



NELIC  
núcleo de  
estudos  
literários &  
culturais

RAÚL ANTELO

BOLETIM DE PESQUISA

29

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 18, n. 29, 2018

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC  
Centro de Comunicação e Expressão - CCE  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
Florianópolis - SC - Brasil

Editores-chefes Maria Lucia de Barros Camargo  
Raul Antelo

Editoras Maria Lucia de Barros Camargo  
Laíse Ribas Bastos

Editoração João Paulo Zarelli Rocha  
Júlia Cristina Willemann Schutz  
Renato Rodrigues

Organização do Dossiê Manoel Ricardo de Lima - UNIRIO  
Davi Pessoa - UERJ

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
David Jackson, Yale University, EUA  
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália  
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha  
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA  
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália  
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Imagem da capa Eduardo Frota, *Intervenções extensivas I*, compensado industrial  
reflorestado e cola, dimensões variadas, CCBB-SP, [2000] 2003.

[boletimnelic@gmail.com](mailto:boletimnelic@gmail.com)

- 3 — APRESENTAÇÃO  
Davi Pessoa, Manoel Ricardo de Lima
- 
- MAR NA ACADEMIA: RAÚL ANTELO – FICÇÃO CRÍTICA, ARQUIVOS, ARQUEOLOGIAS
- 5 — ÉTANT DONNÉS: RAÚL VIU A VULVA (IAVE MARÍA!)  
Carlos Eduardo Schmidt Capela
- 21 — AN-ARQUIMISTA BABÉLICO  
Davi Pessoa
- 31 — AS ANARQUITETURAS UTÓPICAS DO OBJETO A  
Edson Luiz André de Sousa
- 40 — SUÍTE ANTELO  
Eduardo Sterzi
- 53 — FANTASMAGORIAS DO TEMPO  
Ettore Finazzi-Agrò
- 63 — O ENCONTRO, OU AS IMAGENS SAEM DA BOCA  
Júlia Vasconcelos Studart
- 71 — NÃO ENTENDER, O CANTEIRO DE OBRAS: A PEDAGOGIA (IM)POSSÍVEL  
Luciana di Leone
- 85 — UM HOMEM-ORQUESTRA, DISSONÂNCIAS  
Manoel Ricardo de Lima
- 96 — BABEL, ARABESCO E ALGARAVIA: VARIAÇÕES  
Maria Filomena Molder
- 104 — OLHAR, LUGAR, VAZIO: O TEATRO CRÍTICO DE RAÚL ANTELO  
Paula Glenadel
- 115 — A ÓPERA  
Veronica Stigger
- 
- ARQUIFILOLOGIAS: FICÇÃO-CRÍTICA, MEMÓRIAS INAPARENTES
- 120 — TRÊS LEITORES  
Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho
- 132 — ANTELO COM LLANSOL  
Caroline Maria Gurgel D'Ávila

- 142 — ALEGRIA: UMA AVENTURA EM TRÂNSITO  
Cristie de Moraes Campello
- 155 — SOMBRAS E ÁGUA FRESCA  
Elisabete de Almeida Esteves
- 169 — RAÚL ANTELO E A ESCRITA ÓRFICA DE CLARICE LISPECTOR  
Joana Souza
- 178 — ADALGISA NERY E ALITERATURA ANÁGLIFO DIANTE E CONTRA AS IMAGENS  
Luiz Antonio Ribeiro
- 191 — CONTEMPORÂNEOS DO FUTURO  
Pedro Henrique Paixão
- 205 — A TÉKHNE E OS VAZIOS DO HOMEM  
Tesla Coutinho Andrade
- 224 — O CINEMATÓGRAFO COMO ARQUIFILOLOGIA  
Vanessa Rocha de Souza

# MAR NA ACADEMIA

RAÚL ANTELO — FICÇÃO CRÍTICA, ARQUIVOS, ARQUEOLOGIAS

## RAÚL ANTELO



O dossiê “Raúl Antelo” que aqui apresentamos faz parte de um processo composto por dois movimentos. O primeiro diz respeito ao Seminário “Raúl Antelo – Ficção Crítica, Arquivos, Arqueologias”, ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), nos dias 30 e 31 de outubro de 2014, organizado pelo Manoel Ricardo de Lima, no qual participaram estudiosos do Brasil, Argentina e Itália. O segundo está ligado ao Curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes”, ministrado por nós, Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, junto ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, PPGMS, da UNIRIO, ocorrido no segundo semestre de 2017.

No primeiro movimento, os participantes do seminário procuraram ler o pensamento heterogêneo de Raúl Antelo através de uma relação de proximidade e distância. Havia nas reflexões dos participantes uma questão sempre presente no percurso de Antelo: *como entrar em contato com o mais distante pela observação incansável do mais próximo?* Nesse sentido, a temporalidade heterogênea dos arquivos, a ficção-crítica, a disseminação de imagens e a inter-relação entre Literatura, Arte e Política apontavam para uma intempestividade que é própria do método de Raúl Antelo, o qual põe sempre em relação objetos díspares para sair da lógica de uma temporalidade domesticada, bem como para desestabilizar uma suposta memória ancorada num *a priori* histórico.

Esse primeiro movimento se desdobrou no segundo, visto que a proposta do curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes” era seguir os rastros de uma *arquifilologia*, cujo procedimento – como ressalta Antelo – se dá a partir de dados primários que podem ser recolhidos em domínios geneticamente aparentados, como história, política, sociedade e linguagem, os quais são colocados em contato com outros dados mais distantes, por sua vez, não-aparentados, com o intuito de que se produza um choque entre

eles. Através desse choque o que vem não é uma história autoconsciente, mas um relato desde sempre deslocado, fora de si, no qual a linguagem se esquece de si mesma, como uma espécie de *memória inaparente*. O curso, assim, tinha por objetivo debater, com os estudantes, questões engendradas e atravessadas pelo procedimento de Raúl Antelo, com o intuito de ler a contrapelo certas leituras – já tornadas canônicas – da Modernidade e seus desdobramentos para uma *rememoração do presente*.

No presente dossiê, contamos com a publicação dos ensaios de alguns dos participantes daquele Seminário de 2014, no MAR, e com a publicação de alguns dos ensaios, apresentados como monografias finais, de alguns mestrandos e doutorandos que fizeram o curso ministrado por nós no PPGMS/UNIRIO.

Davi Pessoa  
Manoel Ricardo de Lima

ÉTANT DONNÉS  
RAÚL VIU A VULVA (¡AVE MARÍA!)

Carlos Eduardo Schmidt Capela  
UFSC – CNPq

RESUMO: Tanto na edição argentina, *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, de 2006, quanto na brasileira, *Maria com Marcel (Duchamp nos trópicos)*, de 2010, ambas versões de um dos livros-chave assinados por Raúl Antelo, comparece uma fotografia do autor “atrás do Pequeno vidro de Marcel Duchamp”, como nelas informado, indicação a que segue a referência: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.” Tal fotografia constitui o porto de partida para a proposição de um conjunto de reflexões acerca das potências anartísticas, desdobradas de uma série de coincidências duchampianas, dispostas pelo exercício anarcrito anteliano ao longo daquele mesmo livro tornado outro de si.

PALAVRAS-CHAVE: Raúl Antelo; Marcel Duchamp; Maria Martins; Evanescências; Incontinências.

ÉTANT DONNÉS  
RAÚL SAW THE VULVA (¡AVE MARÍA!)

ABSTRACT: Both in the Argentine edition, *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, 2006, and in the Brazilian edition, *Maria com Marcel (Duchamp nos trópicos)*, 2010, versions of one of the key books signed by Raúl Antelo, there is a photograph of the author “behind the Small Glass of Marcel Duchamp”, as informed in them, indication that follows the reference: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.” Such a photograph constitutes the starting port for the proposition of a set of reflections about the anartistics powers, unfolded in a series of Duchampian coincidences, arranged by the anarcritic Antelian exercise in the same book, made another of itself.

KEYWORDS: Raúl Antelo; Marcel Duchamp; Maria Martins; Evanescences; Incontinences.

Carlos Eduardo Schmidt Capela é professor de Teoria Literária no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## ÉTANT DONNÉS RAÚL VIU A VULVA (¡AVE MARÍA!)

Carlos Eduardo Schmidt Capela

### UM SEU MUSEU,

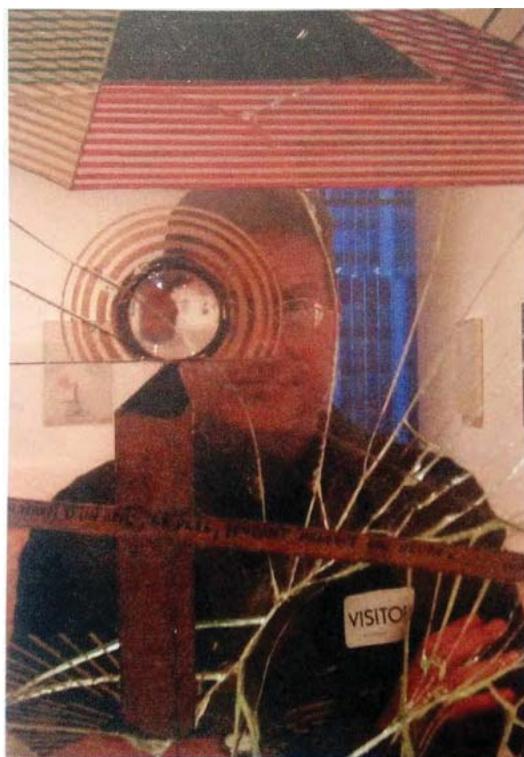
É intrigante imaginar o conjunto de acidentes que levaram à invulgar circunstância de que a sigla do então mais novo museu carioca – o museu no qual estivemos reunidos para prestar uma justa homenagem a Raúl Antelo, em outubro de 2014 – seja MAR, exatamente a sequência e a figura, a palavra e a extensão que introduzem, ao modo de um prefixo singular cuja ordem é a da expansão, o nome das duas personagens principais de um dos livros mais instigantes entre nós ultimamente publicados, *MARia com MARcel*, resultado do denso, arguto e minucioso estudo levado a efeito pelo nosso homenageado. Em sendo assim, como seria possível, após eu ter me imaginado imerso no MAR no qual súbito nos surpreenderíamos em sã deriva, como teria sido possível que eu deixasse de me concentrar naqueles MARES tão bem explorados pela nau anteliana?<sup>1</sup>

E não apenas o MAR das artes, o museu aquele situado defronte ao líquido e certo mar, pode fornecer, decerto, um seguro porto de partida para as aventuras inerentes à proposição de um trajeto de leitura orientado pelo prévio, e complexo, roteiro reflexivo empreendido por Raúl Antelo. Os MARES, afinal, posto que legião, nos fazem perder a vista, de tão estendidos perdem-se de vista, embora persistam desafiando o olhar. Seja como for, entre o MAR guardião de tantas memórias e os imensos MARES conjungidos no título do livro há, de todo modo, outros portos, outros museus com seus arquivos e reservas várias, de onde é muito bem possível partir ao encontro do pensamento pre-disposto do autor. O *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque, é um deles. De lá aporta, nas duas versões em que um mesmo livro feito outro apareceu, uma expressiva fotografia.

---

<sup>1</sup> *Maria con Marcel* (Duchamp en los trópicos), de Raúl Antelo, foi a princípio lançado na Argentina, em 2006, pela Siglo veintiuno editores, de Buenos Aires. No Brasil *Maria con Marcel* (*Duchamp nos trópicos*) foi publicado poucos anos depois, em 2010, pela Editora da UFMG, de Belo Horizonte. A versão brasileira contou com o acréscimo de algumas seções, concentradas sobretudo na conclusão, “O retorno da mesma figura”, que na edição argentina constitui o sétimo e derradeiro capítulo. Parte das imagens presentes nesta última, por outro lado, foram suprimidas na versão local.

Tal qual:<sup>2</sup>



Leitores insaciáveis, sabemos que a fotografias de autores reserva-se, de maneira geral, e quando muito, um lugar discreto na orelha da contracapa que fecha os volumes por eles dados à luz. Ficam ali, bem em baixo, onde cabem, pequeninas, as imagens individuais parecendo comparecer, em pessoa, para cordialmente se despedirem do cada-um leitor sobrevivente à epopeia da leitura. O retrato, então, e talvez seja esse um dos seus mais nobres atributos, não se reduz a uma mera trama de pontos ou pixels, já que através dele uma feição específica é projetada sobre fluxos de palavras em si repletas de alma: ele opera como veículo de expressão de uma sobre-impressão. A imagem nesse caso se aproxima da fronteira do narrar. No limiar que ocupa, não apenas consiste, ou insiste, mas conta, isto é, empresta fisionomia a uma voz, entrelaçando-as. Com isso identifica, e ademais afiança.

De maneira que chama a atenção a presença, em *MARia com MARcel*, daquela foto deslocada para o miolo das duas versões do livro, por sinal acompanhada de uma legenda que tanto na edição brasileira quanto na argentina

<sup>2</sup> A fotografia, na edição brasileira do livro, ocupa a página XV do caderno de imagens encartado entre os capítulos V (“A condição acefálica”) e VI (“Washington & Bolívar”). Na edição argentina surge na página 59 do primeiro capítulo, “Anarquismo, anartismo”.

