

LINDES, LIMITES, LIMIARES

Raul Antelo

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.
Oswald de Andrade – *Manifesto Antropófago*, há 80 anos.

O projeto de pesquisa que nos reúne, “La literatura y sus lindes en América Latina”, aquilo que em sua versão portuguesa chamaríamos “A literatura e suas fronteiras na América latina”, nos propõe, no momento de sua própria enunciação, uma série de problemas teóricos da maior relevância.

O português tem a palavra *linde* ou *linda*, no sentido de estrema, margem, borda ou lateral. Mas é pouco usada. Soa anacrônica. Dizemos, porém, *fronteira*, palavra que deriva de *frons*, *frontis* e que, na língua, deu também *afrontar*, i.e. ofender, ou *confrontar*, que não é só comparar mas também polemizar, obstar ou obstruir. De modo que, ao dizer *fronteira*, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, desenhos que são desígnios e que, portanto, nos ilustram acerca da absoluta ausência de inocência desses traçados. Há, por trás deles, uma política do saber que *confronta* e submete à crítica a noção de modernismo, o que não quer dizer, necessariamente, abandonar a modernidade, senão, pelo contrário, devolver a esses conceitos sua possibilidade, uma vez que preservar, acriticamente o modernismo abre-lhe as portas ao mais desastrado neo-conservadorismo, aquilo que Alain Badiou, ainda com indisfarçável galocentrismo, chama, em livro recente, de *petainismo*¹, uma política que postula, sem trégua, um retorno acríptico e nostálgico ao passado, a mesma que, na América Latina, se traduz em enrijecidas oposições binárias e metafísicas. Baste ver, mais do que o Brasil, a história recente na Venezuela ou na Argentina.

Dito isto, lembremos que, no auge da modernização, no início dos anos 70, lidávamos, sem maiores sobressaltos teóricos, com um conjunto de

¹ Cf. BADIOU, A.: (2007) *De quoi Sarkozy est-il le nom?* Lignes: Paris, 2007.

diagnósticos abrangentes a respeito de América Latina e sua literatura². Havia, então, duas vertentes principais. Uma, a da *sincronia*, considerava que o latino-americano, apesar de seus *impasses*, pertencia, em seu conjunto, a uma mesma época, a do moderno. A outra linha, a da *sintopia*, entendia, porém, que, ao nos referirmos à América Latina, estávamos falando de um espaço cultural não mais separado por diversas línguas nacionais, como ocorrera no período colonial, mas se considerava, eufóricamente, que, por trás desse nome havia uma construção cultural, de fato heterogênea, ainda que uniforme em sua orientação. O diagnóstico de Angel Rama encaixa-se, assim, nesta lógica, mesmo quando caiba perguntar-se se essa postulação unitária do latino-americano é uma *restitutio ad integrum* ou, pelo contrário, a invenção utópica de uma origem “por vir”.

Em grande medida, o debate pós-moderno, no Brasil dos anos 80, passou por aí, especificamente: o barroco é uma gênese seqüestrada pela formação da autonomia ou devemos pensá-lo como um *principio* regulador, como um *começo* constituído *après coup*? Em outras palavras, pode a origem ter uma história ou a história é, precisamente, a desconstrução da origem? Antonio Candido, defensor da primeira tendência crítica, julgava, por exemplo, que, por volta de 1900, predominava, na região, uma consciência amena do atraso social que, gradativamente, foi se transformando em consciência catastrófica e dilacerada de subdesenvolvimento. Para salvar esse hiato entre formas simbólicas adiantadas e imaginários sociais retardatários, Candido nos propunha reativar a estratégia narrativa do regionalismo, ou antes, de um supra-regionalismo que transgredisse as separações hierárquicas da mimese convencional. Ele nos abriria as portas, dizia, para uma compreensão funcional ou estrutural, na qual o importante já não seria a fidelidade do relato a um lugar existente, definido, em última instância, pelo *linde* de um *regere fines*. Agora, entretanto, se imporia a ampliação imaginária do espaço a uma dimensão assimiladora, a mesma que Lezama Lima denominava espaço gnóstico americano. Era, como diria Alfonso Reyes, um *deslinde*, uma discriminação iluminista, pautada pelo progressismo social. Mas aquilo que, em

² Cf. FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977.

todo caso, permanecia intocado, nesse diagnóstico, era a necessidade de uma crítica *monocefálica*, uma crítica que lhe atribuísse uma cabeça só, um único eixo ou um centro exclusivo, enfim, à política cultural na América Latina.

Aquilo que, entretanto, ainda não nos colocávamos, nos anos 70, era o fato de que aspirar à unidade (política) por trás da diversidade (cultural) traz não poucos problemas porque, afinal de contas, o que é a *unidade*? Giorgio Agamben nos relembra que

Dalla radice indoeuropea che significa 'uno', provengono in latino due forme: similis, che esprime la somiglianza, e simul, che significa 'nello stesso tempo'. Così accanto a similitudo (somiglianza) si há similtas, il fatto di essere insieme (da cui, anche, rivalità, inimicizia), e accanto a simile (rassomigliare) si há simulare (copiare, imitare, da cui, anche, fingere, simulare). (AGAMBEN, 1996: 79-80)

Essa ponderação de Agamben atinge um limiar extremamente sensível da moderna historiografia latino-americana, cuja indagação principal bem poderia ser a seguinte: o discurso autonomista pode, ele mesmo, garantir, ao mesmo tempo, tanto a ruptura inaugural quanto a elaboração de uma linguagem experimental para o estético? Em outras palavras, a América Latina *unificada* sob a marca do moderno, ela é *similis*, mesmo que secundária, da Europa ou ela é antes *simultânea* de sua matriz?

