maracatu, coco, baião, caboclinho, ciranda e das letras inspiradas na tradição popular e do cordel.

## 1 A LITERATURA DE CORDEL DAS NAUS PORTUGUESAS ÀS TERRAS DE PINDORAMA

*Rainha eterna (na memória  
Para sempre viva do povo  
Lenda na futura História)  
Só trazendo-a à vida de novo:  
Exumá-la da triste cova,  
Sagrá-la numa vida nova.*  
Francisco Maciel Silveira<sup>2</sup>

A literatura de cordel teve início no século XVI, quando o Renascimento passou a popularizar a impressão dos relatos que pela tradição eram feitos oralmente pelos trovadores.

A tradição desse tipo de publicação vem da Europa. No século XVIII esse tipo de literatura já era comum, e os portugueses a chamavam de literatura de cego, pois em 1789, Dom João V criou uma lei em que era permitido à Irmandade dos homens cegos de Lisboa negociar esse tipo de publicação.

Esta literatura foi introduzida no Brasil pelos portugueses desde o início da colonização e o cordel brasileiro apresentou uma origem lusitana apenas num primeiro momento, com as versões brasileiras de cordéis portugueses, quando os folhetos eram “fiéis ao enredo das histórias lusitanas, conservando todos os passos fundamentais do enredo, transcrevendo algumas passagens quase literalmente” (ABREU, 2009, p. 131).

Historicamente, a literatura de cordel é uma herança portuguesa. Para o folclorista Diégues Júnior (1973), a literatura de cordel no Nordeste tem a presença das raízes lusitanas, já que se tem atribuído às folhas volantes portuguesas a origem dessa arte literária:

As raízes lusitanas presentes na literatura de cordel do Nordeste vieram-nos com o romanceiro peninsular. Os romances foram divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos portugueses em suas bagagens. (DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p. 5).

Contudo, o folclorista admite a presença de alguns traços hispânicos nesse tipo de literatura que se dirigiu a Portugal e veio para o Brasil, pois, segundo este autor, há muito dos *pliegos sueltos* nos cordéis portugueses.

Para Vila Nova (1996) o cordel nas terras pindorama originou-se em relatos orais e depois popularizou-se na forma "impresso em folhetos", daí no Brasil ser conhecido

---

<sup>2</sup> Nesta obra poética, *O caso de Pedro e Inês: Inês(quecível) até o fim do mundo*, o autor, conta, em formato de literatura de cordel, a partir de um texto clássico português, a história do amor entre o infante português Pedro e a galega Inês de Castro, coroada rainha depois de morta. A tragédia romântica traz ilustrações em estilo de cordel de autoria de Dan Arsky.

também como folhetos que eram pendurados em barbantes (cordéis ou barbantes em Portugal) e vendidos, por isso a popularização do seu nome literatura de cordel.

Destacamos que a grande contribuição lusitana para a literatura de folhetos nordestina é a forma fixa de rimas sendo quadras setes silábicas com rimas em ABCB, que é própria de Portugal, porém a forma que permaneceu foram as sextilhas, sendo que no Nordeste o cantador dispõe de apenas uma estrofe para se defender das provocações do oponente.

Essas contribuições foram essenciais para a conservação da memória de nosso povo, sendo muitas vezes o único arquivo histórico disponível em culturas de tradição oral. No Brasil, dada a sua condição de colônia, um processo de resignificação com percurso inverso ocorre:

A literatura oral do Nordeste acolhe de Portugal uma produção literária impressa (além da tradição oral), que é fruto de uma operação editorial planejada para fins lucrativos, cuja ação popularizou e nacionalizou modelos em circulação no espaço europeu. A impressão dos folhetos nordestinos guarda o caráter puramente artesanal ou puramente oral onde se deriva daí a qualidade inventiva e reflexiva dessa literatura que abunda em temas que refletem, com profundidade, a realidade social em que floresce. (LONDRES, 1983, p. 31).

Foi um grande período de oralidade até que os versos cantados, os folhetos de cordel portugueses, muitos em prosa, e os folhetos versificados de literatura de cordel brasileira conhecessem a forma impressa no século XIX com características próprias e com temas locais e da época. Além da temática cotidiana foram também escritas lendas, passagens religiosas, fatos históricos.

O cordel brasileiro apresenta uma organização discursiva épica, no sentido de narrativa, e não dramática (embora se configure, muitas vezes, uma atuação performática do narrador) distanciando-se de um tipo de produção predominantemente lírica, o lirismo não é a tônica da literatura de cordel, ainda que possa estar dispersamente presente. O que tornava os textos populares, não era o autor ou o público, mas “sua materialidade - sua aparência e seu preço, ou seja, sua editoração. A acessibilidade dos textos se dava devido ao seu baixo valor, o que os tornavam acessíveis desde os mais pobres aos mais abastados, já que a comercialização dos mesmos acontecia em lugares públicos e nas vilas. (CURRAN, 1992).

Diferentemente da produção de cordel portuguesa de natureza dramática na qual os diálogos e as rubricas prevalecem sobre o elemento narrativo, na literatura de cordel brasileira o que se destaca é o narrar, herança cultural e literária dos povos indígenas e africanos, que se fortalece, em muitos casos, com o ouvir/ler os folhetos narrativos portugueses, e demais materiais impressos, folhas volantes, livretos e livros de histórias levados para o Brasil. (DIÉGUES JÚNIOR, 1973).

Segundo Leitão (1994, p. 172), a Literatura de Cordel deve ser vista como *uma árvore*, que deu semente e que aqui foi plantada e germinada, adquirindo características tipicamente brasileiras, e não como *uma raiz*. Nesse sentido, as discrepâncias entre as Literaturas de Cordel nos dois países, Brasil e Portugal, nas composições material, literária e temática são evidentes. Para Abreu (2009, p.15-16), *as semelhanças entre as duas produções de cordel, em Portugal e no Brasil, na verdade, são mínimas e as diferenças inúmeras*.

## 2 A RESISTÊNCIA DA LITERATURA DE CORDEL

*E assustado dei um pulo da rede,  
Pressenti a fome, a sede,  
Eu pensei: "vão me acabar".  
Me levantei de borduna já na mão.  
Ai, senti no coração,  
O Brasil vai começar.  
Chegança, Antônio Carlos Nóbrega*

As cantorias começaram a ser impressas na segunda metade do século XIX, sendo responsável pelo início dessa publicação sistemática Leandro Gomes de Barros, que, conforme consta em seus textos, escrevia poemas de 1889, sendo que o folheto mais antigo impresso por ele data de 1893. Muitos autores não tinham a intenção de publicar seus textos escrevendo-os em tiras de papel ou em cadernos, acreditando que a melhor forma de publicação seriam as apresentações orais. Um dado interessante sobre os autores desses poemas era que muitos advinham da zona rural e tinham pouca instrução formal, outros eram autodidatas na arte de escrever. Para que esses autores conseguissem sobreviver dos seus textos, migravam para as grandes cidades ou capitais, onde teriam alguma chance de expor sua arte. (ABREU, 2009 p. 93).

Os folhetos conseguiam diluir o grande abismo entre cultura popular e cultura de elite, pois os mesmos eram de interesse da elite econômica, sendo uma de suas principais fontes de lazer. Portanto os folhetos dependiam da aceitação dos seus leitores para sobrevivência tanto dos autores quando dos folhetos, pois o folheto que não tivesse grande aceitação não vendia, portanto, não era reeditado nem memorizado desaparecendo rapidamente.

Para Proença (1986), o cordel é explicado pela simplicidade e o cunho popular que o acompanha e se evidencia desde o próprio nome: corda muito delgada, cordão, gaita, barbante, com as xilogravuras que representam uma importante herança do imaginário popular e a sua tamanha importância na conservação das identidades locais e tradições da literatura regional. Sendo um movimento de resistência cultural, é possível que a população brasileira conheça as tradições de seu país a fim de construir/consolidar a identidade cultural brasileira, esta que vem sendo perdida ao ser cada vez mais miscigenada com outras culturas, “a prática da cultura popular pode tomar a forma de resistência e introduzir a ‘desordem’ na ordem, abrir brechas, caminhar pelos poros e pelos interstícios da sociedade brasileira” (CHAUI, 1987, p.178).

Diferente dos cordéis portugueses que falavam sobre os nobres, os folhetos nordestinos possuíam e possuem uma forte crítica social do cotidiano, demonstrando sua indignação à sua condição subumana de vivência.

Os folhetos conservaram os passos do enredo lusitano, porém modificaram os textos transpondo-os “da prosa para o verso”, fazendo rimar apenas a história. Podemos dizer que a tradição oral é característica de todos os povos com deficiência na escrita,

porém a literatura de folhetos nordestina ganhou uma forma peculiar a partir do trabalho exaustivo de artistas muitas vezes iletrados, mas talentosos, que através dos seus poemas, cantorias e desafios não somente utilizaram os passos do enredo lusitano, mas recriaram uma literatura própria de seus contextos sócio-político e econômico extremamente brasileiros, que persistem até os dias de hoje, contando memórias do passado (PROENÇA 1986).

### 3 COM A VOZ, O CORDEL DO FOGO ENCANTADO

*O meu cordel estradeiro vem lhe pedir  
permissão pra se tornar mensageiro da força do teu trovão.  
O cordel estrangeiro, Cordel do Fogo Encantado<sup>3</sup>*

O Cordel do Fogo Encantado foi um grupo cênico-musical que teve origem em 1996 na cidade de Arcoverde, região do Sertão do Moxotó, no interior do Estado de Pernambuco. A justificativa para o nome do grupo vem da necessidade de se contar uma história, sendo a proposta inicial trabalhar com teatro e recitação de poesias dessa região com fortes influências da Poesia Oral Popular, mais conhecida como literatura de cordel. Os termos que compõem o nome do grupo, “fogo” e “encantado”, representam elementos simbólicos para a cultura do sertão nordestino, onde:

A história do fogo encantado, são as coisas existentes entre o céu e a terra, esses mistérios que envolvem até o imaginário da gente. Cordel, no nome do grupo, vem de história mesmo. No sertão nordestino, poesia é chamada de poesia, não de cordel. Cordel, no caso, é uma história. Naquelas bandas do país, o fogo é um elemento dos mais representativos: lembra a seca, o sol forte sobre a cabeça, a fogueira das festas de São João. Lembra, também a purificação, a vela do candeieiro e a dualidade céu/inferno cantada pelos repentistas. O encantado, por sua vez, entra como uma visão profética, apocalíptica. Daí veio o nome Cordel do Fogo Encantado<sup>4</sup>.