(com a diferença de que nesta o grifo é em negrito, e não em itálico) assim reza: “Raúl Antelo atrás do *Pequeno vidro* de Marcel Duchamp”. E na linha de baixo, em tipos menores, como foi feito no Brasil, ou na sequência, sem alterações gráficas, como na Argentina: “Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2004. Foto A.G.”

As informações são várias, pode-se ver, mas cobram o preço de se ter que correr atrás delas, o que por sua vez introduz o risco de alcançá-las apenas em parte, isto é, de ter que aceitar com gosto o fato de nunca esgotá-las (e muitos dos muitos amigos do autor talvez tenham, após se depararem com tal objeto-imagem, alguma vez inclusive indagado: quem será ou o que será que se esconde atrás dessa inaudita sigla que quase recita uma dedicatória, “A.G.”?). Longe de expressar uma saudação de despedida, o retrato, de todo modo, traz consigo um desafio, ou uma charada, e com isso convida os leitores a decifrá-lo, a tentar pelo menos responder-lhe a contento. Ele, em resumidas contas, não apenas demanda reflexão, mas sobretudo a suscita.

Pois a fotografia funciona ali como mais que simples evidência da presença objetiva, ou melhor, da presença diante da objetiva, do perfil do autor, por seu turno atrás de uma das obras emblemáticas de Duchamp. Nela se encontram encarnadas a disposição indiciária e a propensão relacional que perpassam os consistentes exercícios intelectuais propostos por Raúl Antelo, nos níveis teórico, crítico, analítico e poético. Nesse livro, certamente, mas também no conjunto proteico de seus diversos escritos.

Ao modo de um *objet-trouvé* ou *ready-made*, o retrato põe o olhar em questão, relança a velha questão do olhar. Imagem co-respondente, inesperado documento encontrado no decorrer de um livro muito bem documentado, e, ainda mais, porquanto algo resultante, remanescência de um evento que teve lugar no interior de um museu (isso foi já há quase quinze anos), antes de ser transportado para os livros nos quais tem lugar (onde desde então é e continuará a ser), ele enseja uma performance que encena, e desdobra, um fascinante jogo de alternâncias, não apenas entre olhares, mas também, e em consequência, entre lugares.

Para começar, como visto, livro e museu com sutileza infraleve são através dele retirados da localização que deveria ser-lhes exclusiva. O museu visita o livro (de algum modo está nele), que por sua vez visita o museu (está de algum modo nele), de sorte que ao final o objeto-imagético potencializa um retorno diferencial da imagem, florescência que acaba por se revelar multipétala.

O fundamental, no entanto, é constatar que do arranjo proposto naquela fotografia esvai uma exposição de flagrantes virtuais provindos todos de um detrás inexpugnável, o que acarreta emanções de extimidades abertas em leque, a bem dizer mallarmaico. Mas esse detrás não conforma um simples ponto de fuga, e tampouco institui algo como um ponto de vista, uma convergência unívoca que a tudo organiza de acordo com uma perspectiva determinada. Sua natureza é outra, nada fácil de traduzir em sucintas palavras.

Essa natureza do atrás, que se sustém graças a um incessante entrecruzar de planos pacientemente acumulados, e que permeia o livro de fio a pavio, delinea a figura de um dos princípios inerentes às diversas leituras nele presentes. Para dela esboçar uma ideia inicial talvez seja conveniente pensar em uma trama difusiva, ou em um reticulado pluridimensional e semovente, no qual sucessivas infra-imagens e supra-imagens, ou telas subjacentes e superjacentes a uma imagem singular (grávida assim de plurais), ao alternativa e alternadamente serem confrontadas, dão vazão a operações cinemáticas, de corte e montagem, que acenam para a tensão inesgotável entre tempos e lugares, para a exigente polaridade enredada entre orgânico e inorgânico, corpos e próteses, olhares que vêm e olhares que vão, nelas e por elas imantados.

Dito de outra maneira: trata-se de uma contextura que, em sendo no momento oportuno vazada por fendas e fissuras cirurgicamente praticadas, ganha o poder de atravessar e reconjugar planeidades primárias, também platicidades, de modo que as séries de detrás a partir daí alinhavadas eliminam quaisquer tentativas de imposição de alguma pretensa unicidade, já que o uno é explodido em frações que perfuram a matriz lógica do estatuído e do estabilizado. Advém daí, na verdade dali, impulsionada por uma feérica imaginação que deriva e difere, em volteios lílithicos de um eterno retorno, parte da força-*poiesis* com a qual o autor incessante perpassa *MARia com MARcel, & Cia* (uma oceânea sociedade anônima, a coadunar a vista sempre atenta em seu exercício de perscrutar os aléns do imediatamente perceptível, o atrás que traz consigo, desde longe, desde sempre).

A disposição Raúl Antelo não se furta de assumir posições cambiantes, não localizadas ou em definitivo localizáveis, a partir das quais dá a ver, também a ler e a ouvir, visíveis declinados por visibilidades inabituais. Configura-se uma poética crítica, ou uma crítica poética, de qualquer maneira uma efetiva e criativa anarcítica, cujo com-prazer destranca portas de sentido e escancara enxames de significações factíveis e factícias.

É o que pode ser experienciado nas várias passagens em que o autor analisa estereoscópias duchampianas, por exemplo, caracterizadas como um modo de intervenção artística nas quais “[...] não [se] vislumbra identidades,

mas a reconstituição (artificial) de um mundo antes reproduzido e agora fragmentado em duas próteses não idênticas, que operam como modelos prévios a qualquer experiência posterior.”<sup>3</sup> As consequências que nosso pan-crítico extrai dessa transtroca entre reprodução e disseminação de pequenas diferenças acentuam precisamente os acréscimos de potência de liberdade assim conquistados (ai ai... como num ai perturbam esse livro solo bipartido e essa voz escrita em ao menos duas línguas, que, inter-continentais, fundam espaços inter-livros, inter-obras, inter-seres: o caso é que nem tudo nos mundos é fruto do acaso).

Dissonantes, as lentes multifocais que Antelo mobiliza em sua escrita não se furtam de sair em busca do vulto esfumado do leitor que, instado a atuar como um observador interessado, é motivado a abandonar uma contemplação passiva e assumir “[...] uma relação instável com o observado, já não postulando a unidade de um ‘algo’ quantificado no espaço, mas a superposição (a conjunção, a sintaxe, o pacto) de duas imagens dissímeis, cujo lugar na cultura simula a [sua] estrutura biológica.” (p. 273) A inteligência, em suma, persuadida a acatar seu esfacelamento e em crescendo descrente de alguma conciliação metafísica ulterior, ao invés de se lamentar de não se consagrar com entidades se satisfaz em deparar-se e em deixar-se arrebatado por uma contínua proposição de entridades, de ocos ou vãos possibilitadores de aproximações, de abordagens e contatos em meio aos quais fluem linguagens e pensamentos inesperados. Essa modalidade de reflexão sutil (isso a despeito de sua flagrante violência, no caso uma violência da verdade), cuja maré montante desfibra o tecido aparentemente inconsútil com que se disfarçam os paradigmas totalizantes-totalitários (que dada a carência de argumentos recorrem à verdade da violência), caracteriza toda a discussão MAR-rítmica anteliana.<sup>4</sup>

Por ocasião da exposição referente aos *Estereogramas* bonairenses, tal postura ética (uma senhora Ética da leitura, quem sabe Hillis Miller assim tivesse se expressado caso singrasses o ensaio do nosso “crítico Hospedeiro”)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 273. (Os colchetes indicam a presença de pequenas alterações nos fragmentos transcritos). Como todas as citações subsequentes são relativas a essa edição, os números das páginas de que provêm virão fornecidas no corpo do texto, entre parênteses.

<sup>4</sup> As relações entre violência da verdade e verdade da violência remetem a NANCY, Jean-Luc. *Image et violence*. In: *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003, p. 35-56.

<sup>5</sup> As fotografias dos *Estereogramas* bonairenses aparecem nas páginas X e XI do caderno de imagens da edição brasileira e na página 89 da versão argentina. As alusões a Joseph Hillis Miller confluem para a coletânea por ele assinada – que no Brasil sai como parte, grife-se, da “Biblioteca Pierre Ménard” –, MILLER, Joseph Hillis. *A ética da leitura (Ensaio 1979-1989)*. Trad. Eliane Fittipaldi; Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995; cujo texto inicial intitula-se justamente “O crítico como Hospedeiro”. Pluralidade e pluralismo de leituras são nele discutidos e reclamados.

é reiterada nos parágrafos em que o autor assinala que os clichês fotográficos do Rio da Prata, sobre os quais Duchamp sobrepôs as linhas que desenham impossíveis pirâmides imateriais, afastam-se do registro identitário, em si frágil (inclusive porque, como sublinha o exercício-escritura que acompanhamos, o Rio da Prata neles imaginado sempre foi confundido, pelos críticos, com “o mar”, que fica assim resolvido e definido em minúsculas, aqui paradoxalmente, claro). Na sequência, a exposição reitera que a operação perpetrada em imagens como aquelas recorta e reorganiza ordens visuais previamente configuradas. Isso porque tais ordenações e ordenamentos do visível (portanto dos sensíveis), ao serem rasurados, parcelados e deslocalizados *a posteriori*, passam a servir como suporte, como base ou pele para um procedimento incisivo sobre eles traçado, ao modo de um estigma ou de um suplemento.

Antelo observa que os traços e marcas sobrepostos a registros tidos como “reais” fazem com que estes ganhem aportes protéticos, artifícios. É esse processo, produto de um curto-circuito que rompe possíveis amarras garantidoras da estabilidade do verdadeiro, do verificável e do verossímil, que impede a contenção de impulsos de leitura, tornados assim incontinentes, ou seja, MAR-rítmicos. Da substituição da *mimesis* pela *esthesis* aí implicada resulta que a imitação e a reprodução tornam-se incapazes de conter os jorros dos gozos. Suprimida a pretensa densidade substancial do factual, ele ao cabo desanda em poção (um fluido filtro, feitiço ou encanto que visa à sedução de outrem) ou porção (fragmento que faculta o estabelecimento de relações antes insuspeitas entre elementos de antemão existentes, colocados à disposição de todos aqueles e todas aquelas que se disponham a deles dispor para dispor outros mundos, tornando possíveis impossíveis).

Através dos tracejados piramidais somos passo a passo conduzidos na direção da “linha dominante no desenvolvimento da modernidade”, de que eles derivam, justo “aquela em que a ação à distância reposiciona os contatos físicos diretos” (p. 277). A conclusão é a de que intervenções estereoscópicas como as de Duchamp tecem e estabelecem conexões entre elementos díspares, pré-conformados, que a visão convencional insistia em manter apartados, limpidamente identificados, inconfundíveis e portanto incólumes.

Com as análises dos mecanismos operativos da estereoscopia, que como o MAR a todos concerne, em síntese e enfim aprendemos que “o que se vê não é exatamente o que se vê” (p. 287). Pois deles se diz que “aquilo que o olho percebe, em primeira instância e de forma imperfeita, esconde sempre, *en retard*, uma configuração mais complexa e invisível” (p. 287). Percebemos,

então, estarmos diante de um exercício diacrítico que repõe em jogo uma maquinaria de combinações. Ou melhor, atentamos que se trata de um ensaio, portanto de um exercício de re-combinações no qual semelhanças, simultaneidades, simulacros e simulações, e tudo o mais que une-separa os campos do *símilis* e do *simul*, coincidem, isto é, operam juntos, co-operam para que dessemelhantes e incomensuráveis acabem por se encontrarem mediatizados, por coexistirem na e pela imagem, no seu sempre sem fundo ou fundamento (atributo, por conseguinte, extensível às demais modalidades de linguagem).

O Rio da Prata, afinal, vai ao encontro dos MARES, que com carinho lhe retribuem o abraço:<sup>6</sup>



#### MUSEU EM USO,

Posto que nas fotografias estamos sempre atrás, vale a pena retornarmos para atrás do retrato, daquele objeto-imagem no qual comparece uma réplica do corpo e da face do autor do livro no museu aberto do livro e pelo livro. Num primeiro relance é possível depreender que o “sujeito” parcialmente visto num pressuposto primeiro plano de um presumível segundo plano (uma sorte de pirâmide que transparece enigmas), Raúl Antelo, aquele que é o nome próprio desse rosto que quase sorri um sorriso quase irônico, portanto para lá de irônico (a “crítica irônica” transmutada em “ironia da crítica”, tal como exposto

<sup>6</sup> A reprodução do *Esterograma*, a cores, encontra-se na página XI do caderno de imagens da edição brasileira de *Maria con Marcel*. Escultura e fotografia de DUCHAMP, Marcel. Stereoscop à la main. Apostadero Naval Buenos Aires, 1918-1919.

