

## SUÍTE ANTELO

Eduardo Sterzi  
Unicamp

RESUMO: Recuperam-se, nesta suíte, dois textos concebidos originalmente como resenhas de livros de Raúl Antelo, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos e Tempos de Babel. Destruição e anacronismo*.

PALAVRAS-CHAVE: Política; Tempo; Leitura crítica; Destruição.

## ANTELO SUITE

ABSTRACT: This suite is composed of two texts originally conceived as reviews of books written by Raúl Antelo, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos and Tempos de Babel. Destruição e anacronismo*.

KEYWORDS: Archiphilology; An-archivism; Phantasmagoria.

Eduardo Sterzi é professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas.

## SUÍTE ANTELO

Eduardo Sterzi

### NOTA PRÉVIA

Esta *Suíte Antelo* é composta de dois textos concebidos, originalmente, como resenhas de livros de Raúl Antelo. O primeiro texto aqui reproduzido foi escrito em setembro de 2006 – por ocasião do lançamento da edição argentina de *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* – e publicado no quinto número do *K – Jornal de Crítica*, na edição do mês seguinte, que também trazia uma entrevista que eu e Veronica Stigger fizemos com Raúl Antelo. Em 2010, quando saiu a edição brasileira ampliada de *Maria con Marcel. Duchamp nos trópicos*, pela Editora UFMG, propus a Alexandre Nodari e Flávia Cera que republicassem o texto no “panfleto político-cultural” *Sopro*. Não tentarei reconstruir aqui o impacto que o livro teve sobre os estudos que tanto eu quanto Veronica Stigger (que comparece neste dossiê com o conto “A ópera”) começávamos a realizar à época, estudos para os quais eram decisivos alguns tópicos tratados com gênio por Raúl Antelo: as relações culturais entre América e Europa pensadas para além de qualquer vínculo de mão única, a genealogia vertiginosa do moderno, o estatuto complexo da imagem. Tenho certeza de que são tópicos decisivos não apenas para nossas pesquisas, mas também para qualquer trabalho que se ponha no rumo de uma História Crítica da Literatura ou das Artes: isto é, no rumo de uma historiografia cultural que esteja disposta a colocar em questão, antes de tudo, seus próprios pressupostos herdados e mobilizados mais ou menos inconscientemente, não apenas constituindo, a partir dessa crítica, novos olhares para velhos objetos, mas sobretudo formando novos objetos – novas séries, novas constelações – pela ação inventiva desses olhares renovados. O segundo texto aqui reunido nasceu como uma resenha de *Tempos de Babel. Destruição e anacronismo*, publicado em 2007 dentro da coleção *MóBILE*, dirigida por Manoel Ricardo de Lima. O livro foi lançado junto com dois outros volumes da coleção, sendo um deles *Uma invenção da utopia*, de Edson Luiz André de Sousa. Escrevi, a convite do caderno de *Cultura do Diário Catarinense*, uma resenha de ambos os livros, na qual, de início, destacava, neles, a intenção comum de “pensar sobre algumas articulações concretas e possíveis entre *destruição* e *utopia*”, assinalando ainda que “a fórmula *destruição-utopia* se confunde com a própria dinâmica

da nossa cultura, pelo menos na sua fase ‘moderna’” e que cada autor, no seu livro, a partir do exame de objetos culturais bastante distintos, “ensaia[va] soluções peculiares para o impasse que aí se anuncia”. Hoje eu talvez não escrevesse “soluções”, embora não saiba exatamente que palavra pôr no lugar – o que talvez seja uma evidência de que o impasse entre destruição e utopia, que é um impasse teórico mas também, sobretudo, prático (isto é, *político*), talvez só tenha ganho mais força nos últimos anos.

Para preservar a configuração original dos textos, evitei acrescentar-lhe notas de rodapé (há apenas uma, no segundo texto, com função de *hyperlynk*).