Contrariamente ao modelo progressista de inspiração hegeliana, Agamben, com seu argumento, superpõe e embaralha, problemáticamente, duas linhas de trabalho aparentemente enfrentadas ou discriminadas nas análises dos anos 70: a da *similtas*, que atravessa o pensamento de Rodriguez Monegal, José Luis Martinez ou mesmo Ángel Rama, e a de *simulare*, presente nas leituras de Severo Sarduy ou Haroldo de Campos. Os críticos convocados por César Fernández Moreno acabariam assim por exibir, em suas leituras discordantes, um processo cultural em aberta mudança e metamorfose, em virtude do qual o duplo não se avaliaria mais como irreduzível tensão dialética entre as partes enfrentadas mas como inquietante superposição ou curioso contato entre valores dissímeis. Dessa operação surgiria uma nova cara para a literatura latino-americana, um rosto, vale ressaltar, que “non è simulacro, nel senso di qualcosa che dissimula e copre la verità” (AGAMBEN, 1996: 80), porque isso é a *similtas*, “l’essere insieme dei

molteplici visi che lo costituiscono, senza che alcuno di essi sia più vero degli altri” (AGAMBEN, 1996: 80). Aprender o novo rosto da literatura latino-americana significa, portanto, captar “non la somiglianza, ma la simultaneità dei visi, l’inquieta potenza che li tiene insieme e accomuna” (AGAMBEN, 1996: 80).

Ora, desse modo, Agamben vincula, de um modo inovador, a política, quer dizer, o simultâneo, e a representação, i.e., o sucessivo, de modo tal que se torna cada vez mais impossível pensar o uno sem o múltiplo. Decorre dessa mudança de perspectiva um novo conceito de modernidade, em aberto confronto ao progressismo e cada vez mais identificada com os disfarces da história, a ponto tal que poderíamos definir a modernidade como aquele conjunto de semblantes que sustentam, de fato, o simultâneo. A modernidade é, em suma, policéfala e nenhuma ficção da modernidade periférica poderá ser organizada, exclusivamente, em torno de categorias unitárias de subjetividade, uma vez que consciência e subjetividade são impossíveis de serem representadas ou reunidas num todo homogêneo por haver entre ambas um hiato incontornável. Só é possível ter acesso, através da leitura de uma obra, a *situações* de modernidade e, nesse sentido, se tão somente essas *situações* de modernidade, como as chamaria Debord, é que podem ser narradas, só é possível dar conta de *contatos* imanentes ou contingentes da história com uma dada subjetividade, da qual, aquilo que se obtém é, pura e simplesmente, uma narrativa, uma subjetividade, uma segmentação, tanto espacial quanto temporal, enunciada em primeira pessoa, ou, para sermos precisos, no *singular*³.

³ Derek Attridge define a singularidade de um objeto cultural como sua diferença em relação a qualquer outro objeto, não importando nela a manifestação particular de regras gerais, e sim o nexos peculiar que ela mantém com a cultura, percebida como aquilo que resiste ou excede a todas as determinações gerais pré-existentes. A singularidade decorre, portanto, não exatamente de um núcleo de materialidade irreduzível, ou de uma contingência em relação à qual os esquemas culturais que utilizamos não poderiam penetrar, mas de uma configuração de propriedades gerais que, ao constituírem a entidade, ultrapassam as possibilidades previstas pelas normas de uma cultura, normas em relação às quais seus membros estão já familiarizados e, através das quais, a maioria dos objetos culturais são compreendidos. A singularidade, em consequência, nunca é pura: ela é constitutivamente impura. Está sempre aberta a múltiplos percalços—contaminações, deslocamentos, reinterpretções e recontextualizações. E ela nem mesmo é inimitável: pelo contrário, ela é fundamentalmente

Como diz Franco Rella, o pensamento do moderno, enquanto pensamento do limite e da soleira, acarreta enormes consequências éticas. “Nell’intreccio fra le molte verità, che solo nel loro insieme e nel loro intrigo costituiscono la verità, sappiamo che nessuna di queste può essere impunemente annientata da una ragione che si vuole più forte” (RELLA, 2007: 117). Nesse sentido, uma rede de pesquisas em torno a “La literatura y sus lindes en América Latina”, ou se preferirmos, a literatura e suas fronteiras, nos obriga, antes de pensarmos na *fronteira* ou no *linde*, a ponderar, de fato, uma série de esforços contemporâneos por transgredir os limites.

Bioestética

Muitos herdeiros teóricos das vanguardas podem, legitimamente, ser inscritos nessa tradição. Nela destacaria Foucault, desde seu conceito (ainda estético) de *linguagem do exterior*, com o qual o filósofo visava desmontar a fenomenologia e o funcionalismo, até suas decisivas e derradeiras contribuições em torno à biopolítica. Não dispensaria Maurice Blanchot e seu *pas au-delà*, que é fundamental para entender a topologia como tropologia, nem Jacques Derrida e seu conceito de *himen* ou Gilles Deleuze e o de *dobra*, já antecipado, porém, em *Mil platôs*, pela diferenciação entre *limen* e *limes*, até chegarmos às contribuições em curso de Roberto Espósito, no sentido de mostrar que a biopolítica não passa de uma tanatopolítica.

imitável, mimética, repetível, dando origem, assim, a uma série infinita de réplicas e respostas. A singularidade, portanto, não é nunca uma propriedade geradora, mas um evento de singularização, que ocorre, diferidamente, na recepção. Ela não acontece para além das respostas dos que com ela se encontram e a constituem. A singularidade não é sinônimo de autonomia, particularidade, identidade, contingência ou especificidade. Não deve ser pensada como extraordinária, sem introduzir a alteridade na esfera do mesmo. Uma obra única, porém não singular, é aquela que pode ser completamente compreendida dentro das normas da cultura. De fato, é o processo de compreensão—o registro de sua particular configuração às leis ordinárias—que desvenda a condição do único, do incomparável. Cf. ATTRIDGE, D.: (2004) *The singularity of literature*. Routledge: London, 2004. Trata-se de perspectiva semelhante a de SANTIAGO, S.: (2004) *O cosmopolitismo do pobre*. Ed. da UFMG: Belo Horizonte, 2004.

