



BENJAMINIANO, pobre e pós-moderno

Raul Antelo¹

Silviano Santiago tem sistematicamente elaborado, ao longo de seus textos, uma escritura que se define pela ausência. Ausência de enunciação, em “O envelope azul”. Ausência de recepção, em “Conversei ontem à tardinha com nosso querido Carlos”. Ausência de intencionalidade, em “Caíram as fichas”. São ausências, essas das suas *Histórias mal contadas*², que se dispersam no próprio ato da escritura e o resultado são textos transformados em um ambivalente modo de desaparecimento de si, por meio do esquecimento da norma, ao passo que esse mesmo gesto garante ao escritor a paradoxal apropriação de si, através da contínua desapropriação do outro.

É, sem dúvida, um efetivo e cabal esquecimento de si, mas é, simultaneamente, memória e presença dos outros, que falam, nessa escritura, com uma voz emprestada em que se torna impossível saber, a rigor, quem lê e quem escreve. Mal contando, isto é, por *linhas tortas*, Silviano brinca de reinventar a história, apontando, tão somente, provisórios pontos de unidade ou coagulação que se tornam indispensáveis para novas coordenadas de tempo e espaço.

Todas as estórias são mal contadas. Caso não o fossem, seriam chatíssimas e, por isso, deixariam de ser ficção. A graça duma estória está no fato de ser mal contada, competindo ao leitor dar-lhe o significado que lhe escapa. Tradicionalmente—e falo da crítica literária antes do advento da psicanálise—os grandes críticos, aqueles que se destacaram para a posteridade, agiam dessa forma sem terem consciência do que faziam. Em termos analíticos, quero dizer que toda estória literária (e talvez toda narrativa subjetiva, independente do esforço de torná-la artística) parece dizer mais do

¹ Raul Antelo é professor titular da UFSC.

² SANTIAGO, Silviano - *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

que aparentemente está dizendo. Isso porque existe um significado latente que é mais poderoso semanticamente do que o significado manifesto. Dou o exemplo mais contundente. Freud ao descobrir que Hamlet era uma história mal contada conseguiu extraír da peça shakespereana o compromisso da trama com o complexo de Édipo. Sem que o soubéssemos cientificamente, o complexo já estava latente na arte dramática desde a Grécia e o período elisabetano³.

A partir de seu grande não-livro, *Em liberdade*⁴, inversão especular dos outros (canônicos) não-livros modernistas, Silviano Santiago tem aprofundado a convicção de que, enquanto o sujeito autônomo, racional e moderno, conhecia, de antemão, quais eram os limites para, no exercício de uma apropriação nacional, ele mesmo se consolidar como soberano em sua redoma, a constituição de novas subjetividades, como instâncias ambivalentes de um entre-lugar escorregadio, desconhece tais limites, embora ainda mantenha a tensão constante entre o singular e o plural, o mesmo e o diferente⁵.

Essa tensão, que além do mais ajuda a que essas identidades-interioridades não sejam vistas, de maneira reativa, como simples exercícios de conservação e confiança em si, postula, pelo contrário, uma identidade em constante processo de desidentificação e diferença. Em *Histórias mal contadas*, por exemplo, Santiago escreve uma carta a Walter Benjamin, o suicida da fronteira. Não apenas a de Port Bou, mas a que separa disciplina de exaustão. Silviano é também um narrador de fronteira, porque, primeiro dos antimodernistas⁶, é um acabado modernista que

³ IDEM – “Entrevista” in DIAS, Ana Crelia Penha - *Retratos dispersos*. artimanhas dos textos de Silviano Santiago. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, p. 192. Ver também BAYARD, Pierre - *Le Plagiat par anticipation* . Paris, Minuit, 2009.

⁴ SANTIAGO, Silviano - *Em liberdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

⁵ A posição pode equivaler a uma peculiar combinação de pessimismo empírico e otimismo transcendental. É a opção, por exemplo, do crítico de arte Thierry de Duve, para quem o mundo artístico *glocal* não pode ser tomado como algo homogêneo. “I claim that there is a difference between the expanding *glocal* communities involved by the various art biennials and the *singuniversal* community demanded by the aesthetic judgement when it is uttered as ‘this is art’. The latter community is humanity itself, all of us”. DUVE, Thierry de – “The Glocal and the Singuniversal. Reflections on Art and Culture in the Global World”. *Third Text*, vol. 21, nº6, 2007, p.681-682

⁶ COMPAGNON, Antoine - *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

reinventa o próprio modernismo para testar a voz *em liberdade*. Mas o narrador de Silviano é ainda um narrador de fronteira porque, vira e mexe, ele está em Albuquerque, em El Paso... Não só na história de “Ed e Tom” ou em “Borrão”, duas das mal contadas histórias, mas também em *As raízes e o labirinto da América Latina*⁷, o ensaio bem amarrado.

