



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p197-215>

**Olhar e perceber: ser – diálogo com *A asa e a serpente* e *Matadouro*, de
Vicente Franz Cecim**

**Looking and perceiving: being – a dialogue with *A asa e a serpente* and
Matadouro, by Vicente Franz Cecim**

*Adonai da Silva de Medeiro**

RESUMO

O presente texto tem por objetivo compreender o modo como, no romance *A asa e serpente*, e no filme *Matadouro*, ambos de Vicente Franz Cecim (2020; 1975), se dá a realização do homem em meio a um espaço de negação do próprio humano como procura. O diálogo com as obras em estudo tem como ponto de partida as considerações a respeito da “repetição” e “diferença” feitas por Deleuze (1998), para que se compreenda a maneira radical que o romance e o filme as produzem. Isso abriu o texto ao diálogo com Agamben (2009), no que concerne à contemporaneidade e à responsividade do artista em relação a ela, conduzindo para a circum-inscrição e trans-torno, categorias-chave do método de leitura hermenêutica do pesquisador, os quais buscam mostrar, trazendo Rancière (2021) para o fechamento do texto, como as obras se conduzem para uma ficção à margem do Nada.

PALAVRAS-CHAVE

Vicente Franz Cecim; Leitura hermenêutica; *A asa e serpente*; *Matadouro*; Pro-cura

ABSTRACT

The present work aims at understand how, in the novel *A asa e serpente* and in the film *Matadouro*, both by Vicente Franz Cecim (2020, 1975), man’s fulfillment is achieved in the midst of a space of denial of human beings in their search. The dialogue with the works under study has as its starting point the considerations regarding “repetition” and “difference” made by Deleuze (1998), so that we understand the radical way in which novel and the film produce them. This has opened the text to a dialogue with Agamben (2009) regarding contemporaneity and the artist’s responsiveness in relation to it, leading to “circum-scription” and “trans-tornus”, key categories of the researcher’s hermeneutic reading method, which seek to show – by discussing Rancière (2021) at the end of the paper – how Cecim’s works lead to a fiction bordering the Nothing.

KEYWORDS

Vicente Franz Cecim; Hermeneutic Reading; *A asa e a serpente*; *Matadouro*; Search

* Universidade Federal do Pará – UFPA; Instituto de Comunicação e Letras; Programa de Pós-Graduação em Letras – Belém – Pará – Brasil – adonai.medeiros18@gmail.com

Considerações iniciais

Quase como um ditado popular, uma leitura do tempo por um conhecimento cotidiano servirá de ponto de partida: “nada como um dia após o outro”. O amanhã sempre vem após um outro que já deixou de ser o novo. Mas o que acontece quando, fatigada a novidade de cada nascer de um novo dia, é tudo uma repetição maçante? Essa repetição maçante pode ainda engendrar novidade?

Há quem trabalhe com a produção de alimento, tratando-o desde o plantio até a colheita. Outros já o preparam para o fim absoluto de todo ser vivente: como em um abatedouro. Diante da morte de um animal, que salvaguardará o sustento e a sobrevivência do trabalhador, o alimento para o consumidor e mais o lucro para o chefe, pode o homem ainda se espantar com tamanha repetição no dia a dia, lidando, ele mesmo, com a responsabilidade de matar um ser vivo para garantir sua sobrevivência, o mínimo, e, muito provavelmente, a regalia de outros, com um filé mignon e/ou com lucro, de outros? Para um urubu, não são uma regalia o sangue e as vísceras de animal, jogados fora porque não nos servem? Essas e outras são as inquietações que movem este texto.

Nesse sentido, o presente artigo, com a permissão de usar de uma linguagem mais ensaística, tem por objetivo compreender o modo como, no romance *A asa e serpente* e no filme *Matadouro*, ambos de Vicente Franz Cecim (2020; 1975), se dá a realização do homem em meio a um espaço de negação do próprio humano como pro-cura. Para tanto, o diálogo com Deleuze (1998), a respeito de duas considerações sobre a “repetição” e a “diferença” é o ponto de partida (primeira seção), o que nos conduz à maneira como o artista, diante da des-contracção da diferença na repetição, se defronta com o tempo contemporâneo (segunda seção), estabelecendo, pois, diálogo com Agamben (2009). É no tempo contemporâneo que o artista, na voz do narrador e na visão do diretor, realiza a circum-inscrição pela força do trans-torno, conduzindo as obras para a margem do Nada, para o não-lugar onde *Nada começa* – porque, então, o Nada não começa, mas origina as obras e é por elas suscitado – e tudo termina – no proveito das considerações de Rancière (2021) a respeito da ficção de Guimarães Rosa¹.