Mas é mesmo Giorgio Agamben, a meu ver, quem melhor e mais sutilmente tem abordado as conseqüências teóricas de conceber a própria modernidade como pensamento do limite e do confim. Para Agamben, pensar a vida é pensar as fronteiras da vida e, nesse sentido, exílio e biopolítica são, a seu ver, conceitos indiscerníveis. Com efeito, para que o súdito medieval se transformasse, na modernidade, em cidadão, foi necessário que o nascimento, i.e., a *nuda vita*, um dado da natureza, se transformasse, pela primeira vez, no elemento cultural portador imediato da soberania. Outrora separados, no Antigo Regime, quando o nascimento só permitia a emergência do *sujet*, do súdito, os conceitos de nascimento e soberania uniram-se, a partir da modernidade, no corpo do “sujeito soberano”, para constituir o fundamento da nova Nação-Estado. De sorte que é impossível compreender a evolução nacional e biopolítica do estado moderno, se esquecermos que aquilo que o fundamenta não é o homem como sujeito político, livre e consciente, mas, acima de tudo, sua *vida nua*, o simples nascimento e sua exposição ao poder. “La ficción aquí implícita—explica Agamben— es que el nacimiento se convierte inmediatamente en nación, de modo que entre los dos términos no pueda haber ninguna diferencia. Los derechos se atribuyen al hombre (...) tan sólo en la medida en que éste es el fundamento del concepto de ciudadano, fundamento destinado a disiparse directamente en este último”⁴ (AGAMBEN, 1996b: 43).

Isto posto, Agamben decide reconstruir uma arqueografia do conceito de exílio – a ausência de Estado para o sujeito-soberano – e, para tanto, remonta à noção de exílio, tal como empregada em Roma e na Grécia, resgatando a controvérsia que descansava, naquele tempo, em decidir se o exílio configurava o exercício de um direito ou a imposição de uma penalidade. Daí, desse paradoxo indecidível, segundo Agamben, conclui-se que o exílio, a rigor, é o regime da *nuda vita* e, mais ainda, que o exílio é a forma de pertencimento ao estado de exceção, ou seja que o exílio é *refugium*, nem direito nem

⁴ Cito pelo dossiê reproduzido na revista espanhola *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Cf. AGAMBEN, G.: (1996b) “Política del exilio” in *Archipiélago*, 1996, nº 26-7, p.43.

punição⁵. Essa idéia coincide, *ipsis litteris*, com a noção de *singularidade falha* e até mesmo com a definição de *povo* elaborada por Ernesto Laclau⁶, no sentido de que, na exceção, a heterogeneidade está presente como aquilo que está sempre ausente, donde a singularidade mostra-se, constantemente, através de sua própria ausência, e recolhendo, enfim, uma noção de Jean-Luc Nancy, Agamben propõe chamar de *bando* [desterro] essa relação, entre a norma e a exceção, que define o poder soberano. Quem é desterrado (*messò al bando*) ou mesmo bandoleiro, longe de ser um espírito primário, é um sujeito muito peculiar e complexo, alguém não só excluído da lei, mas alguém orientado para que a lei nele permaneça intacta, ao preço de mantê-lo amarrado, *ab-bandonando-o*. Por isso, para Agamben, nunca se sabe ao certo se o *bandito*, i.e. o desterrado, o exilado, o refugiado ou o apátrida, está dentro ou fora da lei, já que ele habita o *confim* da própria vida.

El exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión. Esta zona de indiferencia, en la que el exiliado y el soberano comunican mediante

⁵ “Si el exilio parece rebasar tanto el ámbito luminoso de los derechos como el repertorio sombrío de las penas y oscilar entre el uno y el otro, ello no se debe a una ambigüedad inherente a él, sino a que se sitúa en una esfera –por decirlo así –más originaria, que precede a esta división y en la que convive con el poder jurídico-político. Esta esfera es la de la soberanía, del poder soberano. ¿Cuál es, de hecho, el lugar propio de la soberanía? Si el soberano, en palabras de Carl Schmitt, es quien puede proclamar el estado de excepción y así suspender *legalmente* la validez de la ley, entonces el espacio propio de la soberanía es un espacio paradójico, que, al mismo tiempo, está dentro y fuera del ordenamiento jurídico. En efecto, ¿qué es una excepción? Es una forma de exclusión. Es un caso individual, que queda excluído de la norma general. Sin embargo, lo que caracteriza a la excepción es que el objeto de exclusión no está simplemente desligado de la ley; al contrario, la ley se mantiene en relación con él bajo la forma de la suspensión. La norma se aplica a la excepción *desaplicándose*, retirándose de ella. La excepción es realmente, según una etimología posible del término (*ex-capere*), cogida desde fuera, incluida a través de su misma exclusión”. (AGAMBEN, 1996b: 43).

⁶ Cf. LACLAU, E.: (2005) *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2005.

la relación de bando, constituye la relación jurídico-política originaria, más original que la oposición entre amigo y enemigo que, según Schmitt, define la política. El sentimiento de extrañamiento de quien está en el bando del soberano es más extraño que toda enemistad y todo sentimiento de extrañamiento y, al mismo tiempo, más íntimo que toda interioridad y toda ciudadanía. (AGAMBEN, 1996b: 43)

O raciocínio de Agamben é extremamente relevante porque mostra que o exílio não é uma relação jurídico-política marginal, como sustenta a linha formal-idealista do direito, mas ele é a figura que a vida humana adota no estado de exceção—“a figura da vida em sua imediata e originária relação com o poder soberano” (AGAMBEN, 1996b: 43). Essa noção afasta-se, decididamente, da equação trágica ou vitimizadora, absolutamente moderna, do conceito autonomista de lei e de literatura, conceito esse que define o cidadão como um desterrado em sua própria terra, idéia, como sabemos, característica em escritores de aquém e além fronteira, tanto um Borges quanto um Sérgio Buarque de Holanda.

Em sua argumentação, portanto, Agamben retoma e expande o conceito de *vida* dos derradeiros textos de Foucault e Deleuze. Nada sensível aos dilemas da modernização, que são a base de um pensamento territorial da nação na América Latina, Agamben, pelo contrário, argumenta, com implacável pensamento pós-trágico, que esse sentimento de não estar de todo não é, a rigor, nem direito nem pena, ele não está nem dentro nem fora da ordem jurídica e constitui, de fato, a soleira, o limiar de indiferença entre o externo e o interno, entre a exclusão e a inclusão. Trata-se de uma experiência em que o *amor à terra* torna-se, enquanto indiferença, um sinal eloqüente da própria insuficiência do amor, já que ele manifesta uma sutil e perturbadora coincidência entre significante e significado, entre a norma e sua realização efetiva. Admitindo, então, essa hipótese de que um tal princípio de estranhamento do amor à região natal é mais estranho que qualquer inimizade e mesmo que todo e qualquer sentimento de estranhamento, sendo, simultaneamente, mais íntimo que toda interioridade e até mesmo que toda cidadania, poderíamos caracterizar essa experiência extrema com uma categoria vinda da psicanálise lacaniana, a *extimidade*⁷.