Ora, em “Hello Dolly”, o conto-carta a Benjamin, compreendemos melhor o motivo de Silviano ser um escritor de segundas versões. Não de segundas intenções, porém, de segundas tensões. De retornos, de sentidos diferidos, como o de uma carta que nunca termina de chegar por inteiro. No entanto, há nele, “benjaminiano e pós-moderno”, como diz esse narrador anônimo, uma diferença com o autor das *Iluminações*. Benjamin estava preocupado porque a reprodução técnica viria afetar as subjetividades que ficariam, sem aura, anestesiadas. Como bom marxista, intuía que aquilo que uma vez foi trágico, agora se diluiria como simples farsa. Santiago, entretanto, na esteira de Derrida, Deleuze, ou mesmo Foucault, sabe que, Marx, quando criticou o falso movimento da história, foi obrigado a reconhecer também que se encontrava em um teatro.

Em 1976, o professor Silviano Santiago faz seus alunos redigirem uma teoria dessa cena escriturária que revela a sua (ainda) confiança na tradutibilidade:

O conceito de representação, num pensamento essencialmente fonocêntrico, dissimula toda a problemática do presente-em-ausência, formulando uma hipótese de signo que reporta em si o representado. A representação, assim, seria toda a “*apresentação intencional* de um objeto, quer intelectual, quer sensível, pertencente aos sentidos externos ou internos”.

Mas, num pensamento desconstrutor, o ser se dá, enquanto inscrição, não em presença, mas mediatizado: o signo grafado, escrito, não pode jamais se apresentar como presente, como presença do presente; ele apenas re-presenta o presente.⁸

Já nesse momento Silviano pedia distinguir os conceitos freudianos de *Vorstellung* (re-presentação) e *Darstellung* (figuração), acompanhando os passos de Sarah Kofman em *O nascimento da arte*, para avaliar esta última como portadora de valores referidos à imagem e, portanto, à morte, mais do que como

⁷ SANTIAGO, Silviano - *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco. 2006.

⁸ IDEM (ed.) - *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p.80.

manifestação de valores propriamente presenciais, o que introduzia a questão da *fantologia* e, em última instância, do político.

Com efeito, a questão da cena e do teatro está intimamente vinculada ao questionamento da razão. Na literatura ocidental, sabemos que a emergência do perturbado mental coloca esta figura, paradoxalmente, como um curioso detentor da verdade, ora dizendo o óbvio, ora aquilo que ninguém quer dizer tal como ele de fato é⁹. Mesmo na literatura culta, o louco está em cena, no cerne do debate sobre razão e verdade, em *Die Blauwe Schute* (1413) de Jacob Van Oestvoren, na *Narrenschiff* ou nave dos loucos (*Stultifera Navis*, 1519) de Sebastian Brant, no *Elogio da loucura* (1509) de Erasmo, nas cenas de demência do teatro elisabetano ou no teatro francês anterior ao classicismo, onde ele desempenha um papel decisivo na arquitetura dramática, que caberá, mais tarde, aos sonhos ou às cenas de confissão: é por esses dispositivos que as ficções percorrem o caminho da ilusão à verdade, da falsa solução ao autêntico desenvolvimento¹⁰. O louco, entendido não como o doente, mas como um desvio constituído e transformado em função cultural indispensável, tornou-se, assim, na cultura européia, o homem das semelhanças selvagens. E essa personagem, tal como é bosquejada nos romances ou no teatro da época barroca e tal como se institucionalizou, gradativamente, na psiquiatria do século XIX, nos diz Foucault que é aquela que se *alienou na analogia*, o jogador despregrado do Mesmo e do Outro¹¹, de tal sorte

⁹ O louco, nos diz Foucault, “il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité—jouant ici le rôle complémentaire et inverse de celui qui est joué par la folie dans les contes et les satires. Si la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie; il dit dans son langage de niahs, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent, dans le comique, la comédie: il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs. Il n'est pas jusqu'aux vieilles fêtes des fous, en si grand honneur en Flandre et dans le nord de l'Europe, qui ne prennent place sur le théâtre et n'organisent en critique sociale et morale ce qu'il pouvait y avoir en elles de parodie religieuse spontanée”. FOUCAULT, Michel - *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, p.29.

