

AN-ARQUIVISTA BABÉLICO

Davi Pessoa
UERJ

RESUMO: O ensaio traça alguns percursos do procedimento arquivológico do pensador Raúl Antelo, a partir do duplo fantasma presente, como ele próprio aponta, nos arquivos: *a ilusão tautológica* e *a crença*. Esse duplo fantasma é confrontado pelo pensamento de Raúl Antelo através da imagem do an-arquivista, a qual desestabiliza a noção de autonomia nas artes.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivologia; An-arquivismo; Fantasmagoria.

BABELIC AN-ARCHIVIST

ABSTRACT: The essay traces some paths of the archiphilological procedure of the thinker Raúl Antelo, from the double ghost present, as he himself points out, in the archives: *tautological illusion* and *belief*. This double ghost is confronted by the thought of Raúl Antelo through the image of the an-archivist, which destabilizes the notion of autonomy in the arts.

KEYWORDS: Archiphilology; An-archivism; Phantasmagoria.

Davi Pessoa é professor adjunto de língua e literatura italiana na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e tradutor de literatura e filosofia italiana.

AN-ARQUIVISTA BABÉLICO

Davi Pessoa

Raúl Antelo foi convidado a participar de um dos três seminários da 30ª Bienal de São Paulo “A iminência das poéticas”. O seminário “Arquivar o futuro”, do qual fez parte, ocorreu em 2012. No site do Fórum Permanente, plataforma em que são publicados textos e entrevistas, o artista e pesquisador Tiago Santinho publicou uma espécie de relato da participação de Raúl. Destaco algumas passagens:

Durante toda palestra, Antelo foi um pouco mais longe do que qualquer busca da palavra precisa. Primeiro, procurou todo tempo, e de forma extensiva, desconstruir o conceito de iminência – através da apresentação de diferentes étimos e usos perdidos da palavra iminência – de modo que não poderíamos resumir toda sua potência. E existiram interessantes momentos de descoberta da raiz “imin”, como em exemplos ligados a dialetos indígenas. O jogo etimológico com a palavra iminência foi longo, a busca quase esquizofrênica por todas as possíveis leituras e origens da palavra tornou-se uma demonstração de virtuosidade demasiadamente extensa. Algo como um mantra irregular, mas cujo efeito, de tão repetido, não conseguiu estabelecer, ao final, um significado regular. A fala enciclopédica do professor em muitos momentos foi estafante, surgindo a dúvida se era realmente possível acompanhá-lo em toda sua complexidade. Outro fator de estranhamento, não tocado em momento algum, foi o tema sugerido pelo simpósio “Arquivar o Futuro”. Os labirintos conceituais que passaram desde Georges Bataille, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Didi-Huberman, até Aby Warburg... pareciam, ao menos, delimitar uma espécie de família filosófica comum. Este fato nos dava a impressão de coerência ao mesmo tempo que não auxiliava em sua plena compreensão. Em alguns momentos o discurso parecia se desanuviar. Esse jogo de aproximação a partir de distâncias, de construções subjetivas que admitem sua própria efemeridade permeia todo discurso de Raúl Antelo. Talvez a obscuridade de sua fala seja coerente. Como em outra citação de Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Quando Antelo tenta determinar o tempo de onde fala e sobre o qual fala, utiliza conceitos como “cronologia anárquica”, “anacronia poética”, “segmentação homogênea” e “heterologia dinâmica”. Essas invenções são frequentes... Seguimos então passagens mais obscuras, como quando Antelo discorre sobre Georges Bataille e a Teratologia. Foram os momentos de maior hermetismo, mas não de menor beleza. O problema era a temporalidade da própria palestra que tornava quase impossível a apreensão do que era exposto. Quando Antelo citava, por exemplo, a revista “Documents” dirigida por Bataille, sentimos a falta de imagens. A palestra de Antelo se assemelhava ao *Atlas* de Aby Warburg, porém de forma completamente contraditória: sem imagens. Um percurso em fragmentos

eruditos que se atropelavam, mesmo que a impressão geral fosse interessante, ao final foi difícil a formulação de qualquer pergunta plausível pelo público. Os caminhos pareciam demasiadamente difíceis e herméticos.¹

