

UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?)

Manoel Ricardo de Lima
UNIRIO

RESUMO: A partir de uma proposição de Serge Daney, *um túmulo para o olhar*, enquanto lê algo dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e arma um pensamento para o que toma como uma não-reconciliação, contra todas as forças de homogeneização e porque tudo está no presente, pensar e reler essa proposição expandindo-a para uma montagem crítica numa série de trabalhos entre a literatura e o cinema — de Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico Benevides e Júlia Studart — e numa enunciação entre *poder* e *acontecimento*.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Poder. Acontecimento.

A TOMB FOR CRITICISM (?)

ABSTRACT: Based on a proposition by Serge Daney, *um túmulo para o olhar*, while he reads something from the movies by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and set a thought for what he takes as a non-reconciliation, against all the forces of homogenization and because everything is in the present, think and reread such proposition expanding it to a critical assemblage in a series of works between literature and cinema — by Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico Benevides and Júlia Studart — and in an enunciation between power and event.

KEYWORDS: Criticism. Power. Event.

Manoel Ricardo de Lima é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

UM TÚMULO PARA A CRÍTICA (?)

Manoel Ricardo de Lima

1.

Em *En rachâchant* (1982), pequeno filme de Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub, enquanto a mãe descasca batatas, o filho, um menino míope de óculos grandes, lhe diz que não vai mais a escola. Ela pergunta, sem interromper sua tarefa, *por quê?* E ele responde: “Porque na escola me ensinam coisas que eu não sei”. O pai, sentado próximo à janela, fuma e lê um jornal, se admira e resmunga um “ora essa!”. Na cena seguinte, na escola, temos o diretor encostado à uma porta enquanto é interrogado sobre esse menino, de nome Ernesto, que ele sugere “Não vejo quem seja esse Ernesto”, e tem como resposta um “Ninguém o vê. É uma mosca morta!” Ernesto é levado à frente do diretor que diz não lhe reconhecer, ao que ele responde: “Eu, sim”. Depois de interrogar o menino sobre a recusa em continuar com sua instrução, lhe mostra o retrato de alguma autoridade, pergunta quem é. Ele responde: “Um garoto!” Adiante, aponta para um pequeno círculo de madeira e vidro pregado na parede com uma mariposa empalhada, e interroga: “E isso, o que é?” O menino responde: “Um crime”. Ao tomar um globo entre as mãos, o diretor prossegue: “E isto, é uma bola de futebol, uma batata?” E Ernesto: “É uma bola de futebol, uma batata e a Terra”.

A primeira constatação do diretor é estar diante de uma criança de 7 anos que só quer aprender aquilo que já sabe. Depois, numa segunda constatação, o diretor quer entender como será possível, sem Ernesto colocar-se disponível, que ele aprenda a ler, a escrever, a enganar-se ou a enganar, a conduzir ou a ser conduzido etc., e enquanto a mãe acha que a criança pode tornar-se um cretino, Ernesto revida ao diretor: *i-ne-vi-ta-vel-men-te*. Se as origens vêm de um lugar de inocência, *i-ne-vi-ta-vel-men-te*, como propõe Franco Farinelli, aprender a ler a Terra (bola de futebol ou uma batata) vem com um esforço de imaginação crítica para a composição de mundos ou numa intuição das metamorfoses. Aprender a ler as imagens: para Farinelli o que se escreve e se inscreve como imagem é o vapor, a não-forma do vapor. Ver a terra, tocar a carne do mundo, é dar a ela uma antecipação da imagem, a ideia de um ime-

morável numa intimidade difusa e simultânea com o espaço e o tempo: montagem e remontagem anacrônicas de passados para intervir no contemporâneo-imediato e re-expor o que resta.