¹⁰ IDEM - *Maladie mentale et psychologie*, Paris: Presses universitaires de France, 1962, p.79.

¹¹ “On peut comprendre pourquoi la folie comme telle a disparu du théâtre à la fin du XVIIe siècle pour ne reparaître guère avant les dernières années du siècle suivant: le théâtre de la folie était effectivement réalisé dans la pratique médicale; sa réduction comique était de l'ordre de la guérison quotidienne. (...) Puisque la folie est illusion, la guérison de la folie, s'il est vrai qu'on

que isso o conduz a ver também a própria ciência como a lenta construção de uma cena de veredição; “la clinique est une sorte de théâtre nosologique dont l'élève ne connaît pas, d'entrée de jeu, la clef”¹².

Ora, escrevendo, na mesma época, início dos anos 60, sobre o elemento do terror no *nouveau roman* francês, Foucault define a cena como

Théâtre, «pièce» centrale du roman en un quadruple sens: scènes à répéter, chambre dans une maison, élément d'une machine, figure sur un échiquier. Il fonctionne d'une façon systématiquement contradictoire. Instrument du fantastique, de l'absolu voyage (il se métamorphose en fusée stellaire), fonction du longitudinal à l'infini, il est aussi bien la forme perverse des identités latérales; il confond ce qui se juxtapose: l'acteur avec celui qu'il représente, le spectateur avec l'acteur, l'enquêteur avec le spectateur—le coupable peut-être avec le détective. Il ronge tout le château qui n'est plus de cette fiction que le décor, les coulisses, l'immense praticable, la machinerie en alerte. Il fait tourbillonner tout l'espace des aventures, des autres, du temps et des images autour de l'axe vertical du double. Axe qui régit les volutes et les spires, ne les réduit jamais¹³.

De fato, Foucault recorrentemente insistirá, em várias de suas obras, que, conforme nos aproximamos do barroco, a idade do semelhante vai se fechando sobre si mesma e atrás dela só deixa jogos, cujos poderes de atração crescem conforme avança esse novo parentesco da semelhança com a ilusão. Disseminam-se assim as quimeras da similitude, embora sabendo que elas são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro da presença, que se desdobra e representa um outro teatro, ausente, do quiproquo gratuito, dos sonhos e visões ameaçadoras e dos sentidos enganadores. É o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem. Por isso, quando estudar uma figura tão peculiar quanto Raymond Roussel, Foucault não deixará de destacar o gesto duplice de apelar ao teatro da verdade, mas, ao mesmo tempo, esvaziá-lo de transcendência, através da gênese do híbrido e da metamorfose, questão muito relevante em Silviano, porque

peut l'opérer par le théâtre, peut s'accomplir aussi bien et plus directement encore par la suppression du théâtre”. IDEM - *L'histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 421.

¹² IDEM - *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 59.

¹³ IDEM - *Dits et écrits*. Ed. Daniel Defert & François Ewald. Paris, Gallimard, 1994, vol. I, p. 286.

les figures de la métamorphose apparaissent volontiers dans une sorte de quasi-théâtre: scène des Incomparables, fêtes du couronnement, jardin aménagé de Canterel comme une scène de verdure, marionnettes des morts, et ceci en vertu d'une vocation qui destinait tous ces êtres mélangés, du fond de leur nature ou du premier jour de leur apprentissage, à être vus; leurs prouesses n'avaient de sens que pour un spectacle. Le labyrinthe en revanche, qui ne se déploie que dans un paysage caché, ne donne rien à voir: il est de l'ordre de l'énigme, non du théâtre. Or, c'est cette structure de labyrinthe qui soutient entièrement le théâtre de Roussel: comme s'il s'agissait de le vider de tout ce qui peut faire sa théâtralité, de ne laisser apparaître sur sa scène visible que les jeux d'ombre du secret¹⁴.