### COM MARIA E MARCEL, À MARGEM

Em setembro de 1926, Mário de Andrade publica, na revista *Terra roxa e outras terras*, um artigo sobre o escritor argentino José Salas Subirat (conhecido, hoje, sobretudo como o primeiro tradutor do *Ulysses* de Joyce para o castelhano, numa edição saída em 1945 por Santiago Rueda Editor e no ano seguinte criticada por Borges com polidez e alguma ironia). No texto, Mário comenta três livros do autor: o ensaio *Marinetti* e as narrativas *La ruta del miraje* e *Pasos en la sombra*. No último, que Mário considerava “o seu livro melhor”, Salas Subirat buscava remontar um evento-chave da história então recente da Argentina; nas palavras de Mário: “O momento culminante, a verdadeira ‘inspiração’ dessa novela é a greve de janeiro de 1919 em Buenos Aires, descrita com precisão emotiva estupenda”. Mário refere-se à greve que, iniciada entre os metalúrgicos da Vasena (que reivindicavam a redução da jornada de trabalho de onze para oito horas, descanso aos domingos e aumento de salário), logo – após a polícia abrir fogo contra os operários em conflito com os fura-greves – se tornou geral, a partir da convocação de grupos anarquistas. A violenta repressão que se seguiu, resultando em mais de mil mortos – não só grevistas, mas também, configurando um verdadeiro *pogrom*, imigrantes judeus e eslavos –, fez com que a série de acontecimentos se tornasse conhecida como “Semana Trágica”.

Em *Na ilha de Marapatá*, Raúl Antelo identificava no artigo sobre Salas Subirat – precisamente pelo relevo concedido a *Pasos en la sombra* sobre *La ruta del miraje*, com o combate pelo “homem social” determinando o esquecimento do “homem indivíduo” – um momento de virada do pensamento estético-criativo de Mário. A partir de então, sempre que escreveu sobre literatura hispano-americana, Mário deixou clara, segundo Antelo, “a necessidade de

privilegiar soluções (esteticamente) não formalistas, com o intuito de transformar não só a produção textual quanto a crítica”; operava aí “um sentido de responsabilidade, voltado a tudo aquilo que ele podia mudar”: “Esta transformação do discurso crítico repousa sobre o sentido de responsabilidade das relações sociais e a confiança na sanção revolucionária da História”. Não será exagero dizer que, por intermédio da reconstrução ficcional de Salas Subirat, a Semana Trágica tornou-se, para Mário, algo como *a origem política da literatura por vir* (e só se fala aqui em *origem* a partir da consciência do “caráter postiço de toda origem”), a *Ursprung* (o proto-salto, a irrupção) ou, para lembrar outra expressão benjaminiana, a *imagem dialética* a partir da qual ele modela sua nova política de autor: como sugere Antelo, o “projeto” de Mário passa pela procura de um “critério de especificidade do literário” que passe ao largo de qualquer literariedade formalista, “especificidade literária” que pode ser definida como “o produto de uma atividade consciente de um sujeito social que possui certo domínio de seus fins e escolhe os meios e as estratégias para cumpri-los”. Mas sobressai, no parágrafo de Antelo, especialmente o intrincado – mas luminoso – adendo: “É, precisamente, no cumprimento dessa atividade que se constitui em um novo sujeito social, inexistente, se não tivesse produzido essa forma de cultura”.

Antelo não faz menos, aí, do que desvendar, ainda que, então, momentaneamente, a articulação dúplice e, por assim dizer, reversível do político e do literário, ou, com maior abrangência, do político e do cultural (a origem política da cultura pode ser também a origem cultural da política). É a partir dessa específica “forma de cultura” que é o texto literário que ele vê se constituir “um novo sujeito social”, novo sujeito que, dialeticamente, termina por suprimir, ao incorporá-lo, o sujeito social prévio ao texto (sua suposta motivação supra- ou infra-autoral). Este novo sujeito é dito “inexistente” por Antelo – e o prosseguimento da sentença, depois de uma significativa vírgula que parece à primeira vista dispensável ou fora de lugar, não alcança cancelar essa *inexistência liminar do sujeito* que se deixa interpretar como uma das formas máximas (por concentração, como no *tzimtzum* da Cabala, a contração de Deus em si mesmo que permite a emergência de um mundo independente e finito) de sua potência: “inexistente, se não tivesse produzido essa forma de cultura”. Se trocamos “essa forma de cultura” por outra, a *inexistência* como forma da potência se revela mais facilmente. Sendo assim, passemos da mí-mese *comunista* de Mário à antimímese *anartista* de Marcel Duchamp: eis a trajetória descrita por Raúl Antelo no conjunto de sua obra crítica, de *Na ilha*

de *Marapatá*, saído em 1984, a este *Maria con Marcel*, que ele acaba de oferecer ao público em edição argentina.