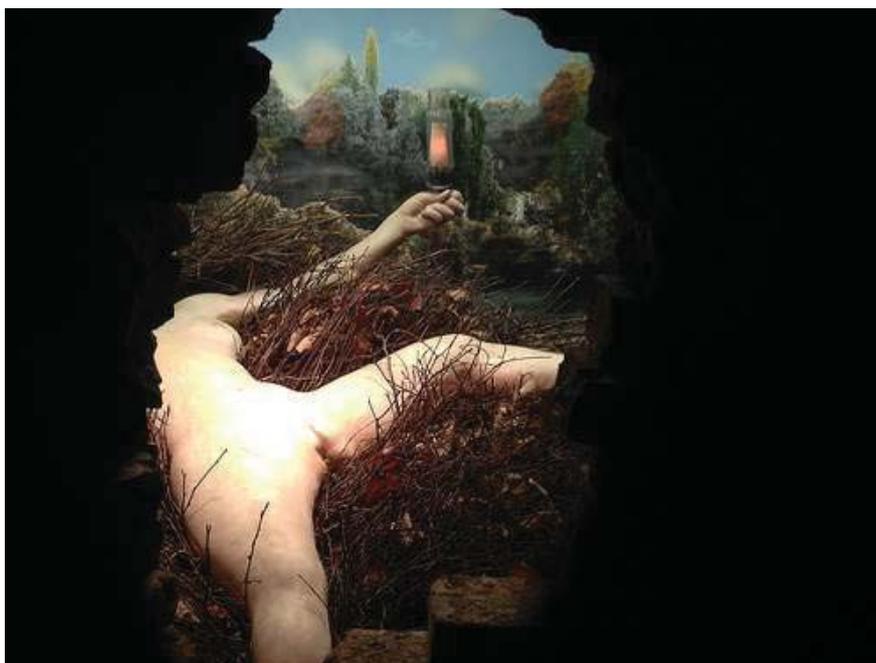
na p. 59), depreendemos que Raúl Antelo efetivamente olha.

Olha do: do livro e do museu.

Olha para: o vidro, a câmara, o cada-um leitor, a lente da câmara, as lentes dos óculos, a lente do pequeno vidro, “A.G.”

Olha através: do livro, do museu, do vidro e da lente do pequeno vidro, do vidro da lente da câmara, dos vidros das lentes dos óculos, do cada-um leitor.

E ele vê, ainda, navegando desde ali e ancorando no Philadelphia Museum of Art, *MARia com MARcel* – desabrocho de outras origens de mundos:<sup>7</sup>



O olhar, desse modo, vagueia, senão vesgueia, e transpassando inunda o afora. A ponto tal que esclerosadas dicotomias aqui sintetizadas na alternativa entre cá e lá, ou entre então e agora, perdem passo e compasso. Fenecem desnorteadas e embaralhadas nesse movimento frenético pelo qual essências devêm aparências, inaparências, transparências, ou, ainda, transparessências.

Não há como não reproduzir cenas desse envolvente balé regido pela orquestração do contingente, o “rito do ritmo”, ambos inebriantes:

Qualquer objeto, está claro, pode encontrar-se com qualquer público e é nessa aleatoriedade que reside o para além da sensibilidade que Duchamp põe aqui em jogo. Mas, ao mesmo tempo, a arte (assim como a invenção tecnológica) não interpela, em princípio, indiscriminadamente, as massas, porém cada indivíduo em particular, a quem solicita intervenção, para além do convencional. Por essa razão, o testemunho é singular-plural. (p. 21).

<sup>7</sup> Escultura e fotografia de idem, *Étant donnés*, 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage. [Philadelphia, Museum of Art](#), 1946-1966.

O encontro logo não tarda, é fatal. Ele falta e retarda:

O encontro – que é sempre, pelo contrário, uma falta – é também, em todo caso, o atraso entre uma obra e um indivíduo, não necessariamente um público coeso por matrizes de gosto ou convenção, de classe ou nação, o que distancia a definição de arte da problemática racional do consenso em favor da fruição e do *páthos*. Assim entendidas as coisas, o consenso não é condição necessária para que haja arte, uma vez que a obra desaparece no horizonte da transparência e só mostra sua condição de fetiche em direção à qual todos os olhares convergem de fato. [...] O encontro não remete, em absoluto, à descoberta de uma coisa que nos surpreende ou que nos inquieta. Muito pelo contrário, o encontro é objetivo e designa o encontrar-se reciprocamente das coisas no cumprimento de uma coincidência inescapável. Trata-se, então, de um encontro imprevisto, fortuito e autônomo dos objetos entre si – e, em última instância, de uma experiência anarquista e anartista –, cuja verdade extrema reside, precisamente, no enigma. (p. 21).

Mas, de mais a mais, há mais e mais. Pois no retrato que dispõe Raúl Antelo uma palavra salta aos olhos de quem consegue fazer uso deles. Felizmente enquadrada pelo desenho eventual das rasuras do vidro lemos ali, no inglês nosso de cada dia, em caixa-alta: “VISITOR”, termo que não deixa de funcionar como uma espécie de rótulo do corpo na imagem e no corpo da imagem. Tanto esta como o corpo por ela exposto são visitantes, e se o são isso implica que haja algo, ao menos um outro corpo, ou uma corporação, quando menos uma figura ou uma palavra que os recebe, que os acolhe.

Sem o percebermos entramos assim numa armadilha tramada a partir da rede conceitual articulada entre *hospes* e *hostis* – já presente no ensaio de Hillis Miller antes nomeado e também analisada com propriedade por Massimo Cacciari. Uma vez nela enredados, somos trazidos ao campo movediço no qual exílio e asilo, ao se conjugarem de maneira anfibológica, colocam em xeque o talvez mais sólido fundamento de que se vale a razão nacional, essa que é objeto de uma persistente crítica proveniente da escritura co-respondente ao nome Raúl Antelo, aquele corpo hospedado pela imagem, o nosso querido “crítico Hospedeiro”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Após observar que “[...] *hostis* era un término que se encontraba en él ámbito semántico de la hospitalidad y la acogida”, Cacciari esclarece: “Para que haya un *hospes* es preciso poder estar juntos, el *hospes* nunca es el único, sólo está con otro que, a su vez, es doble en sí mismo. Es decir: la hospitalidad no se puede representar simplemente a través de una relación entre dos; tanto el *hospes* como su *hostis* son dobles en sí mismos, porque el *hospes* es precisamente quien en cada momento se reconoce en parte extranjero, a saber, *hostis*. Nosotros mismos, cuando somos huéspedes, en el sentido de los que dan hospitalidad, si lo somos es porque nos reconocemos siempre como *hostis*, o sea, también como extranjeros”. CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Trad. Dante Bernardi. *Archipiélago (Cuadernos de crítica de la cultura)*, n. 26-27, p. 18, 1996. O mesmo número do periódico traz ainda um excelente ensaio de Giorgio Agamben, “Política del exilio”, acerca das relações paradoxais entre soberania nacional e exílio (p. 41-52).

Antes de prosseguir, todavia, há uma dúvida a partilhar. Diz respeito à existência, ou não, de algum indivíduo ou grupo que tenha descoberto um método, ou desenvolvido um mecanismo, capaz de facultar um domínio perfeito do processo não de cortar, mas de fazer estalar painéis de vidro, mantendo-os inteiros. Invenção que, entre outras utilidades, tornaria possível obter como produto final um desenho preciso, planejado com minúcias. Seria um projeto porventura macedônico?

A dúvida provém do fato de que é maravilhoso constatar que, no espaço musaico desdobrado pelo objeto-imagem Raúl Antelo, o vidro rachado do *Pequeno vidro* forma um mosaico transparente, que interfere no suposto segundo plano, e, no caso, de cambulhada permite que daquele registro anglofônico emergja, suave, uma dicção latino-americana, seja em acento castelhano ou português. O “VISITOR”, olhado bem, é apenas virtual, pois uma providencial greta no vidro oblitera o “R” final (que por um outro feliz acaso é ainda o sinal gráfico que maiúsculo introduz o nome daquele que vemos, e que nos olha), de sorte que o que de fato lemos é “VISITO”, seguido por uma linha que pode muito bem ser tomada como um ponto de exclamação, traço vertical dotado do poder de atravessar o centro imaginário de quaisquer construções piramidais.

Mais um enigma entre tantos: que “eu” é esse que abandona o plano da adjetivação para reger esse verbo, para soberano agi-lo? O que ele visita? O museu? O livro? O cada-um leitor que enquanto lê sorve agora um gole de café no aconchego de sua confortável poltrona, a exemplo do Leitor do romance célebre de Italo Calvino? Esse eu em elipse constituiria mais um índice do eclipse do corpo quando profanado por tudo que a imagem lhe impõe de proteico e protético?

Uma trinca: o significante interpela não somente uma rachadura, mas também uma conjunção de três. Para simplificar, digamos que a trinca situa de um insólito lado de cá o cada-um leitor, que ocupa o lugar da lente da câmera e dos olhos de “A.G.”, esse duplo dedicado; de um não menos insólito lado de lá ela situa o objeto-imagem Raúl Antelo. Entre estas duas posições, ou posturas (a elegância do braço cruzado, os dedos da mão direita harmonizados com as linhas das fraturas do vidro), situa-se o vidro incidentado.

Antes fosse, talvez malgrado tenha sido, mas há, de fato, à frente da imagem-corpo Raúl Antelo visto em um impreciso e pressuposto segundo plano, inclusive em parte ocultando-o, uma barroca miniatura que se projeta desde a pequena lente e na qual aparece, em sua inteireza de ponta cabeça, assim

singelo, o detalhe do rosto que oblitera o próprio rosto que vê, que nos olha olhando e se olha olhando. A trinca, com isso, mais uma vez é trincada. Devém no mínimo sêxtupla.

O rosto, como realça a escritura assinalada por Raúl Antelo, que nos diz a partir de Giorgio Agamben, “é, antes de mais nada, paixão da revelação e, nesse sentido, paixão da linguagem” (p. 156), que nele se revela. Nessa “máquina abstrata de rosticidade” (p. 156, com referência a Deleuze e Guattari), a revelação revela que nada há a revelar senão a própria revelação, esse meio infindo. As diversas lentes que capturam cada uma a seu modo o rosto-Antelo proporcionam, dada a sua proliferação, a possibilidade de uma transmissibilidade, de uma “comunicabilidade” inexaurível. O corpo e o rosto do visitante trincado, seja ele quem for, desde o lugar insituável em que demoram tanto o ser vazio do livro quanto o ser vazio do museu, avista e visita quem o visita e avista, seja ele quem for.

Conforme as palavras ali emprestadas de Thierry de Duve, esse encontro obedece aos desígnios da querença. Trata-se de “um encontro desejado... – o vidro servindo de obstáculo – entre dois espectadores, ele e eu, dois membros do público”, e que no entanto nunca acaba de ocorrer. Segundo o testemunho de um deles, um *tertius*, para todos aqueles que para além da página sempre se aproximam, “a obra não [é] nada além de um instrumento para o nosso encontro. Porém, já que ele ocupa o lugar onde eu estava, tinha a convicção de que eu havia perdido o encontro para o qual chegara atrasado, e ele pensava ter tido um *encontro com todos os tipos de atraso*” (p. 50). O corpo da imagem que visita a imagem do corpo esconde um fantasma (situação que ecoa a genial fórmula duchampiana: “a Guest + a Host = a Ghost”; p. 137).

Divisa-se assim um modo de ser fantasmático, de todo poético, que “nada tem de material: ele não é uma substância, já que ele se articula a partir de um procedimento ótico de indiscernibilidade intrínseca que impede toda substancialidade e, inclusive, qualquer pontualidade” (p. 93). A assinatura e a imagem-objeto Raúl Antelo traçam, por conseguinte, “uma simples diagonal, um corte sagital da cena eventual que nos permite ver ‘do outro lado’” (p. 93). Monta-se um diagrama, tão somente, traço entre cá e lá que em sua distância, ou ausência, se fazem presentes, enunciando uma aproximação, um contágio fatal, que evoca Rimbaud: “*Je est un autre*”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> RIMBAUD, Arthur. *Lettre de Rimbaud à Georges Izambard - 13 mai 1871. Correspondance classée par ordre chronologique, d'après les Œuvres complètes*. Gallimard: La Pléiade, 1972.

## OU SEM MUSEU?

Lemos: o que “uma imagem não consegue dizer, mostra-o. A tarefa da pós-imagem consiste, portanto, em dar a ver que não há nada a ver” (p. 193). O dado, em outras palavras, no desde aquém e no para além da imagem, considerada agora desde a efusão Flávio de Carvalho, não obstante étant *donné*, não está, em definitivo, nem um pouco dado. Anacrônico, está unicamente posto, disposto. Posto à disposição, em suma, suscitando a avidez de um olhar erotizado, a ânsia do desejar do desejo, do desejar o desejo. O dado estabelece ou assinala uma posição, simples assim, com o que toma o partido de não tomar um partido, a tempo abandonado. A dispendiosa e despiedosa disposição Raúl Antelo ensaia, inclusive aí, o seu gesto, e ainda uma sua gesta. O que implica um gestar (uma gestação, refúgio de vidas a advir), mas também uma gestão (uma *oikonomia*), e ainda, na terceira frincha da trinca, uma canção – uma melopeia.

A gesta, como sabem os hoje raros leitores de André Jolles, na medida em que modalidade informe ou multiforme que se hospeda em, isto é, que visita gêneros de antemão constituídos e modelados, adaptando-os para adaptar-se a eles, corresponde a um tipo de comunidade cujo vínculo advém sobretudo da manutenção, diferida, de um legado poético comum – um cancionero – e de um legado imagético comum – um imaginário (ambos os casos, de todo modo, apontam para a imaginação, para o fabuloso). Imbuída de um espírito genealógico, e avessa a quaisquer imposições institucionais, tudo nela devém objeto subordinado a feitos articulados à luz da linguagem, sendo este transporte à estratosfera da linguagem um feito e um efeito invariáveis, embora nem por isso de uma vez por todas determináveis.