O relato do artista traz, em certo sentido, um mantra que escutamos frequentemente durante algumas conversas com colegas, os quais, mesmo com admiração, repetem melodicamente que não compreendem os textos do Raúl ou que não conseguem acompanhar sua fala babélica, em suas conferências. Alguns comentam: “Aliás, ele é mesmo argentino, e fala tão bem o português! Poxa, mas cita tudo em língua estrangeira! Estamos no Brasil!”). Acredito que aí há um sintoma com o qual lidamos cotidianamente, seja no decorrer de nossas aulas nas Universidades, ou no decorrer de nossas pesquisas, a saber: *a imposição da biblioteca*, traduzida numa única língua, *em detrimento do arquivo*, esse dispositivo babélico, que por vezes, resiste à catalogação e à própria biblioteca. Portanto, enquanto que a biblioteca se solidifica em presenças, o arquivo traz a marca das *ausências*. O gesto de Antelo, confrontando tais ausências, se encontra, ao mesmo tempo, fora e dentro do lugar institucional em que ele se encontra hoje, pois é nesse trânsito oblíquo, ou de contingência, que surge sua criação crítica (e até mesmo ficção crítica). Seu gesto também busca atender a uma dupla inscrição que nada se diferencia daquilo que Peter Sloterdijk aponta, em *Regras para o parque Humano*, como questão fundamental de nosso tempo, porém que se torna cada vez mais rara:

É cada vez mais raro que os arquivistas desçam até os antigos textos para procurar os primeiros comentários sobre questões modernas. Talvez ocorra de vez em quando que em tais pesquisas nos porões mortos da cultura os documentos há muito não lidos comecem a cintilar, como se, sobre eles, tremulassem raios distantes. Poderá também o porão dos arquivos tornar-se clareira?²

E Sloterdijk põe no limiar de sua reflexão algo que não cessa de se fazer presente nos ensaios de Raúl: “Para os poucos que ainda frequentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos.”³ Assim, há um traço singular de reflexão que precisamos nos colocar como tarefa crítica e que não cessa de estar aí: o esquecimento.

¹ In: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio30abienal/relatos/arquivar-o-futuro-por-tiago-santinho.

² SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 56-57.

³ *Ibidem*, p. 57.

O “mantra irregular”, ou seu discurso que faz “desanuviar”, se dá precisamente pela persistência de um duplo “fantasma” que ameaça a tarefa da leitura: o primeiro deles se chama “a ilusão tautológica”. Como observa Antelo, em “O arquivo e o presente”, a ilusão tautológica “consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado no arquivo diz o que diz e que nele vemos o que se vê. A ilusão tautológica é uma ilusão de sincronia.”⁴ E, nesse caso, é apenas rua de mão única (e não ao modo de Benjamin), visto que aquilo que vemos não nos lê. Ou ainda, nessa ilusão vivemos fechados no *logos*, na violência topológica da interpretação, a qual não busca nada para *além de*, pois vive na substancialidade dos fatos ensimesmados. Tiago Santinho, no entanto, não deixa de perceber que há um jogo de “aproximação a partir de distâncias”, que poderíamos assinalar a partir do hífen, o sinal que une termos na medida em que os separa, e esse é um procedimento caro ao pensamento acefálico de Raúl Antelo, pois não se trata de um duelo entre forças contraditórias, no qual uma busca aniquilar a outra, mas, muito mais, de um procedimento, que também foi muito caro a Aby Warburg, para resultar inoperosa a ciência do *compars*, de Panofsky, a qual busca a forma invariável das variáveis, qual seja: Warburg (e Raúl se insere aqui nesse jogo) propõe uma ciência do *dispars*, a qual não procura mais extrair constantes a partir de variáveis, mas, sim, procura colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. Isto é, confronto contínuo de forças. Numa entrevista dada à plataforma “Interartive”, Lúcia Bahia lhe pergunta (precisamente instigada também pelo texto do seminário “Arquivar o futuro”): “Qual a sua visão sobre a questão do discurso legitimador das produções contemporâneas, que se mostra, muitas vezes, mais potente que a própria obra?”, e Raúl lhe responde:

Sinceramente, se o texto se sobressai não me perturba. A rigor, quando penso nos objetos sobre os quais eu vou deitar o olhar não parto de uma tábua de campeonato, qual é o maior, qual é o melhor. Isso me parece que decorre de uma compreensão apriorística, idealista, kantiana, mais tradicional, que pode não hesitar em dizer, por exemplo, que a Mona Lisa é a maior obra de arte ocidental. Eu posso tranquilamente me interessar por objetos aparentemente desprovidos de valor, cujo valor é meramente contingente, porque é o meu olhar que vai promover a mudança ao estabelecer uma conexão com outros objetos, não raro alguns deles, sim, canônicos. Então, a questão não passa por juntar três ou quatro objetos sem valor, mas sim juntar o objeto valioso, canônico, consensual, com outro sobre o qual ninguém reparou ou nem acharam que pudessem pertencer à determinada área. Parece-me residir aí a capacidade de contagiar outras leituras. Não se con-