¹ Por “conduzir as obras para a margem do Nada”, Rancière (2021) compreende duas coisas fundamentais: Guimarães Rosa, suscitando o não-dito e o silêncio a se manifestarem em sua linguagem, conduz o leitor para o *entre*, isto é, entre a fala e o silêncio, entre ausência e presença, entre o que é e não-é, entre o que não há e ainda assim acontece. Isso, então, revela que sua ficção, de maneira radical, alcança a margem do Nada a partir do momento em que deixa “[...] a vida [...] ir além de si mesma para cuidar de si mesma” (Rancière, 2021, p. 169). Daí sua ficção ser originária, pois revela a proveniência do ser, diz Heidegger (2010, p. 145) a respeito do “originário”, como o essencial que doa e vige o ser de tudo, é e está sendo, de

Não será a intenção desse texto explicar e/ou fazer apontamentos a respeito de uma relação direta entre o romance e o filme de Vicente Franz Cecim, ou usar o filme para ilustrar, por imagens, o que se narra no romance, ou o oposto. Não que não haja relação direta entre ambos, mas porque não seria tão proveitoso quanto o que se almeja: realizar um diálogo, por oposição e contraste, de duas obras de Vicente Franz Cecim, com Deleuze, Agamben e Rancière, para mostrar o humano, olhando o que não é, em sua ausência, percebendo-se, propriamente, humano.

Ora, o contrário do humano não é, simplesmente, o não-humano (uma cadeira, um animal, uma planta), entretanto, o próprio humano apagando-se como tal. No romance, apaga-se o humano quando o morto Nazareno volta à vida, não somente deixando de estar morto, mas também de estar vivo, presentificando-se, paradoxalmente, no entre de sua ausência. No filme, o humano apaga-se à medida que, maquinalmente, abate o animal, cuja presença, na maioria das vezes esvanecida, ou marcada por um casarão, máquinas etc., apenas se mostra em sua anulação. Assim, por “ausência” se quer dizer: o que vige e vigora a partir de sua des-velação, ou seja, o ser do humano vige em sua ausência quando esse vigorar se dá em uma abertura de ser, de sua presença. Isso é, pois, uma dialética entre ausência e presença, que se revela no sentido de ser: uma ação em seu curso, a procura e seu procurar.

1 Repetir e diferir – memória e tempo

O filme é, em si e por si, uma repetição. Somente isto: repetição. Repetição essa que é, porque é um olhar percebendo o que está “manifestativamente” claro e, ao mesmo tempo, obscuro, uma diferença. O filme *Matodouro* narra, por instantes de repetições, não sucessivas, mas dis-juntivas e intempestivas, um dia de trabalho em um matadouro. É a violência humana que se exacerba na película, que parece apagar o humano atrás de si. No entanto: a violência é tão humana quanto a bondade e o humano surge em si-mesmo.

O romance é, em si e por si, uma repetição. Somente isto: repetição. Repetição essa que é, porque o humano se percebe olhado no Umanoh, uma diferença. O romance *A asa e a serpente* narra o retorno do morto/assassinado, ato cometido pelo narrador(-

todos os entes. Essa consideração abre a segunda: Guimarães Rosa, ficcionalizando (a partir) do Nada, conduz o leitor a inventar e ficcionalizar outras estórias a partir do próprio de suas estórias. As obras de Vicente Cecim atuam, como se intenta mostrar, nesses sentidos, instigando o leitor, em diálogo com suas obras, a percorrer questões como vida, morte, linguagem etc.

personagem), Sargento Nazareno, a sua segunda vida, uma vida que traz uma mão que acaricia e a outra que ainda mata como na primeira vida, uma vida que faz apagar, tanto para si quanto para o outro, as lembranças do que fez na primeira. Essa ação traz ainda mais o humano se mostrando tão humano em tempos de violência.

O que se repete é isto, então: a diferença de um mesmo – o humano em sua humanidade. É uma presença que, não cessando de sê-la, alcança a si mesma ainda que em uma/sua ausência.

Não é tautologismo. Tampouco redundante. Porém ruminativo, recuar para reecoar. É dessa repetição que se procura começar a falar. É uma repetição que projeta, em seu ato, a diferença:

Bem no começo da viagem, é preciso dizer o que contém este primeiro livro. Ele é o relato da aparição de uma assombração militar em Santa Maria do Grão.

Esta viagem a Andara

E aonde mais?

Na vida.

Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti. E fora. E dentro de mim.

Diz a voz (Cecim, 2020, p. 18).

Imagem 1 – Captura de tela das primeiras cenas de *Matadouro*



Fonte: CECIM, Vicente. *Matadouro*. Vimeo, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

O que se compreende por “repetição” e “diferença” tem um ponto de partida no diálogo com Deleuze (1998). O significado originário de “repetição”, a partir do verbo

repetir, deriva do verbo latino *repeto*, composto pelo prefixo *re-* (outra vez, de novo) mais a raiz verbal *peto/petere* (dirigir-se, procurar, buscar). Parece que, modernamente, o sentido de “repetição/repetir” se fixou em “fazer de novo”, isto é, praticar ou fazer uma mesma ação, uma mesma coisa, esquecendo-se que o prefixo *re-* intensifica o ato de “dirigir-se”, “buscar”, “procurar”.