Mais adiante, em um artigo entregue a Roger Caillois, em 1966, para a revista *Diogènes*, “La prose du monde”, e que se incorporaria, mais tarde, como segundo capítulo a *As palavras e as coisas*, Foucault nos diz que, nesse longo processo de construção do moderno, o mundo ia, aos poucos, enrolando-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura passava a imitar o espaço e a representação, fosse ela festa ou saber, apresentava-se como simples repetição: “teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar”¹⁵. E no ano seguinte, 1967, na introdução geral, que redige com Gilles Deleuze, à edição das *Obras Completas* de Nietzsche, volume que inclui textos muito caros a Silviano Santiago como a *Gaia ciência* e os *Fragmentos póstumos* (1881-1882), Foucault afirma, aforisticamente, que “le théâtre, l'opéra-bouffe, la musique, le poème, la parodie sont perpétuellement présents dans l'oeuvre de Nietzsche”¹⁶. Dois anos depois, ainda, em 1969, resenhando *Diferença e repetição* do próprio Deleuze, Foucault seria taxativo: esse livro, como indicaria também mais tarde Peter Sloterdijk em relação ao mestre comum, Nietzsche¹⁷,

Il est le théâtre, la scène, la répétition d'une philosophie nouvelle: sur le plateau nu de chaque page, Ariane est étranglée, Thésée danse, le Minotaure rugit et le cortège du dieu multiple éclate de rire. Il y a eu (Hegel, Sartre) la philosophie-roman; il y a eu la

¹⁴ IDEM - *Raymond Roussel*. Paris, Gallimard, 1963, p. 123.

¹⁵ IDEM – *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Muchail. 2^a ed. São Paulo, Martins Fontes, p. 33.

¹⁶ IDEM - *Dits et écrits*, op. cit., p. 562.

¹⁷ SLOTERDIJK, Peter - *Le Penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, Paris, Christian Bourgois, 1990 (edição alemã de 1986).

philosophie-méditation (Descartes, Heidegger). Voici, après Zarathoustra, le retour de la philosophie-théâtre; non point réflexion sur le théâtre; non point théâtre chargé de significations. Mais philosophie devenue scène, personnages, signes, répétition d'un événement unique et qui ne se reproduit Jamais. Je voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève. Auteurs cités, références innombrables—ce sont les personnages. Ils récitent leur texte (le texte qu'ils ont prononcé ailleurs, dans d'autres livres, sur d'autres scènes, mais qui, ici, se joue autrement; c'est la technique, méticuleuse et rusée, du «collage»). Ils ont leur rôle (souvent, ils vont par trois, le comique, le tragique, le dramatique: Péguy, Kierkegaard, Nietzsche; Aristote—oui, oui, le comique—, Platon, Duns Scot; Hegel oui, encore—, Hölderlin et Nietzsche—toujours)¹⁸.

Outro tanto poderíamos assinalar, com relação ao teatro, na reflexão de Giorgio Agamben. Quando Artaud, em *Le théâtre et la peste*, lembra do decreto de Cipião Nasica, o pontífice máximo que mandou derrubar os teatros romanos, ou da fúria com que Santo Agostinho se abateu contra os jogos teatrais, aos que responsabilizava pela morte da alma, pensava apenas que o teatro valesse somente “par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger”, e precisava mostrar que ele, Artaud, tinha, no entanto, uma ideia tão precisa e concreta do que fosse o teatro, que lhe era possível desejar a sua destruição. Agamben, irônicamente, acrescenta que essa ideia era compartilhada pelos censores, mas relembrava também, em registro sério, que a primeira vez que uma avaliação autônoma do fenômeno estético como essa aparece, na Europa medieval, revelando aversão e repugnância em relação à arte, foi justamente quando os bispos católicos passaram a combater as inovações musicais da *ars nova*, proibindo as modulações do canto e a *fractio vocis* durante os ofícios religiosos porque, com seu fascínio, elas distraiam os fieis¹⁹. E completa:

Artaud, negli ultimi anni della sua vita, scrisse dei testi, *Suppôts et fragmentations*, nei quali intendeva dissolvere integralmente la letteratura in qualcosa che aveva, altre volte, chiamato teatro, nel senso in cui gli alchimisti chiamavano *Theatrum Chemicum* la descrizione del loro itinerario spirituale, e a cui non ci avviciniamo di un sol palmo quando pensiamo al significato corrente che questa parola ha nella cultura occidentale²⁰.