Em 1997 um grupo inicialmente teatral voltou a atenção para a cidade de Arcoverde. Nascia o espetáculo "Cordel do Fogo Encantado", basicamente de poesia, onde a música ocuparia um espaço de ligação entre essa poesia. À magia do grupo que narra a trajetória do fogo encantado, soma-se a presença cênica de seus integrantes e os requintes de um projeto de iluminação e cenário.

O Cordel do Fogo Encantado, desde o surgimento, mesclou a música, o teatro, a poesia dos cordelistas sertanejos, o samba de coco, a arte popular nordestina em seus espetáculos. Com influências diversas, que vão desde as batucadas da umbanda até a literatura estrangeira, o Cordel teve som e presença próprios.

Começou em um ambiente teatral e as pessoas envolvidas eram relacionadas ao teatro. Com a proposta de expor a dura realidade do povo sertanejo, assim como os detalhes de sua rica cultura, o espetáculo Cordel do Fogo Encantado, ganharia fortes

<sup>3</sup> Letra e Música: Lirinha

<sup>4</sup> LIRINHA, líder do grupo. Entrevista concedida em 05/12/2001 para o *Jornal do Brasil On-line*



traços musicais, transformando-se em uma das maiores representações artísticas do nordeste brasileiro. Nos anos seguintes, o Cordel do Fogo Encantado ganha contornos de um espetáculo musical. Ao lirismo das composições somou-se a força rítmica e melódica dos tambores de culto-africano e a música passou a ficar em primeiro plano. Suas apresentações surpreenderam não somente pela força da mistura sonora ousada de instrumentos percussivos com a harmonia do violão raiz. A presença de palco e a fala marcada pelo falar regional cantado e declamado reforça o cotidiano sofrido do homem nordestino.

O Cordel do Fogo Encantado ganha projeção internacional com apresentações na Bélgica, Alemanha e França e se firma como um dos grupos cordelista mais representativo da cena independente nacional e como símbolo cultural apresentou uma forte característica de resistência em um mundo globalizado.

A herança multicultural, evidenciada pelas raízes européia, africana e ameríndia, que construíram a literatura de cordel com características peculiares, originais, plenamente identificadas e identificadoras de seu povo foram muito bem trabalhadas pelo Cordel do Fogo Encantado em seus espetáculos teatrais.

Foram imensas as dificuldades enfrentadas pelo grupo para a preservação do patrimônio cultural, principalmente de cunho regional e local, matriz da identidade do homem brasileiro, nas diversas regiões, em caso específico, do homem nordestino retratando o homem do cotidiano, com uma linguagem simples, com fatos engraçados ou tristes pelas amarguras da seca, do desemprego, do sertão, da capital e seus medos, do anacronismo dos acontecimentos. Em fevereiro de 2010, é anunciado o encerramento das atividades do Cordel do Fogo Encantado.

#### 4 O CORDÃO DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO

*O pão que nasce do fogo, na roda da saia e na  
gira da terra.*

*O vento que rasga telhado,*

*Tambor ritmado e Trompetes de guerra*

*A guerra que traz a poeira que bate na gente,*

*Poeira que vem do sertão.*

*Vem poeira, vem poeira, vem poeira.*

*Poeira (ou Tambores do Vento Que Vem), Cordel do Fogo Encantado<sup>5</sup>*

O que o Cordel do Fogo Encantado pregou tanto na criação quanto na execução de suas músicas, é a liberdade dos indivíduos. É uma liberdade real para se atingir um determinado objetivo. O que possibilitou o entendimento da liberdade dos sentimentos foi a profunda marca deixada pelo teatro no que diz respeito à existência dessa banda na sua intenção, forma, visão e apresentação (LIMA, 2005). Lima em seu estudo define o grupo cordelista:

---

<sup>5</sup> Compositores: Lirinha e Clayton Barros.



O grupo foge de um conceito da memória musical da população. A percussão sempre na frente, a poesia sendo gritada, acho que é na verdade um encontro com algo muito estranho e no Brasil isso tem um efeito muito poderoso. Existe toda uma história de ligação da percussão com a coisa arcaica, com a coisa tradicionalista e tribal. E o grupo apresenta essa percussão com essa origem tão antiga. Às vezes com uma postura contemporânea, com uma sonoridade agressiva. Há elementos do grupo que amam o ‘punk’ e trazem um pouco disso para a banda (LIMA, 2005, p. 35).

O maior objetivo da banda é o de criação, de tentar trazer sons, ritmos, novas batidas, embora soubessem que estariam repetindo modelos já existentes. Eles não levantam a bandeira da originalidade, mas sim, de um tipo de pensamento, por esse movimento, a própria Literatura de Cordel teve grande espaço nos espetáculos.

Cordel do Fogo Encantado não falou em “cordel” no sentido de literatura, mas sim como “cordão”, “literatura de cordão”. Os portugueses e os espanhóis, na época da colonização, deram esse nome a essa literatura que se pendurava nas feiras de cordel. Ela chegou a todo o Brasil e desenvolveu-se de forma impressionante no Sertão. Há uma centena de gêneros de métrica e rima como a sextilha, sete linhas, mourão voltado, decassílabo, galope à beira mar, galope alagoano (LOPEZ, 1992).

A herança moura herdada pelos portugueses, que hoje está presente na música nordestina como a rabeça, a sanfona, talvez até mais na música brasileira atual do que na de Portugal. O cordão do Cordel do Fogo Encantado não é a poesia improvisada, exposta à venda, é uma literatura que teve o seu auge, e lutou com muita força com os meios de comunicação de massa.

## 5 A ESTÉTICA DA ORALIDADE DO CORDEL DO FOGO ENCANTADO

*Quando o vento bate forte,  
que aspira o ar castigado  
Estremece o pulmão da seca,  
Tempestade, Tempestade  
Pai estou nessa terra,  
querendo plantar,  
querendo colher  
Homens do ar não descem,  
Mulheres do ar não descem  
Crianças do ar,  
Velhos do ar,  
Sempre mandam recado  
É de Relampiê é de Relampiê é de Relampiá.*

*Tempestade (ou A Dança Dos Trovões), Cordel do Fogo Encantado<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Compositor: Letra: Lirinha/música: Clayton Barros.

O Cordel do Fogo Encantado realizou uma tradução de sua cultura ao falar da experiência da teatralidade aliada a uma musicalidade moldada por/para essa experiência teatral e pelo contato com outros ritmos, o que possibilitou constituir uma estética própria. E essa estética conceitual do “espetáculo”, estabelece um modo de comunicação que rompe com as barreiras de uma linguagem presa a um estatuto de “regional” ou “local” e se expande para uma dimensão universal. Podemos afirmar que o Cordel do Fogo Encantado é um misto de música, teatro e poesia, com a intenção de comunicar não somente os sentimentos, mas também ícones do imaginário popular da região da qual se originou. O seu repertório com suas estrofes, rimas, poesias no uso coloquial da língua, destaca a oralidade que aparece nas formas gramaticais como nois, drumisse, assubisse, juntim, cum, tavés, virgi.

A oralidade surge na obra do grupo como forma de expressão escrita e se destaca em todo os poemas. Além disso, a oralidade também aparece junto com a questão mnemônica e poética através de fórmulas como as repetições e as enumerações. Como retrata por exemplo o poema “Ai Se Sêsse de Zé da Luz”, onde o próprio uso da fala já denota uma maior proximidade com quem irá ouvir e com a realidade cultural da região.

*Ai Se Sêsse*

*Se um dia nois se gostasse*

*Se um dia nois se queresse*

*Se nois dois se empareasse*

*Se juntim nois dois vivesse*

*Se juntim nois dois morasse*

*Se juntim nois dois drumisse*

*Se juntim nois dois morresse*

*Se pro céu nois assubisse*

*Mas, porém, acontecesse de São Pedro não abrisse aporta do céu e fosse*

*Te dizer qualquer tolice*

*E se eu arriminasse*

*E tu cum eu insistisse pra que eu me arresolvesse*

*E a minha faca puxasse*

*E o bucho do céu furasse*

*Tavés que nois dois ficasse*

*Tavés que nois dois caísse*

*E o céu furado arriasse e as virgi toda fugisse.*

(Cordel do Fogo Encantado)

O Cordel do Fogo Encantado criou um metacordel, com uma espécie de “bricolagem” – junção de elementos díspares que terminam formando um todo congruente – renovando o cordel em seu repertório utilizando elementos da escrita moderna dialogando com o passado. O grupo realizou uma re-escrita, interpretando de uma nova maneira a tradição. Aproximando conteúdos tradicionais de novas formas estéticas não só na melodia e no uso de instrumentos, mas também na construção das letras de música e canções (LIMA, 2005)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: AMARRANDO A CORDA E DEPENDURANDO OS CORDÉIS

*Quando o vento bate forte, que aspira o ar castigado  
Estremece o pulmão da seca, Tempestade, Tempestade  
Pai estou nessa terra, querendo plantar, querendo colher  
Homens do ar não descem, Mulheres do ar não descem  
Crianças do ar, Velhos do ar, Sempre mandam recado  
É de Relampiê é de Relampiê é de Relampiá.*

*Tempestade (ou A Dança Dos Trovões), Cordel do Fogo Encantado<sup>7</sup>*

A literatura de cordel portuguesa e a literatura de folhetos do nordeste do Brasil estabeleceu uma relação de dependência entre a produção nordestina e lusitana, ocorrendo “adaptações”, “recriações” “transformações” e/ou “desdobramentos”, resultado da “fusão entre a literatura popular ibérica e a prática dos poetas improvisadores. A literatura de cordel, profundamente inserida no mundo da vida do homem nordestino, se constitui hoje em uma tradição cultural tão forte e arraigada que marca a sua identidade, de forma indelével. Nesse sentido, hoje não creditamos sua origem à península ibérica, como se aqui houvesse se desenvolvido um processo de recepção passiva e imitação, mas sim em uma origem híbrida, multicultural, original e autêntica do povo brasileiro e nordestino.