Segundo Serge Daney¹, o cinema de Straub e Huillet nos apresenta essa deriva a partir de uma proposição inventiva de *crítica* que conversa com uma sugestão retirada de Nietzsche: a de que é preciso esfacelar o universo, perder o respeito por tudo. E, mais severamente, que depois de uma série de imposições fascistas expandidas por todo o século XX que, de algum modo, foram incorporadas a certa naturalização das formas modernas de vida, nenhum artista tem mais o direito de ser irresponsável. Lezama Lima já anotara: “A penetração da imagem na natureza engendra a sobre-natureza”. Esta composição de uma política-com-a-crítica e de uma crítica-com-a-política tem a ver, diretamente, com o que Daney chama de “uma recusa obstinada de todas as forças de homogeneização”, uma “não-reconciliação”. Assim, ele lê no cinema-crítico de Straub-Huillet uma “prática generalizada de disjunção”² ou uma espécie de *túmulo para o olhar* contra um modelo cultural que tende a subjugar toda arte aos sintomas sem saída da indústria e suas regras de fabricação. E, ao mesmo tempo, diz ele, “a solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos de resistência em aparelhos dominantes.”³

Isto nos faz lembrar, contrariando os Straub, porque sem nenhuma resistência ou caráter de remontagem, um sem número de jovens poetas, escritores e que também se auto-tabulam, críticos, que encontram-se abrigados, adequados e adaptados a *blogs* de editoras (pelas quais muitas vezes são editados) para resenhar os livros que essas mesmas editoras publicam ou, numa repetição sem diferimento, ainda reproduzem essa prática quando escrevem para um ou outro jornal apenas sobre os livros dessas mesmas editoras que, de alguma forma, os suporta: ou como autores ou como estratégia benevolente de preenchimento do vazio. Silvana Rodrigues Lopes, numa defesa do atrito, chama atenção para isso e diz que se

[...] trata da adaptação de grande parte daqueles que se apresentam como escritores às condições institucionais dominantes e ao mercado, que significa que não produzem senão simples objetos de consumo, ao nível de qualquer ou-

¹ DANNEY, Serge. *A rampa*. Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 99.

² *Ibidem*, p. 100.

³ *Ibidem*, p. 102.

tro artigo de supermercado. Essa adaptação vem negar a anti-institucionalidade (que não é apenas característica do modernismo, mas daquilo que, na sequência de Baudelaire, se designa como modernidade literária) em nome da acessibilidade da literatura, e de outros tipos de discurso, ao grande público, o que corresponde à negação máxima de qualquer dimensão inconformista. Aquilo que se chama “grande público” só pode ser composto por gostos esclerosados, pelo que há de mais resistente à mudança, e por conseguinte pelo que há de mais antiartístico, a negação do movimento. Aquilo que se destina ao grande público é a espetacularização, que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na relegação do humano para o nível mais triste da vida animal — a domesticação.⁴

E

É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arroge em breve um direito de exclusividade.”⁵

Se Daney, ao ler o cinema de Straub e Huillet, nos lembra que “tudo está no presente”⁶ e que “o horror não é mais esse eterno retorno do mesmo sobre as feições do mesmo, mas o intolerável presente”⁷, podemos lembrar duas frases ditas por Jean-Marie Straub no filme de Pedro Costa, *Onde jaz o teu sorriso?*, que é uma declaração de intenções a partir de duas frases de Kafka: “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo” e “a revolução não é a fuga para a frente rumo ao progresso, é o salto do tigre para aquilo que é passado”. Kafka é articulado aí como um *Luftmensch* (um homem-aéreo ou, se pensarmos com Avicena, um homem-voador, o que pratica uma geografia aérea e esvoaça sobre um contexto social), e para o cinema de Straub e Huillet a leitura de cada palavra por si e no mundo é uma força (montagem arqui-filológica, dizia o Raúl Antelo aqui ontem), “ler é um movimento complexo de respiração e pensamento”, seus planos partem dessa leitura crítica convicta, “quando o mundo é ainda a natureza que respira, cresce e se move” e uma arqueologia malcomportada a cada plano quando “escolher é amar profundamente o mundo”. Numa lição, numa aprendizagem, para a leitura crítica: onde colocar a câmera, mas para muito além do ponto de vista, como desmesurar todo mapa, plano ou modelo geométricos. (Anaximandro e Ptolomeu)

⁴ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira, 2013.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ DANNEY, Serge. *A rampa*, op. cit., p. 99.