¹⁸ FOUCAULT, Michel - *Dits et écrits*, op. cit., p. 768

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio - *L'uomo senza contenuto*. Milão, Rizzoli, 1970, p. 11-2

²⁰ IDEM – *ibidem*, p.22

Silviano fez uma *Viagem ao México*²¹ graças a Artaud e tanto para ele, quanto para Agamben, pós-pasoliniano²², o conceito de teatro tem inequívoca conotação política, ou mesmo biopolítica. Agamben relembrará, por exemplo, que Sade encena, particularmente nas *120 journées de Sodome*, “il *theatrum politicum* come teatro della nuda vita”, em que, através da sexualidade, a própria vida fisiológica dos corpos se apresenta como um elemento político puro²³. É também Agamben quem resgata do ensaio benjaminiano sobre o teatro épico a ideia de que citar um texto significa interromper o contexto ao qual ele pertence originariamente, o que é uma primeira elaboração do conceito de *différance* ou mesmo de *profanação*²⁴. Mas, sem dúvida, o conceito de teatro funciona, fundamentalmente, na reflexão de Agamben, como instância biopolítica de partilha entre a voz da linguagem e a linguagem da voz. Assim, num prólogo a Paul Valéry (1980), nos diz que “quest ' uomo barbuto nell ' illustrazione della *Diottrica* che, chiuso nel suo teatro d ' ombre, osserva le immagini sul fondo dell ' occhio, è una staffetta che annuncia l ' apparizione del signor Teste”²⁵, na medida em que, aquilo que, em Descartes, era de fato a revelação de uma presença originária e imediata, torna-se, com Valéry (ou seja, com Borges ou mesmo Silviano), um teatro que mal consegue sustentar seu próprio puro espaço de ficção, como o do mímico de Mallarmé. Da mesma forma, um relato como “O grande teatro integral de Oklahoma”, de Kafka, destaca a importância que passa a

²¹ SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

²² Relembremos que, em 1966, contemporaneamente portanto a *As palavras e as coisas*, Pasolini redigia uma peça de teatro, *Calderón*, reelaboração ficcional do *grande teatro do mundo*, incluindo aí *As meninas*, que só publicaria em 1973, dois anos de filmar *Salò*.

²³ AGAMBEN, Giorgio - *Homo sacer*: Il potere sovrano e la nuda vita I. Turim, Einaudi, 1995, p. 149

²⁴ “Il teatro epico brechtiano, cui Benjamin si riferisce nel saggio, si propone di rendere citabili i gesti. «L ' attore», egli aggiunge, «dev ' essere in grado di spazieggiate i suoi gesti, come il tipografo fa con le lettere» “. IDEM – *ibidem*, p. 129. Essa discreta intervenção gráfica do tipógrafo faz com que, onde havia uma simples diferença (*différence*), passe a haver *différance* ou *diferença*.

²⁵ IDEM - *La potenza del pensiero*: Saggi e conferenze. Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 92.

ter o gesto (o corpo) e não mais a voz (a linguagem) nos intercâmbios simbólicos²⁶.

Ora, se é verdade, como nos diz Silviano Santiago na abertura de *O cosmopolitismo do pobre*, que o próprio conceito de *formação* (decisivo em autores como Antonio Cândido ou Caio Prado Jr) derivaria da sensação de Joaquim Nabuco se deparar perante o mundo como face a um teatro de representação, seja-se, portanto, que, nesse teatro onde contracenam Aristóteles, Platão, Descartes, Hegel, Sartre, Heidegger, Kierkegaard, Nietzsche, Duns Scoto, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Gide e Valéry, para não citar os onipresentes Drummond, Graciliano, Mário e Oswald de Andrade, nos encontramos, na verdade, perante um palco de forças enfrentadas. Um *theatrum philosophicum*. E o que vemos nesse cenário não são formas mas forças. Histórias mal contadas. São imagens. São enigmas. Portanto, se a história é uma arena, então, a repetição, “a segunda via”, mescla o trágico e o cômico até torná-los indiscerníveis e dessa complexa heterogeneidade surge o novo que passa a se discriminar do já dado. Dolly (Hello!, surrada primeira réplica de proveta!) é apenas um semblante das bodas do céu e do inferno, em outras palavras, as da literatura e o mal.