⁴ ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. *Gragoatá*, n. 22, p. 44, 2007.

tentar com o consenso tem uma dimensão ética, porque acaba de algum modo nos angustiando. O crítico que não se angustia não me interessa. Se eu ou o artista, ou alguém na cena contemporânea não se angustia, sinceramente não me interessa, porque quem não se angustiar só vai poder desenvolver um discurso cínico.⁵

Desse modo, há um método que estabelece a partir do hífen a relação entre o devir (não como futuro, mas como contingência do presente, ou ainda, *futuridade*) e a heterogeneidade, o estável e o constante, e nessa *iconologia* de intervalos, algo vem a cair, isto é, o embate *icnológico* do saber sobre a sedimentação com a iconologia, o saber das imagens sagradas. Assim, faz parte de sua ficção crítica a ciência dos *tropos*, da *tropologia*, das figuras, dos desvios ou translações de sentido, ou como ele escreve no ensaio já citado, “O arquivo e o presente”:

Um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação e um maior ou menor anacronismo, de tal forma que sua leitura propõe uma relação indiciária de contiguidade e causalidade entre o signo e seu objeto, isto é, uma relação, simultaneamente, das mais diretas, mas, também, das mais diferidas possíveis, entre essas duas instâncias. Todo enunciado lido no arquivo é, literalmente, uma transposição, uma tradução, o vestígio de um corpo ausente que *tocou* essa matéria (uma página, a tela).⁶

A fala de Tiago Santinho: “O problema era a temporalidade da própria palestra que tornava quase impossível a apreensão do que era exposto”, como de qualquer outro leitor que busca a apreensão do sentido, do tempo e do lugar, torna-se outra preocupação do procedimento crítico de Raúl, referente ao segundo fantasma presente no arquivo: *a crença*. Não por acaso no relato do artista, lemos: “Quando Antelo tenta determinar o tempo de onde fala e sobre o qual fala, utiliza conceitos como ‘cronologia anárquica’, ‘anacronia poética’, ‘segmentação homogênea’ e ‘heterologia dinâmica’. Essas invenções são frequentes.” A crença, precisamente, oblitera a angústia que provoca o vazio de significação, e este vazio se relaciona, por outro lado, com o tempo festivo ao modo de Furio Jesi: porém, mesmo se em festa, não significa tempo ausente de angústia.⁷ O paradigma com que Jesi confronta tal problema é justamente o da *máquina mitológica*, ou, poderíamos dizer, da “máquina do mundo”, de Drummond, como Antelo desdobra no ensaio “Rua México”: “o buraco

⁵ In: https://interartive.org/2014/04/entrevista-raul_antelo.

⁶ ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente, op. cit., p. 44.

⁷ Desenvolvi tal questão em: CARNEIRO, Davi Pessoa. “Entre Jesi e Pavese: o tempo festivo como ato de resistência”. In: Boletim de Pesquisa NELIC (on-line), v. 14, p. 2-83, 2015.

negro da ausência na linguagem”.⁸ Raúl sabe, portanto, que o é necessário não é destruir a máquina em si, mas a situação que torna as máquinas produtivas, e o risco que se corre nessa possibilidade de destruição é exclusivamente político. Como ele mesmo argumenta, no mesmo ensaio:

É bom não perdermos de vista que a *fiesta* é um dos nomes daquilo que Furio Jesi chamou de *máquina mitológica* e que se identifica com o próprio *eu* do artista moderno, até o ponto de coincidir perigosamente com sua possibilidade ou, melhor dizendo, sua impossibilidade de dizer *eu*. Como argumenta Bataille, o dissidente do pós-guerra, o *eu* é a ausência de *eu*, a *naderia* da personalidade entendida como potencialização do falso. Nesse sentido, o *eu* é tão somente o motor de todo mito, um decalque ou máscara subjetivos, mera teatralização a duas vozes da indecibilidade que é todo e qualquer indivíduo.⁹