Os valores, atributos, palavras, imagens, melodias e paisagens contemplados pela gesta constituem a herança de que se apossam todos aqueles que a ela se incorporam ou que são a ela incorporados, todos os que se aliam à comunidade, e assim estabelecem uma linhagem por excelência indefinida, uma série sempre em moção de porvir. Fracionada por natureza, ao cantá-la os membros da comunidade dela participam, produzindo-se ao produzi-la, incorporando volitivamente, após selecioná-los, elementos e fragmentos do canto herdado dos ascendentes, a que modificam através dos acréscimos ou decréscimos que lhes cabem (não se trata, aqui, de contadores de histórias, de narradores como aqueles idealizados por Walter Benjamin, mas de cantores de histórias, cancionistas). Seus intérpretes deixam então como herança,

para virtuais descendentes, o canto que deles provêm, a ser por seu turno remontado e transtornado. Esta proeminência da canção acarreta o anonimato ou polinonimato da tradição assim enredada, em que os “sujeitos” são apenas sujeitos dos cantos e sujeitos aos cantos que por eles, a eles e com eles respondem, portanto co-respondem.<sup>10</sup>

Ao decantar em gesta, a disposição libertária característica de Raúl Antelo não cessa, portanto, de saudar a “busca de uma comunidade situada para além do institucional” (p. 13). Uma comunidade negativa, por certo, disposta “como uma estrutura abertamente singular que demonstra a impossibilidade da própria imanência do comunitário” (p. 14). Ela, uma tal disposição, partilha um sensível em comum no qual a

[...] única inclusão possível [...] passa por uma autoexclusão de seus membros, que estão presentes na forma de uma ausência, uma ‘paixão’ ou padecimento: o êxtase. Esse ponto indecidível, de inclusão excludente, mostra que o próprio do sujeito é faltar ali mesmo onde deveria, em compensação, surgir. (p. 14).

Nessa comunidade anarquista e anartista, e, como já adiantado, anacrítica, em que cada conjunção carrega consigo o imprevisto, posto que sempre se trata de um encontro “fortuito e autônomo dos objetos entre si” (p. 21), e “cuja verdade extrema reside, precisamente, no enigma”, (p. 21), em tal comunidade tudo e todos fazem a potência da arte, fazem a arte enquanto potência. E, assim, retomando a senda de Duchamp, se “tudo é arte, todos os homens são criadores e não existe, então, qualquer emoção vinculada, material ou naturalmente, ao objeto” (p. 149). Daí decorre que o trabalho artístico, e, ligado a ele, o trabalho crítico, adentram o campo acidental do optativo. A operação da arte, com a arte, sobressai como tributária de “uma *escolha* de objeto, e, nesse sentido, ela é uma opção temporal, histórica, muito mais aguçada em regiões periféricas, prenhes de história” (p. 149).

*MARia com MARcel*, conquanto lido não como mimese de uma vivência ou um processo de apropriação, algo ali tacitamente recusado, porém como transposição, “tradução de uma experiência” (p. 14), ou seja, uma impossibilidade de não-contar ou não-cantar, configura uma propensão exitosa para testemunhar, no espaço dia-crítico da crítica, que “a soberania do sujeito não reside na identidade de si para consigo, mas na possibilidade de poder relatar (passar, transferir) um corte que se instala no interior mesmo da subjetivi-

<sup>10</sup> JOLLES, André. *Formes simples*. Trad. Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972, p. 55-75.

dade” (p. 14). Neste encantar, neste gestar em que ecoa um “relato de des-subjetivação”, enfim, não “se narra a partir da imaginação identitária, mas da desincorporação institucional” (p. 14).

Uma maneira antes de tudo generosa de se deixar consumir por uma das exigências mais importantes do exercício intelectual: dizer os e dos textos lidos e vistos a partir dos vazios da linguagem e da imagem, isso que nos resta, dos resíduos e dos vestígios que deixam. Uma aposta, por outro lado decidida, no postulado de que a “verdade da arte situa-se, para além da função e da forma, na fruição, quer dizer, em uma energia da linguagem irreduzível ao discurso, uma energia que se cristaliza nas sínteses disjuntivas de palavras bífidas” (p. 22). A disposição dispõe o excesso, e ao fazê-lo dispõe do excesso, em excesso. Ela, assim, entre outras coisas, afirma uma historicidade cuja dinâmica desarticula os clássicos maquinismos consensuais do historicismo banal, com seus valores e atributos que impõem um horizonte de mesmices, um plano e pleno final que se conforma com o projeto de ratificar coordenadas já de saída calculadas e postuladas, teleo-teo-lógicas.

“Dar a ver que não há nada a ver” constitui um singelo dom, uma doação na qual demora, sempre, na impessoalidade sua, um haver, quando não um em haver. E um de ver? Seja como for, a disponibilidade dispositiva anteliana, entre tantos lugares passeados, no museu se coloca atrás do *Pequeno vidro*, para ver “do outro lado”, como vimos e vemos. Nessa transparessência levada adiante, um corpo, isto é, um anteparo, em dado momento e de dado modo se detém. Ante algo para, antepara. Lampeja então uma sorte de transluzir que, em seu devir translúcido, dá a ver o nada de si que contém e, ademais, um além desse continente incontido, porém contável, em parte obliterado, em parte exposto, nunca porém totalizável. Trânsito ditoso entre o dizer e o desdizer, o dito e o interdito, no balanço do *fort-da* freudiano.

Para ver do outro lado, o que se trama desde lá, é imperioso ir além da dimensão especular, e tomar a operação fotográfica a partir daquilo que ela de fato proporciona: não um imediato mas uma mediação que dá lugar a gamas de sentidos, já que tudo aquilo que “escapa ao ver” pode “se dar a tresler” (p. 17). E, então, suscitar relatos, críticas, críticas-ficções e ficções. Digamos que do ensaio fotográfico com o objeto-imagem Raúl Antelo diante do *Pequeno vidro*, no museu novaiorquino, transluz uma iluminura, dotada da força emblemática de uma operação de transleitura que, atravessando mapas, relógios e lentes nos conduz até o *Grande Vidro*, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, no Museu de Arte da Filadélfia – um outro seguro porto de partida para

se ir atrás do pensamento anteliano – onde aquela energia da linguagem é mais uma vez despendida.

MARia, a *MARiée*, traz para a cena do livro, e do museu, esse que agora é filadelficamente um outro de outros, o encontro virtual, quiçá objetal, que a disposição Raúl Antelo não cansa de revigorar. Como encontramos narrado, com efeito, no local que escolhe para instalar o *Grande vidro* Duchamp pede que se faça uma abertura na parede, para que, “em transparência, se veja uma obra de Maria Martins, que, na ocasião, é colocada nos jardins do museu. A escultura chama-se *lara* e leva como subtítulo a ameaça de um retorno: *Não te esqueças que eu venho da Amazônia*” (p. 24). Uma mera interferência acarreta a criação de um sofisticado espaço vazado, que introduz a simultaneidade de um enquanto do qual brota, como se vindo de uma fonte, todo o feitiço das paixões. Olhar através e desde o corpo explodido da arte transparente de MARcel implica, nesse caso, em ver o corpo em cera perdida da arte de MARia.

*lara*, “suplemento do *Grande vidro*” (p. 24) vindo da biblioteca de Katherine Dreier, em Connectcut (haja bifidez), potencializa o gozo da *MARiée*. A sereia do Amazonas apaixonada pelo amor, de todo modo, entoa também uma canção, nessa nossa gesta de cada dia. A *lara*, Ariana dionisíaca, canta sua ária. Entoa uma sedução “exuberante e violenta” (p. 25), que, ao loar o sem-fim do êxtase que ecoa os confins periféricos, acolhe e configura “uma experiência interior” (p. 25) na qual um “certo erotismo, certa paixão, passa, se põe à vista. Exibe-se [como] valor de passe ou intercâmbio” (p. 26).

O corpo presente-ausente da *MARiée*, de par com a tentação de *lara*, sobre-impressão dada a ver através do *Grande Vidro* graças a uma providencial e luminosa abertura na parede, configuram juntas, na ausência de objeto que em si e de si trazem, a dimensão da falha e da falta, um deslocamento que deslinda e dá vazão a significações. A representação cede lugar a uma apresentação, ou a um cumprimento, de qualquer maneira a um ato que rege também o cantar e o dançar da gesta poética anteliana.

Não se trata, aqui, ali ou algures, de uma apropriação mimética, uma reprodução, mas sim de uma singela, e transcreve-se agora, para concluir, uma citação de Philippe Dubois, de uma singela e “simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de uma estar-aí (ou um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou” (p. 53).



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

## 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 archipilological 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: Archipilology; 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 cita, 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.<sup>1</sup>

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?<sup>2</sup>

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.”<sup>3</sup> Assim, há um traço singular de reflexão que precisamos nos colocar como tarefa crítica e que não cessa de estar aí: o esquecimento.

<sup>1</sup> In: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/simposio30abienal/relatos/arquivar-o-futuro-por-tiago-santinho](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio30abienal/relatos/arquivar-o-futuro-por-tiago-santinho).

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

<sup>3</sup> *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.”<sup>4</sup> 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-

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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).<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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

<sup>5</sup> In: [https://interartive.org/2014/04/entrevista-raul\\_antelo](https://interartive.org/2014/04/entrevista-raul_antelo).

<sup>6</sup> ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente, op. cit., p. 44.

<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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

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

<sup>9</sup> *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.<sup>10</sup>

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 balbuciem, 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*.

<sup>10</sup> 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.”<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>, ao ler os aforismos de Einstein, detendo-se no significante “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-

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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*.<sup>13</sup>

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.”<sup>14</sup> 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.

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

<sup>14</sup> 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

## AS ANARQUITETURAS UTÓPICAS DO OBJETO A BREVES ANOTAÇÕES SOBRE RAUL ANTELO

Edson Luiz André de Sousa  
UFRGS

**RESUMO:** Este texto percorre alguns escritos de Raul Antelo onde ele desenvolve uma reflexão sobre o conceito de *objeto a* desenvolvido pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Lacan vai pensar o objeto a como abrindo um fora de lugar na estrutura, portanto, um não lugar, uma espécie de farol que interpela o sujeito. É por esta razão que o *objeto a* abre espaço para pensarmos o tema das utopias. O *objeto a* é a grande invenção lacaniana e Raul Antelo potencializa este pensamento mostrando algumas articulações possíveis no diálogo entre a psicanálise e a literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Objeto a; Utopia; Psicanálise; Jacques Lacan.

## THE UTOPIC ANARCHITECTURES FROM THE OBJECT A BRIEF NOTES ON RAUL ANTELO

**ABSTRACT:** This text goes through some writings of Raul Antelo where he develops a reflection on the concept of object a developed by the French psychoanalyst Jacques Lacan. Lacan will think of the object a as opening an out of place in the structure, therefore, a non-place, a kind of beacon that challenges the subject. It is for this reason that the object a opens space for us to think about the theme of utopias. The object a is the great Lacanian invention and Raul Antelo potentiates this thought by showing some possible articulations in the dialogue between psychoanalysis and literature.

**KEYWORDS:** Object a; Utopia; Psychoanalysis; Jacques Lacan.

Edson Luiz André de Sousa é doutor em Psicanálise e Psicopatologia pela Université de Paris VII - Université Denis Diderot e professor no Departamento de Psicanálise e Psicopatologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## AS ANARQUITETURAS UTÓPICAS DO OBJETO A BREVES ANOTAÇÕES SOBRE RAUL ANTELO<sup>1</sup>

Edson Luiz André de Sousa

Muitas vezes, mais vale não compreender para pensar, e é possível percorrer léguas compreendendo sem que disso resulte o menor pensamento.<sup>2</sup>

O trabalho de Jailton Moreira, *A forma perfeita*, que acabamos de ver dialoga de forma muito estreita com algumas “démarches” que pude perceber nos textos de Raul Antelo que vou brevemente comentar aqui. Seu estilo de circunscrever um problema vai descascando a linguagem, ponto a ponto, detalhe a detalhe, buscando conexões inusitadas, abrindo frestas de pensamentos em ângulos estranhos e nos surpreendendo aqui e ali com procedimentos que vão mais na direção de uma dissolução da imagem do que afirmar posições de semblantes, que como sabemos a partir da psicanálise, são sempre imaginárias. No procedimento de Jailton Moreira vemos que a forma é o procedimento e o dito ponto ideal de chegada do objeto apenas a causa do que move o ato de construí-lo. Podemos encontrar a nomeação deste procedimento em algo que Antelo evoca no seu texto “Subjetividade, extimidade”: “Assinalar a borda do semblante que circunscreve o núcleo do gozo.” Ou seja, diz Antelo, “[...] trata-se de uma leitura que não nega o semblante, mas que o recupera a fim de que o sujeito capte, seu gozo, fora de sentido ou, em outras palavras, para que meça o verdadeiro com o real.”<sup>3</sup>

O Real que alude aqui diz respeito a sua leitura da psicanálise lacaniana, ou seja, o real como aquilo que escapa e que é da ordem do incomensurável. Comentarei alguns escritos de R. Antelo onde busca no conceito de objeto a, proposto por Lacan, uma lógica da relação entre sujeito e objeto. Objeto a parece funcionar, portanto como uma ferramenta de seu método de investigação. Como ele diz em uma entrevista na revista *Palíndromo*: “Acho que boa parte dos conceitos que uso, esse ou algum outro que tomo da psicanálise,

<sup>1</sup> Apresentado no seminário Raul Antelo - Ficção Crítica, Arquivos, Arqueologias do Rio, em 30 out. 2014.