119

Nesse sentido, diríamos, o teatro da repetição de Silviano Santiago opõe-se, em suma, ao teatro da representação, da mesma forma em que o movimento se opõe não só ao conceito mas também à sua representação, o que nos leva, mais uma vez, de volta ao conceito. À metafísica, à moral. A repetição indica, em suma, uma saída para entender o cosmopolitismo do pobre²⁷. Há que se tomar

²⁶ Citando Walter Benjamin, Agamben diz que “tutta l'opera di Kafka rappresenta un codice di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico per l'autore, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuovi. Il teatro è la sede naturale di questi esperimenti. La critica è la riconduzione dell'opera nella sfera del puro gesto. Questa sfera sta al di là potenza della psicologia e, in un certo senso, al di là di ogni interpretazione. Essa non sfocia né in una storia letteraria né in una teoria dei generi, quanto, piuttosto, su un palcoscenico in cui, come nel teatro di Oklahoma o nel calderoniano *Gran teatro del mondo* (...) le opere, consegnate al loro gesto supremo, come creature immerse nella luce dell'Ultimo Giorno, sopravvivono al rovinare del loro involucro formale e del loro significato concettuale”. AGAMBEN, Giorgio - *La potenza del pensiero*, op. cit., p. 241-2.

²⁷ SANTIAGO, Silviano - *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. A posição poderia ser equiparada à de Emily Apter, para quem “Comparative literature is no more

cuidado com o conceito de pobre. Tome, por exemplo—diz o próprio Silviano—, o caso da medicina, muitas vezes o empobrecimento no plano da totalização do conhecimento médico, como no caso do médico generalista, pode redundar num aprofundamento do conhecimento particular, de que é exemplo o médico especialista. “Muitas das formas modernas de literatura, ou de crítica literária, repousam no aprofundamento de questões sobre a condição humana que se passam no plano das reivindicações de cunho particular, ou seja, social, político e econômico”²⁸. Mas relembremos também que, já no auto sacramental com que Calderón descreve o *grande teatro do mundo*, a figura do *pobre* assim se define

Es mi papel la aflicción,
es la angustia, es la miseria,

beset than other humanities fields by the constraints imposed by its historic subject fields (genres, periodizing frames, theoretical paradigms). But it faces the rigors of the globalist injunction with a heightened awareness of the Babelian ironies of disciplinary self-naming, and remains more vulnerable than national literatures to the charge of shortchanging nonwestern approaches because of its commitment to inclusiveness. I would suggest that a translational model of comparative literature goes some distance to answering such concerns. Languages are inherently transnational; their plurilingual composition embodies histories of language travel that do not necessarily reproduce imperial trajectories. They afford a planetary approach to literary history that responds to the dynamics of geopolitics without shying away from fractious border wars”. Apter destaca em sua argumentação não exatamente os intercâmbios harmoniosos, de equivalência, como o próprio Silviano podia ainda encarar no *Glossário de Derrida*, mas as áreas obscuras e irredutíveis, em suma, intraduzíveis. “A word like ‘force’, that hardly qualifies as a philosophical concept in the Anglophone context, warrants a substantive entry in French. Grouped with *dynamis*, *energeia*, *entelekheia*, *virtus*, *Kraft*, *Wirkung*, *pouvoir*, and *puissance*, ‘force’ straddles entelechy, physics, bodily substance, conservation, and power”. Ilustrando esse processo com o vocabulário de filosofia europeia dirigido por Barbara Cassin e o monumental estudo de Franco Moretti sobre o romance, Apter conclui que “their projects have very different stakes; Cassin wants us ultimately to rethink philosophy through translation while Moretti is interested in untranslatability as a goad to generic evolution. But both projects coincide in constituting micro and macro political worldscapes contoured by mistranslation, neologism, and semantic dissonance, and both, not incidentally, involve collaborative labor. Collective authorship, like multiple language learning and off-site academic immersion, becomes one of the more viable ways of experiencing ‘in-translation’ or ‘untranslatability’ as explosive conceptual practices capable of limning new cartographies of the present”. Cf. APTER, Emily – “Untranslatables: A World System”. *New Literary History*, Volume 39, nº 3, Summer 2008, p. 581-598.