Dando prova da rara coerência interna dessa obra, o novo livro se abre, já em sua introdução (antecipando um tópico que será desenvolvido no primeiro capítulo), com uma citação de outra narrativa, entre ficcional e memorialística, da *Semana Trágica*: desta vez, trata-se de uma passagem de *Koshmar*, relato escrito em iídiche por Pinie Wald, operário judeu acusado falsamente de ser o líder de um (fictício: inexistente) Soviete argentino. Este é o ponto de partida eleito por Antelo para seu livro, cujo propósito, declarado liminarmente na mesma introdução, é “ser a reconstrução de um sistema de saber, um conjunto heterogêneo, quando não abertamente miscelâneo, de objetos culturais”: objetos estes que, conforme se esclarece no mesmo lugar, têm como talvez único “dado comum e mais evidente” o fato de terem sido “compostos em Buenos Aires pouco depois da primeira guerra mundial”; e a eles se somam outros objetos que “trazem, mediados pela relação erótica de Duchamp com a artista brasileira Maria Martins, ecos do debate sobre a crise metaantropológica da arte”.

Mas, antes de tudo, há a quase-hipótese genial a guiar o percurso muitas vezes labiríntico do livro: Duchamp permaneceu na capital argentina de setembro de 1918 a junho de 1919; se, numa carta datada de 13 de janeiro, ele dá notícias da *Semana Trágica*, não será razoável supor um laço, tênue ou secreto que seja (“infraleve”, para usar um adjetivo duchampiano fundamental em *Maria con Marcel*), entre seu trabalho artístico que ali prosseguia – seu *anartismo*, como prefere Antelo, – e o *anarquismo* portenho violentamente reprimido? E, se a *Semana Trágica* pode ser considerada “um episódio inaugural do século XX e de sua biopolítica de extermínio”, e antes uma nódoa esquecida (recalcada) “pela história dos movimentos da modernidade periférica”, o realce desse surpreendente enlace possível entre política e cultura, para além da previsibilidade das poéticas da representação, pode se revelar a ocasião propícia a um repensamento radical da própria noção de modernidade – o que passa, certamente, por se colocar em questão, em inevitável confronto com explicações economicistas da cultura, a nitidez das distinções entre centro e periferia, entre nacional e internacional, e mesmo, como já sugeri, entre político e cultural (para não falar das distinções disciplinares, das quais *Maria con Marcel* faz terra arrasada, ao postular um insólito ponto de convergência entre história da arte, literatura comparada, teoria da história, filosofia etc.).

O próprio Raúl Antelo admite que “deve ser tomada *cum grano salis*” a hipótese de descobrir nas obras que Duchamp realizou em Buenos Aires – basicamente, a *Stéréoscopie à la main*, um par de fotografias do Rio da Prata sobre os quais desenhou idênticos poliedros piramidais que, olhados através de um estereoscópio, formam a imagem de uma pirâmide flutuante, e o *Pequeno vidro*, ensaio de soluções óticas que planejava transferir posteriormente para a grande obra que vinha desenvolvendo desde pelo menos 1915, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – um “testemunho” da repressão à greve geral: “Não se trata, de modo algum, de hipostasiar um fora do texto que deteria a explicação de seu sentido, mas, antes, o contrário, usar a história para fazer descarrilar o consenso decantado na relação com certos valores. Dessa maneira, a crítica colaboraria com uma espécie de desfala [*deshabla*] desconstruída a partir da própria imanência artística. Digamos, então, que a estereoscopia portátil e o *Pequeno vidro* são testemunhais porque traçam o cenário de um encontro frustrado: o encontro de um objeto (a obra, mas também a greve) com um olhar [*una mirada*] individual”.