Habermas (2002) chama nossa atenção quando diz que as pessoas são estruturas simbólicas, que agindo comunicativamente tendem a experimentar e expandir o seu mundo da vida, cuja estrutura é formada através de tradições culturais, de ordens institucionais e de identidades criadas pelos processos de socialização. Assim o homem pode ser entendido como uma estrutura simbólica, formada a partir da aglutinação de conhecimento que ele adquire em sua vida. Conhecimento este que sempre está admitindo novos conceitos e se reformulando. O Cordel está profundamente inserido no mundo da vida do homem nordestino, constituindo-se em uma tradição cultural tão forte e arraigada que marca a sua identidade, de forma indelével.

Mesmo havendo características peculiares entre os cordéis portugueses e nordestinos, para Vila Nova (1996, p. 108), “o folheto nordestino ‘tem que ser todo rimado/com sua própria estrutura/versificando (...) com a métrica mais pura’. Há uniformidade nos textos nordestinos, eles têm suas regras seguidas de forma rígida e precisa, o que não acontece em Portugal.

<sup>7</sup> Compositor: Lirinha e Emerson Calado.

Diferente dos cordéis portugueses que falam sobre os nobres, os folhetos nordestinos possuem uma forte crítica social do cotidiano, demonstrando sua indignação à sua condição subumana de vivência. Os folhetos conservaram os passos do enredo lusitano, porém modificaram os textos transpondo-os “da prosa para o verso”, fazendo rimar apenas a história.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras, 2009.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. In: *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, 1997, n. 2, p. 160 - 169.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CURRAN, Mark J. A página editorial do poeta popular. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, a. 12, n.32, p.5-16, jan./abr. 1992.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Características dos ciclos temáticos. Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, tomo I, p. 24-329
- HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEITÃO, Cláudio. *Cultura de massa e cultura popular*. São Paulo: Vozes, 1994.
- LIMA, Campos Ana Paula. *Sertão Alumado pelo Fogo do Cordel Encantado*. Recife: Editora Conteúdo Criativo, 2005.
- LONDRES, Maria José F. *Cordel, do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- LOPES, José Ribamar (org.). *Literatura de Cordel Antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1992.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1986.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE Instituto Nacional do Folclore, 1986.
- VILA NOVA, Sebastião. *Literatura de cordel*. Recife: IJNPS. Instituto de Pesquisas Sociais, 1996. (Folclore 19).

**Recebido em: 31/08/2020. Aprovado em: 04/12/2020.**



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



DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020329-338>

## ASPECTOS DO TEATRO DE PLÍNIO MARCOS: A VIOLÊNCIA INVADE A CENA ASPECTS OF PLÍNIO MARCOS THEATER: VIOLENCE INVADES THE SCENE

Valdemar Valente Junior\*

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo desenvolver uma leitura crítica acerca do que representou o teatro de Plínio Marcos como espaço de resistência à censura imposta pelo regime militar. Nesse sentido, a impossibilidade de se estabelecer um confronto direto com o sistema opressor concorre para que o teatro que escreve mimetize situações envolvendo a violência e a escatologia como termos capazes de denunciar a desigualdade social como uma espécie de calcanhar de Aquiles da ditadura. Assim, expõe de forma visível situações que têm por objetivo desestabilizar o regime e apontar para seus desmandos. Para tanto, recorreremos aos exemplos das peças *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás*, que nos ajudam a aprofundar a discussão acerca da relação entre violência e literatura, concorrendo com termo que agrava essa proposta de análise.

**Palavras-chave:** Crise política. Regime de exceção. Teatro brasileiro. Crítica social.

**Abstract:** This article aims to develop a critical reading about what Plínio Marcos theater represented as a space of resistance to censorship forced by the military regime. In this sense, the impossibility of a direct confrontation with the oppressive system contributes to mimic situations involving violence and eschatology as terms capable of denouncing social inequality as a kind of Achilles heel of the dictatorship. Thus, exposes situations that aim to destabilize the regime and point to its misdeeds. For that, we resort to the examples of the pieces *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* and *Abajur lilás*, which help us to deepen the discussion about the relationship between violence and literature, concurring with a term that aggravates the proposal of analyze.

**Keywords:** Political crisis. Exception regime. Brazilian theater. Social criticismX

O que representou a censura durante o golpe militar, no que tange à produção artística e literária, corresponde a uma reação possível à sobrevivência da atividade teatral em razão da perseguição que passa a ter efeito. Diante disso, a censura às peças teatrais recrudescer, em razão da ação repressiva dos órgãos da polícia federal destacados para este fim, a partir de apresentações prévias do que deveria ser levado à cena. Daí a postura draconiana dos censores estabelecer cortes nos textos originais, mutilando as peças teatrais e inviabilizando suas apresentações. Por outro lado, verifica-se, da parte dos autores, a utilização de meios que conseguem burlar o rigor dos órgãos de repressão. Isso, por sua vez, não garante o êxito dessa empreitada, uma vez que muitas peças são censuradas logo após a estreia. Por conta disso, a censura à atividade teatral parece um propósito específico dos órgãos de repressão. Daí o trabalho de atores, diretores e produtores, assim como o dos autores, passar a ser alvo de uma perseguição sem fim.

---

\* Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estácio de Sá. E-mail: [valdemarvalente@gmail.com](mailto:valdemarvalente@gmail.com)

No que tange às formas de se burlar a censura sem atingir o regime de exceção os diretores de teatro recorrem a artifícios que atacam o que se mostra como decorrência do sistema, em vista, por exemplo, do que representa o crime, a violência, a prostituição e a desigualdade. Essa posição diz respeito a temas que não deixam dúvida acerca de onde a crítica à ditadura militar pretende chegar. Do mesmo modo, o teatro recorre ao uso de uma linguagem coloquial que se remete ao submundo dos criminosos, na medida em que o jargão dos transgressores da lei lhe serve como um meio de afrontamento sem que a isso corresponda uma acusação direta. Por esse meio, a escatologia se apodera do discurso teatral em razão do emprego do baixo calão como um recurso que tem por objetivo confrontar o regime de exceção sem que isso signifique uma afronta acerca dos desmandos de uma ordem a ser contestada.

Nesse contexto, a presença de Plínio Marcos como um de seus principais autores teatrais integra-se a um núcleo de resistência de oposição aos desmandos perpetrados pela ditadura. Por isso, suas peças teatrais recorrem à exposição das feridas de um submundo a que percorre com a perspicácia de quem conhece as agruras dos que sobrevivem à margem da sociedade. Ao lançar mão do que se faz presente como uma espécie de pedagogia das ruas, Plínio Marcos convoca o leitor a tomar parte do que parece existir apenas nas estatísticas dos plantões policiais, em vista do grau de transgressão da ordem que suas personagens encarnam como expressões da miséria humana. Há que se pensar acerca da crítica que sua criação teatral estabelece tendo como medida a degradação dos que vivem das migalhas que o sistema atira à sarjeta das ruas das metrópoles onde pontificam ladrões, rufiões, assassinos e prostitutas. Essas personagens do cotidiano urbano compõem a galeria dos deserdados de que Plínio Marcos lança mão em seus textos mais expressivos.

Por essa razão, *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás* confirmam os efeitos de uma inquietação que invade a cena como fator decorrente da necessidade de ser externado o descontentamento que golpeia a liberdade de expressão. Essa manifestação explicita o amordaçamento imposto ao regime democrático. Assim, o emprego de uma linguagem incompatível com o nível social de quem costuma frequentar as salas de teatro recorre à violência de um discurso que minimiza o que o regime apresenta como uma manifestação do mal que a força sempre faz. A isso se contrapõe a visão de Plínio Marcos acerca de uma realidade que contribui como termo inusitado na produção teatral da década de 1960. Isso decorre da urgência que os autores têm em aprofundar as questões que concorrem para o esgarçamento das relações sociais atingidas pelo surto antidemocrático que tem efeito na vida do país. De posse dos termos que lhes são possíveis, Plínio Marcos procede de modo a corporificar por meio de suas peças o drama social dos que habitam a zona de convivência relativa à ilegalidade e ao crime.

Por esses fatores, o teatro de Plínio Marcos se constitui em um libelo que coloca na conta do sistema todo o peso da exclusão que se apodera de uma parte significativa da sociedade escondida nos escaninhos das grandes cidades. Essa população não possui a mínima condição de ultrapassar o limite do que a condena a sobreviver na obscuridade, em razão do crime como recurso de que lança mão. Diante disso, as peças escolhidas, para efeito do presente artigo, correspondem à condição precípua do que Plínio Marcos adota como matéria-prima do que se configura em seu trabalho. Situado no espaço vazio



do que concerne às brechas deixadas pelo sistema, sua atuação se define como exercício crítico que se expande para além do que se mostra visível em face da crise política. Essa situação adentra o âmbito do descompasso social que habita os subterrâneos de um mundo difícil de ser percebido. Por conta disso, *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Abajur lilás* aprofundam o nível de tensão de uma crise que toma conta do país, trazendo para si situações que não têm como ser superadas.