⁷ O conceito de extimidade é introduzido por Lacan em seu seminário sobre a *Ética* (1960), quando o identifica como a experiência íntima que comunica o sujeito com o real como

Confim

Massimo Cacciari é mais um dos filósofos italianos que tem trabalhado em cima desse conceito de *linde* ou fronteira, avançando mais uma tradução de *linde*, a de *confim*. Para Cacciari, o *confim* é um conceito paradoxal porque não há como pensar o espaço fora do *confim*. Portanto, não há como pensar a América Latina para além do contato entre suas partes, nem há como pensar a literatura fora da dimensão contingente dos intercâmbios com outras disciplinas. Em suma, a questão precípua não é o fim, o objetivo ou meta da construção, mas seu *confim*. O que define a construção, em última análise, é o *com*. Cacciari logo define a *simultas* semiótica do conceito em foco.

Confim se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam: cum-finis. Dessa forma, o confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma ad-finitas. Fixado o finis (e em finis ressoa provavelmente a mesma raiz de figere), “inexoravelmente” se determina um “contato”. (CACCIARI, 2000: 73)

Mas—pergunta-se Cacciari—entendemos por *confim* o *limen* ou o *limes*? O *limen*, como sabemos, é a soleira, o *passo*—a passagem, diria Walter Benjamin—através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele, de tal sorte que, através da soleira, somos acolhidos ou *eliminados*. Ela pode se dirigir ao “centro”, ou abrir para o *limite*, para aquilo que não possui forma ou medida, “onde” fatalmente nos perderíamos. *Limes* é, pelo contrário, o caminho que circunda um território, que engloba sua forma. Sua linha pode ser oblíqua,

experiência interior (Bataille). O conceito fora, de algum modo, previsto por Freud nos ensaios em que analisa a duplicidade de sentido de algumas palavras ou mesmo na experiência da *estranheza inquietante*. Coloca-se, nesses casos, como questão a ser equacionada a exclusão entre o real e o sentido. Essa exclusão, longe de ser total, nos propõe uma exclusão interna ou *extimidade*. Conceito próximo ao de *sacer* de Agamben, a *extimidade* tem sido analisada por Jacques-Alain Miller como a *extimidade do real*, operando um retorno da clínica em direção ao real, em outras palavras, passando do campo do sentido, isto é, do inconsciente freudiano, ao Sintoma como real.

de fato (*limus*), acidentada, todavia, ela equilibra, de uma certa forma, o *perigo* representado pelas soleiras, pelos passos, pelo limen.

Mas onde recai o acento quando dizemos *confim*? Sobre o *limite*, sobre o *continuum* do *limes*, do espaço de *confim*, ou sobre a porta escancadada do *limen*? E, todavia, não pode existir *confim* que não seja *limen* e, ao mesmo tempo, *limes*. A linha (*lyra*) que abraça em si a cidade deve ser tão *bem fixada*, deve representar um *finis* tão forte, para condenar aquele que venha a ser *e-liminado* ao *de-lírio*. Delira aquele que não reconhece o *confim* ou quem não pode ser acolhido por ele. Mas o *confim* nunca é uma *fronteira* rígida. Não somente porque a cidade deve crescer, mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe *confim* que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. O *confim* foge, em suma, de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. Aquilo que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado (como os ermos do deus Termine nos confins dos campos), se revela, *por fim*, indeterminado e inalcançável. E assim é, fundamentalmente, por aqueles confins imateriais que fazem “tocar” consciente e inconsciente, memória e esquecimento...⁸

Mas, da mesma forma que o elemento *sacer* no pensamento de Agamben, o conceito de *confim*, em Cacciari, também não é *e-liminável*. Ao contrário, ele lembra que o i-limite, o *apeiron*, é condição originária do aparecer dos lugares. Essa idéia, muito forte em Heidegger, é, em última instância, análoga à noção de *chora*, o “lugar” de todas as coisas que têm origem, idéia expandida por Julia Kristeva como *chora* semiótica. O homem constrói, então, instituições, entre elas a literatura, para corresponder a essa necessidade de enraizar o sentido, mas não há nomadismo capaz de reduzir o *confim* a nada, porque até o objeto mais nímio e irrelevante, como um talismã ou a muiraquitã de um herói sem caráter, por exemplo, pode exercer o papel de *lugar*. Ele pode acompanhar o nômade e definir, em qualquer lugar e—destaco—*sem nenhum caráter*, o lugar de um começo. Daí que não haja, a rigor, *ethos* até não lhe traçarmos seus confins, mesmo que pareça impossível definir tais confins sem controvérsia.

⁸ Cf. CACCIARI, M.: (2000) “Nome di luogo: confini” in *aut-aut*, set-dez 2000, nº 299-300, Milano, p.73-4.

O *linde* nos trouxe, como V. podem constatar, até o *confim* mas o *confim*, de fato, nos reconduz à noção de lugar, porque o *confim* define, ainda que problematicamente, *um* lugar. Mas, cabe então perguntar-se, o que é, portanto, um *lugar*? É a América Latina um lugar? Aristóteles, ao se ocupar da *physis*, tenta dar uma definição do lugar e dirá que é próprio do ente residir em um *topos*. Mas saber o que seja um *topos* é, mais uma vez, questão da maior dificuldade, já que é uma busca, sem fim, através de muitas aporias. Mesmo se o lugar parece ter muitas dimensões, o *topos* não é matéria nem corpo, não é forma nem mesmo princípio ou fim do movimento. E cabe ainda a pergunta: será que os entes—os textos, os discursos— se encontram, no lugar, na América latina, como o líquido encontra-se num copo? A relação entre os entes e o lugar é representável como aquela entre um continente e aquilo que ele contém? Ora, é óbvio que os corpos não se chocam contra o lugar, como os objetos em um vaso ou os textos numa literatura. Continente e conteúdo são de natureza diferente, mas não parece ser essa a situação entre a coisa e o lugar. Não podemos afirmar que o lugar seja o intervalo entre conteúdo e continente, mesmo porque, ora não existe esse intervalo, ora ele é continuamente ultrapassado pelo próprio deslocamento da coisa. Resta somente, então, uma noção possível de *topos*: a de que ele é o limite (*peras*) do continente, mas apenas e tão somente enquanto o que ele contém—os discursos— *toca* de i-mediato o conteúdo—os corpos, a vida.