A repetição é, pois, o ato de ir em direção continuamente, de uma contínua busca e procura, de um constante procurar – e, interpretando ontologicamente, de um contínuo pro-curar-se, uma ação ininterrupta de se dirigir ao que (o) pro-cura: “A memória. Um retorno sobre os mesmos passos para onde quer que se vá” (Cecim, 2020, p. 22). Repetem-se três vezes, ainda no início do filme, as cenas contidas na Imagem 1. A primeira foca na fonte jorrando um líquido de uma cor vermelho-sangue, denso e espesso, vivo. A segunda é uma árvore seca oferecendo hospedagem a urubus que, preenchendo-a como se fossem folhas, realçam ainda mais seu vazío. Urubu se mantém onde há alimento, seja ele qual for, em um estado que, para o homem, é “podre”, “apodrecido” – aliás, esse animal possui um papel vital para o ecossistema: limpar o ambiente do material orgânico. No filme, contudo, ele surge como uma força que está à espera de ter o que devorar...

É a memória que concentra a repetição, assim como é nela que “aparecem as características opostas das duas repetições” (Deleuze, 1998, p. 451). Deleuze diz que há duas formas de repetição: uma superficial e material, outra profunda e totalizante. O filósofo discrimina e tensiona vários modos de ser de uma e de outra para mostrar suas diversidades. Realçar-se-á, porque compreendem de maneira mais abrangente o sentido delas, apenas as seguintes:

[...] Uma destas é a repetição do mesmo² e não tem diferença a ser subtraída ou transvasada; a outra é a repetição do Diferente e compreende a diferença. [...] Uma é, de fato, sucessiva, enquanto a outra, de direito, é coexistência. Uma é estática, a outra é dinâmica [...] (Deleuze, 1998, p. 451).

Em seu modo de coexistir, a repetição não mais é a representação do igual, do idêntico, distribuindo-o e subordinando as diferenças a ele, mas, sim, deixa as diferenças,

² O sentido de “mesmo” nesta passagem se refere a “igual”, isto é, ao que não muda. Nada tem a ver com o sentido de “mesmo” como se compreende nesse texto, de uma Unidade que permite as diferenças, possibilitando, pois, a identidade de cada diferença. Isso está no neologismo *Umanoh* de Cecim, o qual, jogando para o fim o “h” inútil e que encobre o “Um”, realça o Uno que resguarda e abriga ao homem. Vale ressaltar que o próprio Deleuze utiliza “Mesmo”, com a inicial maiúscula, para diferenciar do significado de “igualdade”. O igual equaliza, enquanto o Mesmo, em sua mesmidade, permite diferenças.

os diferentes, serem (a) si-mesmos para que, com essa liberdade, assim livre, seja uma máxima des-contracção do que se repete na repetição:

A memória. Um retorno sobre os mesmos passos para onde quer que se vá.

Mas não neste caso, talvez

Será uma fala da outra voz a invenção do Nazareno e desta história escura, estremeçada de relâmpagos em plena estação do medo (Cecim, 2020, p. 22).

Imagem 2 – Capturas de tela de cenas de *Matadouro*



Fonte: CECIM, Vicente. Matadouro. **Vimeo**, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

Quando livre para se referir a si mesma, no entanto sem deixar de se inter-relacionar com a repetição, a diferença é des-contracção: contraindo em si o que se repete na repetição, a busca para se dirigir à procura (curar o homem do que o assola e o impede de ser, seja projetando-o ao que o impede e o tolhe a liberdade, seja confrontando-se com ele em seu ato de ser), a diferença descontrai-se em sua profundidade, integrando(-se) à repetição seu próprio modo de ser.

Meti a mão no passado,

mas é um passado que guardo na memória sem ter vivido um só momento dele, eu não estive lá para extrair um fantasma assim sem vida, um tanto estragado e mutilado depois que o matei pela primeira vez. E sujo de terra depois que o enterrei com a ajuda de um cortejo de miseráveis e infelizes criados pela imaginação, ou sonhados. Ou é sem dúvida a memória. Ou dos quais apenas me lembro desde que comecei a falar de improviso, sem nenhuma realidade sob os pés (Cecim, 2020, p. 22).

Imagem 3 – Capturas de tela: cenas de *Matadouro* em que aparece um boneco



Fonte: CECIM, Vicente. Matadouro. **Vimeo**, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

A diferença projetada pela repetição permite que esta seja totalizadora porque aquela é totalizante. A diferença porta consigo, em si, o que totaliza a repetição, colocando a repetição para fora do idêntico³, o que permite, por sua vez, a partir do jogo de contrair e descontrair, a ação dela, da diferença, de aprofundar, em cada ato de “circular do círculo” (de repetir, pois), o tempo, desgarrando-lhe do senso cronológico para (re)conduzi-lo à sua unidade: memória.

A diferença conduz consigo, na ação de aprofundar o que possibilita a integração com a repetição, isto é, a memória, o tempo para sua dimensão unitária, em que os tempos

³ Flerta-se aqui com os significados originários de “diferença”, do latim, “*differens*”, do verbo “*differre*”, em que o prefixo *des-* indica o ato de “colocar para fora”, “de lado”, e o radical *ferre* “portar”, “levar”.

cotidianos, passado, presente e futuro, coexistem e não se distinguem. Essa possibilidade vem do fato de que a “repetição é a potência da linguagem” (Deleuze, 1998, p. 457) e, o que se procurou mostrar, sua potência vem, e é revelada pela diferença.