A linguagem que tem lugar no teatro de Plínio Marcos significa um desvio no que tange à mudança de mentalidade da criação teatral, em vista do enfrentamento das forças opressoras que colaboram contra a liberdade de criação de artistas e escritores. Nessas circunstâncias, a viabilidade do teatro como instrumento de crítica à crise política que se instaura com a ditadura militar tem sua sequência no rastro de destruição que se faz perceber. Em vista disso, a reação perpetrada pelo teatro como meio capaz de catalisar a inquietação decorrente do golpe militar encontra em Plínio Marcos a capacidade de levar ao extremo a dimensão crítica de um momento em que a escatologia referente ao submundo desperta o interesse dos que não encontram outro meio de combater o regime de exceção. A possibilidade de o teatro ser um elemento capaz de estabelecer uma tensão diante da conjuntura que se apresenta concorre como conquista a que não se pode mensurar o devido valor.

\*\*\*

A leitura de *Navalha na carne* traz à luz do debate não apenas o rufianismo como prática que se consolida nos subterrâneos da prostituição, mas também a submissão feminina como expressão do fetiche da mulher da vida a prover o homem que lhe oferece proteção. Por esse caminho, o texto de Plínio Marcos condena suas personagens a contracenarem no recinto fechado de uma pensão ordinária onde Vado, Neusa Sueli e Veludo colocam na boca da cena a loucura que os obriga a viver uma existência marcada pelo vício e pela violência. “O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens” (ROSENFELD, 1993, p. 21). Nesse sentido, a submissão da prostituta escravizada pelo homem que a humilha e maltrata tem como complemento a interferência do homossexual que, ao limpar o quarto, rouba-lhe o dinheiro ganho com a venda do corpo para comprar maconha e satisfazer seu vício. Assim, a expiação do corpo que se entrega ao sacrifício do sexo sem prazer tem como agravante a subtração dos dividendos desse trabalho em uma relação marcada pela exploração de instintos que têm que ser atendidos.

A relação entre a dor e o prazer concorre para que Vado, Neusa Sueli e Veludo estabeleçam formas espúrias de contato, confinados ao espaço exíguo onde todos são reféns da violência que os caracteriza como seres do submundo. Diante disso, a proximidade entre essas três personagens determina uma relação de dependência que não tem como deixar de existir, em face do aprisionamento de cada personagem ao que representam o dinheiro e o sexo. Mais que isso, em *Navalha na carne*, o sadismo e a perversão se mostram como uma moeda corrente, cabendo às personagens as parcelas do que isso significa como elemento primordial do texto. Por essa via, a prostituição e o

rufianismo se ampliam de sua condição mais abjeta para funcionar como um instrumento de degradação de uma estética da perversão compatível com a necessidade de afrontar o sistema. Daí a degenerescência potencializar a tortura exercida por Vado como uma manifestação de poder contra Neusa Sueli e Veludo, respectivamente, a prostituta que lhe provém com dinheiro e o homossexual que o rouba para saciar seu vício.

Da mesma forma, a solidão em *Navalha na carne* corresponde ao lugar dos seres à deriva em um contexto no qual se mostram condenados ao naufrágio de suas vidas. Nesse sentido, a peça teatral transcorre sem que se identifiquem saídas do espaço onde todos são reféns, sendo o quarto miserável o espaço que traduz o que cabe a cada um aprofundar. O enredo de violência em função do dinheiro subtraído justifica-se numa quantia irrisória que visa atender as necessidades dos que se devoram como animais famintos. A isso acrescenta-se o que Plínio Marcos enfatiza em seus textos, no que tange ao aviltamento da condição humana, o que significa descer a patamares cada vez mais baixos dentro na escala social. “A origem do dramaturgo santista, a sua direta ligação com os marginalizados que representou em suas peças, além de sua pouca afinidade com a educação formal construíram uma subjetividade de face provocativa” (ARAÚJO, 2017, p.122). Há que se pensar na condição de quem não possui meios de vir a descer ainda mais diante do que representa a dignidade, na medida em que as personagens se encontram no fundo de um poço representado pela submissão ao vício e à prostituição como formas de transgressão que se agregam umas às outras.

A peça chega ao seu clímax quando Neusa Sueli, de posse de uma navalha, ameaça arrancar os olhos de Veludo, que confessa ter roubado o dinheiro para comprar maconha. A isso segue-se a violência de Vado, que lhe toma a droga e o agride sucessivas vezes. Diante disso, há que se pensar acerca do submundo como um espaço no qual os que nele vivem não figuraram no rol do que compete aos seres humanos desfrutar. A eles cabe o infortúnio de uma existência em que o perigo e a indignidade se constituem em forças que conspiram contra as possibilidades de remissão, em vista do que os rebaixa sem a menor compaixão. Nesse sentido, a miséria humana encontra sua condição mais plena, havendo da parte das personagens, a certa altura da fala de Neusa Sueli, a consciência de que todos são arrastados no turbilhão dos acontecimentos que os levam à condição mais abjeta. Assim, o quarto de uma pensão barata sintetiza a impossibilidade de cada personagem conquistar a independência de existir sem que para tanto concorra uma cadeia que os possa aprisionar, não havendo qualquer apelação contrária.

O impasse na relação entre personagens tem como agravante a ausência de elementos de sustentação capazes de posicioná-los frente ao drama de que participam, sem a intermediação de qualquer instrumento que não seja a situação a que se encontram condenados. A caracterização de um conflito que os separa, ao invés de uni-los, como grupo que necessita da força na luta contra a opressão de que são vítimas não se manifesta. Isso se mostra como um dado de irresolução que denuncia a desorganização dos subalternos. “A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura” (MAGALDI, 2006, p.207). Cabe ser pensada a tirania dos mais fortes sobre os mais fracos como um exercício de poder que oferece a sensação da vitória sobre os que são iguais, havendo essa luta que ser travada em outro campo e contra outras

personagens. No entanto, a disputa por espaços de sobrevivência concorre como um elemento de valor aos interesses do sistema que dessas contendidas tira proveito, não havendo como se possa retroceder ao que se impõe.

A navalha com que Neusa Sueli ameaça cegar Veludo é a mesma de que se serve para ameaçar Vado de castração, caso o rufião com ela não faça sexo. Diante disso, pode ser constatada uma dependência entre as personagens, na medida em que o rufianismo exercido por Vado tem como contrapartida a carência de Neusa Sueli, que ao se entregar aos homens por dinheiro, busca em Vado um arrimo, na condição de quem lhe ofereça prazer e proteção. No entanto, cabe a Vado, além de explorá-la, acusá-la e ofendê-la, despejando sobre ela uma série de impropérios. Diante disso, *Navalha na carne* concorre para que a degradação das personagens corresponda à degradação em um plano mais abrangente, não havendo meios possíveis à transformação do que não tem possibilidade de solução. “A solidão, no caso, não é resultante de quem detém o poder. É circunstância perfeitamente natural de quem vive no submundo, alheio a padrões morais e éticos correntes em sociedade” (VIEIRA, 1994, p. 41). A carga de opróbrio lançada sobre as personagens faz com que *Navalha na carne* se configure em texto que denuncia o apodrecimento social como uma decorrência não apenas de nossa condição de país subdesenvolvido, como da imposição de um regime de exceção que concorre para deteriorar as relações sociais, fazendo com que prolifere um clima de degradação e violência.

\*\*\*

A convivência entre Tonho e Paco no espaço de uma hospedaria de baixa cotação configura-se no tema que se desenrola em *Dois perdidos numa noite suja*, tomando como referência a disputa por espaços de poder e a busca por ascensão social dos que se encontram à margem da sociedade. De antemão, há que se pensar acerca dos seres invisíveis, uma vez que não se faz possível perceber suas existências no rol do que se faz presente como parte de um sistema que não pode parar. Os dois carregadores de feira se esforçam para sobreviver, comendo e dormindo em condições desiguais, sem que a isso se acrescente outro valor. No entanto, toca a Tonho ter um par de sapatos novos para conseguir um emprego, sendo que a Paco interessa conseguir uma flauta para ganhar a vida ao tocá-la. “Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, afeição subterrânea”. (PRADO, 1987, pp. 152-153). Assim, o par de sapatos de Paco passa a corresponder ao desejo de Tonho em vir a calçá-los para poder sair da situação em que se encontra, sendo-lhe negado o pedido de empréstimo. Isso diz respeito ao egoísmo de Paco, que não imagina a possibilidade de seu colega de quarto conseguir sair da situação em que se encontra ao romper com o determinismo social que condena a ambos.

O desenrolar de *Dois perdidos numa noite suja* indica o grau de disputa entre dois subalternos, que por caminhos diferentes buscam alcançar seus objetivos. Esse espaço de disputa subentende não apenas a posse sobre o par de sapatos de Paco, que ao substituir os sapatos surrados de Tonho funcione como uma senha que dá acesso a um novo

contexto social. Mais que isso, reside na negação do primeiro a impossibilidade de o segundo sair da situação em que se encontra, tornando o colega refém de um quadro social que não pode ser alterado. Nesse contexto, a luta por espaços implica na submissão de Tonho à tirania de Paco, no que se refere aos espaços de trabalho na feira. Isso decorre do fato de que sua maldade concorre para que sejam vedadas as possibilidades de sobrevivência do outro, a quem se nega a emprestar o par de sapatos. Essa contenda abrange outras demandas, no que diz respeito aos companheiros de infortúnio terem que seguir o mesmo destino. Diante disso, se faz crer ser permitido a apenas um deles superar a barreira que separa a pobreza e a exclusão do conforto material e da ascensão social como uma situação proibida de ser atingida pelos subalternos.