⁷ *Ibidem*, p. 105.

A partir daí pensar um túmulo para crítica é uma proposição afirmativa que vem com um ponto de interrogação ao final. Não é uma pergunta, não é uma morte ou um desfecho *da e para* a crítica, mas um termo. O que indica que é, também, ao mesmo tempo, um fim e um começo. Não custa lembrar, com Sloterdijk, que todo começar é também político. No poema *Projeto de obras futuras*, de Pasolini, que vem contra um contemporâneo-imediato, podemos ler:

[...] Oposição de quem não pode
ser amado por ninguém, e que ninguém pode amar, e manifesta

depois o seu amor como um não
pré-estabelecido, o exercício do dever
político como exercício de razão.

Por fim, ah, sei bem

*que, na minha paixão mal-andante,
nunca fui tão cadáver como agora
que volto a pegar nas minha tabulae presentiae —*

*quando a realidade é a real, mas depois
de ter sido destruída agora e para sempre
pela ideia obcecada de um nada radioso.*

*Mas nesta realidade — a nossa —
que anda ofegante atrás dos destinos das estruturas,
— por atraso, por atraso na mora*

*mortuária de uma epocazinha anterior —
ou antecipando-se a eles, com a dor de ver o fim
do mundo como sua impossível cessação —*

(...)⁸

2.

Em seu primeiro livro, *Vidas Marginais*, publicado em 1949, Moreira Campos [1914-1994] gira um empenho em torno do que ele considera sua *não-*

⁸ PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 463.

reconciliação, seu começo e sua impossibilidade: compor um mundo com a crítica, ou seja, LER um mundo com a crítica diante da *narrativa curta* (que é o seu termo: quando toda literatura é uma forma-comentário, logo uma forma-pelo-pensamento). Em 1996 tem-se a publicação, em 2 volumes, de sua *Obra Completa*⁹. Ao todo, apenas 5 livros mais 1, de 1987, *Dizem que os cães veem coisas*, que já é a reunião de um pequeno conjunto retirado dos livros anteriores, e que ele dizia ser a melhor síntese do que fizera. Este livro recebeu um prefácio-crítico de Rachel de Queirós que, de todos os modos, e numa perspectiva autonomista, é tomado como o texto mais importante sobre o que Moreira Campos escreveu porque foi elaborado por alguém que fez parte de um prolongamento homogêneo das formas modernas no Brasil, e porque o lê numa conciliação aparente da mesma lógica e do mesmo andamento obstinado para a homogeneização: leitura fixa, fixada, monopólio de memória, memória monopolizadora, monumento sem esforço (é Robert Musil quem nos lembra que os monumentos devem se esforçar um pouco mais).

Rachel de Queirós afirma, além de circunscrevê-lo numa expressão de posse, “o nosso grande contista” (Moreira Campos nasceu no Ceará, como ela), que é também uma pena que ele não tenha se arriscado com o romance porque teria “condições de brilhar no romance como brilha no conto”. E ainda sugere que assim ele nos daria, ou só assim ele poderia nos dar, “a oportunidade de seguir acompanhando aquele mundo de gente ríspida, às vezes tão seca de alma que pode chegar à crueldade”. O que está em jogo no texto de Rachel de Queirós é cartografia plana e sistema, ou seja, a ordenação do mapa, o meta-modelo que tem apenas uma face, o que se resume a medida, controle e poder porque não admite alternativas: bem ao modo de Salomé e seus caprichos, que pede a cabeça de Batista, aquele que dá nome às coisas, o poeta, num prato, o corte da garganta é também o corte da fala, da linguagem, para sacrificar o corpo vivo e indicar que a Terra é apenas uma cabeça (sem corpo, logo sem desejo) lançada na tabula rasa da história. O que podemos ler ao final do fragmento “Após a conclusão”, de *Imagens do Pensamento*, quando Walter Benjamin aponta que “terra natal não é o lugar onde se nasce, mas, sim, que se vem ao mundo onde é a terra natal”.