A relação dialética entre repetição e diferença acontece pela des-contracção porque, pela capacidade de aprofundar e abrir o tempo para o que ele é, sua unidade, a profundidade que a diferença integra à repetição se dá pelo crescimento desta a partir, justamente, do ato de repetir. Se a memória é o que, originariamente, concentra em si as duas formas de repetição, e se a diferença garante à repetição a possibilidade da coexistência temporal, colocando-a, outra vez, no seu lugar de ser, isso se dá porque a diferença resguarda em si o sentido de ser da repetição.

Nesse sentido é que a *repetição é a potência da linguagem*, pois somente na linguagem é que se pode dirigir a busca para a pro-cura. Nessa busca, pelo ato da repetição, a diferença se dirige na busca para o originário, para o que a origina, isto é, para a memória. A diferença, como potência da repetição, é o que explode e implode como linguagem: a diferença constitui a repetição, inaugurada por esta, sempre outra vez, no que a vigora, a memória.

Um dia na vida do homem sem memória.

Mas antes, se a vida revelasse como nos faz aparecer, humanos, tantas vezes um riso sem sentido, e rancorosos, nesta terra que chamamos terra assim capazes de lembrar. Os dias passados. O conteúdo dos sonhos. O dia feliz de tudo que nasce, que será igual ao dia de voltar, desaparecer vida adentro outra vez. Foi um homem, é o que se dirá depois (Cecim, 2020, p. 62).

Imagem 4 – Matadouro: capturas de tela das cenas finais



Fonte: CECIM, Vicente. Matadouro. **Vimeo**, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

A Vida (a questão, o que quer o humano ao nele se dar, convocando-o a ser)⁴ faz o homem aparecer na vida (a vida que vive e que lhe foi doada/destinada), em si mesma. E é em si mesma que o faz desaparecer para dentro de si. Assim como o tempo une vida e morte, é a Vida, em sua reincidência na memória, que revela o homem a ela mesma, revelando-o para o tempo-passado que não cessa de acontecer mesmo que o que o mude já não exista mais – como no caso do Sargento Nazareno que, morto pelo narrador(-personagem), volta à vida.

Sem memória eu viveria com a sua morte sem ela. E ele estaria à sombra da árvore humana que eu sou como se fosse a sua primeira vez, a sua primeira vida. A única. Não houve outra. É assim para os que foram tocados pelos esquecimentos em Santa Maria do Grão, para eles agora há apenas um morto adormecido na praça, não houve um homem antes, o presente diz alguma coisa em seus ouvidos, só ele grita, como grita este presente, e eles não têm mais a noite cheia de rumores que dão as velhas ordens do passado.

⁴ Por “questão” compreende-se a des-velação do ser da Vida (neste caso) nos sendos/entes vida. Questão é tudo aquilo que ultrapassa e deslimita o humano para abertura a si mesmo, para a procura por compreender-se como tal, isto é, questão. É também questão o agir da Vida na vida doada ao homem, assim como é o agir do seu sentido que dá fundo a esse viver do homem. A questão procura o homem para que, por meio de sua ação, ele se procure enquanto questão. A questão não se define, não se conceitualiza, não se encerra, a ela não se tem resposta, apenas a procura. Ora, o Tempo não se define e não se limita ao passado, presente e futuro. Esses três são des-velações do Tempo. É uma questão: a Vida, a Morte, o Tempo, o Ser, a Linguagem, o Humano, a Memória. Grafar-se-á com a inicial maiúscula “Vida” quando se tratar como questão (assim como outras), e “vida” quando se trata do viver do homem.

A vida não quer me falar sem o passado, porém, como fala a eles. Eu não fui tocado, eu lembro tudo (Cecim, 2020, p. 62-63).

2 O contemporâneo olhar – circumscrição, trans-torno, ficção e crítica

A asa e a serpente foi publicado, pela primeira vez, em 1979, ainda no período da ditadura militar. No entanto, se mesmo em 1979 havia os *tocados pelos esquecimentos*, ainda há hoje? Infelizmente, e ainda perplexamente, continuam tocados. Contudo, não é a Vida ela mesma que os toca, é a vida aí instituída por outrem. E é essa vida instituída por outrem, fora da Vida, que incorpora em si as diferenças, uma vida que se funda no imediatamente impessoal (o não-próprio, como é próprio do homem ser projeto de ser e não uma engrenagem) e que quer perdurar no centro hegemônico do poder, que clama pela volta de uma ditadura militar. O que isso tem a ver, porém, com o que está sendo discutido? Ora, é que, (repetindo) se tempo une vida e morte, nada do que passa exaure-se com seu perecimento, e o artista é homem-responsivo que, em seu tempo, com ele confrontando-se, em seu pensamento poético, age contemporaneamente, pois que

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 62-63).

O artista contemporâneo, em sua responsabilidade, é esse *sendo a fratura* no quebrado dorso do tempo a que pertence. Mais ainda, ele “[...] é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (Agamben, 2009, p. 61). Perceber-se – no sentido que vem como epígrafe do filme *Matadouro*, de Cecim, citando Berkeley, para quem *Esse est percepti* (Ser é ser percebido) e *Esse est percipere* (Ser é perceber) – como contemporâneo é, pois, perceber-se como obscuro: como aquele que é percebido pela vida e por ela convocado a perceber o passado-obscuro se des-contraindo em um presente-luminoso.