Há que se refletir acerca de que nas peças de Plínio Marcos as personagens encontram-se impedidas de sair do lugar a que se encontram condenadas. Isso corresponde à falta de condições em romper com o isolamento que faz com que suas vidas não possam seguir o fluxo de um mundo que roda. Diante disso, os que se encontram confinados no quarto da hospedaria barata restritos a uma sobrevivência mínima, estabelecem disputas que se acirram pelo fato de as oportunidades fora desse contexto serem limitadas. Assim, o confronto entre Paco e Tonho se apresenta como luta em que o vencedor subjugará o derrotado, cabendo como troféu o par de sapatos novos que Tonho deseja ou a flauta que Paco pretende comprar, na condição de objetos que representam suas conquistas de liberdade. Nesse sentido, se estabelece uma demanda de poder que subentende o acesso a objetos que lhes credenciam a uma vida diferente da que lhes é permitida. Por isso, o par de sapatos ou a flauta são ferramentas indispensáveis à luta de classes como um termo final. “*Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser bandido” (PARANHOS, 2002, p. 178). A ordem dos acontecimentos suscita em *Dois perdidos numa noite suja* o rompimento das regras que permeiam a convivência entre partes.

A relação entre Paco e Tonho decorre de ambos dividirem o mesmo espaço, não havendo nada que represente um traço de união entre personagens tão díspares. A disparidade de seus interesses pode vir à luz na ocasião em que resolvem praticar um assalto que sustar suas pendências. No entanto, o que para Tonho significa apenas uma situação provisória, para Paco representa a oportunidade de se tornar um assaltante profissional temido pela sociedade, frequentando as páginas policiais dos jornais diários. O êxito dessa primeira investida, em vista da quantidade de objetos subtraídos a um casal, concorre para que Tonho considere ser a última vez que comete um assalto, enquanto para Paco seria o primeiro de uma série de outros tantos a serem praticados. No entanto, o par de sapatos roubados não cabe nos pés de Tonho, que propõe a Paco a troca pelos seus, recebendo uma negativa acerca da proposta que apresenta.

Em razão do que se pode observar em *Dois perdidos numa noite suja*, os espaços de disputa entre os subalternos se mostram diferentes, embora tenham como objetivo a superação do lugar de submissão onde se situam, na medida em que um par de sapatos ou uma flauta concorrem para a supressão dessa demanda. Por essa via, o que para um significa conseguir um emprego e estabelecer as regras de uma existência marcada pela normalidade, para o outro, essa superação representa a imposição da violência e da ostentação como uma estratégia de poder dos que nunca tiveram nada e passam a ter. Por sua vez, a divisão dos bens roubados gera uma discussão e a sequência de termos chulos

que levam os contendores a um confronto no qual Tonho, colocando uma bala no revólver usado no assalto, a que Paco acredita estar vazio, atira para matá-lo. Com isso, obtém o par de sapatos de que tanto precisa, além de todos os objetos roubados, cuja divisão se mostrara injusta e indevida. “A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional” (PRADO, 1987: pp. 152-153). A subjugação de um subalterno por outro representa uma espécie de desforra social, em vista do que se mostra como única opção diante de um contexto em que as personagens entram em confronto.

Em razão dos espaços onde se homiziam os subalternos, acossados pela pobreza, *Dois perdidos numa noite suja* cumpre o papel de mimetizar esses ambientes, por conta de uma crise que não chega ao fim. Assim, a peça não sugere nenhum salto em direção ao que possa se configurar como superação desse transe em favor de uma ação que leve em conta uma mudança de condição das personagens. A caracterização de um ambiente de baixa cotação confere a *Dois perdidos numa noite suja* o aspecto escatológico inerente à linguagem e à conduta dos que habitam um mundo sombrio de onde se faz mister ter que fugir. Isso acontece ao tempo em que as condições para que isso tenha efeito se mostram muito difíceis de se realizar. A relação de dependência que se estabelece entre Paco e Tonho delimita territórios contíguos, porém bastante diferentes, uma vez que os objetivos de cada uma das personagens se apresentam diametralmente opostos. “O comportamento antissocial de Paco não é apenas resultado de sua vida miserável, mas também efeito da psicopatia que sofre. E são diversas as pistas que conduzem a esta conclusão. No fim do texto, Tonho também enlouquece” (VIEIRA, 1994, 17-18). A tensão que culmina no assassinato de Paco pelas mãos de Tonho diz respeito à constatação de que apenas um dos dois teria que sobreviver. Nesse contexto, não se faz possível a fixação de regras que determinem a divisão equânime dos objetos roubados, ou mesmo a troca do par de sapatos, em vista de descompasso de um mundo extremamente desigual.

\*\*\*

A exploração do sexo torna-se um tema recorrente nas peças de Plínio Marcos, na condição de lugar que condiz com a situação dos que vivem à margem do processo social. As abordagens a esse recorte específico tendem a solicitar do texto os detalhes que remetem à sordidez de um mundo sem compaixão. Assim, a solidariedade com o próximo desaparece, na medida da crueldade como uma prática que se integra à exclusão, suscitando um tipo de combinação das mais nefastas. A isso corresponde o que Plínio Marcos descreve em *Abajur lilás*, ratificando a perda de posições a que as personagens são submetidas, ao decaírem de condição. Nesse aspecto, as perdas acumuladas são uma referência essencial a esta peça, uma vez que a exploração decorrente da prostituição condena as mulheres a viverem como reféns do dono do apartamento que lhes serve como ponto de encontro. “A dramaticidade de Plínio não admite soluções de compromisso ou acomodamento de situações, apenas o rompimento dos vínculos, a morte ou a supressão de uma das partes geradoras da tensão” (MOSTAÇO, 2002, p. 13). A vertente relativa a esse tema comparece como citação que possui um valor fundamental. Disso decorre a caracterização dos diferentes escaninhos do submundo que Plínio Marcos explora com rara capacidade.



As divergências de Dilma, Célia e Leninha com Giro, o dono do apartamento que as explora, funciona como o ponto de partida do que em *Abajur lilás* significa a observação que se desenvolve em torno da degradação social como metáfora da situação decorrente da ditadura militar. A relação entre as formas de opressão se remete a instrumentos que vitalizam a linguagem fazendo-a atuar como uma arma de que o teatro de Plínio Marcos se utiliza como meio de resistir a essa crise. Diante disso, a exploração sexual assume a dimensão crítica de um lugar precário de que se faz preciso sair para não mais voltar. O abajur lilás quebrado por Célia em sua revolta contra Giro dá origem ao clima de vingança e ódio que se intensifica de modo recíproco. Assim, a perversidade se apodera do dono do apartamento, uma vez que, para ele, o sacrifício que desprendera na compra do imóvel justifica sua tirania com relação às mulheres que explora. Por essa razão, o rebaixamento dos subalternos diante da opressão exercida por outro subalterno logo acima na hierarquia da prostituição se impõe como uma regra a ser cumprida.

A partir do que se explicita como tomada do poder das mãos de Giro, que controla o trânsito das mulheres em seu apartamento, cobrando-lhes valores abusivos por seus programas, *Abajur lilás* ensaia um modelo de reação dos oprimidos contra os seus algozes, uma vez que a peça potencializa uma posição diante de um sistema político que concorre para cercear a liberdade dos que não possuem meios de subverter essa prática negativa. Nesse contexto, o sadismo com que Giro trata Dilma, Célia e Leninha tem a ver com o domínio que o rufião exerce em seu meio como uma expressão de poder que não tem limite. Por isso existe, da parte das mulheres, uma divisão em relação às medidas a serem tomadas contra a exploração que acaba por enfraquecê-las, contribuindo para o fortalecimento e a manipulação da situação, na forma como ela se apresenta e se faz representar. “De fato, numa primeira visão, o que temos é um teatro realista, quase naturalista. Mas, numa segunda leitura, verificamos que o retrato é das relações entre explorador e explorado, que caracterizam as estruturas sociais dominantes”. (GARCIA, 1980). Assim, a exploração da força de trabalho, além do que se evidencia as formas explícitas do desprezo, recai sobre a prostituição como atividade espúria exercida por um rebotalho humano sem a menor qualificação.

O abajur lilás quebrado por Célia enseja situações envolvendo Giro e as mulheres. Diante disso, a peça caminha na direção de um contexto que explicita a violência como uma marca. A isso corresponde a intenção de Plínio Marcos, no que diz respeito às formas de organização da sociedade em face do emprego da força repressiva que se apodera de diferentes espaços. Assim, o que poderia significar um lugar de busca pelo prazer do sexo torna-se um inferno na terra, na medida em que a exploração sexual acentua um requinte de sadismo e violência que aproxima as formas da dor e do prazer. A dimensão do que a isso diz respeito tende a identificar os agentes da sevícia e da tortura, representados por Giro e por seu auxiliar Osvaldo como peças de um jogo de cartas marcadas, uma vez que não há como se possa fugir ao domínio que ambos exercem sobre a atividade das três mulheres exploradas. “Osvaldo é o típico leão de chácara. Desprovido de qualquer sensibilidade, esse personagem é o executor das desgraças que o opressor, que jamais gosta de sujar as mãos, determina que ele cumpra” (PINTO, 2002, p. 16). Nesse contexto, o exercício da tirania possui requintes que levam a atitude extremas, culminando na morte de Célia, assassinada por Giro, ao final da peça.

Além do assassinato de Célia, *Abajur lilás* aponta para a violência que corresponde à tortura como uma prática comum exercida em quartéis e delegacias durante o regime militar. A isso acrescenta-se o momento em que Osvaldo, por ordem de Giro, arma o que chama de cambau, ou seja, um instrumento de tortura constituído de duas cadeiras e um cabo de vassoura onde a vítima é pendurada e amarrada de cabeça para baixo até confessar o que é exigido de seus algozes. Por conta disso, *Abajur lilás* tem o mérito de denunciar as práticas da tortura, aproximando-se das formas de acusação ao regime de exceção, uma vez que à imitação do teatro corresponde uma crítica que se constitui em um libelo dos mais significativos. Daí a tortura e a morte assumirem posições de destaque no que transita da realidade para o espaço do teatro, configurando-se em objeto de discussão a assumir o inconsciente coletivo. Por esse meio, *Abajur lilás* confirma-se como texto teatral para o qual concorrem os meios da crueldade do período de chumbo da ditadura brasileira trazidos à cena.