O lugar é portanto singular-plural. O lugar *são* as próprias extremidades em i-mediato contato, *ta eschata*, nos relembra Cacciari, e é impossível, em suma, definir o lugar sem referência ao corpo, ou seja que não existe nenhum *topos* que não seja habitado, porque a própria noção de *topos* implica também o *eschaton* do ente que nele insiste. *Topos* não poderá, por isso, se entender como uma extensão uniforme, equivalente ou vazia. Nunca poderá se confundir com uma idéia *a priori* de espaço. Se o lugar não é senão o seu próprio *confim*, a *orla* extrema do ente, só podemos definir o lugar como *eschaton* do ente, isto é, como seu *confim*, o que implica afirmar que o *confim* é a essência do lugar. O lugar é onde a coisa faz experiência do seu próprio *limes*, dessa linha que a contém e a atravessa, mas que, ao mesmo tempo, contendo-a, coloca ela em relação com outras coisas. Transforma-a. O lugar é onde a coisa “torna-se”

contato e relação. Mais uma vez, como vemos, discurso e real se tocam. Donde, concluiríamos, o lugar é esse espaço—não só territorial, porém, basicamente cultural—onde o próprio lugar, o singular, termina e torna-se plural. O lugar alcança seu *fim* aí onde os entes que ele contém atingiram seus limites, a seus extremos. Por isso, o *confim* não delimita um lugar pelo externo, como um perímetro que contém os entes. O *confim* constitui o lugar e esse lugar, por sua vez, insiste-consiste no seu *confim*. Ele é, por assim dizer, concebível somente do ponto de vista *escatológico*. Jean-Luc Nancy diz, concisamente, que o ser singular advém no limite, ou seja que ele só se mostra enquanto repartido, porque um ser singular tem a estrutura e a natureza de um ser de escritura: ele está na comunicação—daquilo que nada tem em comum—apenas em função de seu traço e seu recuo. Ali ele se oferece, mas aí também ele se escamoteia (NANCY, 2000:92).

Anti-pitresco

Vamos tentar ilustrar esse paradoxo. Poderia partir da obra de Mario Bellatin ou de Verônica Stigger, mas tomemos o caso de César Aira. A meu ver, a ficção de Aira pratica, de modo paradigmático, uma estética do abandono (ANTELO, 2005: 111-140). Ela supõe que aquilo que, em última instância, se abandona, na narrativa, é a vida tal como, até então, era vivida. A literatura torna-se assim instrumento privilegiado de negação. Aira vê a vida como algo já vivido mas, longe do sentimento de retorno do mesmo—a vivência do *déjà vécu*—o seu abandono agita-se em um êxtase, que é o reverso exato, embora suplementar, da melancolia modernista (SANTOS, 2007: 129-142). Como ele mesmo admite, nossa vida já foi. Ela teve de passar para acumularmos experiência, já que a experiência é poder não-saber acerca de um presente que sempre chega tarde demais, muito embora não se disponha de outro tempo além deste, que já é póstumo, para iniciarmos o percurso. Em poucas palavras, contra a hierarquia estruturada do alto modernismo, Aira lança mão, em suas ficções, de uma forma fluida e informe para abordar o contemporâneo.

Assim, por exemplo, em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* ele recua ao passado para nele descobrir uma maneira de representar a vida que se tornou *nossa* maneira de imaginar a história. É a mesma tese de Flora Sussekind a respeito da paisagem brasileira no Oitocentos, calcada sobre imagens dos viajantes estrangeiros e que instaura uma representação tão poderosa quanto cindida, a de que o Brasil não é longe daqui. A ficção de Aira não pratica, entretanto, a alegoria, tal como se poderia esperar em um tardo-modernista. Nela, a não-simultaneidade do simultâneo funciona de outro modo, como um procedimento de atraso ou diferença, como uma alternância de ritmos narrativos que postulam reversibilidade e torsão das forças plurais que entram na composição desse relato. Copiando o procedimento de Marcel Duchamp ou de Oswald de Andrade, ou seja, a partir de um *ready-made*, uma história já contada, a do pintor prussiano Johan Moritz Rugendas, Aira desconstrói um lugar-comum, o de que Rugendas, um alter-ego de Humboldt, só teria produzido *documentos*, uma arte mimética, quando, a rigor, ele é um autêntico precursor do impressionismo e, conseqüentemente, da a-funcionalidade da forma. Rugendas é o semblante do artista celibatário, que já não se debate no movimento pendular entre o local e o cosmopolita, mas postula a diferença de uma singularidade irreduzível. Assim fazendo, Aira está longe de adotar a leitura que, em *parergon*, o modernismo brasileiro colou ao relato pitoresco de Rugendas. Com efeito, ao ser integrada na *Brasiliana*, Sérgio Milliet, poeta e crítico que traduziu a obra, não se poupou de empreender uma análise da viagem pitoresca, destacando ser Rugendas um narrador bisonho, pautado por um relato *nebuloso* que ele, Milliet, na medida do possível, tentou tornar mais transparente em português. Por sua vez, Rubens Borba de Moraes, o editor do texto, erudito bibliófilo, lamenta, a partir da equação igualitária modernidade=patrimonialismo, que, no caso de Rugendas, o Estado não tenha podido adquirir, em 1928, um importante lote de gravuras que, desmembrado, foi à leilão, seguindo para Buenos Aires, Santiago etc, isto é, refazendo o percurso do pintor-viajante. Borba de Moraes é taxativo. Como Euclides, suspirando pela biopolítica de Maudsley em *Os sertões*, Borba de Moraes também lamenta não ter ainda havido, em 1928, um Capanema, um modernizador autoritário. Cabe, neste ponto, aplicar a tese de

Boris Groys acerca da obra de arte total: não foi Malevitch mas Stalin o artista-total do século XX. Trocando em miúdos, não teria sido Portinari mas Capanema, ou mesmo Getúlio, o artista moderno por antonomásia.