<sup>2</sup> Cf. LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios do seu poder. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

<sup>3</sup> ANTELO, Raul. [Subjetividade](#), [Extimidade](#). *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 9, n. 14, p. 54-55, 2009.

da filosofia ou de alguma outra área são como peças que retiro das caixas de ferramenta, dispositivos dos quais eu me valho para alavancar uma dicção.”<sup>4</sup>

Sua dicção vai buscar no detalhe, no objeto que aparentemente destoa, que não faz parte da série, seguindo, portanto o princípio da definição de objeto a como aquele que serve a desclassificar, e a surpreender o leitor e colocá-lo ao avesso. O fragmento de Walter Benjamin que abre seu texto “O inconsciente ótico do modernismo”, no livro *Potências da imagem* mostra com precisão o que faz Antelo, por exemplo, no seu livro “Maria com Marcel” Duchamp nos trópicos” onde um fragmento de correspondência, o detalhe de um trabalho, uma anotação perdida por exemplo, pode abrir outras possibilidades de leituras e associações. Reproduzo esta bela passagem que funciona como uma carta de apresentação do procedimento que descrevi acima:

Quando as publicações de vanguarda, “Bifur”ou “Variété”, mostram unicamente detalhes, sob títulos como “Westminster”, “Lille”, “Antuérpia” ou “Boslau”, representando ora um fragmento de balaustrada, ora a copa desfolhada de um árvore cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com uma boia de salvação na qual figura o nome da cidade, elas se limitam a levar ao extremo motivos descoberto por Atget. Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes da cidade; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda.<sup>5</sup>

Assim é seu olhar oblíquo, que busca ocupar territórios ainda não visitados o que me faz lembrar o trabalho de Gordon Matta-Clark que tinha como princípio motor do seu trabalho “encontrar o corte certo entre a estrutura e o colapso.” Matta-Clark cria, portanto, incisões metamórficas no espaço que poderiam ser lidas como escritas no corpo da cidade, revelando assim excessos, abandonos, violências e contaminações. Propõe o conceito de *anarquitectura*, uma estratégia de revelar os vazios das estruturas. Seus cortes são, portanto, atos clínicos e interpretativos em um lógica de desfazer a forma para que uma outra estrutura possa ali advir.

De todo corte sobram restos e foi pensando nisto que Matta-Clark empreendeu uma performance inusitada comprando restos de cidade, mostrando que a conhecemos mais quando buscamos suas histórias de naufrágio. Com a reconstrução de vários bairros em Nova York sobravam eventualmente

<sup>4</sup> Idem, Um intelectual de extimidades. Entrevista. *Palíndromo: Teoria e História da Arte*, n. 3, p. 257-283, 2010.

<sup>5</sup> Cf. ANTELO, Raul. *Potência da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

minúsculas faixas de terreno que foram colocadas a venda por preços simbólicos. Matta-Clark comprou quinze pequenos lotes e que tinham uma função que poderíamos nomear como abstinência da ocupação. “Quando comprei aquelas propriedades a descrição delas que mais me emocionava era “inacessível”. O que queria fazer basicamente era designar espaços que não seriam vistos e desde logo não ocupados.<sup>6</sup> Algumas destas pequenas faixas de terreno chegavam a ter uma largura de 30 cm. Temos aí uma bela imagem de algo que propõe uma pausa na voracidade das formas. A voracidade surge como uma fuligem que turva a visão dos interstícios onde poderíamos recuperar lugares desconhecidos do sujeito.

Estes pedaços de real, excluídos no interior, é exatamente o que Lacan vai nomear como extimidade e que Antelo recupera em muitos momentos de sua reflexão. Diz ele: “Preferi pensar o extimo justamente como aquilo que, de tão íntimo, se torna irreconhecível, retorna como real, objeto estranho que deve ser recusado, guardando a ideia do outro como uma espécie de informe que nos ameaça e nos confronta.” Para Raul Antelo, “[...] a extimidade permite resgatar a ideia de alteridade na mais íntima, solitária e silenciosa das experiências pessoais.”<sup>7</sup>

Raul Antelo surpreende seus leitores como um bom esgrimista que sabe deixar que o golpe do adversário encontre seu espaço vazio e assim permitindo que este mesmo golpe possa voltar a se indagar sobre seu ponto de origem. Aliás é mais ou menos este o desenho que Freud e depois Lacan vão pensar em relação a transferência, na medida em que ao não responder a demanda do paciente permite que este possa saber um pouco mais sobre o desejo que lhe move. Do pouco que conheço de seu trabalho fui surpreendido pelo seu método tão instigante de cercar uma questão a partir do pequeno detalhe, abrindo sempre frestas, fendas, buracos em sistemas de pensamentos por vezes compactados, estruturados, repetitivos. Frestas que mostram novos desenhos de espaço como as anarquitecturas de Matta-Clark deixando entrar novos espaços de luz (*splitting*). Vou dialogar brevemente com alguns apontamentos que Raul Antelo propõe em alguns textos em um diálogo que ensaia com a psicanálise e sobretudo em torno do conceito de objeto a proposto por Jacques Lacan. Os textos de Antelo que trarei para a conversa são “Os objetos da sublimação” (publicado no livro *Literatura e sociedade* (USP,

<sup>6</sup> Cf. MATTA-CLARK, Gordon. Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria (Ed.). Catálogo de la exposición. Madrid: MNCARS, 2006, p. 166.

<sup>7</sup> ANTELO, Raul. Um intelectual de extimidades, op. cit.

2008), “O inconsciente ótico do modernismo” em seu *Potências da imagem, e A coleção, o objeto e o estado gel do intercâmbio*.

Vejamos alguns breves apontamentos da proposta de Lacan em relação ao objeto a.

Nosso ponto de partida é a surpreendente afirmação de Lacan no seminário XVI *De um Outro a outro* quando diz “o objeto a, é a estrutura”.<sup>8</sup> Com esta proposição somos imediatamente convocados a pensar um estilo de estrutura na psicanálise que possa acolher a potência do informe que o objeto a coloca em cena. Não se trata de uma estrutura com sistemas rígidos mas de um dispositivo que dê conta da perturbação que o conceito de *objeto a* injeta em um sistema de pensamento. Provocativamente, Lacan vai propor o objeto a como abrindo um fora de lugar na estrutura, portanto, um não lugar, uma espécie de farol que interpela o sujeito. É por esta razão que, no meu entender, o objeto a abre espaço para pensarmos o tema das utopias. O objeto a é a grande invenção lacaniana. Aliás, esta é sua única invenção, conforme ele mesmo diz em determinado momento de sua obra.

Lacan, faz sua primeira elaboração e desenho mais efetivo do *objeto a* no seminário da angústia. Apresenta neste seminário inúmeras teses das quais vou destacar algumas, iniciando assim um diálogo com as reflexões de Raul Antelo e o tema das utopias.

1. Diz neste seminário que os *objetos a* são situados de um lado, como um ponto de alteridade no Outro, ou seja, são construídos a partir do simbólico, mas não são significantes. São objetos não especularizáveis que faltam à imagem. Lacan insiste nesta falta de imagem, nesta invisibilidade em vários momentos. Diz, que o objeto a, suporte do desejo no fantasma, não é visível naquilo que o constitui. Aponta também que não há imagem da falta.<sup>9</sup> Ora, é exatamente este o argumento de Fredric Jameson, grande pensador das utopias contemporâneas, ao ressaltar que a função da utopia é paradoxalmente seu fracasso. Ou seja, vale por aquilo que nos aponta do nosso em falta com a imaginação. Sua função seria justamente de apontar o que fica interrompido na construção de uma imagem. Vejamos o que diz em seu clássico “As sementes do tempo”.

“O que nós não somos capazes de desejar ou de trazer para a figuração narrativa do sonho ou da fantasia utópica é muito mais significativo e sin-

<sup>8</sup> LACAN, Jacques. *D'um Autre à l'autre*. Paris: Seuil, 2006, p. 375.

<sup>9</sup> Idem, *Le séminaire, livre X: L'angoisse*. Paris: Seuil, 2004.

tomático do que os três desejos existentes de fato.”<sup>10</sup> Então, podemos concluir que o discurso utópico não tem por função uma enunciação do desejo. Acrescenta ele:

[...] a vocação da utopia é o fracasso, o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno de nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção. Concluimos, portanto, que a utopia mostra aquilo que não podemos imaginar. Só que não o faz pela imaginação concreta, mas sim por meio dos buracos no texto.<sup>11</sup>

Antelo retorna em muitos momentos a esta ideia de buraco no texto evidenciando em primeiro lugar que o que transmitimos fundamentalmente é uma falta. Este procedimento fica muito claro quando, por exemplo, pensa a potência do testemunho em seu desafio de transmissão.

O horizonte do testemunho nunca é o da completude do uno, senão o da hiância, onde a disparidade de um Real está alojada sem estar integrada, transmitindo sem ser captada. Assim, não há que se esperar do testemunho uma informação completa, uma vez que aquilo que nele se transmite são sempre modalidades da perda. Porém, não obstante uma perda, as vezes, surge nesses enunciados, a centelha da satisfação, que ocorre justamente quando no próprio texto ‘sempre insuficiente por definição’ o Outro chega a entender o que está mais além, chega a compreender justamente o oco do fracasso do dizer.<sup>12</sup>

2. A angustia, diz Lacan, é a tradução subjetiva do objeto a.<sup>13</sup> *Objeto a* que poderíamos aproximar do *Appensé*, menção feita na última aula do seminário do sintoma, uma espécie de *contra pensar*.<sup>14</sup> Um objeto *gegenwort* (*contra-palavra*) como evocava Paul Celan, que se articula com a proposta de Georges Bataille com seu conceito de Informe, ou seja, o objeto a encontraria seu “sentido” como um objeto que serve a desclassificar. Nesta mesma aula, Lacan menciona o Ossobjeto, onde fará a diferença entre letra e o significante, resgatando a função da escritura como intrusão. Utopia como escritura, como intrusa.<sup>15</sup> Todas as utopias tiveram a função de produzir textos ficcionais anacrônicos ao seu tempo, em um claro sentido provocador ao espírito crítico adormecido de suas épocas.

<sup>10</sup> JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Atica, 1997, p. 85.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>12</sup> ANTELO, Raul. Subjetividade, Extimidade, op. cit., p. 56.

<sup>13</sup> LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre X: L'angoisse*, op. cit.

<sup>14</sup> *Idem*, *Le séminaire, livre XXIII: Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005, p. 155.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 145.

### Para Antelo que busca com rigor estes estados anacrônicos

[...] mais do que trabalhar com a necrose, me interessava arrancar vida daquilo que aparentemente estava morto, através da imagem que se tem do outro. Ou seja, a questão seria como devolver potência a essa imagem, como fazê-la sair do lugar, da via morta, cujo caminho não a conduz a lugar nenhum.<sup>16</sup>

3. As utopias, como o objeto a, apontam um não lugar. Como a página em branco que evoca Giorgio Agambem ao falar de Herman Melville e seu “Bartleby” em um belo ensaio que escreve sobre contingência. Menciona um precedente notável da página branca, ao recordar que Aristóteles comparou o entendimento ou o pensamento em potência com uma tabuleta de escrita onde ainda não há nada escrito.<sup>17</sup> Utopia como causa, como causa de desejo mas que não diz de seu objeto. Objeto causa do desejo que barra o sujeito, criando assim esta estranha criatura que se constitui por algo do qual lhe é interdito o acesso. Nesta tradição de inspiração utópica, o enigma não é o pensamento mas a potência do pensar, não propriamente a escrita, mas a folha em branco.

4. Outra hipótese importante é pensar o objeto a como *objeto sem idéia* e também como *objeto dejetado*. Temos que pensar este objeto sempre em queda, como o que “resiste a ser assimilado em uma função significativa. Dejetado que resiste a “significatização” fundamento de todo sujeito de desejo.<sup>18</sup> Podemos ver aqui a riqueza de uma articulação política potente e que capturo na seguinte idéia que encontrei no seminário de Lacan *L’insu que sait de l’une- bévue s’aile à mourre*: “Seria ainda excessivo dizer que há real, porque dizê-lo é supor um sentido. O real que existe é ex-sistência.”<sup>19</sup> Desenvolvi em outro texto uma aproximação deste pensamento com o que Antonio Negri desenvolve no seu perturbador *Poder constituinte* e que faria tão bem para tantos grupos e organizações. Como pensar um poder que se institui e se destitui a todo momento?<sup>20</sup>

<sup>16</sup> ANTELO, Raul. *Subjetividade, Extimidade*, op. cit., p. 283.

<sup>17</sup> “A mente é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada ainda está escrito, serve precisamente para representar o modo de ser uma pura potência. Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer.” AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 26.

<sup>18</sup> LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre X: L’angoisse*, op. cit., p. 204.

<sup>19</sup> Idem, Seminário XXIV, *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*. No prelo. [1976-1977].