A ilusão na crença, em última análise, postula, por outro lado, a transcendência, tanto do eu quanto do material que se acumula no arquivo. O papel do crítico, assim, é colocar-se à escuta das metamorfoses que se realizam no material acumulado. Mas, como disseminar a poeira da vida ali contida? Como lidar com o esquecimento do sentido simbólico dos materiais? Um dos caminhos é o da *inoperosidade*. Porém, a inoperosidade como procedimento não significa, por exemplo, resistência de um corpo ao movimento ou ao repouso. Essa articulação requer a presença de um não-saber, de algo que nos escapa, como uma dança, como libertação do corpo de seus movimentos utilitários. A inoperosidade, portanto, faz as partes inutilizáveis do corpo dançarem. A potência, na inoperosidade, jamais se encontra desativada: a inoperosidade coincide com a própria festividade, com o “fazer a festa”, ou seja, com o consumir, desativar e tornar inoperosos os gestos, as ações e as obras humanas. Giorgio Agamben, em “Poço de Babel” – texto pouco conhecido, publicado na revista “Tempo Presente”, em 1966, escreve:

Pode-se duvidar que o conceito de obra não seja nem mesmo pensável de maneira não ambígua. Qualquer um que tenha uma vez pegado a caneta para escrever pode ter sentido profundamente a contradição desse seu ato. Escreve-se porque se sente a necessidade de escrever, mas não se começa a escrever enquanto não se livra da necessidade de escrever; e escrever é, de fato, o ato mediante o qual nos protegemos da necessidade de escrever. Numa das “Considerações sobre o pecado, sobre a dor, sobre a esperança e sobre o caminho verdadeiro”, Kafka fala de uma gaiola que saiu à procura de um pássaro, sendo a necessidade de escrever essa vontade absurda de fazer de si mesmo uma “gaiola para obras”, que pode

⁸ ANTELO, Raúl. Rua México. *Revista Z Cultural*, v. III, p. 1, 2011.

⁹ *Ibidem*.

condenar ao silêncio quem não é dominado por ela, justamente no momento em que gostaria de fazer da palavra o seu destino. Quem experimentou essa exigência sabe como ela pode devorar todo conteúdo, invertendo-se imediatamente na impotência de realizar a obra; assim, lança-se na situação paradoxal de querer escrever com uma mão queimada na natureza do fogo. A partir desse momento a obra, por um lado, é objeto de uma obsessão à qual tudo tem que ser sacrificado, por outro lado, não pode existir caso essa obsessão não se efetive; por um lado, é a impaciência que descarta a história, por outro, é o espaço que a sustenta.¹⁰

Raúl Antelo denomina o leitor dos documentos de um arquivo de *an-arquivista*. Aqui, é importante compreender a lógica de tal denominação. A questão da autonomia literária, de acordo com Antelo, afundava suas raízes no modelo da biblioteca organizada e hierarquizada, enquanto que na pós-autonomia a lógica do arquivo é arbitrária e anárquica. O an-arquivista opera ferramentas para fazer os textos falarem ou balbuciar, para tentar escapar da armadilha que vê na teoria o procedimento máximo para se falar de algo. Porém, nessa estratégia, o que se vê é a pouca intimidade com a coisa (chame-se esta obra) sobre a qual se fala, ou quando é lida de modo ensimesmado, sem que haja uma reflexão mais aprofundada para perceber que nela se encontram questionamentos teóricos que movimentam sua engrenagem. No relato de nosso artista ainda lemos: “A palestra de Antelo se assemelhava ao *Atlas* de Aby Warburg, porém de forma completamente contraditória: sem imagens.” Nesse caso, reside outro desafio de nosso presente: tornar-se *an-arquivista* requer percorrer o arquivo com *grande imaginação*, como, por exemplo, ao modo de Aby Warburg. Por isso, que Tiago Santinho vê na conferência de Raúl uma semelhança com o procedimento de Warburg. No entanto, quando afirma que a “palestra é feita de modo completamente contraditório, já que ali não há imagens, já que não houve a projeção de imagens”, deixa de perceber que as imagens trazidas ao texto ou oriundas do texto não têm por função ilustrar sua reflexão. Então, se naquele caso as imagens não foram projetadas, mas muito mais lidas ou glosadas no próprio texto, é porque nesse gesto há possivelmente uma provocação, a saber: desestabilizar a autonomia do próprio texto em detrimento da imagem, ou reconfigurar a imagem na contingência de um percurso teórico. Assim, poderíamos nos questionar: *como ler uma imagem, ou como ver um texto?* Ambas as questões solicitam uma tomada de posição, cuja “signatura” se encontra em outro mantra presente/ausente nos textos de Antelo: *ver-se vendo*, ou ainda, *ler-se lendo*.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Il pozzo di Babele. *Tempo Presente*, ano XI, n. 11, p. 42-43, nov. 1966.