A posição de Aira é bem outra. Em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, o Rugendas de Aira é um dispositivo (no sentido de Foucault ou Agamben) que pinta a quarta-dimensão da visão, algo que já não se identifica com um *país*, com uma *paisagem*. Rugendas não é Angel Della Valle, o pintor que, marcado por *El malón* (1835) de Rugendas, executa *La vuelta del malón* (1892), o retorno do fantasma, tela apresentada, na feira internacional de Chicago, para demonstrar a existência de uma arte autônoma *argentina*. Rugendas, o Rugendas de Aira, pinta uma arte verbal, uma *cosa mentale*: a disseminação *malón-mantón-mantillón*. Ele pinta o objeto-mundo⁹. Diante do *malón* (o Real da história, a violência do seqüestro sexual, o embaralhamento da divisão entre luzes e sombras) *Rugendas* cobre-se com um postiço (um *postiche*, um *pastiche*, um *fétiche*), a *mantilla*, o *mantillón*, que lhe servem de suplemento técnico para produzir uma visão a-funcional. Não retrata, mimeticamente, os índios, ou, ao menos, não é esse seu objetivo primordial; ele retrata, porém, a morte que neles habita¹⁰. Orson Welles faria algo

⁹ “El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía ente el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo, era inevitable que la mediación cayera, no tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo, desnudo y primigenio, en sus signos. Al fin de cuentas, es algo que pasa en la vida de todos los días. Uno se pone a charlar con el prójimo, y trata de saber qué está pensando. Parece imposible llegar a averiguarlo si no es por una larga serie de inferencias. ¿Qué hay más cerrado y mediado que la actividad psíquica? Y aun así, ésta se expresa en el lenguaje, que está en el aire y sólo pide ser oído. Uno se estrella contra las palabras, y sin saberlo ya ha llegado al otro lado, y está en el cuerpo a cuerpo con el pensamiento ajeno. A un pintor le pasa lo mismo, mutatis mutandis, con el mundo visible. Le pasaba al pintor viajero. Lo que decía el mundo era el mundo.” (AIRA, 2000: 81-82).

¹⁰ “Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco. No daban crédito a sus ojos. No podían. Eran una fraternidad de hombres: no había mujeres ni niños entre ellos. Si hubieran querido, dijeran lo que dijeran, habrían podido volver con el botín a sus tiendas en unas pocas horas de marcha. Pero se tomaban la noche libre: con la excusa del malón, dejaban a sus esposas esperando, preocupadas y muertas de hambre. Y

no es que necesitaran ocultarse de ellas para emborracharse y hacer barbaridades; lo hacían de puro incorregibles nada más, como un suplemento maldito a sus correrías. Justamente, habían empezado bebiendo, a puro copetín andino, del pico de las botellas que habían alcanzado a robar. La borrachera y el sentimiento de culpa se les juntaron en un espanto único al ver ese rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara. Ni siquiera vieron lo que hacía: lo veían a él. Jamás podrían haber adivinado de dónde salía. ¿Cómo iban a saber que existía un procedimiento de representación fisionómica de la naturaleza, un mercado ávido de grabados exóticos, etcétera? Si ni siquiera sabían que existía el arte de la pintura; y no porque no lo tuvieran, sino porque lo tenían en la forma de un equivalente, cualquiera que fuese (no sabían cuál era).

De modo que Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda del fuego, abrir su bloc de buen papel canson y poner en acción la carbonilla y la sanguina. Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro. Los dibujaba en un abrir y cerrar de ojos. Estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo que cae sobre la pradera. Y la actividad psíquica a que esto lo inducía... Aquí hay que hacer una especie de paréntesis. La actividad psíquica se traduce en gestos de la cara. En el caso de Rugendas, con los nervios de la cara todos cortados, la “orden de representación” que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada por decenas de malentendidos sinápticos. Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios, horrendas también, a su manera, pero todas iguales. La de él no se parecía a nada. Había quedado como esas cosas que no se ven nunca, como los órganos de la reproducción vistos desde adentro. Pero no exactamente como son, porque en ese caso serían reconocibles, sino mal dibujados.

Las lenguas del fuego se alzaban de las hogueras y lanzaban reflejos dorados sobre los indios, encendiendo un detalle aquí y otro allá, o apagándolos en un fulminante barrido de sombra, dándole movimiento al gesto absorto, y actividad de continuo a la estupefacción idiota. Se habían puesto a comer, porque era más fuerte que ellos, pero cualquier cosa que hicieran los devolvía al centro de la fábula, donde la borrachera seguía multiplicándose. En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado. Empezaron a gemir las lechuzas en los bosques profundos, y los indios aterrorizados quedaban fijados en remolinos de sangre y óptica. A la luz bailarina del fuego, sus rasgos dejaban de pertenecerles. Y aunque poco a poco recuperaron cierta naturalidad, y se pusieron a hacer bromas ruidosas, las miradas volvían imantadas a Rugendas, al corazón, a la cara. Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el Malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo.” (AIRA, 2000: 88-91).

semelhante quando, em 1946, logo após seu retorno mal-sucedido do Brasil, onde ensaiou seu filme impossível, aquele em que *it's all true*, decide narrar, em *The Stranger*, uma história quase banal, a de um professor de história, alemão, residente em pequeno e provinciano lugarejo do interior americano, que fora antes, na Alemanha nazista, um torturador. É ele quem agora ensina a história universal para as ingênuas criaturas do país profundo. Welles usa, pela primeira vez no cinema, imagens de arquivo do Holocausto. Com elas, autênticos *ready-mades* do Real, ele narra uma história quase trivial, em mais de um ponto coincidente com a estranha visita de Uncle Charlie em *The Shadow of a Doubt*, o filme de Hitchcock, construído também em cima da tensão entre vida ingênuo e dispêndio criminoso, a relação incestuosa entre tio e sobrinha. Mais um *retorno del malón*: o seqüestro da mulher como motor da história. Não é essa, por acaso, a situação narrada por Bernardo Carvalho em *Nove noites?* Viagem etnográfica, Estado, poder, pulsão, Real.