A frustração desse encontro é compensada, utopicamente, pelo augúrio, que os experimentos anartísticos de Duchamp encerrariam, de uma “comunidade diferida daqueles que, historicamente, carecem de comunidade”. Essa proposição um tanto críptica começa a se esclarecer se percebemos que o próprio livro de Antelo vai tomando a forma dessa “comunidade diferida”, dessa “conjugation sacrée”, para lembrar a expressão de Bataille (autor decisivo para a constelação teórica armada em *Maria con Marcel*). Para escrever a história daquilo que, em outro ensaio, designou “contra-modernidade pós-nacional das margens”, Antelo convoca uma infinidade de artistas, escritores, filósofos, com especial atenção a alguns que a história oficial do modernismo quis censurar ou esquecer: entre os brasileiros, não só Maria Martins, conduzida finalmente à posição destacada que sempre lhe coube na cultura do século XX (e isto em dimensão planetária, não só nacional), mas também Flávio de Carvalho e Raul Bopp; entre os de fora, o catálogo de nomes é prolifera, indo do antropólogo alemão Robert Lehmann-Nitsche (que viveu na Argentina de 1897 a 1930, tendo produzido importantes estudos sobre a cultura gauchesca) ao poeta e artista cabo-verdiano Antonio Pedro (introdutor do surrealismo em Portugal, amigo de Duchamp), passando, no caminho, por inúmeras iscas – nomes de autores, títulos de obras – para futuras leituras e releituras. *Maria con Marcel* se faz, assim, um livro infundável, que, ao ser lido, continua a ler outros textos e imagens e lugares por meio de seus leitores,

tornando-nos também parte daquela comunidade que ele acaba por instaurar e ser.

## DESTRUIÇÃO E UTOPIA

Quando diversos livros de uma coleção são publicados de uma só vez ou com breves intervalos entre si, é antes de tudo o sentido do conjunto que se faz matéria de reflexão para o crítico. Em momentos tais, é como se, para além do eventual acaso (ou cálculo) do cronograma de lançamentos e da irreduzível singularidade de cada volume, aquela pressuposição de unidade que é congenial à própria idéia de coleção se colocasse em primeiro plano e exigisse ser explicitada e compreendida. É o que acontece agora com a recente safra da “coleção de mini-ensaios” *MóBILE*, coordenada pelo poeta e professor de literatura Manoel Ricardo de Lima para a Lumme Editor.

São três os títulos em apreço: *Tempos de Babel. Destruição e anacronismo*, de Raúl Antelo, *Uma invenção da utopia*, de Edson Luiz André de Sousa, e *Neruda. Las vanguardias y el realismo socialista*, de Víctor Sosa (este, o menos interessante dos três; nesta resenha, limito-me aos outros dois). Trespassemos, a uni-los, algo como uma *intentio* comum, que é, digamos sumariamente (com distância analítica, mas atentos a termos caros a um e outro autor), a de pensar sobre algumas articulações concretas e possíveis entre *destruição* e *utopia*. Frise-se desde já, porém, que cada um dos livros propõe uma reflexão particular, tomando objetos bastante distintos para suas provas e contra-provas, iluminando aspectos diferentes desta conjunção não de todo inusual (uma vez que a fórmula *destruição-utopia* se confunde com a própria dinâmica da nossa cultura, pelo menos na sua fase “moderna”), ensaiando soluções peculiares para o impasse que aí se anuncia. O nome da coleção – *MóBILE* – revela-se, deste modo, plenamente acertado: se recordamos as esculturas aéreas de Calder que, segundo sugestão de Duchamp, assim se chamavam, podemos dizer, com alguma imaginação, que elas não fazem outra coisa que encenar aleatoriamente a articulação de utopia e destruição, com novas configurações surgindo da desmontagem e remontagem – aqui, menos abrupta do que nos caleidoscópios, instrumentos, em certo sentido, análogos – de configurações – *topoi*, utopias, distopias, heterotopias... – anteriormente constituídas.