O desfecho sangrento em *Abajur lilás* se mostra suficiente para que a situação das mulheres submetidas à tirania de Giro possa ser revertida. Em razão do assassinato de Célia, denunciada por Leninha, que sob tortura acusa a colega de ter quebrado os objetos do apartamento, onde se inclui o abajur lilás, a situação tende a voltar ao normal com o fluxo das mulheres à rua na busca por clientes. Disso decorre da constatação de que as forças repressoras exercem o seu pleno poder, o que corresponde à presença do teatro como um veículo de constatação da violência perpetrada em diferentes níveis de ação. Nesse aspecto, reside o valor mais elevado de *Abajur lilás*, no sentido de a cena teatral traduzir a inquietação decorrente do que representou o regime de exceção. “O apoio de Giro na força irracional de Osvaldo gera injustiças irremediáveis. Compromete-se a legitimidade do poder” (MAGALDI, 1998, p. 14). Por isso, a relação entre o que se impôs a partir da ditadura militar e a crítica que se faz presente em *Abajur lilás* expõe a olhos nus o lugar da violência como parte desse processo. Arrimado a um estilo de que se torna proprietário, Plínio Marcos assume a radicalidade de um discurso que a esse tempo se mostra extremamente oportuno.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Gessé A. *Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro*. 2017. 311 f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

GARCIA, Clóvis. Linguagem Livre em *O abajur lilás*. *O Estado de São Paulo*, 09/07/1980. Disponível em: <[www.jayrus.art/Apostilas/.../Contemporanea/Plinio\\_Macos\\_O\\_Abajur\\_Lilas.htm](http://www.jayrus.art/Apostilas/.../Contemporanea/Plinio_Macos_O_Abajur_Lilas.htm)>. Acesso em: 26 de ago. de 2020.

MAGALDI, Sábado. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. In: MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 12-13.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de Doutorado em História. Campinas: Unicamp, 2002.

VALENTE JUNIOR, Valdemar. Aspectos do teatro de Plínio Marcos: a violência invade a cena. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 15, n. 2, p. 329-338, jul./dez. 2020.



- PINTO, Carlos. O silêncio da voz dos excluídos. In: *Plínio Marcos: um grito de liberdade*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2002,
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

**Recebido em: 27/08/2020. Aprovado em: 04/12/2020.**



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

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020339-347>

## A SALVAÇÃO DO BELO SAVING BEAUTY

[HAN, BYUNG-CHUL. A SALVAÇÃO DO BELO. TRADUÇÃO DE  
GABRIEL SALVI PHILIPSON. PETRÓPOLIS, RJ: VOZES, 2019. 126 P.]

Adilson Cristiano Habowski\*

Elaine Conte\*\*

Carla Milbradt\*\*\*

*A salvação do belo*, de Byung-Chul Han, possui quatorze capítulos e aborda as questões do belo nos dias de hoje, passando pelos efeitos estéticos da sociedade atual (belo como uma pseudopresença no mundo), corporificados na positividade dos *likes* e na negação ou extinção de seus contrários. Han dá visibilidade a uma mistura de linguagens que desperta nossos sentidos, sem recair em esquemas sedutores de idolatria da imagem, que substitui o belo da vida concreta pela paralisia, ilusão e fetiche do tempo (da repetição por fingir estar vivo e não avançar), tecendo uma crítica social aos véus de fumaça que causam a atrofia da criatividade humana. “O belo é um oposto no qual toda forma de dependência e coerção desaparece”. (HAN, 2019, p. 80).

Desde o primeiro capítulo intitulado *O liso*, o autor faz severas críticas à nossa época justificadas no caráter artificial da estética autorregenerativa, esvaziada de sentido, que faz desaparecer rapidamente qualquer risco, negatividade, aprofundamento, distanciamento ou entrave à comunicação acelerada pelo seu caráter adaptável, fruível, consumível e de ausência de resistência (HAN, 2019). O efeito da imediaticidade e do espelhamento da realidade “não dá nada a interpretar, a decodificar ou a pensar. É uma arte para dar *like*”, reproduzir e consumir informações, sem confrontar-se com o outro (HAN, 2019, p. 09). Com o *smartphone*, o si mesmo resume à própria história convertida em uma espécie de *anestesiamento* e banalidade da vida cuja *experiência* fica esmorecida, eliminando totalmente a *alteridade e a contaminação* de uma distância estética. Para Gadamer, a negatividade é essencial para a arte, visto que a obra de arte pressupõe o diverso e as ambivalências. A visibilidade do sempre igual exaustivo arruína o olhar provocativo e desperto, tornando alisado o “movimento oscilatório do imaginário [pois],

---

\* Mestrando em Educação pela Universidade La Salle - Canoas/RS, na linha de pesquisa: Culturas, Linguagens e Tecnologias na Educação. E-mail: [adilsonhabowski@hotmail.com](mailto:adilsonhabowski@hotmail.com).

\*\* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012). Professora da Universidade La Salle - UNILASALLE, Canoas, atua no Curso de Pedagogia e no Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa Culturas, Linguagens e Tecnologias na Educação. Líder do Núcleo de Estudos sobre Tecnologias na Educação - NETE/CNPq, com financiamento do CNPq e do Programa Primeiros Projetos da FAPERGS. E-mail: [elaineconte.poa@gmail.com](mailto:elaineconte.poa@gmail.com).

\*\*\* Graduação em Artes Visuais Licenciatura - Centro Universitário Leonardo da Vinci (2018) - UNIASSELVI. Pós-Graduação em Arte Educação na UNIASSELVI. Pós-Graduação em Docência no Ensino Superior na UNIASSELVI. Mestranda em Educação na Universidade La Salle.

não há *nada a ser visto*. [...]. Dados e informações ficam à disposição da visibilidade total e tornam tudo visível” (HAN, 2019, p. 16 - 20). As ações operacionais tornam transparentes as coisas estereis ao submeterem tudo ao utilitarismo e ao imediatismo de ações controláveis, vazias de diálogo cultural.

A comunicação lisa está livre da negatividade do outro e do estrangeiro. A comunicação atinge sua velocidade máxima ali onde o igual reage ao igual. A resistência que vem do *outro* gera interferência na comunicação lisa e polida do igual. A positividade do liso, do polido, acelera a circulação de informação, comunicação e capital. (HAN, 2019, p. 21).

Soma-se a essa discussão, o processo de *deslinguajamento* trazido no capítulo 2 - *O corpo liso*, desfocado, inexpressivo e aprisionado em si pela autorreferencialidade (desidentificada, fixa e vazia do *selfie* viciante), em tempos de ausência de relação com o mundo. Justamente essa inquietação, esse *medo de si*, torna, levando a um *funcionamento em vazio*, em *looping*, que não é capaz de cessar nunca. Em face disso, a hiperestimulação viciante da *selfie* reproduz o vazio da própria corporeidade humana em registros de dados digitais. “O *quantified self* transforma o corpo em uma tela de controle e vigilância. Dados são reunidos para serem colocados e trocados na internet. [...]. O *corpo transparente* não é mais uma cena *narrativa* do imaginário”, mas algo que permanece no retorno imediato da parcialidade de dados que não transforma as formas de pensar quem somos em diálogo com a globalidade (HAN, 2019, p. 25-26).

A *estética do liso* é abordada no capítulo 3 como um fenômeno genuinamente contemporâneo que torna o belo e o sublime impotentes e arruinados porque ficam isolados em positivities de expressão do sujeito, sem a dimensão da contradição, da negatividade que aprofunda a beleza. “Os corpos que dão o prazer ao tato não deveriam opor *resistência*. Devem ser lisos. O liso é, portanto, uma superfície *otimizada sem negatividade*. Provoca uma sensação completamente sem dor e resistência” da cultura do consumo (HAN, 2019, p. 29).

O autor discute *O belo digital* no capítulo 4, que bane a negatividade do não-identico, visto que não consegue descentrar-se para o “*totalmente outro* de si mesmo. Ela (a negatividade) arranca o sujeito de seu aprisionamento em si mesmo”. (HAN, 2019, p. 38).

O belo natural é o oposto do *belo digital*. No belo digital, a negatividade do *outro* foi totalmente anulada. [...] Seu signo é complacência sem negatividade, a *curtida*. O belo digital forma um *espaço liso do mesmo* que não admite estranheza, nem *alteridade*. O puro *interior* sem exterioridade é seu modo de aparência. Torna até mesmo a natureza em uma *janela* de si mesmo. Graças à digitalização total do ser, alcançou-se uma humanização total, uma subjetividade absoluta, na qual o sujeito humano se depara apenas consigo mesmo. (HAN, 2019, p. 40-41).

O processo criativo é uma ação transformadora que muda o belo natural e o próprio sujeito em obra, cuja temporalidade da vida é processual, é um *dever* imaginativo e não mera contingência como ocorre na temporalidade do belo digital, do presente imediato, a-histórico e sem *futuro*. Nas palavras do autor,

Permite apenas *diferenças* consumíveis, úteis. A *alteridade* dá lugar à diversidade. O mundo digital é um mundo que os humanos distenderam, por assim dizer, com sua própria pele-rede, com sua própria retina. Esse mundo humano *co-nectado* em rede leva a um autoespelhamento permanente. Quanto mais densa se tece a rede, mais profundamente se instaura uma tela entre o mundo e o outro, o fora. A retina digital, essa pele conectada digital, transforma o mundo em uma imagem na tela e em uma tela de controle. Nesse espaço visual autoerótico, nessa *interioridade digital*, não é possível surpresa ou maravilhamento. Curtindo, os humanos se encontram apenas ainda em si mesmos. (HAN, 2019, p. 42).

Em contrapartida, no belo natural reside uma *distância*, a partir da qual a natureza consegue falar. No capítulo 5 Han projeta a *Estética do velamento*, que traduz o *belo como algo oculto*, tendo no encobrimento a provocação essencial da beleza. Cabe notar que a transparência, assim como a revelação, desencanta o sentido espaço-temporal do belo. A beleza permite ao sujeito olhar para o incomunicável e para o indecifrável segredo da contemplação que nem a empatia, nem a observação ingênua do *conhecimento* conseguem desvelar. No entanto, a transparência das (des)informações necessariamente não ocultam metáforas, mas tornam presente o caráter instrumental de produzir alguma coisa e revelar/adorar a *aparência* do que se fez.