Tenho pressa de relatar o que não sei
Por isso narro logo o que sei, sem escolher as palavras.
Quero chegar naqueles trechos mal iluminados onde a intenção se perde
e uma voz passa em meu ouvido com cascos selvagens num caminho
recém-descoberto pelos olhos (Cecim, 2020, p. 26).

Ora, não é a luz que (nos) joga na noite o que ofusca a própria noite? “A noite se retardava para que houvesse luz suficiente sobre o que vai se passar. Embora o espetáculo das metamorfoses noturnas seja mais belo” (Cecim, 2020, p. 27). O olhar contemporâneo não quer ver tão somente o tempo aí flagrado, mas, sim, olha no jogo entre cores-luzes e oculto-escuridão o seu tempo epocal no que é e no que o possibilitou a ser em sua diferença. Isso “[...] implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (Agamben, 2009, p. 63). Veja-se, por exemplo, que apenas existe cor porque aconteceu, antes de tudo, o oculto, o escuro. Ambas as palavras (cor e oculto) possuem uma mesma raiz indo-europeia, *kel-*, que significa “esconder”. As cores-luzes do tempo-presente foram acendidas para esconder o oculto-escuro que assombra, mas cuja ausência se faz toda em presença.

E caiu um lençol branco sobre as pessoas em Santa Maria do Grão. Sem olhos para reconhecer a vida, dele só saem por breves momentos sacudidas pelas víboras em que se transformaram os músculos doloridos
Fúrias dentro da carne

Descem os degraus desse estado. Um torpor estúpido

Em seguida começaram os esquecimentos.
No meio da noite, alguém acordava com um gosto de ausência na boca.
Bebia água, abria a janela, olhava as estrelas
Não sabia mais por que nome chamar aquelas luzes lá.
Depois um outro queria perguntar a um sentimento vago de parente deitado no escuro do quarto o que estava acontecendo
As palavras desapareciam, e nem um gosto amargo ficava no céu da boca. Nada (Cecim, 2020, p. 60).

Se o princípio, enquanto surgimento, é o originário de tudo que existe, ele se faz presente, antes de mais nada, não somente e simplesmente no presente ou no passado, mas, sim, fundamentalmente, no vir do que vier a ser. O que aqui se compreende por “futuro”, assim, em termos heideggerianos, é uma antecipação do vir-a-ser.

O artista é fratura de seu tempo porque é uma dis-junção, isto é, não segue o fluxo imposto. Mas também é, na metáfora de Agamben (2009), o sangue que sutura, que reconstitui a união originária do tempo e imprime, em sua temporalidade, um outro fluxo, o fluxo tal qual o é, e este é desenhado. Isso vem na memória que povoa a repetição de sua diferença. A luz do presente é, como uma estrela, o passado explodindo para além de si e sua morte, apenas alcançada na tarefa de um vir-a-ser a se dar no presente. *A repetição*

é a potência da linguagem porque a linguagem é uma morte, isto é, é a repetição dessa explosão que não interrompe de se aprofundar no presente e cuja diferença, em sua originariedade, é resguardada nas trevas que se sobrepõem no tempo contemporâneo, em uma memória que nos convoca por recuos.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. [...]
 Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo (Agamben, 2009, p. 65).

Em *Matadouro* (1975), título que já provoca o espaço de realização do filme para seu surgimento, tem-se apenas cenas sem qualquer fala. Não se ouve o som do espaço matadouro, no entanto, sente-se, por ausência, a instauração do som das pancadas nos animais, o jorro do sangue na fonte, a água, lançada por uma mangueira, que se mistura ao sangue para dispersá-lo do local de corte. Essa ausência parece vir da cadência alucinante da música que é escolhida para compor, na película, a realidade mostrada. É incorporado, como um fio condutor para a montagem do filme, o terceiro movimento de *Sinfonia*, de Luciano Berio, intitulado “In ruhig fließender Bewegung (attacca)”, que, em tradução literal, significa “Em movimento calmo e fluido (ataque)” ou “Movimentado mas fluindo calmamente (ataque)”. Ora, o movimento do trabalhador sugere ser calmo, sua expressão parece ser serena, todavia, isso se dá pela mecanicidade em que ele, como uma engrenagem, engendra o matadouro. Sua indiferença ante o animal, atacando-o fluidamente enquanto ainda respira e agoniza por conta da pancada que recebe, acena para o espanto e a agonia de quem assiste à proliferação das repetições e diferenças montadas nas cenas do filme.

O terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio “é uma recomposição do Scherzo⁵ da *Segunda Sinfonia* de Mahler” (Sergl, 2006, p. 19). Berio aglomera, no movimento, várias fontes clássicas (como Bach, Debussy, Strauss, Beethoven), citações literárias (como Beckett e Joyce) e sons captados nas ruas, para formar um novo e radical movimento a

⁵ “Scherzo” é um movimento caracterizado por ser irônico, possui uma cadência mais célere que os outros movimentos. No caso de Mahler, o seu Scherzo ironiza a incredulidade diante da morte. Em *Matadouro*, Cecim mostra desnuda, ao espectador, toda uma realidade em que ele parece não acreditar, ou finge não ver, que é, justamente, a crueldade humana ao construir um comércio cujo pressuposto fim é saciar a fome, colocando o próprio homem frente a uma indiferença sobre como esse processo se realiza.

partir da transformação do movimento original pelo modo como é composto. A própria nomeação do movimento beriano é resgatada do terceiro movimento de Mahler. A ideia fúnebre mahleriana e a leitura de Berio desta – que se perfaz como uma mudança para suscitar um sentido outro – constroem, em *Matadouro*, uma dimensão estranha e aparentemente caótica que se entrecocha com a indiferença e a crueldade, as quais são ironizadas e mordazmente depreciadas pela figura de um boneco.