## BABEL

Com este seu novo livro – *Tempos de Babel. Destruição e anacronismo* –, Raúl Antelo dá prosseguimento a um aventuroso percurso crítico que já quase

completa sua terceira década e vem se singularizando cada vez mais no panorama dos estudos literários e culturais brasileiros. Argentino de nascimento, vivendo desde o início dos anos 70 no Brasil (de início, em São Paulo, para o mestrado e o doutorado; posteriormente, em Florianópolis, onde é professor titular de literatura brasileira na UFSC), Antelo é hoje um dos mais inventivos críticos e teóricos da literatura e da arte em atividade nas Américas, sobretudo depois da publicação em espanhol, no ano passado, daquele que é, até agora, seu mais alto êxito, *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* (ainda sem edição brasileira): eruditíssimo e inovador exercício de reconstrução crítico-histórica da modernidade latino-americana a partir de um destaque imprevisto, mas justo, às figuras emblemáticas de Marcel Duchamp – que morou alguns meses em Buenos Aires ao fim da Primeira Guerra Mundial – e de Maria Martins – que se envolveu amorosamente com Duchamp, em Nova York, no início dos anos quarenta.

Semelhante reconstrução, embora em escala menos ambiciosa, é executada no novo livro. Outra vez, Antelo põe-se a retrazar os intrincados itinerários da formação da modernidade periférica (ou, melhor dito, *deslocada*: pois que toda modernidade, como os próprios estudos de Antelo bem mostram, é da ordem do deslocamento, pondo em questão – o que, ressalve-se, é diferente de invalidar – noções como centro e periferia, global e local, alheio e próprio, estrangeiro e nacional). O ponto de partida, agora, não está mais no casal Duchamp-Maria, mas em outro personagem crucial do século XX, o filósofo Walter Benjamin: elege-se como ângulo de análise a teoria, por este esboçada, do “caráter destrutivo”, ou ainda, em outras palavras (que são de Antelo), uma “teoria da modernidade enquanto destruição”, a ser repensada para aquém e para além de Benjamin. Antelo começa por frisar que esta teoria “não é apenas datada como também localizada”: “Pertence ao mundo das oposições dilemáticas de entre-guerras e se posiciona, ainda, entre Velho e Novo Mundo”. O método da pesquisa, aqui, é o já conhecido de obras anteriores de Antelo: a aproximação muitas vezes abrupta, explorando-se antes o choque que a mediação, de objetos e fenômenos culturais em princípio muito distintos; a montagem de séries significantes ali onde até então só conseguíamos ver desordem e não-sentido. É assim que textos de *Rua de mão única*, de Benjamin, são relidos à luz do depoimento “Nueve dibujos y una confesión”, de Norah Borges (artista plástica, irmã do escritor Jorge Luis Borges), a partir do realce de um comum interesse por “um conjunto de objetos perdidos e de objetos achados *na memória*”, objetos-testemunhos da destruição a que to-



das as coisas, nesta concepção da modernidade, parecem estar destinadas. O avizinhamento entre o pensador judeu-alemão e a artista argentina revela-se menos arbitrário do que podia parecer à primeira vista quando Antelo lembra a resenha que Benjamin escreveu do livro *O circo*, do espanhol Ramón Gómez de la Serna, escritor reconhecido pelos “vanguardistas do Prata” – entre os quais, Norah e seu irmão – “como o mais radical representante do novo”. (Só a reprodução de trecho da resenha de Benjamin, numa nota de pé de página, valeria o livro, se não houvesse todo o trabalho de Antelo a desdobrá-la.)