No capítulo 6, Han aborda a *Estética do ferimento* para desmistificar a sociedade da positividade que cada vez mais diminui a negatividade (os esconderijos, as rupturas, inquietações e fissuras), para evitar a vulnerabilidade e o estranhamento de aprender a ver na experimentação perigosa (estética do ferimento, da resistência e do reconhecimento) com o *outro*. “Sensibilidade é vulnerabilidade. O ferimento é, seria possível dizer, o *momento da verdade da vista*. Sem ferimento não há *verdade* nem percepção *verdadeira* (do desconhecido). Não há verdade no *inferno do igual*”, das coisas homogêneas (HAN, 2019, p. 52). O consumo voraz das imagens midiáticas torna impossível desacelerar e apreciar a temporalidade da imaginação criadora, porque é exigido que tudo seja acessível imediatamente.

A percepção de imagens digitais se realiza como contágio, como afecção, como contato imediato entre imagem e olhos. Nisso consiste sua obscenidade. Falta-lhe a distância *estética*. A percepção como contágio não deixa os *olhos fecharem*. [...] O contato imediato entre imagem e olhos permite apenas o *affectum*. O meio digital é um *meio de afeto*. Afetos são mais rápidos do que sentimentos ou discursos. Eles aceleram a comunicação. [...] O *affectum grita e excita*. Produz apenas exaltação e estímulo sem palavras que provocam uma curta imediata. (HAN, 2019, p. 59).

No capítulo 7, *Estética do desastre*, é percebida a violência projetada na *interioridade* da razão ou do espírito quando o sujeito fica sem limites e esvaziado dos estímulos externos a si, do *totalmente outro*. Por isso,

A estética do desastre opõe-se à estética da complacência, na qual o sujeito goza de si mesmo. Ela é uma *estética do acontecimento*. Pode ser desastroso também um acontecimento imperceptível, um pó branco que uma gota de chuva faz alçar, uma neveda silenciosa na aurora, um aroma rupestre no calor do verão, um *acontecimento do vazio* que esvazia o eu, que o desinterioriza, o dessubjetifica e, com isso, o alegra. Todo acontecimento é *belo*, pois *desapropria* o eu. O desastre significa a morte para o sujeito autoerótico apegado em si. (HAN, 2019, p. 63).

A negatividade e o indiferenciado formam as diferenças do belo e é isso que constitui a ambivalência entre o belo e o horrível. “A imagem do belo como de um uno e diferente surge com a emancipação do medo diante do todo violento e do caráter indivisível da natureza”. (HAN, 2019, p. 64-65).

*A racionalidade* em formação é instruída pela *mimesis* que se aconchega no sem-forma, no horrível. No espírito reside a mimética *saudade do derrotado* que nada mais é do que o horrível. O belo está localizado entre o desastre e a depressão, entre o horrível e o morto-vivo, entre adentrar do outro e petrificar-se em igual. A ideia do belo natural de Adorno dirige-se justamente contra a identidade rígida da forma. É um atestado do não-idêntico. (HAN, 2019, p. 65-66).

As formulações paradoxais da estética permanecem na sombra e no encantamento, isso nos faz lembrar que sem a negatividade e as inconformidades no relacionamento com a vida, o belo da dimensão pedagógica, órfão de percepção da própria utopia e esperança concreta, se atrofia em liso (morto-vivo, sem divergência e resistência do seu outro). “A negatividade é a força viva da vida. Ela forma também a essência do belo. No belo reside uma *fraqueza*, uma *fragilidade*, uma *fratura*”. (HAN, 2019, p. 67).

No capítulo 8, Han problematiza *O ideal do belo* de Kant (da beleza contemplativa *desinteressada* e isolada em sua positividade ético-estética) até chegar a uma estética do consumo. “No regime estético atual, ao contrário, é produzido muito estímulo. Justamente nessa enxurrada de estímulo e excitação, o belo desaparece. Ela não permite uma distância contemplativa do objeto, levando ao consumo”. (HAN, 2019, p. 69). O ideal do belo em Kant expressava uma beleza moral e caráter despojado do consumo (belo como a sexualização do corpo), isto é, o belo era concebido em bases racionais.

Ser *sexy* é oposto da beleza moral ou da beleza de caráter. Moral, virtude ou caráter têm uma temporalidade específica. Baseiam-se na duração, solidez e consistência. O caráter significa originalmente o signo gravado, marcado no fogo, indelével. A imutabilidade é sua característica principal. (HAN, 2019, p. 72).

O consumo mistifica a solidez da cultura tornando as pessoas imersas em informações sobre consumo de tudo, sem caráter, sinceridade ou sensibilidade com o outro. Na verdade, o consumo indiscriminado faz com que exijamos muita imaginação, consistência e empenho do outro, mas não temos moral para exigir do outro o que não fazemos. “Uma solidez de caráter não permite uma *dualidade de inimigos*. [...] Assim, o inimigo é *nossa própria pergunta como figura*. Um único amigo verdadeiro seria também a prova de que se tem um caráter sólido. [...] O *Facebook* é o *mercado da falta de caráter*”. (HAN, 2019, p. 73-74). Parece que perdemos a capacidade de desmistificar, de imaginar em proveito da economia da imagem pronta e da ordem (mar sem caráter do *acesso*) sem fronteiras do digital. “O caráter sólido não consegue se conectar bem. [...] Na era da conexão, globalização e comunicação, um caráter sólido é apenas obstáculo e desvantagem. A ordem digital celebra um novo ideal. Chama-se o *homem sem caráter*, o *liso sem caráter*”. (HAN, 2019, p. 75).

O segredo dos segredos está inscrito no capítulo 9, *A beleza como verdade*, que manifesta no verdadeiro o bonito, o ético e a unidade com a realidade, e permite uma dupla leitura, tendo como base o pensamento de Hegel. “Por um lado, é possível lê-la pela interioridade subjetiva que não conhece nenhum exterior, nenhum desastre. É possível, por outro, uma leitura que se movimenta ao longo da dimensão da liberdade e da reconciliação”. (HAN, 2019, p. 76).

*Belo* é essa reunião, essa congregação no *um* que permite “centenas de singularidades retornar de sua dispersão para se concentrarem em *uma* expressão e *uma* figura”. O conceito é aquilo que reúne, media e reconcilia. Não tem, assim, “nada a ver com a massa”. Nenhuma “massa” é bela. O conceito cuida para que o todo não desvirtue-se a ponto de virar uma “massa”. (HAN, 2019, p. 76-77).

O conflito e o acordo livre movimentam a ação na totalidade do mundo que é abertura e direito à liberdade (não aniquila ou domina as singulares), porque tem na pluralidade e heterogeneidade a unidade harmônica (ideia de totalidade, da mediação e da reconciliação) hegeliana. “A verdade é a reconciliação. A verdade é a liberdade. [...] O conceito produz uma totalidade harmônica. Bela é a disposição conjunta a-coercitiva das partes em sua totalidade”. (HAN, 2019, p. 78).

O objeto [*Objekt*] belo é um oposto pelo qual também o sujeito ganha uma relação livre. O sujeito não é livre perante um objeto [*Gegenstand*] enquanto for dependente dele ou, procurando submetê-lo à sua vontade, ao seu fim ou aos seus interesses, deparar-se com sua resistência. O *estético* assume uma posição de *mediação, do meio*, entre o *teórico* e o *prático*. (HAN, 2019, p. 79).

O universo das artes confere autonomia, liberdade e confronta o homem com os seus impulsos consumistas (nenhuma mercadoria seria bela, excluem-se mutuamente, pois a posse é a morte do desejo e a arte não se submete ao consumo, ao interesse e à especulação), limites, inacabamentos e paixões, no sentido de que há resistência do próprio sujeito na relação com os objetos de arte, pois, “apenas o belo ensina a *demorar-se sem-interesse*. [...] Perante o belo desaparece também a separação entre o sujeito e objeto [*Objekt*], entre eu e o que me põe [*Gegenstand*]. O sujeito *afunda-se contemplativo* no objeto e se une, conciliando-se com ele”. (HAN, 2019, p. 81). Para o autor, sem verdade e apenas convivendo com uma massa ruidosa e aditiva do digital que é oposta à narração o belo transforma-se em pseudomorfose – indício de reificação da cultura e do tempo de pensar.

O belo promete liberdade e conciliação. Diante do belo, anseio e coerção desaparecem. Assim, ele torna possível uma relação livre diante do mundo e de si mesmo. A estética do belo de Hegel é diametralmente oposta ao um regime estético de hoje. Botox, bulimia e operações de beleza espalham seu terror. O belo deve gerar, sobretudo, atração e atenção. Mesmo a arte, que para Hegel é *inalienável*, está submetida hoje totalmente à lógica do capital. A liberdade da arte subordina-se à liberdade do capital. (HAN, 2019, p. 84).



No capítulo 10 orienta-se uma discussão sobre a *Política do belo* na *antropologia em sentido pragmático* de Kant, e no sentido Aristotélico do homem livre de necessidades, urgências da vida e obrigações de qualquer economia, ou seja, é oposta ao *trabalho* e ao *negócio*.

A ação constitui a vida do político (*bios politikos*). Não está subordinada ao veredito da necessidade e da utilidade. Nem trabalho, nem produção, é uma *bios politikos*. Trabalho e produção não pertencem às formas de vida que são dignas de um homem livre e nas quais a verdade se manifesta, pois produzem apenas necessidades de vida e utilidades. Não ocorrem de sua *própria vontade*. Devido à sua falta de liberdade e determinação externa, não são belas. Uma vez que organizações sociais são necessárias para a convivência humana, não representam nenhuma ação política genuína. Nem necessidade, nem utilidade são categorias do belo. Os políticos, enquanto homens livres, devem produzir belos atos para além da necessidade da vida e da utilidade. Ação política significa começar algo totalmente novo. (HAN, 2019, p. 86-87).