É Everardo Norões, ao receber o prêmio Portugal Telecom, em 2014, na impositiva categoria “conto”, com *Entre Moscas* (2013) — seu livro indistinto

⁹ CAMPOS, Moreira. *Obra completa: Contos*. v. 1 e 2. São Paulo: Maltese, 1996.

entre a ficção e o ensaio crítico, o ensaio crítico e a ficção, ou que toda crítica é ficção e que só assim é possível manter-se longe do poder e de seus aparelhos, enunciação e não apenas enunciado —, quem retoma a partir de seu projeto “escrever pelo analfabeto” (Raúl Antelo lembrava recentemente um verso de Cesar Vallejo: “*por el analfabeto a quien escribo*”), o trabalho de Moreira Campos ao pensá-lo ali, diante da institucionalização conformada e da submissão às regras de fabricação do quanto vale e a quem vale um prêmio, uns prêmios, a dilatação de uma leitura crítica que vem como disjunção, como uma fissão, para compor formas-formantes e imprevistas de um corpo nu lançado ao mundo sem valor de troca, sem capital especulativo, ao falar *POR* aqueles que não participam de nenhum poder. Em *Náufragos*, narrativa de seu primeiro livro, Moreira Campos já procura desenhar um contra-modelo do mapa, algo que não se reconcilia com a terra plana, mas que apresenta um fundo de abismo dessa Terra sem fundo e que cospe:

Inverno forte. Aguaceiro por toda a parte. O rio cresce, corre caudaloso. Águas barrentas, descem troncos de árvores, restos de palhoças. Outros detritos vão aderindo aos balseiros. E eles engordam, aumentam de corpo. Desviam-se da corrente e contornam as margens. Detêm-se num obstáculo qualquer: uma ponta de terra. Giram lentos, sem pressa, cheios de espumas. Mas a correnteza os agarrou outra vez e seguem rápidos no lombo do rio. Aí vem um cajueiro enorme. Deve ter sido arrancado de novo, que as raízes ainda trazem terra e a folhagem não perdeu o viço. Flutua atrás a coberta de palha de um casebre. Ninguém vê o balseiro. Pensa na tragédia dos que se abrigaram sob aquele teto: uma história anônima e triste, com meninos barrigudos e mulheres sem sangue.¹⁰

O que temos, nessa imagem de um flagelo expandido que escorre descontrolado, é uma singularidade movida à paciência e a alguns rastros da memória de nossa condição irrestrita: quando a língua é o traço mais severo de nosso fantasma e, ao mesmo tempo, de nosso horror. Algo como toda linguagem é cega e “se o mundo é um globo, todos os pontos podem ser o centro, ou seja, o centro é plural e móvel e, em consequência, a proximidade das coisas não implica em sua homogeneidade e isotropismo”¹¹. O *Entre Moscas* de Everardo vem da pequena narrativa de Moreira Campos, “A mosca, a pasta, e os sapa-

¹⁰ Ibidem, p. 42.

¹¹ FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Phoebus, 2012, p. 132.

tos”, de *A grande mosca no copo de leite* (1985), entre montagem e contraponto, o que se monta e se remonta, a partir da imagem de dois sujeitos cindidos, uma mãe e um filho, diante de um homem que começa a morrer, o pai, e diante da impossibilidade radical do encontro, da agressividade como forma de pedido a uma escuta e numa dilaceração: não apenas a conversa, mas o movimento da conversa, a que se conversa, a quem se conversa etc.:

— Está quente hoje.

— Muito quente.

Abanava-se. A morte, pelo tempo, pela presença permanente do doente, dando hábito à casa, já não seria um assombro, o drama dos primeiros desesperos, e lágrimas, a angústia diante do diagnóstico. Um convívio, embora as pessoas ainda andassem por dentro de casa na ponta dos pés, quando ele parecia cochilar na espreguiçadeira. Mas não cochilava, porque abria os olhos amarelos, dilatados pela doença: — Ahn! — Nada. Durma.

— O que é que vocês estavam conversando tanto? — ela indagou.