Imagem 5 – *Matadouro*: capturas de tela de cenas do ambiente interno do matadouro



Fonte: CECIM, Vicente. *Matadouro*. **Vimeo**, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

Matadouro coloca o espectador em uma dimensão de sofrimento por via de uma indiferença estampada na expressão dos trabalhadores do abatedouro. A ausência de fala, de sons no abatedouro, de máquinas e marretadas, de água e voos de urubus, conduzem, a partir da sensação e sensibilidade de quem assiste ao filme, para uma dimensão de presença: não se ouve o barulho seco da marretada, como em contraste com o fluir rigoroso e constante da fonte despejando sangue, entretanto se sinto, não com os ouvidos, algo mecânico, mas com a presença do horror que se presentifica. Isso acontece pela

potência da linguagem, sua repetição. Nessa repetição, aparece, sorrateira e, excepcionalmente, bruscamente, um boneco.

Do que o boneco tanto ri? Ele é uma figura, ao mesmo, irônica e depreciativa. O homem, trabalhador do abatedouro, manipula a marreta que abate o animal e a máquina que o corta e o suspende. Porém, esse mesmo homem, que tem sua sobrevivência garantida no abatedouro, é transformado em engrenagem da máquina capitalista. O mesmo homem que aparece é o mesmo que desaparece atrás de si mesmo, de máscara de homem. O artista busca-o para encontrá-lo lá onde ele é (na Vida) e não está (no viver essa vida), e onde ele está (no abatedouro) e é impedido de ser (em si). Cecim percebe o olhar desse homem sendo no não (*ser é ser percebido*), fora do seu acontecimento histórico, ofuscado por uma vida aí instituída. Cecim percebe esse olhar que olha a Vida fora de si. E esse acontecimento, o perceber, traz o leitor/espectador para dentro da Vida, e, com uma câmara na mão, contemporaneamente, olha o que não se vê: olha e percebe a si mesmo produzindo e produzido por esse *matadouro* (*ser é perceber*):

O Nazareno voltava.

E carregava seu caixão na cabeça. Ia entrando, com passos exaustos, pela rua que o levaria à sombra dos monumentos irônicos que espiam a vida na praça de Santa Maria do Grão enquanto olhos ocultos o viam chegar. E não respire, não viva. Ninguém mais quis acreditar no que viu [...]

Quando parou, espanto e medo. Estava onde eu temia. Vi que era o mesmo lugar onde eu havia espetado o seu corpo com a faca, uma emoção do rancor. Uma sombra de homem com uma faca por trás de um homem adormecido (Cecim, 2020, p. 24-25).

Tudo o que acontece nesse espanto narrado tem sua força na provocação do que chamo de *circum-inscrição*, um ato que se instaura pelo imaginar de um *trans-torno*.

Digo tudo o que vi no meu sono. Sem pudor.

Ele sentou. E era o chão onde eu fiz correr um mar vermelho, o sangue apagado pela memória das testemunhas e, também, pelos pés do acaso fazendo a sua passagem por ali

Pôs o caixão do seu lado. Apoiou a costa na parede de uma casa. A costa onde haveria uma cicatriz azul, ao redor da ferida, ou nada. Tudo podia ter sido apagado pela morte.

E sua cabeça caiu da altura de um abismo para a paz do seu peito, um jardim sem piedade.

Afundado assim, ele dormiu. E esqueceu que havia voltado (Cecim, 2020, p. 25).

Circum-inscrição quer dizer: ato do narrador (aquele que, nascendo, dá a conhecer, não se restringindo, pois, à literatura) de se mover, circularmente, em um acontecimento, pro-curando inserir-se nesse círculo para buscar, por força do narrar, do nascer inaugural e desmedido, do vir a conhecer, escrever(-se) enquanto procura. O narrador de *A asa e a serpente*, assim como o câmara/diretor de *Matadouro*, diz/mostra tudo o que viu para alcançar o sentido (como ação que em si se desenvolve, não como “significado”) que se desvela no que apenas pode ver no acontecimento e perduração do não-visto. Em outras palavras: o ato do narrador se circum-inscrever é um ato que se dirige, por meio do abrir de uma abertura que se realiza presente, ao que vige como ausente, isto é, a Vida se dando em meio a um espaço de violência.

Passa pela cena uma eternidade. Os dias passavam
 [...]

 O rabo [do cachorro] dança no ar uma música que só o cachorro escuta.

 Ele lambe a mão direita do Nazareno.

 Mas essa mão está viva. Não é como a outra. Ela o agarra para não largar mais.