A menção a Gómez de la Serna funciona menos como o realce de um ponto de comunicação entre modernismo hispano-americano e modernismo europeu do que como marcação de um ponto de fuga – que é também, e sobretudo, um olho de redemoinho – para o amplo mosaico montado no breve, intenso livro. Nomes como os de Oliverio Girondo, Macedónio Fernández, Almada Negreiros, Valéry Larbaud, Hermann von Keyserling, Eugenio d’Ors, Franz Kafka, Paul Klee, Rainer Maria Rilke, Gustav Glück, e tantos outros, vão se sucedendo nas páginas, numa forma de escrita que, em certos momentos, flerta abertamente com a associação livre da psicanálise e do surrealismo (duas matrizes teóricas fundamentais para Benjamin), mas com a meta claramente enunciada (mas, a rigor, infinitamente diferível) de definir os limites da teoria da *modernidade como destruição*. Esta teoria tomou a forma, no trabalho de Benjamin, de um “modelo expressionista de forças em confronto”, o qual, conforme explica Antelo, visava substituir o modelo “vertical” de conhecimento (e poder) característico do Iluminismo. É contra este fundo que Antelo relê um texto central – mas muitas vezes esquecido, voluntária ou involuntariamente – da bibliografia ativa de Benjamin: seu nietzschiano ensaio sobre “O caráter destrutivo”. Corretamente, Antelo vê o caráter destrutivo, cuja fisionomia o filósofo delineou a partir dos traços de seu amigo banqueiro Gustav Glück (e provavelmente também do dramaturgo Bertolt Brecht, outro amigo seu), como complementar ao caráter melancólico tão mais identificado, de hábito, com a obra benjaminiana. Enquanto o caráter melancólico denuncia-se pelo retraimento meditativo, o caráter destrutivo, diz Benjamin, “só conhece um lema: criar espaço”. Em contraste com a melancolia, que consiste num apego patológico àquilo que se perdeu e às marcas residuais que deixou (daí que a ruína e a caveira, embora índices de destruição, sejam figuras por excelência da disposição melancólica), o caráter destrutivo “elimina até mesmo os vestígios da destruição”. Não será uma demasia constatar que uma dialética definidora do pensamento de Benjamin está dada de modo exemplar

na tensão indecível entre melancolia e destruição. E que só à luz desta tensa dialética compreendemos sua radical ambivalência diante da tradição (e da aura, este contravestígio imaterial inerente à arte tradicional mas que só se revela à vera no declínio e na destruição). “Alguns” – escreve Benjamin – “transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos.” Antelo comenta: “O destruidor reage, em suma, a uma constelação de perigos que ameaçam tanto aquilo que é transmitido pela tradição, quanto aquele que recolhe essa mesma tradição”.

A arriscada perspectiva histórico-crítica estabelecida por Benjamin é tomada por Antelo como modelo epistemológico. Pelo viés da destruição (e da “história materialista” adequada à sua dinâmica), “o objeto da crítica cultural” – ou, dito mais simplesmente, “o objeto cultural” – nunca está dado de antemão, mas se constitui “na desintegração da própria continuidade histórica”. “Para que serve a história da arte?”, pergunta o filósofo Georges Didi-Huberman na epígrafe escolhida por Antelo. A resposta, pouco trivial: “Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sabiamente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muito mais, se ela consegue colocar o *não-saber* no centro de sua problemática e tornar essa problemática a antecipação, a *abertura de um novo saber*, de uma forma nova do saber, ou até mesmo da ação”. Para entendermos o que está em questão na prática crítica de Antelo, não só neste livro mas em todos os seus textos, é importante ler aquilo que se segue ao trecho feito epígrafe: Didi-Huberman observa aí que a “grandeza” do historiador Carl Einstein (que, em *Devant le temps*, ele examina, a par de Benjamin, como desbravador de uma nova *história anacrônica da arte*: uma história atenta às heterogêneas temporalidades constitutivas dos próprios objetos artísticos) não estava na habilidade de classificar ou interpretar melhor que outros estudiosos “objetos já integrados ao ‘corpus’ da história”, mas na capacidade de *inventar novos objetos*. Palavras que valem do mesmo modo para Antelo, que bem sabe que toda invenção é a contraface de uma destruição.