<sup>20</sup> Cf. SOUSA, Edson. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

Em 1960, o poeta Paul Celan encontrou em uma livraria de Paris uma coleção de ensaios sobre o judaísmo publicada em Praga em 1913. Este livro se chamava *The santification of the name*, de Hugo Bergmann. Celan que sobrevivera a um campo de concentração nazista e se suicidou aos 49 anos, sublinhou a seguinte frase do Talmud “Aquele que pronunciar o nome perderá a sua parte no mundo futuro.” Russell Jacoby diz que esta frase sintetiza um axioma dos utopistas iconoclastas, ou seja, sua resistência em representar o futuro. Mas, é preciso deixar claro, acrescenta ele, se o futuro desafia este saber dogmático, não desafia a esperança.<sup>21</sup>

Este parece ser o fio condutor da invenção lacaniana do objeto a, ou seja, introduzir uma desordem denunciando a falácia de nossa crença do encontro do objeto e, em certa medida, a falácia de toda relação de objeto. Roger Dadoun inspirado na teoria psicanalítica em seu impressionante ensaio *Utopia: a comovente racionalidade do inconsciente* vai inclusive pensar a utopia como formação do inconsciente. Neste sentido invertendo o vetor presente → futuro para presente → passado. Aqui sintoniza com a psicanálise no sentido de que o horizonte se localiza naquilo que podemos recriar em nossas ficções de origem.<sup>22</sup> Objeto a como obstáculo ao imaginário seja na direção centrípeta como entrave ao sentido, seja na direção centrífuga, como barreira ao espaço de visão, tal qual atesta o seu caráter não-especular.<sup>23</sup>

A lógica de construção de sentidos, arma o sintoma, que no plano do laço social tem como um dos nomes possíveis o de ideologia. Podemos aqui propor pensar a utopia como ato analítico, como corte, como princípio esperança, utopia como crítica, utopia como suspensão do tempo histórico.

O objeto a introduz fissura no discurso e faz frente às estruturas totalizantes. Portanto, objeto a e utopia, apontam para um não lugar. Não lugar que sustenta uma posição possível para o surgimento de sujeito. Diz Lacan que só há idéia do objeto a que por seus estilhaços.<sup>24</sup>

Para concluir, dois apontamentos, que mostram com precisão o mal estar que constitui todo sujeito. O primeiro é uma passagem lúcida onde Freud ajuda-nos a descolar o pensamento utópico de uma idéia simplificadora de fe-

<sup>21</sup> JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>22</sup> DADOUN, Roger. Utopie: l'émouvante rationalité de l'inconscient. In: BARBANTI, Roberto (Org.). *L'art au XXe siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 34.

<sup>23</sup> LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre X: L'angoisse*, op. cit.

<sup>24</sup> Ibidem.

licidade. Se o princípio do prazer é, em certa medida, nosso princípio esperança (Ernst Bloch), não podemos deduzir daí nenhuma garantia de felicidade.<sup>25</sup> Vejamos em Freud:

[...] o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Não pode haver dúvida sobre sua eficácia, ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado: todas as normas do universo são-lhe contrárias. Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja “feliz” não se acha incluída no plano da “Criação”.<sup>26</sup>

O segundo apontamento trata-se de uma reflexão precisa de Lacan sobre utopia. Tal passagem encontramos na aula do dia 23 de abril de 1969 no Seminário de *Um Outro ao outro*. Nesta aula Lacan está preocupado em indagar a relação entre forma e pensamento. Sua questão é como dar forma ao que escapa ao pensamento. Diz ele que o pensar se debate entre a norma e sua transgressão. Procurei mostrar, nesta brevíssima conversa com Antelo Lacaniano, o quanto o objeto a e a utopia funcionam como incisões transgressivas. Ele é rigoroso na busca de um pensamento que recupere esta força transgressiva. Certamente sempre foi esta a busca dos utopistas: um *pensar contra*. Escreve Lacan:

É lá que a função de pensamento pode tomar algum sentido ao introduzir a noção de liberdade<sup>27</sup> Para dizer de forma radical, é o *pensamento da utopia*<sup>28</sup> que, como seu nome enuncia, é um lugar de lugar nenhum, de não lugar, é a partir da utopia que o pensamento será livre para desenhar uma reforma possível na norma. Foi assim que na história do pensamento, de Platão a Thomas Morus, as coisas foram apresentadas. Em relação a norma, do lado do real onde ela se estabelece, é somente no campo da utopia que pode se exercer a liberdade de pensamento.

<sup>25</sup> BLOCH, Ernst. *Le Principe Espérance*. Paris: Gallimard, 1976.

<sup>26</sup> FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização: obras psicológicas de Sigmund Freud*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1980 [1930], p. 94-95.

<sup>27</sup> Lacan esta se referindo aqui a força transgressiva do pensamento.

<sup>28</sup> LACAN, Jacques. *D’um Autre à l’autre*. Paris: Seuil, 2006, p. 268. [Grifo nosso].



Recebido em 14 de junho de 2018  
Aceito em 15 de setembro de 2018

## 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 avizinhamo 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, desembrulham-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

FANTASMAGORIAS DO TEMPO  
APAGAMENTO DA MEMÓRIA E INVENÇÃO  
DA HISTÓRIA NO ESPAÇO BRASILEIRO

Ettore Finazzi-Agrò  
Sapienza Universidade de Roma

RESUMO: O ensaio procura resgatar os muitos silêncios e as omissões recorrentes que constelam a história brasileira remetendo, sobretudo, para a magistral recapitulação das teorias historiográficas apresentada no livro de Paul Ricœur *L'histoire, la mémoire, l'oubli*. A conexão entre memória e esquecimento, da qual depende boa parte da historiografia contemporânea, leva, de fato, a pensar o tempo brasileiro na sua incosequência ou na sua intempestividade, justificando a proposta, avançada por Raul Antelo, da história do Brasil como uma possível "genealogia do vazio".

PALAVRAS-CHAVE: Vazio; Genealogia; Fantasmagoria.

TIME'S PHANTASMAGORIAS  
THE DELETION OF THE MEMORY AND THE INVENTION  
OF HISTORY IN THE BRAZILIAN SPACE

ABSTRACT: The essay seeks to recover the many silences and recurrent omissions that cross the Brazilian history, mainly referring to the masterful recapitulation of the historiographical theories presented in the Paul Ricœur's book *L'histoire, la mémoire, l'oubli*. In fact the connection between memory and forgetfulness, on which much of contemporary historiography depends, leads us to think of Brazilian time in its incoherence or its untimeliness, justifying the proposal advanced by Raul Antelo of the history of Brazil as a possible "genealogy of emptiness".

KEYWORDS: Nothingness; Genealogy; Phantasmagoria.

Ettore Finazzi-Agrò é professor titular de Literatura Portuguesa e Brasileira na Sapienza Universidade de Roma e diretor das revistas *Letterature d'America* (Roma) e *Studi Portoghesi e Brasiliani* (Pisa).

## FANTASMAGORIAS DO TEMPO APAGAMENTO DA MEMÓRIA E INVENÇÃO DA HISTÓRIA NO ESPAÇO BRASILEIRO

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. [...] O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

Walter Benjamin, *Teses de filosofia da história*

A amizade, como a vida para Riobaldo, pode ser às vezes muito perigosa. Ser amigo de Raúl comporta, com efeito, um perene sentimento de insuficiência perante a sua imensa erudição e a sua cultura aparentemente sem limites. Para dar um exemplo recente, quando lhe anunciei que eu ia participar de um seminário na *Maison de l'Amérique Latine* em Paris, ele me respondeu lembrando que a sede dessa instituição tinha sido a moradia de Charcot; que o jovem Freud foi visitar, intimidado, o ilustre psiquiatra; que no jardim daquela casa existe um restaurante frequentado por executivos e que perto dela há uma bela loja de roupas de inspiração oriental e uma luxuosa sapataria masculina. Um conjunto de informações que me deixou um tanto estarecido, visto que eu não conhecia a história da *Maison* e nada sabia da relação entre Charcot e Freud, nem da presença do restaurante e tampouco da existência de lojas elegantes perto da Casa.

Ser amigo de Raúl comporta, então, um mergulho na nossa ignorância, ou melhor, uma queda no abismo da nossa (humana, demasiado humana) grosseria. Isso pode, evidentemente, provocar tentativas de emulação ou a vontade de ficar na nossa insciência, recusando de ser conduzidos por ele no seu universo de informações, de saberes, de conhecimentos. Eu assisti, de fato, aos dois efeitos que a esmagadora massa de referências que ele pode colocar em jogo produzem sobre as pessoas: aceitação ou recusa de um homem de tão vastos conhecimentos, que pode ser considerado um guia e um mestre precioso ou uma pessoa arrogante e presunçosa. Convivendo com ele, ao longo de muitos anos – embora de modo intermitente –, sei por certo que ele não tem nada do frio estudioso, vangloriando-se da sua imensa e variada cultura, mas que, pelo contrário, ele é uma pessoa sensível e generosa, dispensando, sem saber, os seus muitos saberes.

Eu, que me orgulho de ser amigo de Raúl – e aqui concluo com os elogios para não aparecer demasiado bajulador e puxa-saco –, considero esta oportunidade de refletir sobre a relação entre arqueologia e história um modo para homenagear a vastidão dos seus interesses, a partir, justamente, da sua capacidade de vasculhar arquivos e de sua natureza de incansável investigador da história da arte e da literatura. Confesso aliás, desde logo, que o meu ponto de partida não é exatamente uma obra de Raul e sim um livro escrito por um famoso filósofo francês que, aos seus 87 anos e cinco anos antes de morrer, publicou uma obra que pode ser considerada uma espécie de legado para as gerações futuras e uma recapitulação brilhante do seu longo percurso de pensador e estudioso. Refiro-me, evidentemente, a Paul Ricœur e ao seu *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, publicado em 2000.<sup>1</sup> Ele que tinha sido, para além de muitos outros merecimentos, o mais importante investigador moderno da relação entre tempo e narrativa, nos ofereceu (e a oferta é tanto mais parecida com o dom – noção aliás amplamente tratada no interior do livro –, enquanto o autor fez questão que a primeira edição saísse em edição econômica, na coleção *Points* das Éditions *du Seuil*), nos presenteou, então, com um panorama extremamente amplo e articulado das muitas propostas teóricas sobre o tratamento do tempo – e do passado em particular – na cultura ocidental, refletindo e conjugando as várias perspectivas e chegando a algumas conclusões que eu considero fundamentais, embora tenham sido amplamente debatidas e/ou criticadas por outros representantes da historiografia contemporânea.

A questão colocada por Ricœur, atravessando um livro tão extenso e denso, é, mais uma vez, a nossa relação com a temporalidade pretérita e os modos dos quais dispomos para a recontar. Afinal, o assunto é sempre aquele típico do ilustre estudioso francês, ou seja, o cruzamento entre *temps* e *récit*, tentando assim desvendar o lugar do sujeito, a maneira em que ele se relaciona com o acontecido e é por ele condicionado. As possíveis concatenações entre presente e passado ficam, portanto, no primeiro plano, se abrindo, na parte final do livro, para a questão do esquecimento, para um momento, que eu chamaria, de certa forma, “catártico”, de apagamento da experiência (e da experiência dolorosa, em particular) através do *pardon*, isto é, graças ao ato de doar o perdão – jogando com a ambivalência entre o latim clássico *donum* e as suas derivações *perdonum* e *condonum* no latim medieval.

Um grande número de teorias historiográficas é analisado no livro, que não se esquiva, para além disso, de penetrar também nos territórios pró-

---

<sup>1</sup> RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000

prios da psicologia, da sociologia ou da antropologia, sempre no intuito de desvendar o significado e as perspectivas possíveis do nosso estar no tempo. Confesso, aliás, que quando escrevi, anos atrás, um ensaio sobre a historiografia literária no Brasil, tomando emprestado de Martin Heidegger o tema do tempo (pré)ocupado, eu tinha, na verdade, como base as considerações de Paul Ricœur e a sua análise dos conceitos heideggerianos de *Cuidado* e de *Intratemporalidade*. Naquele breve texto, de fato (incluído agora, revisto e refundido, no meu livro *Entretempos*), eu lançava uma proposta de revisão do tempo (e do tempo literário, em particular) no contexto brasileiro, porque não há dúvida que a condição pós-colonial do país coloque um problema incontornável quanto ao tratamento do passado e à sua relação com o presente.<sup>2</sup>

De fato, a ruptura com o país colonizador comporta também uma laceração na sequência entre passado e presente, levando para uma diferente maneira de narrar o tempo, em que a ficção preenche o lugar vazio (ou esvaziado) da origem. Nesta perspectiva, Ricœur parece por um lado admitir, na preservação da memória e na procura das causas do presente, uma linhagem que, a partir do testemunho, passa pelo arquivo para chegar à história, enquanto, pelo outro, afiança e compartilha a tese de Michel de Certeau sobre *“l’absent de l’histoire”*.<sup>3</sup> Esse duplo olhar sobre o passado – um baseado na série oralidade, escrita e narrativa, ou seja, na passagem ativa do documento ao monumento, e outro fundado sobre a figura passiva, silenciosa do ausente, daquele que, tendo vivido num tempo pretérito e sendo o verdadeiro sujeito e objeto da história, não pode todavia mais nem falar nem escrever – é muito útil, no meu entender, na avaliação do papel da historiografia no contexto brasileiro, visto que, como sublinharam tanto Sússekind quanto o próprio Raúl, o modo de retratar o passado assenta, nesse âmbito, sobre uma “genealogia do vazio” – embora seja difícil, ainda hoje, encontrar no Brasil uma prática historiográfica que corresponda plenamente a essa ausência constitutiva do tempo nacional.<sup>4</sup>

De fato, tanto na escrita da história quanto naquela artística temos a ver, por um lado, com a consciência culpada de alguns grandes intelectuais que souberam assumir o peso da falta e lamentar o incontornável alheamento da

<sup>2</sup> FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

<sup>3</sup> CERTEAU, Michel de. *L’absent de l’histoire*. In: *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. 2. ed. Paris: Gallimard, 2002.