 Está chorando

 Como está olhando para nós

 Como seus olhos dizem que está precisando de ajuda

 A mão direita do morto conserva toda a crueldade do Nazareno vivo, aquela mesma que me cegou, que humilhou e espancou. E atirou balas de fogo sobre todos nós, antes de sua primeira morte, muito antes da segunda.

 Eu devo matá-lo outra vez (Cecim, 2020, p. 27).

O olhar do cachorro que o olha, é o mesmo do trabalhador do abatedouro, do animal abatido e do boneco? O olhar (e o sorriso) desse boneco é (são) uma alegoria, no que essa palavra resguarda etimologicamente: um discurso (*agoreuein*) que flui a partir de um outro que é diferente (*allos*) de quem fala. Que outro é este? O diretor, o espectador, o trabalhador, o leitor, o narrador-personagem? Sim, também todos eles. Mas como? É que o boneco, assim como o morto Nazareno, é uma personagem que se constrói como o que não-é, em tensão com o vivente. Ele é uma máscara (significado etimológico de “personagem”) que metaforiza e ironiza a indiferença de um lugar marcado pelo horror, crueldade, sofrimento e morte. Ele, que não-é, não tem o dom da fala e de sentir como o humano, é uma personagem que mais se presentifica por não-ser: seu não-ser aparece, veementemente, pelo apagamento do homem pelo próprio homem.

Imagem 6 – *Matadouro*: cenas do funcionário, do animal e do boneco



Fonte: CECIM, Vicente. *Matadouro*. **Vimeo**, 1975. Disponível em: <https://vimeo.com/36382142>. Acesso em: 8 nov. 2024.

O olhar do funcionário parece ser maquinal; o do boneco, mordaz, irônico e lancinante, incômodo; o do animal, absorto. Paradoxalmente, o não-vivo (porque não morre) e não-existente (porque não se põe, *ex-*, para fora de onde se está prostrado, *sistere*, por meio do questionar), o boneco, é o que mais se repete e diferencia a cada aparição, seu “falar” veemente mostra o que os outros não alcançam dizer por si:

De alegria o morto batia a cabeça na parede com vigor renovado, não se levantara do seu lugar. Às vezes, deixava a cabeça cair no peito, onde ficava por um momento, não sei onde, para voltar com um novo toque de corneta, novo vigor. Rumo imprevisto para os rumos da marcha (Cecim, 2020, p. 48).

Todavia, apenas o homem, porque nasceu para o dom da liberdade, por dizer e alcançar dizer muito mais em seu silêncio e no ente não dotado de fala, pode ser destinado ao sentido: “Quanto ao morto, como o passar dos dias vi que ia rapidamente se tornando um homem outra vez” (Cecim, 2020, p. 28). Esse homem morto, que está retornando a ser homem, pode ele ser capaz da vida? Ele que matou as aves e os homens?

[...] após os fogos e os crimes da sua primeira vida, há indícios de que o Nazareno quer agora uma segunda vida toda branca. Começam os seus delírios por uma pureza
Ele acaba de despertar por um momento para dizer
– Venham beijar a minha mão esquerda, a que não mata (Cecim, 2020, p. 33).

Ora, a Vida se dá a todos, aos que a vivem em sua doação, percebendo ou não essa doação. “Mas antes, se a vida revelasse como nos faz aparecer, humanos” (Cecim, 2020, p. 62). O homem carrega em si tanto a abertura para a vida ser vida quanto a não-abertura para ela. Pode o morto apagar o que fez em vida? Seu viver foi marcado pelo extermínio de tantas outras potências da vida, isto é, do ser inaugural que cada humano porta em si.

Contudo, é ele quem diz: “– É preciso amar os mortos como se ama os vivos” (Cecim, 2020, p. 35). É esse o sentido que o narrador de *A asa e a serpente* procura se circumscrever: a vida ainda é vida, com tudo o que no viver acontece.

Esse sentido é que o realiza em personagem, isto é, que constrói e destrói, modela e remodela, sua máscara que figura seu vir a ser, o que nunca sabe e, porém, não cessa de buscar. Essa ação é o que denomino *trans-torno*, e diz do ato, no personagem do narrador em sua história narrada, de elaborar o que foi para alcançar, por meio do que sabe, o não ser que se resguarda, justamente, no passado/porvir da história narrada.

Meti a mão no passado,
mas é um passado que guardo na memória sem ter vivido um só
momento dele, eu não estive lá
para extrair um fantasma assim sem vida, um tanto estragado e mutilado
depois que o matei pela primeira vez. E sujo de terra depois que eu o
enterrei com a ajuda de um cortejo de miseráveis e infelizes criados pela
imaginação, ou sonhados. Ou é sem dúvida a memória, arte mecânica,
uma feira. Os bonecos querem dizer tudo o que não podem, não podem
e se revoltam, arrancam os cabelos, arrancam os olhos para não ver,
arrancam os dedos das mãos para não escrever mais. Você tem esse
olho cego, não está revoltado? Me perguntam. Pisco para mim mesmo,
para o morto adormecido na praça. Então, que seja assim. Agora ele
será só um morto. Não houve um homem antes, não devo matá-lo outra
vez. É preciso permitir, a ele também, que persiga a felicidade.
Lá fora, a floresta ao redor de Santa Maria do Grão vive de seus
rumores.
Não há revolta (Cecim, 2020, p. 65).