## INVENÇÃO

Dialética análoga é examinada pelo psicanalista Edson Luiz André de Sousa em *Uma invenção da utopia*. A epígrafe do último capítulo, extraída de Hölderlin, condensa o argumento do livro: “Onde há perigo, cresce também o que salva”. Sousa, de início, toma a desordem de uma sapataria como emblema de uma vida e de um pensamento construídos a partir da falta, da im-

perfeição, da insuficiência. Em resistência ao mundo das vitrines límpidas e translúcidas, temos na sapataria uma oficina ainda, com o despudor de uma prática ‘suja’ e, em certa medida, anacrônica. Na resposta do sapateiro à sua observação de que “Os objetos vivem estragando” – “Ainda bem, se não estragassem eu não viveria!” –, Sousa descobre uma réplica de um aforismo de Kafka: “Só há um ponto fixo. É a nossa própria insuficiência. É daí que é preciso partir”. O horizonte visado por seu livro é o de “um pensamento que surja do precário, da insuficiência das categorias conceituais e que ainda se interesse pela dor dos outros”. Não estamos longe do âmbito da teoria da destruição estudada por Antelo. É significativo que Sousa cite, nas primeiras páginas, um dos “Pequenos sonhos diurnos” que Ernst Bloch – pensador cujas afinidades com Walter Benjamin são notórias – pôs na abertura de *O princípio esperança*: “Uma criança agarra tudo para encontrar o que tem em mente. Joga tudo fora, está incessantemente curiosa e não sabe pelo quê. Mas o novo já vive aqui, o outro com o qual se sonha. Meninos destroem o que lhes é presenteado: eles buscam por mais, desembulham-no. Nenhum menino poderia dizer o que é e jamais o terá recebido. Assim, o que é nosso se esvai, ainda não comparece”. A utopia é a pulsação subjacente a esta espera.

A grande contraposição que traveja o livro de Sousa é aquela entre familiaridade e utopia: “[...] o familiar é uma espécie de burocratização do amanhã, já que é território do mesmo, da reiteração de circuitos repetitivos. A criação sonha com o espaço do exílio, de terras estrangeiras que acionam nossa condição de inventar novas formas”. A utopia tem, para Sousa, a função estratégica de reativação do pensamento. Ao propor um lugar-outro que é antes de tudo um não-lugar (um exílio absoluto, uma pura potência), a utopia permite que o pensamento, por meio da imaginação (e da “alegria”), sobrepuje os tempos sombrios com que sempre nos defrontamos: “Criar é abrir discontinuidades, interrupções no fluxo do mesmo. [...] Não há [...] revolta sem a alegria da invenção, sem o entusiasmo de compartilhar com o outro um sonho. Por isso, Walter Benjamin insiste que a verdadeira catástrofe é que as coisas continuem como antes”.

Com acerto, Sousa, em seu elogio do impulso utópico, mostra-se crítico tanto das “caricaturais” tentativas de realizar a utopia como das antagônicas tentativas de menosprezar a utopia com base naquelas tentativas de realização: “Desqualificar a utopia, discurso tão vigente em nosso tempo, é uma poderosa arma dos espíritos conservadores. [...] As utopias sempre foram ficções conscientes de sua função de acionar o espírito crítico da consciência de

um determinado tempo”. A utopia é, propriamente, o “impossível”; sua força, como bem registra Sousa, “sempre esteve no rumor crítico” que ela produz, nas provocações que dirige à imaginação para que sonhe com novos mundos. Com Cioran, Sousa aprendeu que é a “fascinação do impossível” (expressão de *História e utopia*) que alimenta a ação. Mobilizando a oposição entre poder (ou potência) constituinte e poder constituído tal como analisada por Antonio Negri, oposição que se faz complementar por aquela entre “trabalho vivo” e “trabalho morto”, Sousa faz sua defesa da liberdade contra o enrijecimento da utopia: “Sempre que o futuro se radicaliza em um projeto único uma sombra cai sobre o amanhã. Portanto, criar é sempre criar um futuro, um horizonte que exige de nós uma liberdade mínima para um fazer irreverente”.