<sup>4</sup> ANTELO, Raul. Genealogia do vazio. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, I, p. 57-68, 1999; SÜSSEKIND, Flora. “O escritor como genealogista”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 2. Campinas: Memorial Unicamp, 1994, p. 451-485.

cultura brasileira que vem dessa não aceitação da ausência de um fundamento próprio (poderia citar as obras de Sérgio Buarque de Holanda ou de Antonio Candido, mas prefiro mencionar apenas a famosa definição de Paulo Emílio Salles Gomes sobre “a dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro”<sup>5</sup>), enquanto, por outro lado, assistimos às tentativas incessantes de rasurar o vazio, isto é, de criar fetiches de identidade sobre os quais basear uma continuidade e uma norma consequencial, de fato inexistentes ou imaginadas. Penso, por exemplo, em Sérgio Romero ou em Afrânio Coutinho, grandes autores que tentaram inventar – a partir, cada um, de uma perspectiva diferente – uma coerência entre passado e presente na qual embasar uma ideia de Pátria e de comunidade nacional.

Nesse sentido, a atenção prestada por Paul Ricœur, por um lado, à sequência necessária entre documento e monumento e, pelo outro, à fundamental e fundadora presença do ausente, poderia representar, para a historiografia brasileira, um ponto de partida extremamente produtivo. Quanto ao re-uso documentário, podemos desde já mencionar pelo menos dois grandes escritores brasileiros, um do século XIX e outro do século XX. O primeiro é obviamente José de Alencar que encheu o seu *O guarani* de notas de rodapé, remetendo para os textos de cronistas e de eruditos de toda sorte no intuito de fundamentar o seu discurso romanesco. Esse uso instrumental das *auctoritates* não representa um caso isolado no âmbito da literatura brasileira do séc. XIX – o vamos encontrar, com efeito, em muitas outras obras do próprio Alencar e de outros escritores do período e, de forma muito mais refinada e paracientífica, até em Euclides da Cunha –, constituindo, afinal, um elemento diferenciador em relação, por exemplo, ao romance histórico europeu, no qual persiste, sim, a função pré-textual (e de pretexto) do falso manuscrito antigo, reencontrado de modo fortuito, mas onde em raros casos teremos, no paratexto, uma referência tão explícita e reiterada aos documentos históricos reais a fim de fundamentar a ficção. Aquilo para o qual tudo isso remete é uma falsificação do tempo do arquivo em vista da construção de um tempo histórico coerente com a arbitrária premissa documentária.

Nessa fantasmagoria histórico-ficcional, ou propriamente, nessa re-proposição de fantasmas de identidade, a figura mais apropriada de *révenant* é, obviamente, a do indígena, cumprindo, junto com a exaltação da natureza e com a reativação do mito do homem natural, a função de elo de conjunção

---

<sup>5</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1973] 1996, p. 90.

imaginário entre passado e presente, entre arqueologia e história, entre ausência e presença. A esse estereótipo parece não escapar o outro escritor do século passado a quem me referi. Com efeito, mesmo indo na contramão do mito, contradizendo a bondade do homem e o caráter selvagem e programaticamente inculto da natureza (“a floresta e a escola”), também Oswald de Andrade nada faz mais de que reafirmar o papel fundamental e fundador da cultura indígena. E mais uma vez, essa identificação com o “ausente” se baseia num re-uso das fontes documentárias, tanto assim que na secção denominada “História do Brasil” da sua *Poesia Pau-Brasil* vamos reencontrar o emprego dos textos dos cronistas e viajantes europeus que já vimos em Alencar. A diferença, porém, é que lá onde o escritor romântico confundia, de forma instrumental, o documento com a ficção, o escritor modernista tenta, de modo irônico ou alheado, se apropriar das fontes em direção do presente, tornando poético, incongruente e polissêmico o documento. Em vez de uma narrativa imitando a história, teremos, então, uma história se tornando objeto ficcional e instaurando “um grande carnaval do tempo” (para parafrasear as palavras que Foucault dedicou à genealogia nietzschiana<sup>6</sup>), onde o arquivo é apenas um amontoado de rascunhos caóticos e não confiáveis, citando os quais, de forma estranhada, é possível reinventar o presente da nação e designar, de modo utópico, o seu futuro (basicamente, o famoso “matriarcado de Pindorama” sobre o qual Oswald irá voltar de maneira incansável quase até a sua morte).

Esse uso e abuso dos documentos nos leva mais uma vez, cotejando o livro de Ricœur, a nos interrogar sobre como funcionam a memória, a história e o esquecimento no espaço brasileiro: numa dimensão, justamente, onde, como afirmava o Conselheiro Aires, citado por Alfredo Bosi, “*les morts vont vite*” e onde lembrar o passado assume, às vezes, as cores negras e as andanças lutuosas de um rito de enterro.<sup>7</sup> Inutilizando qualquer fetichismo identitário, excluindo qualquer aproveitamento ficcional e ufanista dos “ausentes”, o que resta é, nesse sentido, apenas a lamentação indignada daqueles que assistiram, impotentes, aos fatos: das testemunhas ou dos supérstites que, como Euclides, tentaram erguer um monumento funerário às vítimas, resgatando o seu vozerio sem eco, desvendando no acontecido uma possibilidade irrealizada.

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l’histoire. In: *Philosophie. Anthologie*. Paris: Gallimard, 2004, p. 393.

<sup>7</sup> BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Acho curioso, nessa perspectiva, que, no índice analítico que se encontra no fim de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, o verbete *Témoignage* remeta para *Document*, como se o estudioso francês emparelhasse a figura da testemunha ou do *histor* (ou seja, etimologicamente, “daquele que viu”) com aquela do arquivista – embora seja lícito duvidar se foi o próprio Ricœur que curou, materialmente, os índices. É curioso porque se há uma diferença notável entre os vários momentos da reconstrução histórica ela consiste, justamente, em primeiro lugar na não coincidência entre o testemunho e o documento arquivado e, em segundo lugar, entre o tempo arquivado e o tempo recontado.

De fato, como vimos nos casos de Alencar e de Oswald, a história brasileira, como aquela de todos os países pós-coloniais, vive e se alimenta dessa defasagem, dessa incoerência entre o dado documentário e o seu aproveitamento, o que vai dar numa situação inatural ou intempestiva onde aquilo que conta não é a ordenação e a concatenação cronológica dos fatos e sim a com-presença dos tempos, ligada, mais uma vez, à instância atemporal e substantiva de um sujeito ausente. Já que, afinal, o que vale é a suposição fantasmática da origem ou das possíveis origens das quais descende, fatalmente, uma genealogia plural e anacrônica, ligada a aquilo que Ernst Bloch denominou como “contemporaneidade do não-contemporâneo”<sup>8</sup> e que Reinhart Koselleck teorizou como conluio de passado, presente e futuro numa segmentação caótica de momentos diversos, dependendo da pluralidade das ideologias e do relacionamento delas com um tempo que se mostra, necessariamente, assíncrono.<sup>9</sup>

Nesse sentido, aquilo que parece prevalecer, no contexto brasileiro – como, aliás, em muitos outros âmbitos nacionais –, é a natureza, ao mesmo tempo, conjectural e contingente da reconstrução histórica: conjectural por causa do uso instrumental e arbitrário das fontes documentais; contingente porque nela se dá aquilo que Giorgio Agamben definiu como realização efetiva de uma possibilidade: “o modo em que uma potência existe enquanto tal”.<sup>10</sup> Logo depois, de resto, o filósofo italiano acrescenta que justamente o caráter contingente (ou seja, “o possível posto à prova de um sujeito”) é aquilo que, se colocando entre a *langue* e o arquivo, “[...] pretende uma subjetividade, sendo o que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de

<sup>8</sup> BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. In: *Werkausgabe*. Bd. 4. Suhrkamp: Frankfurt, 1962.

<sup>9</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene zukunft. Zur semantik geschichtlicher zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Borin-ghieri, 1998, p. 136.

palavra.”<sup>11</sup> Aqui, como se vê, o acento é posto não sobre a diferença entre tempo do arquivo e tempo da história, mas sobre a relação conjuntural entre sujeito e objeto da reconstrução histórica, entre o gesto arqueológico do desenterro do passado e a faculdade da testemunha de falar em nome e por conta daqueles – dos “ausentes”, mais uma vez – que não podem falar.

Considerar essa impossível possibilidade do testemunho é, a meu ver, particularmente importante na avaliação da história brasileira, visto que ela aparece constelada por silêncios ou por atos de fala virtuais, quase sempre omitidos pelos relatos históricos oficiais: aqueles do índio, como vimos, mas também aqueles das inúmeras pessoas que participaram e morreram durante a Cabanagem, a Sabinada, a Balaiada ou a guerra do Contestado – e, mais em geral, as vozes, os gritos e os esgares doloridos de todas as vítimas sem nome de uma repressão sangrenta, de todos aqueles que não deixaram rastros nos arquivos oficiais e de que a escrita da história dá conta apenas de modo conjectural. De fato, esses “homens infames”, na sugestiva definição de Foucault, apesar do esquecimento ao qual os condenou a História, continuam nos enviando sinais que poderiam ser ordenados apenas dentro de um paradigma indiciário (para retomar uma expressão conhecida de Carlo Ginzburg), ou melhor, no interior de um repertório sem ordenação consequencial e sem regras cronológicas, atestando todavia, na possibilidade teórica de assumir a palavra, a existência de um sujeito que não pode falar.<sup>12</sup> Salvo em casos raros, a falta de testemunhos fiáveis é, no Brasil, o traço característico de um tempo em palimpsesto, de um tempo continuamente apagado e reescrito (re-inscrito) em vista de uma história fundada não sobre a memória arquivada, mas sobre o esquecimento compulsivo (de que a “Lei da Anistia” pode ser um exemplo claro e recente).

É justamente por isso que a minha proposta, para vencer a rasura ou o recalque daquela que Benjamin definia “a tradição dos oprimidos”, foi a de construir, juntando pedaços desconectados, uma história da cultura brasileira não pautada pelo tempo do relógio e sim pela justaposição de imagens ou de figuras nas quais se condensa, por instantes, a memória de uma nação no curso do tempo – do seu tempo plural e inexecuível.<sup>13</sup> Uma história fora da

<sup>11</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. “La vie des hommes infâmes”. In: Philosophie. Anthologie. Paris: Gallimard, 2004, p. 562-586; GINZBURG, Carlo. Spie. Radici di un paradigma indiziario. In: GARGANI, Aldo Giorgio (Org.). Crisi della ragione. Torino: Einaudi, 1979, p. 57-106.

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. Tesi di filosofia della storia. In: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Trad. Renato Solmi. 4. ed. Torino: Einaudi, 1981.

norma então, ou pelo menos, fora de uma concatenação causal de nomes e de fatos, uma história que seja, ao mesmo tempo, reconstrução arqueológica do passado e negação desse passado que, no icônico dinamismo da figura, não consegue passar. Porque é apenas nessa capacidade de constelar tempos heterogêneos, nessa não coincidência e nessa defasagem entre o poder-dizer e o dito (entre *langue* e *parole*, entre a instituição de um paradigma e a disposição sintagmática dos eventos), entre aquilo, enfim, que se apresenta com feito e perfeito no âmbito do arquivo e aquilo que fica sempre por-fazer e imperfeito pretendendo o gesto do arqueólogo – é nessa contingência, então, que habita não apenas o testemunho, mas mais em geral uma certa imagem da história e a própria história como sucessão caótica e heterogênea de figuras e como interrogação incessante desse caos e dessa heterogeneidade.

Acho, com efeito, que só considerando o decurso temporal, não como sequência ordenada de nomes memorados e de fatos arquivados, e sim como pulular de figuras em que se amontoam e se condensam provisoriamente significados a serem decifrados, tanto no sentido sincrônico quanto diacrônico – ou melhor, conjugando sincronia e diacronia, repetição e diferença –; só, afinal, sob a forma de uma iconologia inconsequente ou, na esteira de Benjamin, de uma coleção de artefatos diversos, onde, nas imagens e nas coisas musealizadas, se cruzam tempos diferentes, podemos tentar montar uma história plausível, testemunhando a pluralidade das instâncias e das vozes já inaudíveis que nessas figuras, por instantes, se coalham – ecoando num presente que, sempre segundo Benjamin, “[...] não é transição, mas fica suspenso no tempo e é imóvel.”<sup>14</sup> Tempo do arquivo e tempo da história perdem assim os seus contornos, fluindo um no outro, um dentro e através do outro, deixando pairar uma interrogação que pretende uma hermenêutica sem fim e sem respostas certas.