Nesse ser-confim que são *Rugendas* para Aira ou Quentin Bell para Carvalho, nessa dimensão singular-plural do dispositivo infraleve, o lugar, a “América Latina”, seja ela um ponto perdido na Amazônia ou um recanto do deserto andino, torna-se, finalmente, um *limen* para novas disseminações da verdade. Se o lugar envolvesse a própria soleira, se ele murasse o seu *confinium*, e se ele não soubesse reconhecer, no outro, o *con-finis*, o que lhe é próximo, confinando com ele, portanto, o que lhe é *afim*, confrontando-o com seu silêncio, aí então, o lugar não seria mais um lugar. Seria apenas uma exceção ou um inferno¹¹. É essa, em última análise, a tradução do lugar nas

¹¹ “Eliminando o confim-contato, elimina-se o lugar. A idéia de que o lugar possa se definir por exclusão se remete, com evidência, à sua imagem como vaso, continente, algo de separado dos corpos que o habitam e de seus movimentos. Mas o lugar não pode ser entendido como a orla extrema desses corpos, *eschaton* que sempre subsiste, mesmo se continuamente lhe muda o desenho, *eschaton* em i-mediato contato com um outro extremo, com a *ponta* de outros corpos, necessariamente arriscando a relação com eles. Por isso, quanto mais nítida se desenha a linha de contato, o confim, quanto mais ele é soleira, é limen. Nenhum corpo pode transgredir o próprio limite, sair de si, mas é o confim a fugir de toda rígida determinação, o contato para recusar todo significado unívoco. Não são os corpos a transgredir, mas é o próprio confim que sempre transgride. A transgressão é o modo de ser do confim, já que o confim implica *polemos* entre os diferentes mas o confim sempre se determinará novamente, exatamente porque os corpos não podem ultrapassar o próprio *eschaton*. O confim não é

narrativas autonomistas, que adotavam o supra-regionalismo como espaço da reprodução do social. Graças ao dispositivo celibatário de *Rugendas*, porém, abre-se, diante de nós, uma nova situação paradoxal: não temos outra maneira, para corresponder à necessidade original de habitar um lugar próprio ou específico, do que concebê-lo, no *limite*, como um confim. E o confim é aquilo *através* do qual se produzem relações e conflitos. Por meio dele, por seu atravessamento, o lugar é constantemente deslocado a suas *lindes*, colocado em perigo, ou seja, *recolocado no meio do caminho*.

Fixar o lugar, procurando fechar-lhe o confim, ultrapassando a dimensão regional da vida, já não resolveria o impasse. Essa opção não firma nenhum *ethos*, seguro ou definitivo, mas exatamente o contrário. Fechar o lugar não é, de fato, protegê-lo ou defendê-lo, mas anulá-lo. A “América Latina” (a modernidade que nela operou) fez isso com suas “literaturas” mas a sociedade contemporânea, em escala global, ao transformar o confim em *fronteira*, mudou, irreversivelmente, o caráter dessas fronteiras, que já não são mais (exclusivamente) físico-geográficas ou político-estaduais, mas se tornam fronteiras infraveles, tanto culturais quanto econômicas. A lógica imanente da globalização tende a eliminar, assim, os confins; mas multiplica, em seu lugar, as barreiras, porque, se falta o confim, de fato, cessa a relação, que só pode existir, ter um lugar, entre singularidades. A diferença, então, não podendo mais se afirmar como potência de diferimento ou disseminação, torna-se desigualdade irreduzível entre semelhantes. É essa, inegavelmente, a situação atual.

Diante da vacância de comunidade nacional, a comunidade negativa contemporânea é tão *inoperante* (Nancy) quanto o próprio *texto* (Barthes-Kristeva), conceito esse que poderíamos assimilar ao de *des-obra*. Não se trata, portanto, quando falamos de literatura contemporânea, de uma comunidade plenamente realizada, mas de uma comunidade infravele (Duchamp), já que seu objetivo permanente consistiria apenas em postular, de maneira disseminada, a impossibilidade de enunciados assimétricos. Longe de colaborar, portanto, na constituição de parques zoológicos (Sloterdijk),

transgredível, pois é transgressão”. Cf. CACCIARI, M.: (2000) “Nome di luogo: confini” in *aut-aut*, set-dez 2000, nº 299-300, Milano, p.73-4.

pautados por quantificação, avaliação e controle, a soberania infraleve desses novos *lindes* ou fronteiras nos permitiria, entretanto, reabrir sem cessar a condição do valor acéfalo, escatológico ou excepcional (*ex capere*), funcionando, em última instância, como uma autêntica pedagogia da diferença.

Como já deixamos claro em outra oportunidade,

Una pedagogía de la diferencia presupone una pedagogía de la diseminación de los sentidos, es decir, un modo de captar, construir y recorrer un sentido que aún no se hizo posible o que ya no es más visible. Una pedagogía de la diferencia es una educación de los sentidos que pueda responder acerca de la contemporaneidad del analista, haciendo la salvedad de que lo contemporáneo nos impone siempre una relación ambivalente con el tiempo, al cual adherimos en parte, aunque no por ello dejemos de tomar distancia ante él. Esta particular concepción intempestiva del tiempo (que es la de Nancy o la de Didi-Huberman, para sólo dar dos ejemplos) es definida por Giorgio Agamben como aquella relación en que el crítico adhiere a su tiempo en la forma de un desfasaje y un anacronismo tan peculiares como deliberados¹². Ese hiato hace que el auténtico crítico de lo contemporáneo no vea las luces de su época, sino su niebla y su neblina, que son las que lo acechan e interrogan: “contemporaneo è collui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene del suo tempo” (AGAMBEN, 2008: 9).

Em seu seminário *Lituraterre*, que poderíamos traduzir como *Lixeratura*, Jacques Lacan (LACAN: 2002, 16) estipulava que, entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que vira literal. Creio que, se o objetivo é estudar “la literatura y sus lindes en América Latina”, é preciso, antes de mais nada, adotar uma posição anti-teológico-política. Os diagnósticos setentistas dos que partíamos (Rama, Candido) operavam, cada um a seu modo, no sentido de institucionalizar uma modernidade capaz de neutralizar antagonismos explícitos, ainda que relativamente fracos. Queriam dar à modernidade um lugar, mas um lugar neutro, eurocêntrico e unânime. Essa neutralização se chamou *transculturação* ou *supra-regionalismo* e orientou-se em direção a um regime autonomista de leitura. Constatamos, entretanto, que esse livre jogo dos imperativos sociais produziu, em graus diversos e com variadas características, uma sociedade *monocéfala*, tanto em chave nacional ou estatal, ou em ambas, porém, sempre igualmente atrofiada em sua

¹² Cf. ANTELO, R.: “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana” in *Iberoamericana*. Hamburgo [no prelo].

acachapante esterilidade para criar novas situações. A cena contemporânea da “América Latina”, irregularmente livre e vital, nos oferece, por incrível que pareça, a possibilidade de uma cultura *policéfala*, em que os antagonismos vitais se manifestam agora de maneira cada vez mais constante e explosiva. Mas essa irreduzível heterogeneidade, essa policefalia simbólica atualmente em curso, são um claro indicio de que só uma crítica que resgate o caráter acéfalo da existência poderá questionar o retorno às formas autonomistas de pensar a cultura, que não são senão retornos redutores à unidade, a um mundo anterior ao *des-astre* e ainda habitado por Deus, pouco importa se essa divindade atende pelo nome de Verdade, Nação ou Justiça.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G.: (1996) *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996.