Por isso, se foi difícil a formulação de qualquer pergunta plausível pelo público, visto que os caminhos pareciam demasiadamente difíceis e herméticos, como ressaltou Tiago Santinho, é porque parece nos faltar algo fundamentalmente político: *tomar posição diante de*; isso é uma questão de diálogo, de conversa, sem necessidade de concordâncias como fim último, ou ainda, essa é uma questão de método, ou de duelo entre forças ambivalentes: em última análise, é uma questão política. Mas tal dificuldade também passa por outro traço de seu pensamento (aliás, que me remete quase sempre a Derrida): Raúl é um pensador das *icnologias*, do saber dos restos, e estes, como sabemos, impedem a totalização, ou o fecho dialético na síntese. O resto é aquilo que impede que a totalidade se realize. Aliás, a 30ª Bienal se chamava precisamente “A iminência das poéticas”, portanto, seu procedimento ali era imanente, abrindo-se na ambivalência entre paragem (*manere*) e passagem (*manare*).

Em 1929, Carl Einstein escreveu seus “Aphorismes méthodiques”, publicados no primeiro número da revista *Documents*. O início de seu texto parece nos indicar, sobretudo, que a procura por um saber na história da arte se torna possível apenas se esse saber é atravessado por um sofrimento: “A história da arte é a luta de todas as experiências visuais, os espaços inventados e as figurações.”¹¹ Einstein ressaltava, assim, o conflito que existe na história da arte, já que esta não é apenas um campo de apaziguamentos, o qual põe as imagens sob o regime de uma evolução histórica linear e sob o julgamento de gosto, mas, antes, trata-se de um duelo contra a crítica kantiana.

Georges Didi-Huberman, em “A imagem-luta: inatualidade, experiência crítica, modernidade”¹², ao ler os aforismos de Einstein, detendo-se no significativo “luta”, percebe que a história da arte se atualiza na eterna presença de uma tensão que não pode ser extinta:

Einstein pensa a história da arte como uma luta, um conflito, *formas contra formas*, de experiências óticas, de *espaços inventados* e de *figurações* sempre recon-

¹¹ EINSTEIN, Carl. *Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Trad. María Dolores Ábalos; Carmen Alcalde Aramburu. Madrid: Editorial Lampreave, 2008, p. 39: “La historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones”. O texto foi publicado na revista *Documents*, Paris, n. 1, p. 32, 1929.

¹² Uma parte desse texto de Georges Didi-Huberman foi apresentada no Colóquio *Carl Einstein. Art et existence*, em 1996, ocorrido no Centre Georges Pompidou, Paris. Foi publicado com o título “L’anachronisme fabrique l’histoire: sur l’inactualité de Carl Einstein”, *Études germaniques*, LIII, I, p. 29-54, 1998. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 27-28.

figuradas [...] Mas é também a história da arte como discurso [...] que Einstein também deseja praticar como luta, conflito: *pensamentos contra pensamentos*.¹³

Portanto, a tarefa que nos cabe, e Tiago Santinho parece nos convocar e a tomar posição diante de, é tentar realizar uma regressão arqueológica, em que o campo de forças, o duelo, é constantemente alimentado por uma *arché*, pois o tempo segue suas voltas oblíquas dentro do espaço em constante transformação do vórtice. Como bem observou Giorgio Agamben, em “O fogo e o relato”: “a *arché*, origem vorticosa que a investigação arqueológica procura alcançar, é um *a priori* histórico, que permanece imanente ao devir e continua agindo nele. E, também no curso da nossa vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência.”¹⁴ E lançada nesse vórtice, nossa existência se assemelha a um *relógio das horas em branco*.

Vicente Fatone, em 1943, publicou o texto em “El reloj de las horas en blanco”, no jornal “El Mundo”, com o pseudônimo Juárez Melián. Leio-o para vocês:

Meu avô me surpreendeu outro dia com essa observação, que deve ter lido em alguma parte:

— Nesse mundo todos somos um pouco esquisitos, menos você e eu. E você não irá acreditar: você também, às vezes, tem suas esquisitices.

Por mais que contestasse, direcionei meu olhar para o relógio que meu avô coloca à noite sobre seu criado-mudo e durante o dia em seu escritório. É um relógio que, num primeiro momento, teve o vidro quebrado, e depois caíram seus ponteiros. Meu avô está empenhado em não o mandar para o relojoeiro. O relógio funciona, isso é certo. Porém, para que diabos pode servir um relógio assim? Sim, isso não é birutice...!