— Nada. Coisas da vida.¹²



FIGURA 1 – VIVENTES

Quem depois consegue ler e reler criticamente, de alguma forma, a *não-reconciliação* de Moreira Campos, é o cinema muito recente de Frederico

¹² CAMPOS, Moreira. *Dizem que os cães veem coisas*. São Paulo: Maltese, 1993, p. 123.

Benevides quando procura repetir aquilo que seria um *motto* lacaniano sugerido por Daney a Straub e Huillet: “Você quer olhar? Então, veja isto”. Frederico filmou duas narrativas de Moreira Campos, “As corujas” (de *O puxador de terços*, 1969) e “A visita ao filho” (de *A grande mosca no copo de leite*, 1985), para tentar entender os movimentos desses textos na remontagem de seus movimentos para um cinema de perguntas abertas que é, ao mesmo tempo, uma espécie de leitura crítica daquilo que já é uma imagem, daquilo que vem na imagem, “quando a imagem não é uma superfície neutra para ninguém, a não ser para aqueles que decidiram se manter neutros”¹³. Depois, esses filmes foram reabertos em 10 grandes *tableaux vivants* dispostos como intervenção em projeções distribuídas num espaço contingente da última Berlinale (2015), esta série de *tableaux* se intitula *Viventes*. A série não apenas procura tocar no que dizem os textos de Moreira Campos, mas também no que apresentam em torno do indizível, do invisível e, principalmente, de seus tremores essenciais. O que se tem é a conversa. E isto porque toda conversa é desvio e diferimento, é também armadilha às avessas porque se reinventa como forma de acolhimento. A conversa é aquilo que aponta e sugere um lugar construído de afetos, uma convivência, a composição de um gesto trágico que se impõe contra a *Geschwätz* [a desconversa sem fim] para destruir a destruição.

Num dos *tableaux* de Frederico vemos dois homens que se posicionam sobre uma pequena vala com grades e separados por uma vareta que lhes demarca a terra entre desencontro e simulação hostil. O homem à esquerda, uma espécie de “Descartes com lentes”, um contra-cartesius, solta os braços na linha da veste e tem abaixo de si um pequeno buraco, a vala, e é, todo ele, apenas rosto, prece e sustentação. Uma antecipação da queda também pode ser lida aí. O homem à direita carrega um chapéu negro (que é o seu adereço incerto, porque se visto de perto não passa de um corpo sem cabeça), uma luva de couro para o pouso de aves de rapina e, sobre o ombro, uma coruja (estes seres que anunciam a noite e que “bicam os olhos dos mortos / e de todos os vivos: / os enforcados de Villon”, como sugere Everardo Norões em seu poema “As corujas”, que é também mais uma releitura do texto homônimo de Moreira Campos):

Elas penetram
pelas claraboias:

¹³ DANEY, Serge. *A rampa*, op. cit., p. 103.

anunciam a noite.
Bicam os olhos dos mortos
e de todos os vivos:
os enforcados
de Villon.
Elas projetam suas asas
à revelia dos equinócios:
são sempre curtos os lençóis
para ocultarem nosso fado.
Elas violam
as vigias da casa
e anunciam a tempestade.
Chegam pelas vésperas da luz,
sob abóbadas entristecidas.
Planam
sobre nossas cabeças.
Bicam, bicam...
Depois se vão.¹⁴

François Villon (1431-1463), o vagabundo, já tomara nota alguns séculos antes na sua “Balada dos enforcados” do quanto é a carne o que desaparece: “A carne, que sorveu tanto alimento, / Está hoje devorada e em fermento, / E, ossos, a cinza e pó vamos volver.”¹⁵ O *memento* — voltar ao pó — é ainda o artifício da história que irrompe como testemunho cristão, aquilo que poderia nos salvar, a nossa mais severa e culpada oferenda: nosso corpo glorioso dissolvido diante da máquina do mundo e de Deus.