O que o narrador, em circumscrição, constrói de si, em sua escrita, em sua narração, apenas é possível pela procura do que foi. Mas, à medida que o constrói, destrói-se, pois, então, já não é mais o que foi, e continua sendo o não que o trans-torna a ser.

Outra vez.
Um jogo

Meti a mão no passado,
mas é um passado que guardo na memória sem ter vivido um só
momento dele, eu não estive lá
para extrair um fantasma assim sem vida, um tanto estragado e mutilado
depois que o matei pela primeira vez. E sujo de terra depois que eu o
enterrei com a ajuda de um cortejo de miseráveis e infelizes criados pela
imaginação, ou sonhados. Ou dos quais apenas me lembro desde que
comecei a falar de improviso, sem nenhuma realidade sob os pés. Você
tem esse olho cego, não está revoltado? Me perguntam. Pisco para mim
mesmo, enquanto avanço para apunhalar, desta vez em pleno peito, o
morto adormecido na praça. Então será assim. E devo matá-lo quantas
vezes forem necessárias. Eu não esqueci como os outros, e se agora ele

nos quer de joelhos recuso a humilhação pela adoração como recusei a humilhação pelo medo. Sim, matá-lo outra vez pela cabeça, outras vezes pelas costas e por seus olhos que tentam essa luz inumana para nos submeter. É preciso não permitir que ele nos impeça de perseguir a felicidade.

Lá fora, a floresta ao redor de Santa Maria do Grão, sim, vive a sua revolta contra os esfaqueadores de aves, os incendiários de horizonte.

Estamos prontos para recomeçar (Cecim, 2020, p. 66).

No filme, a circum-inscrição acontece pela repetição que difere, de modo a aprofundar um dizer que suscita o não-dito a se revelar, como já vimos nas cenas que se repetem: o boneco aparecendo entre as cenas que mostram o espaço interno do abatedouro, quando realiza um *close up* do funcionário, no final do filme, estando em chamas. As obras de Cecim mostram um espaço em que impera a violência e no qual a Vida parece não viger. No entanto, embora o excesso de violência, é na sua própria ausência que a Vida se torna toda presença, pois, por meio da ficção, encaminha-nos para as margens do Nada, uma vez que a ficção é a “[...] capacidade de recomeçar a cada vez o salto no ‘inomeçado’, de transpor de novo a fronteira para entrar em espaços onde todo um sentido do real se perde com suas identidades e suas referências” (Rancière, 2021, p. 161). Assim como o artista contemporâneo é aquele que olha o oculto, o não-visível, nas luzes do presente, deixando o passado, o porvir em si, viger pelo não que em si resguarda, uma ficção, como o romance e o filme de Cecim, conduzem o humano para o não-lugar (o nada) que se vela por trás de tanto excesso.

Considerações finais

Ser é ser percebido. É com esta frase, como já exposto, servindo de epígrafe a *Matadouro*, que Cecim inicia seu primeiro filme. *Matadouro* alegoriza a crueldade humana e sua violência. Os trabalhadores do abatedouro, exercendo seu trabalho, abater os animais, percebem-se sendo percebidos? O narrador-personagem de *A asa e a serpente* é sendo percebido pelo sargento Nazareno, o assassinado por ele? Aquele se aproxima do morto para salvar a vida de um louco. Porém o morto não o percebe, ele, o assassino, é apenas mais um dentre tantos. É esse apagamento de sua presença humana que o faz se perceber: “É preciso amar os vivos como se ama os mortos” (Cecim, 2020, p. 38).

As obras de Cecim compreendem o homem por olhar e sendo percebido, de modo que o seu ser é, antes, inaugurado pela percepção: no romance, olhando um outro que foi

assassinado por suas mãos, o narrador-personagem, diante da indiferença do assassinado, embora cruel em vida, é a porta para a percepção, pois é o próprio narrador-personagem que precisa se perceber para ser; no filme, a lancinante percepção, pela nudez das cenas, realiza-se por um outro (o diretor-câmera), que nos induz a uma percepção, nos perceber também indiferentes. Contudo, essa percepção é, ao mesmo tempo, angustiante e libertadora: nos perceber olhados por um boneco de sorriso irônico e depreciativo e livres de um olhar mecanizado. Fechemos como inicia Cecim: *ser é perceber*.

Referências

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicasto Honesko. Chapecó: Arcos editora, 2009. p. 57-73.

CECIM, V. F. A asa e a serpente. *In*: CECIM, V. F. **Viagem a Andara** – o livro invisível. Belém: Paka-Tatu, 2020. p. 17-66.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

MATADOURO. V. C. KinemAndara. Brasil: 1975. Vimeo do artista. (9 minutos), colorido.

RANCIÈRE, J. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

SERGL, M. J. **Voz e Performance na Música de Luciano Berio**. Anais do Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: temas, tramas e trânsitos, 2. Santos: Realejo Livros, 2006. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%20Encontro%20Marcos%20Sergl%20completo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2024.

Data de submissão: 10/06/2024

Data de aprovação: 09/10/2024