²⁸ SANTIAGO, Silviano – “Entrevista” in DIAS, Ana Crelia Penha - *Retratos dispersos*, op.cit., p. 189.

la desdicha, la pasión,
el dolor, la compasión,
el suspirar, el gemir,
el padecer, el sentir,
importunar y rogar,
el nunca tener que dar,
el siempre haber de pedir.
El desprecio, la esquivez,
el baldón, el sentimiento,
el hambre, la desnudez,
el llanto, la mendiguez,
la inmundicia, la bajeza,
el desconsuelo y pobreza,
la sed, la penalidad,
y es la vil necesidad,
que todo esto es la pobreza.²⁹

E essa *Darstellung* desenha, em última análise, o paradoxo do grande teatro do mundo que

121

Al que está vestido viste
Y al desnudo lo desnuda³⁰

Nesse apelo ao cosmopolitismo do pobre como relato da *nuda vita*, Silviano Santiago narra (*da capo*) o moderno do Brasil porque entende que narrar *da capo*³¹ é contar uma história alterando-lhe, radicalmente, as condições dela ser acolhida. Silviano narra o que não pôde ser ouvido e chega mesmo a ler o que

²⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *Autos Sacramentales I*. Zaragoza, Editorial Ebro, 1982, p.47.

³⁰ IDEM – *ibidem*, p.48.

³¹ *Da capo*, isto é, desde o começo, a partir da cabeça, desde o início ou a origem, é uma expressão musical (teatral?) que exige a representação de uma melodia, uma frase ou um fragmento, antes que uma ou várias repetições nos levem à conclusão. Jean-Luc Nancy utiliza-a em uma leitura-homenagem a Derrida. NANCY, Jean-Luc – “Derrida, *da capo*” in *Rue Descartes*. Paris, vol. 52, nº 2, 2006, p.112-117

nem sequer foi escrito, que era a premissa que Benjamin extraiu de Hugo von Hoffmansthal. Nisso reside a sua especialíssima singularidade³². Esse cosmopolitismo do pobre, que é um modo de nomear uma nova universalidade, não é bem uma regulamentação do particular ou das diferenças, mas uma singularidade subtraída aos predicados identitários tradicionais, mesmo operando neles ou através deles. Contra a assunção das particularidades, característica da modernização, Silviano Santiago, apesar do diagnóstico adverso de Roberto Schwarz, reivindica agora a sua subtração³³. Mas, se a singularidade do cosmopolitismo do pobre pode pretender subtrair o universal, é porque o jogo dos predicados identitários ou a simples distribuição das disciplinas acadêmicas já não permite, de forma alguma, prever ou pensar as singularidades *per se*, do qual decorre que o cosmopolitismo do pobre não é da ordem do ser, mas da ordem do acontecimento, ou seja, que ele descansa na decisão de um indecidível.

³² Em debate com David Damrosch, Gayatri Spivak relembra que “‘singularity’ doesn’t necessarily imply single texts. It simply implies that what is singular in any text is the universalizable. We must be in search of this –ability”, conceito de potencialidade que ela toma da leitura que Samuel Weber faz dos escritos de Walter Benjamin. Ver DAMROSCH, David e SPIVAK, Gayatri Chakravorty – “Comparative Literature/World Literature: A Discussion”. *Comparative Literature Studies*, Volume 48, nº 4, 2011, p. 455-485.

³³ Há nesse ponto um conflito incontornável.. É claro que “postmodern globalization incorporates new forms of colonization (endemic class exploitation and injustice, even when characterized as ‘informational capitalism’, where ‘information generation, processing and transmission become the fundamental sources of productivity and power’), which build on past practices, deployed by the usual suspects. The serious study of classic European colonization and its ‘other’ (‘postcolonialism’ in its initial scope) is still an urgent, unfinished project in that context, if only to remind us that ‘imperialism masks and conceals the nature of its system, a structural camouflage to which the ‘communicational rationality’ (...) of globalization no longer has to resort’. Yet to fold new forms of colonization into the old, as though there were no essential difference after all, is a serious mistake, which is compounded by supposing that all forms of Otherness, the postcolonial as an ahistorical category, are also essentially the same”. MISHRA, Vijay Mishra e HODGE, Bob “What Was Postcolonialism?”. *New Literary History*, Vol. 36, nº 3, Critical and Historical Essays. Summer, 2005, p. 398-9. Por esse motivo, pensadores como Ernesto Laclau, mesmo reconhecendo a importância da desconstrução, não deixam de assinalar a potência reconstrutiva do capitalismo na cena contemporânea, o que nos obrigaría a ir além da desconstrução, *pas-au-delà* que, no caso de Laclau, se situa na psicanálise lacaniana.