Meu avô é inteligente. Adivinhou, em seguida, o que eu pensava, e aproveitou para me dar uma conferência – como nos seus belos tempos de professor – sobre seu relógio em branco:

— Meu relógio funciona, e esse é talvez seu único defeito. Um relógio que funciona é menos útil que um relógio parado... Pois bem, você poderia poupar esse sorriso insolente. De um relógio que funciona jamais saberá se marca ou não a hora exata. Mesmo o relógio do Ministério da Marinha mostra uma possibilidade de erro de um décimo de segundo. Em troca, de um relógio parado sabe-se que, pelo menos, duas vezes por dia marca a hora exata. Tudo está em olhar o relógio no momento oportuno. Você não sabe em que momento deve olhá-lo para surpreendê-lo marcando a hora exata: porém, isso não é culpa do relógio: a culpa é sua.

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Trad. Stefano Chiodi. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, p. 156-157.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 85-86.

Esse relógio sem ponteiros é ainda mais exato do que os relógios parados. É inútil que o observe para saber qual é a hora. Se o relógio estivesse parado, isso não o aborreceria. Aquilo que o aborrece é que o meu relógio não marque a hora e, mesmo assim, siga em frente. E o que mais o aborrece é que eu todos os dias dou corda nele e que o coloque aqui, em meu escritório.

Porém este é um relógio despertador; e todas as manhãs toca às sete em ponto. Como você pode ver, meu relógio não tem ponteiros e, mesmo assim, funciona bem. Por isso não quero levá-lo para que coloquem ponteiros nele. Se o relojoeiro se equivocar e não colocar os ponteiros com precisão (para tal propósito deve ter outro relógio como guia), o despertador deixará de tocar como o faz até agora, às sete em ponto, para começar a tocar às sete e quinze ou às sete e meia.

Não demonstre, portanto, desinteresse pelo meu relógio sem ponteiros. Eu sei que você fica intrigado... E é lógico porque com este relógio realizei um milagre um pouco difícil de explicar, como todos os milagres. E especialmente difícil para explicar para você, que fala, às vezes, dos novos tempos e do novo ritmo das coisas, e que a cada instante está dizendo que é hora de fazer isso ou aquilo e que é hora de acabar com isso ou com aquilo.

O que consegui com este relógio é ficar sozinho. Entende?... O que vai entender!? Não quero dizer que fiquei sozinho no espaço: não. Isso vocês já conseguiram me largando nesse escritório. Fiquei sozinho no tempo, que era aquilo que buscava. Não sincronizo com ninguém, e menos ainda com você. Com meu relógio em branco e comigo passa aquilo que já estava dito nos versos de *Martín Fierro*:

*El tiempo sigue sus giros
Y nosotros solitarios...*

Há um momento pela manhã – quando o relógio me anuncia que são sete horas –, em que sincronizo com você, que deve ir para o trabalho. Porém quando me levanto já deixo de sincronizar porque fiquei sozinho, sem hora, apesar de meu relógio funcionar de modo exato. Meu relógio já não marca hora nenhuma: jamais me permite saber que hora é. E, sem dúvida, meu relógio nunca me deixa fora do tempo, como você acredita. Meu relógio marcha e, ao menos, eu estou no tempo embora não veja os ponteiros. Para você é como se fosse um relógio parado. Porém não está parado: funciona e funciona bem. Eu o escuto funcionando e sei que marca meu tempo. Às vezes fico observando-o e escutando-o. Tic tac, tic tac..., tic, tac... Não tem ponteiros, isso é verdade. Parece um relógio fantasma. É o único relógio que não foi cantado por aquele discreto poeta que por casualidade era filho de um relojoeiro. Porém este relógio sem ponteiros é definitivamente o que marca sua hora irrepreensível, sua hora que nunca erra sobre o desmesurado quadrante da Terra.

Este relógio fez você pensar que eu sou um biruta. Quem se guia por um relógio assim?... Porém, este é o relógio das horas em branco: dessas horas que não se apressam por mais que você esteja apressado e por mais que fale do novo ritmo dos tempos: dessas horas que você, obcecado por esse novo ritmo, pode, por acaso, jamais vir a conhecer. Entendeu, portanto, o que significa meu relógio sem ponteiros?... Não?... Tudo bem, não importa.”



Recebido em 11 de junho de 2018
Aceito em 10 de setembro de 2018