_____ : (1996b) “Política del exílio” in *Archipiélago*, 1996, nº 26-7, p.43.

_____ : (2008) *Che cos'è il contemporaneo?*. Nottetempo: Roma, 2008.

AIRA, C.: (2000) *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Beatriz Viterbo: Rosario, 2000.

ANDRADE, O. de: (1925) *Pau Brasil*. Sans Pareil: Paris, 1925.

ANTELO, R. (2005): “A estética do abandono” in RESENDE, B. A *literatura latino-americana do século XXI*. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2005.

_____. “Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana” in *Iberoamericana*. Hamburgo [no prelo].

ATTRIDGE, D.: (2004) *The singularity of literature*. Routledge: London, 2004.

BADIOU, A.: (2007) *De quoi Sarkozy est-il le nom?* Lignes: Paris, 2007.

BARTHES, R.: (1993) *Oeuvres Complètes*. Seuil: Paris, 1993 [ed. E. Marty].

BENJAMIN, W.: (2006) *Passagens*. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2006. [org. Willi Bolle, trad. ao português: I. Aron e C.P. Barreto Mourão].

BLANCHOT, M.: (1973) *Le pas au-delà*. Gallimard: Paris, 1973.

BORGES, J.L.: (1926) *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral: Barcelona, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, S.: (1936) *Raízes do Brasil*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1976.

CACCIARI, M.: (2000) “Nome di luogo: confini” in *aut-aut*, set-dez 2000, nº 299-300, Milano, p.73-4.

CAMPOS, H.: “Superación de los lenguajes exclusivos” in FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977, p.279-300.

CANDIDO, A.: (1987) *A Educação pela noite e outros ensaios*. Ática: São Paulo, 1987.

CARVALHO, B.: (2002) *Nove Noites*. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.

CUNHA, E.: (1902) *Os Sertões*. Livraria Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1963.

DEBORD, G.: (1967). *La Société du Spectacle*. Gallimard: Paris, 1992.

DELEUZE, G.: (1988). *Le pli : Leibniz et le baroque*. Munit: Paris, 1988.

DERRIDA, J.: (1972) *La dissemination*. Seuil: Paris, 1972.

DUCHAMP, M.: (1989) *Notas*. Tecnos: Madrid, 1998 [trad. ao espanhol: M.D. Díaz Vaillagou].

DIDI-HUBERMAN, G.: (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2006 [trad. ao espanhol: O.A. Oviedo Funes].

DIDI-HUBERMAN, G.: (2008) *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Minuit: Paris, 2008.

ESPOSITO, R.: (1998) *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Amorrortu: Buenos Aires, 2003 [trad. ao espanhol: C.R. Molinari Marotto].

ESPOSITO, R.: (2002) *Immunitas: protección y negación de la vida*. Amorrortu: Buenos Aires, 2005 [trad. ao espanhol: L. Padilla López].

ESPOSITO, R.: (2004) *Bíos: biopolítica e filosofia*. Einaudi: Torino, 2004.

FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977.

FOUCAULT, M.: (1994) *Dits et écrits*. Gallimard: Paris, 1994 [4 Vol.].

GROYS, B.: (1990) *Staline, oeuvre d’art totale*. Éditions Jacqueline Chambon : Nîmes, 1990 [trad. ao francês: Édith Lalliard].

KRISTEVA, J.: (1969) *Introdução à Semanálise*. Perspectiva: São Paulo, 1974 [trad. ao português: L.H.F. Ferraz].

LACAN, J.: (2002) *Outros Escritos*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2002 [trad. Vera Ribeiro; rev. A. Harari e Marcus A. Vieira; preparação do texto, André Telles]

LACLAU, E.: (2005) *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2005.

LEZAMA LIMA, J.: (1981) *El reino de la imagen*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1981. [ed. Julio Ortega].

MARTINEZ, J.L.: (1972) “Unidad y diversidad” in *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977, p.73-92.

MILLIET, S.: “Nota do tradutor” in RUGENDAS, J.M.: (1940) *Viagem pitoresca através do Brasil*. Itatiaia: Belo Horizonte, São Paulo: USP, 1979.

MORAES, R.B. de: “Prefácio” in RUGENDAS, J.M.: (1940) *Viagem pitoresca através do Brasil*. Itatiaia: Belo Horizonte, São Paulo: USP, 1979.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS, 2000 [Trad. J.M.Garrido Wainer].

RAMA, Á.: (1985) *La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1985 [ed. S.Sosnowski e Tomas E. Martinez].

RELLA, F.: (2007) *Micrologie. Territori di confine*. Fazi Editore: Roma, 2007.

REYES, A. (1944) *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. El Colegio de México: México, 1944.

RODRIGUEZ MONEGAL, E.: “Tradición y renovación” in FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977, p.139-165.

RUGENDAS, J.M.: (1940) *Viagem pitoresca através do Brasil*. Itatiaia: Belo Horizonte, São Paulo: USP, 1979.

SANTIAGO, S.: (2004) *O cosmopolitismo do pobre*. Ed. da UFMG: Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, A.C. (2007) “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajero*” in ANTELO, R. & CAMARGO, M.L.B. *Pós-crítica*. Letras Contemporâneas: Florianópolis, 2007.

SARDUY, S.: “El barroco y el neobarroco” in FERNANDEZ MORENO, C. (org.): (1972) *América Latina en su literatura*. Siglo XXI: México, 1977, p. 167-184.

SLOTERDIJK, P.: (1999) *Règles pour le parc humain*. Mille et une nuits: Paris, 2000 [trad. ao francês: O. Mannoni]

SÜSSEKIND, F. (1990) *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.