É interessante que, para Sousa, a utopia não se opõe ao real (que ele concebe ao mesmo tempo em sentido trivial e em sentido lacaniano): “O real é o que nos coloca diante do limite do dizível: o inarrável, o imponderável, o desassossego radical onde a angústia nos joga. Aqui, este real é necessário como a maré que apaga as pegadas na areia e assim outra escritura e percurso é possível. Vejo a utopia nesta função: um desassossego do presente acosado pela responsabilidade com o amanhã”. A “função vital” da utopia não está em projetar nela “a forma última do paraíso”, mas em atender à “necessidade ética de buscar um outro mundo a partir de uma crítica ao presente”. A utopia não é “formulação de ações antecipadas”, mas testemunho de uma “insatisfação do presente” e de uma “desejo de transposição”. Neste sentido, ela se limita com a arte, que, constata Sousa, é um momento privilegiado da “potência constituinte” e da “forma formante”: “O ato criativo abre [...] uma descontinuidade em nossa imagem do amanhã”. Sobretudo a poesia aparece como modelo de ação utópica: “Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem nos limites do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra”. É compreensível esta ênfase na poesia se percebemos que, para Sousa, uma solução – singularíssima, por certo – para o impasse da “burocratização do amanhã” está na produção de “novas metáforas”. “A utopia”, propõe, “tem que ser pensada dentro de uma química das metáforas.”

E, do ponto de vista epistemológico, é interessante notar que um impulso utópico, tal como teorizado por Sousa, poderia ser detectado na base da atitude renovadora da história que Didi-Huberman, conforme vimos, flagra

em Carl Einstein (e que Raúl Antelo flagra em Walter Benjamin e no historiador Gustav Glück, pai do homônimo banqueiro amigo de Benjamin, e que se deixa flagrar no próprio Antelo): afinal, a utopia pode ser pensada, nos termos de Sousa, como “uma certa ruína dos saberes instituídos”, que joga os “desasossegos necessários e criativos” contra as “metodologias secas”.

Ao longo da leitura deste belo livro, senti falta apenas de uma dialética um pouco menos otimista ou afirmativa, que, ao se ocupar da utopia, não excluísse do campo de visão a configuração catastrófica do real, em que utopia e destruição, e mesmo utopia e terror, muitas vezes não são pares antitéticos, mas pólos de uma mesma ação no mundo – e isso mesmo quando se permanece na potência, aquém de qualquer realização. Sousa, antecipando-se a críticas, cita Negri, para quem o aprisionamento na oscilação entre utopia e terror decorreria de uma infiltração da lógica temporal capitalista na ação alternativa. Tal hipótese não me parece justa em todos os casos. Como já advertiu Giorgio Agamben em *Homo sacer*, Negri não consegue demonstrar a separação entre poder constituinte (exercício da utopia) e poder soberano (uma das formas do terror). Trata-se, afinal, menos de um problema de filosofia política que de ontologia, concernente à relação entre potência e ato. Diz Agamben, com razão: “Somente uma conjugação inteiramente nova de possibilidade e realidade, de contingência e necessidade e dos outros *páthe toû óntos* poderá, de fato, permitir que se fenda o nó que une soberania e poder constituinte [...]. Até que uma nova e coerente ontologia da potência [...] tenha substituído a ontologia fundada sobre a primazia do ato e sobre sua relação com a potência, uma teoria política subtraída às aporias das soberanias permanece impensável”. Não é outro, acrescentemos, o ensinamento que as formas trágicas vêm nos oferecendo há muito tempo: todo esforço contínuo de reinvenção da vida humana – sem o qual essa vida não pode chamar-se propriamente humana – debateu-se até hoje com um implacável limite interno, biológico ou, mais precisamente, para falar ainda com Agamben, *zoético* – de *zoé*, a vida animal do homem, sua animalidade.<sup>1</sup> O mesmo ensinamento, arrisquemos ainda, está concentrado na dialética radical, essencialmente trágica, do último Freud, com as pulsões de vida e de morte reduzindo-se, por fim, à de morte. É contra esse limite que todo pensamento da utopia terá sempre de se confrontar, jamais simplesmente ignorando-o, mas reconhecendo-o em suas reais dimensões e buscando desativá-lo criticamente.

<sup>1</sup> Significativamente, para Agamben, que foi quem viu com mais clareza essas coisas, no lugar da utopia está o “último dia” – o “Dia do Juízo” – em que “as relações entre os animais e os homens se comporão em uma nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal” (*L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2002, p. 11).



Recebido em 10 de junho de 2018

Aceito em 11 de setembro de 2018