Contrariando a ideia de um cinema autonomista que tem como problema apenas onde colocar a câmera, ou seja, ponto de vista, é possível ler nos dois filmes e na série *Viventes* o gesto para deixar o centro vazio, deixar o centro disponível, que se alarga com a remontagem de passados, no caso, da literatura de Moreira Campos, até a impressão subtraída do ser nu. Tarefa crítica, tarefa da crítica (?): pôr a nu, qualquer coisa de vivo [uma vida], o tremor das coisas no meio de suas possibilidades e oscilações a conhecer. Os filmes e a série *Viventes*, como formas de leitura e releitura crítica da literatura de Moreira Campos, nos lançam diante do tempo da aparência, ou seja, do desaparecimento da carne. Entre as tentativas de recorte do simultâneo, tempo e espaço ou movimento-ação, que é também uma tarefa seminal dos *tableaux vivants*,

¹⁴ NORÕES, Everardo. *Poeiras na réstia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

¹⁵ VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 369.

e uma convicção estreita com o começar, condição da arte e da política. Algo muito próximo do que propõe Pedro Costa: “uma literatura sem literatura” ou, quando estica um pouco mais a o seu rascunho, seu *rachâchant*, “não se faz cinema com imagens, como não se escreve um poema com palavras poéticas”¹⁶.

DIGRESSÃO, 1

O poema “270° em qualquer direção”, de Júlia Studart, de seu livro *LOGO-MAQUIA* (ou uma *Geschwätz*), a ser lançado ainda este ano (7Letras), procura vazar, tornar evidente, mais uma possibilidade de leitura crítica, tanto da literatura de Moreira Campos quanto, principalmente, do cinema de Frederico, numa leitura que é antes atravessada pelo poema e pelo livro de Everardo Norões. Esse poema, concentrado *num centro vazio*, o personagem, Manuel, que atravessa os dois filmes e que vem das narrativas de Moreira Campos, procurar tocar uma afrontalidade e uma potência política de invenção da vida, *tocar aquilo que não cessa de dizer*. Quando um poeta (caso tanto de Moreira Campos, Everardo Norões, Frederico e Júlia), em sua delicadeza furiosa, se presta a ser digerido por uma coruja. Segue o poema:

270° em qualquer direção

olho fixo o painel de fotografias coloridas que você compôs só pra mim. mapas, estudos para superfícies curvas, Gaspard Monge e o segredo de estado revelado num terno papel de parede que mal se percebe. e enquanto você dança com o sabre de luz, o jornal noticia: *raquete dá ‘match point’ nos insetos*. em dois tamanhos, nas cores azul, verde e vermelha, três telas de metal — duas de polo negativo na parte externa e uma central de polo positivo. a raquete pode ser recarregável ou a pilha. faça a sua escolha. mas você não dá a mínima, não está interessado em *feito joule* ou morte por eletrocussão de origem chinesa. mas mantenho o olho fixo no painel de fotografias coloridas, mapas, estudos para superfícies curvas e toda esperança depositada em você. *aquele que tem um sabre de luz faz coisas que não podem ser feitas com arma de fogo, Manuel. mais do que isso, um sabre de luz é disciplina para a mente e aprendizado para o corpo e espírito. é uma das formas pela qual um Jedi se comunica com a força*. por isso também, imagino, você não obedece mais, dá sempre o último beijo de boa noite e deposita toda espera na jaqueta *jeans*, no fusca verde, na visita do filho — a grande pantomima da sua vida. perambula entre *tableaux vivants* que exibem algumas histórias perdidas, mas desconfia abertamente de todas elas. gosto de

¹⁶ COSTA, Pedro. *Casa de Lava - Caderno*. Lisboa: Kleist Editions, 2013, p. 8.

pensar que você não liga se ludovico, como numa aparição, contar os seus passos enquanto salva o pequeno aquário de vidro em suas mãos, seu *aquaplay* que confina todo o mundo, onde giram elefantes, cavalos e girafas. o jornal noticia: míssil abate avião da *malaysia airlines* com 298 pessoas na Ucrânia, todos mortos, e você não viu. ainda hoje destroços caem sobre os jardins. isso aqui está de ponta cabeça, Manuel. posso ouvir o grito de Rimbaud nos salões de Verlaine — *Merde!*