O autor inaugura o termo *sexydade* para explicar que toda forma de coerção ou de necessidade instituída pela utilidade sabota e priva a ação de beleza e acrescenta, “o orçamento ou a gestão, necessários para a conservação de uma comunidade, não são atividades genuinamente políticas”. (HAN, 2019, p. 87). Em outras palavras,

O belo (*to kalon*) vai além, tanto em Platão como também em Aristóteles, do sentimento estético. A ética da felicidade (*eudaimonia*) de Aristóteles se manifesta como *ética do belo*. Também se aspira à justiça devido à sua beleza. Platão a tem em conta como o mais belo (*to kalliston*). Na *Ética eudêmica*, Aristóteles insere o conceito original de *kalokagathia*, o *belo e bom*. O bom é subordinado ou delegado aqui ao belo. O bom realiza-se no brilho do belo. A política ideal é a *política do belo*. (HAN, 2019, p. 87-88).

Han arrebatava esse debate afirmando que, atualmente, nenhuma *política do belo* é possível porque está subordinada às coerções sistêmicas que desvincula a justiça da beleza. “Ela não *age, trabalha*. A política deve oferecer uma alternativa, uma *escolha* real. Senão ela se deteriora, tornando-se uma ditadura. O político como lacaios do sistema não é um homem livre em sentido aristotélico, mas um servo” que sofre de insônia porque dele é retirada toda a energia ao exercício da cidadania participativa pela sobrecarga de trabalho. (HAN, 2019, p. 88). Há o risco de retirar os direitos de convívio ético-moral, do *belo* de convivência no espaço público, que tem a alegria estética da justiça social em benefício de todos ao invés de experiências narcísicas e *anestésiantes* do consumível. “Perante o objeto de consumo, toma-se uma posição *central*. Essa postura consumista dilapida a *outridade do outro*, em prol da qual se *fica ao lado* ou *se retira*. Ela aniquila a *outridade do outro*, a *alteridade*”. (HAN, 2019, p. 91).

No capítulo 11 é discutido *O teatro pornográfico* que evita desvios temporais, dialógicos, porque tudo revela, distinguindo-se do erótico, que tem uma sinuosidade indireta, *irrevelável* e preza pelas *distâncias cênicas* que *circulam* mas que “se diferenciam das *informações ocultas, retidas*, que podem ser reveladas. Pornográfico é justamente a revelação progressiva até à *verdade* ou à *transparência*”. (HAN, 2019, p. 93). O conteúdo dessa experiência teatral leva o autor a afirmar que “a habilidade de



diálogo, a habilidade de outridade, de escuta atrofia-se hoje em todos os níveis. O sujeito narcísico de hoje percebe tudo apenas ainda nas sombras de seu *self*. É incapaz de ver o outro [...]”. (HAN, 2019, p. 93).

Nesse mundo digital com diferentes línguas existentes, há um enfraquecimento da ligação dialógica e da melodia das línguas no palco narrativo do espaço democrático, fazendo surgir o vazio de ações justas (um *teatro-afeto*) em determinados âmbitos do utilitarismo, que reduzem até a cultura à corrupção. “Afetos não são estruturados dialogicamente. Neles está inscrita uma *negação do outro*” pela fugacidade dos sentimentos duradouros por isolamentos e monólogos (HAN, 2019, p. 94). Os patrimônios da humanidade – arte, cultura, música e a defesa da natureza, precisam de espaços de jogo teatral e de humanização porque o belo da natureza também é cultura, que implica transcender o si mesmo em direção ao outro. Afinal de contas, quando eliminamos a cultura cultivamos só a barbárie.

Han no capítulo 12 traz a questão do *Demorar-se no belo*, a partir da súplica de Fausto (*demora-te ainda, és tão belo*), que convida à permanência contemplativa do belo. Ao se observar o belo, também traz a concepção da arte de Schopenhauer, assim referida: “que a alegria estética no belo consiste em que, alcançando o estado da contemplação pura, dispensamos por um momento todo querer, ou seja, todos os desejos e inquietações, desfazendo-nos igualmente de nós mesmos” ao mergulharmos no belo saímos de uma vida domesticada e somos cativados pelas relações (HAN, 2019, p. 96).

A imersão no belo, na qual o querer recua e o *self* se retira, gera um estado no qual o tempo por assim dizer fica *parado, saciado, quieto [still]*. A ausência do querer e do interesse faz o tempo *parar [still]*, *sacia e aquieta [stille]* o tempo. Essa *tranquilidade [stille]* diferencia a observação estética da mera percepção sensível. É diante do belo que a visão advém. Não mais se afugenta, se arrasta. Esse *advento* é essencial para o belo. (HAN, 2019, p. 97).

A humanidade e a cultura necessitam reconhecer que não somos ilhas e que a demora que supera o tempo da violência e do consumo aplica-se ao *outro*, pois dependemos uns dos outros. “A tarefa da arte consiste, desse modo, na *salvação do outro*. *Salvação do belo é salvação do outro*. [...] na medida em que se defende contra a fixação na subsistência [*Vorhandenheit*]”. (HAN, 2019, p. 98).

Hoje o tempo áureo desapareceu totalmente em prol do tempo do trabalho, que está se totalizando. Mesmo a pausa está integrada ao tempo do trabalho. Ela é apenas uma pequena quebra no tempo do trabalho, no qual a gente se recupera para novamente pôr integralmente à disposição do processo de trabalho. A pausa não é senão o outro tempo do trabalho. Ela não melhora a qualidade do tempo. (HAN, 2019, p. 99).

O autor cita a obra *A atualidade do belo*, de Gadamer, para relacionar a arte com a união, a arte de aprender, e faz analogias com a celebração da festa em sua particularidade linguística. “Na festa, domina um outro tempo. [...] Não há meta à qual seria preciso se dirigir. Justamente o dirigir-se é que faz o tempo passar. *A celebração da festa suspende a passagem*. Na festa, no tempo áureo, reside algo eterno”. (HAN, 2019, p. 100).

Hoje, obras de arte são negociadas sobretudo nas *vias comerciais e nas bolsas de valores*. Elas não possuem nem valor de culto nem valor de exposição. É justamente seu puro *valor especulativo* que as submete ao capital. Hoje, o valor especulativo se manifesta como valor supremo. (HAN, 2019, p. 101).

No capítulo 13, *A beleza como reminiscência*, é desenvolvida a ideia, inspirada em Walter Benjamin, de que a lembrança é a força da existência humana, uma arte bela de rememorar (escolher caminhos de ligação narráveis e reconhecimentos que nos unem), e não apenas como algo agradável voltado para o consumo.

*A internet das coisas*, que conecta todas as coisas umas com as outras, não é narrativa. Comunicação como troca de informação não conta nada. Apenas enumera. Belas são ligações narrativas. Hoje, a adição suplanta a narração. Relações narrativas recuam de conexões informacionais. A adição de informações não resulta em uma narração. Metáforas são relações narrativas. Levam, uns com outros, coisas e acontecimentos à linguagem. (HAN, 2019, p. 106).

O autor defende a criação de vínculos e o trabalho com a inteligência emocional para metaforizar o mundo, ou seja, poetizar e descobrir as ligações ocultas entre os acontecimentos históricos como reminiscências da experiência com os outros e com as condições de possibilidade de indagar-se, explorar, expressar e conhecer-se. Assim, surge o belo como (re)encontro e (re)conhecimento que desbloqueia a comunicação singular com o mundo na experiência da arte que transcende a própria realidade.

O último capítulo encerra onde verdadeiramente inicia o diálogo indeterminado e criativo com a arte, a *Criação no belo* (teoria platônica). “Diante do belo, a alma é levada a produzir ela mesma algo belo. Ao se olhar o belo, o eros desperta uma força criadora na alma. Por isso se chama “criação no belo” (*tokos em kalo*)”. (HAN, 2019, p. 109). O pensamento de Heidegger soma-se à argumentação quando coloca o belo na condição ontológica e poética do ser que modifica a compreensão da realidade. “Ser é entendido, contudo, na ambição de ser ou, como dizem os gregos, no eros. Ao belo é outorgada uma consagração ontológica. *A diferença ontológica* é o que diferencia o ser do ente (tudo que é). [Ser] é o horizonte de compreensão e de sentido[...]” na relação vinculativa com o mundo em transformação (HAN, 2019, p. 110). No entanto, uma nova verdade desloca o belo do acontecimento *poético* da diferença ontológica para um mero existente, disponível, utilitário e autoevidente pela curtida imediata. “*A criação no belo* dá lugar ao belo como *produto*, como objeto do consumo e do gosto estético, da curtida. [...]. A crescente estetização do cotidiano torna impossível agora a experiência do belo como experiência da vinculação” e da curtidão volátil (HAN, 2019, p. 112).

A discussão realizada ao longo desse estudo evidenciou uma obra que é inspiradora e sensível ao nosso tempo, porque traz diálogos em torno da sociedade e metáforas com diferentes pensadores da história. Diante da contingência radical, o autor traz nesse livro uma temática difícil de ser abordada, mas consegue alcançar o leitor com secretas analogias de busca de sentido da arte, organizando as formas de conhecimento que compõem o belo e o feio da humanidade, cujo conteúdo pode harmonizar a lembrança da

vinculação da linguagem falada (em sua expressão e liberdade) e a miséria sintetizada pela crise do belo objetificado (liso da curtida) e consumido. A obra é um convite para pensar a atualidade da arte que com a mistura de linguagens pode substituir o contato com os problemas da vida cotidiana. *A salvação do belo* é uma brilhante diligência para entender o universo digital da confrontação e vinculação com o outro, com a natureza e com a realidade da cultura humana na vida em sociedade.

*Recebido em 25/05/2020. Aprovado em 15/06/2020.*



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