A historiografia praticada por Raúl tem, a meu ver, exatamente esse caráter a mesmo tempo contingente e necessário, arqueológico e histórico, intempestivo e atento à evolução do panorama cultural, numa procura infundável daquilo que, no texto literário ou no produto artístico, faz dele um espelho – um espelho negro, porém, remetendo para o enigma – não apenas do passado, mas também do presente, nas suas múltiplas relações com outros tempos e outras dimensões da prática humana, com outros “artifícios”. E para finalizar esta breve reflexão sobre o tratamento do tempo e sobre o seu questionamento no âmbito brasileiro assim como num contexto teórico muito mais am-

<sup>14</sup> Ibidem.

plo, eu gostaria de mencionar um grande filósofo e historiador da arte como Georges Didi-Huberman – não por acaso muitas vezes lembrado, nos seus ensaios, por Raúl Antelo. Ele afirmou de fato, no seu *Devant le temps* todo consagrado à relação complexa entre temporalidade e imagem, que na escrita da história a figura se apresenta como “concatenação de sutis anacronismos: fibras de tempo entremeadas, campo arqueológico a ser decifrado”,<sup>15</sup> recuperando, assim, o que, no passado refletido na linguagem icônica, se apresenta como sempre inatual ou intempestivo: isto é, uma memória tentando resgatar a ausência, uma memória do imemorable.

É nessa aporia, afinal, nesse anacronismo engolindo qualquer instância crono-lógica e qualquer obrigação consequencial, que podemos enfim redescobrir, a meu ver, o sentido múltiplo do nosso confuso estar-no-mundo, filhos e pais de um tempo que, por um lado, é nosso no afastamento e no olvido e, pelo outro, nos institui na nossa genealógica, humana e fatal insuficiência.

---

<sup>15</sup> [...] agencement d’anachronismes subtils: fibres de temps entremêlées, champ archéologique à déchiffrer. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Histoire de l’art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000, p. 36. [Tradução minha].



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

## O ENCONTRO, OU AS IMAGENS SAEM DA BOCA

Júlia Vasconcelos Studart  
UERJ

RESUMO: Esse texto é uma breve leitura crítica do pensamento de Raul Antelo, principalmente a partir do seu pequeno livro *Tempos de Babel: destruição e anacronismo*, publicado em 2017. Um gesto sempre em direção ao político, ou seja, ao não-aparentado. Ou seja, a tentativa de recompor uma leitura da *teoria da destruição* (Benjamin) para destruir a destruição, num pensamento que vem *com e da* história da arte provocando encontros com o *meridiano*: uma política do tempo.

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

## MEETING, OR IMAGES FLOW OUT OF THE MOUTH

ABSTRACT: The essay traces some paths of the archiphiological 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.

Júlia Vasconcelos Studart é professora da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## O ENCONTRO, OU AS IMAGENS SAEM DA BOCA

Júlia Vasconcelos Studart

A história da arte é uma história de profecias.  
Walter Benjamin, *Estética e sociologia da arte*

Trocando em miúdos, a matéria mordida e amassada é algo que, como as palavras, sai da boca e estabelece o regime do discurso, assim como o olhar fixa o regime das imagens e o coloca em funcionamento através das palavras. Ou seja, que através da fala – essa coisa que, como a baba, sai da boca – nos colocamos, finalmente, atrás das imagens. Atrás do pensamento. Uma suspensão da razão. O neutro do sentido.<sup>1</sup>

### 1. DE CABEÇA PARA BAIXO

No discurso de agradecimento ao prêmio Georg Büchner, em 22 de outubro de 1960, a que chamou de *O Meridiano*, Paul Celan, a certa altura, convida a atenção para algumas imagens que Büchner compôs a partir de *Lenz* (a novela inacabada). E não de Reinhold Lenz (1751 - 1792), o autor das *Anotações sobre o teatro*, que ele toma como “histórico”, mas sim esse outro, o de Büchner, que se rearticula na capacidade de transformação e ubiquidade da arte, quando a arte é como uma marionete, mas também quando ela é objeto de uma conversa que tem lugar num quarto: “Uma conversa que – é esta a impressão com que se fica – poderia ser continuada indefinidamente, se nada se intrometesse nela. Mas há qualquer coisa que se intromete. E a arte volta a aparecer”<sup>2</sup> diz ele.

Celan nos coloca diante de um problema, que ele toma como mutável, resistente e perene, ou seja, um problema eterno: o problema *da* arte, um problema *com* a arte. E Lenz, ou seja, Büchner, frente a esse problema com a arte, usa-a e faz dela uma contra-palavra. Diante de um pensamento como o de Büchner, esta parece ser a questão, nos colocamos também diante de uma imagem que sai da boca e se arreganha em “linhas inesquecíveis sobre ‘a vida

<sup>1</sup> ANTELO, Raúl. *Atrás das imagens. Fernando Lindote*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes / CESUSC, 2008, p. 71.

<sup>2</sup> CELAN, Paul. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 41.

das mais ínfimas criaturas, os ‘estremecimentos’, as ‘alusões’, o ‘jogo expressivo tão sutil que mal se dá por ele’ – o natural e o criatural.”<sup>3</sup> A imagem que vem desse Lenz figural, como uma rememoração, completa Celan, é:

... mas às vezes era-lhe desagradável não poder andar de cabeça para baixo. – É este o Lenz. [...] Quem anda de cabeça para baixo, minhas senhoras e meus senhores, quem anda de cabeça para baixo tem o céu por abismo debaixo de si.<sup>4</sup>

O ponto, para Paul Celan, é que toda arte, que ele insiste como *poesia*, é qualquer coisa que tome como sentido uma mudança na respiração, um desvio, mas também uma espécie de regresso a casa: andar de cabeça para baixo, ter um abismo debaixo de si. Estamos ainda diante de um TALVEZ, quando a arte continua a viver “na proximidade do aberto e da liberdade. E por fim na proximidade da utopia.”<sup>5</sup> Numa tentativa de encontrar-se com qualquer coisa, como a linguagem, entre imaterial e terrena, porém planetária e circular, é que Celan esboça um movimento possível: quando a linguagem cruza os trópicos (esta “coisa divertida”, diz ele) e se alarga num encontro com um meridiano.

## 2. UM ENCONTRO COM O MERIDIANO

Em 2007, Raúl Antelo publicou um pequeno livro: *Tempos de Babel – destruição e anacronismo* (Lumme Editor, coleção Móbile). O lançamento ocorreu no dia 11 de outubro de 2007, num café no centro de Florianópolis (o Et Cetera Café), que ficava à Rua Osmar Cunha, n. 260, dentro de um projeto de conversa que acontecia uma vez por mês retomando algumas circunstâncias de um filme de Federico Fellini: o *Projeto 8 e ½*.

Lembro que depois de sua fala, durante a conversa, alguém da plateia o interpelou com uma questão: se este livro lançava seus textos e seu pensamento em outras possibilidades de mais acesso aos seus leitores. Como se houvesse ali, no pequeno livro, o desenho de uma outra linha: intersecção de superfície crítica e imaginação com um meridiano.

A sugestão que dirigiam a ele era que este seu livro estava mais perto de uma outra construção de sentidos, mesmo que ainda mantivesse o abismo abaixo de si e o quanto ainda é agradável mover o mundo de cabeça para baixo, mas agora num gesto que recomeçava – a partir dessa publicação – a cumprir um percurso em direção a um outro desenvolvimento excursivo.

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 60.

Lembro também que ele riu e, quase vermelho, armou uma nova cifra diante da questão recompondo-a numa imagem que está no tal livro para começar a tentar responder, de algum modo, ao que se propunha ali, desde a epígrafe de Didi-Huberman retirada de *Diante do Tempo*:

Para que serve a história da arte? 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.<sup>6</sup>

A imagem armada por ele é: Walter Benjamin, enquanto escrevia *Rua de Mão Única*, lia *O Circo*, livro de Ramón Gómez de la Serna, escritor espanhol que viveu entre 1888 e 1963, e que foi muito incensado, segundo ele, “[...] pelos vanguardistas do Prata como o mais radical representante do novo.”<sup>7</sup> E completa que *O circo* foi um livro que “[...] deixaria profundas marcas não só nos materiais colhidos por Benjamin para uma teoria da modernidade, mas também na linguagem mais apta para que pudesse empreender essa pesquisa.”<sup>8</sup>

É essa conversa aparentemente distraída e insuspeita que me leva, de vez, naquele momento, a um encontro com os textos de Raúl Antelo como se fossem, ao mesmo tempo, o meu encontro com o meridiano. Já havia feito dois cursos com ele na UFSC, no ano anterior, em 2006, recém chegada no programa de Mestrado, enfrentando sua biblioteca e bibliografia espantosas, mas até então não havia me detido muito em seus próprios textos porque eles me faziam levantar a cabeça muitas vezes e, de toda maneira, eram muito difíceis para mim, formada em categorias formuladas por uma teoria da modernidade linear e quase sempre ordenada por uma historiografia canônica, quase restritiva. Me dei conta ali, durante aquela fala mais solta que ele dizia – a de uma conversa que tem lugar num quarto e que há qualquer coisa que se intromete nela –, de como o seu procedimento se articula num modo de operação crítica que está também, como aventura e deriva, em suas aulas sempre muito abrangentes e deliciosamente excessivas, e que poderia ser algo como: quando um pensamento que vem da história da arte cruza os trópicos (esta “coisa divertida”, como sugere Celan), esbarra e se alarga num encontro com o meridiano. Um pensamento com o limiar.

<sup>6</sup> Cf. *Ibidem*, p. 7.

<sup>7</sup> ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: destruição e anacronismo*. São Paulo: Lumme Editor, 2007, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

Este seu pequeno e forte *Tempos de Babel - destruição e anacronismo*, por exemplo, não só me leva a tocá-lo de algum modo e de vez, numa possibilidade para um encontro, como, me parece, é provocado a partir da leitura que ele faz da proposição do *encontro*. Primeiro, o encontro de Benjamin com o livro de Ramón: “não é o fato de ele ter feito algum tratado sobre o circo como ‘símbolo’ do sentimento de vida, mas chama-lhe a atenção que ele tenha reunido uma ‘coleção de apontamentos que se ajusta à realidade como o fraque ao palhaço.”<sup>9</sup>

Num suplemento, ele diz que Benjamin destaca, portanto, na teoria do moderno, entre as vias coletivas e simultâneas de elaboração, que o belo não é um atributo do objeto mas um modo de funcionamento em um determinado contexto cultural, quando registra que o percurso de Ramón é pontuado pelas personagens que encontra no circo: o magnetizador, o ilusionista, o contorcionista, o trapezista, as amazonas etc. E cita, numa nota de rodapé fundamental, um trecho longo da conhecida resenha de Benjamin para o *Die Literarische Welt (O Mundo Literário)* sobre o livro de Ramón, como sempre faz nos obrigando a ler à margem, nos obrigando a ler às margens (basta ver as notas intensas do livro que trata do encontro-meridiano entre Marcel Duchamp e Maria Martins – e que a edição brasileira não nos facilita):

Benjamin destaca aliás que Ramón “é ainda melhor no detalhe (em cada um deles). Sobre a louça da cozinha e o guarda-roupa do mágico, a esteira que o elefante pisa, o banquinho, os blocos e tonéis que são escalados por animais vestidos, a almofada de veludo bordado sobre a qual a atleta se deita durante seu número, enfim, sobre o conjunto do inventário do circo suas notas dizem o mais importante, isto é, o que mais nossa fantasia engolir; na verdade, é um inventário do sonho desgastado. Não existe ainda nenhuma convenção intelectual que oriente as discussões sobre as coisas do circo. Seu público é tão respeitável quanto o de qualquer teatro ou sala de concertos. Isto porque no circo a realidade tem a palavra, não a aparência. É muito mais provável que um senhor peça o programa ao vizinho enquanto Hamlet apunhala Polônio do que no momento em que o acrobata executa seu duplo salto mortal. [...] O circo é talvez um parque natural sociológico, no qual se executa o jogo entre as castas dos senhores, composta de criadores de cavalo e domadores, e um dócil proletariado, a plebe dos palhaços e dos empregados de estrebaria ainda ingênua, sem força revolucionária. É um (talvez estranho) lugar da liberdade de classe. Mas é ainda um lugar da liberdade em outro sentido: com razão disse Serna, em um conhecido discurso realizado do trapézio em um circo de Milão, que a verdadeira liberdade dos povos seria antes de mais nada conquistada em um circo. A mim parece que há apenas duas profissões que naturalmente sejam fiadoras da liberdade, e nenhuma das que se possa

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 17.

geralmente pensar. Certamente não as muito suspeitas irmãs misericordiosas [...] ou os pacifistas [...], mas os matemáticos e os palhaços: o mestre do pensamento abstrato e o mestre da natureza abstrata. A liberdade, garantida por suas assinaturas, seria a única na qual eu confiaria. Essa liberdade conquistada no grande circo seria também a liberdade no interior do mundo animal, aquela que o patronato roubou dos homens. Pois este é o segredo do sentimento especial com que cada um adentra o circo: no circo, o homem é um convidado do reino dos animais. Os animais selvagens estão apenas aparentemente sob a tutela dos domadores; as artes que eles representam são sua maneira de entreter e destruir o irmãozinho mais novo, aliás, a única coisa que podem fazer com ele. A gente do circo aprendeu com os animais.”<sup>10</sup>

E isso, ele escreve, não só antecipa em muito o que Benjamin veio a fazer depois com Baudelaire, mas o que Benjamin fez com Franz Kafka ou Reiner Maria Rilke, por exemplo, ao lê-los num limiar entre a humanização do animal e a animalização do homem, o que também apareceria no ensaio sobre Karl Kraus dedicado a um de seus melhores amigos: Gustav Glück. E é isso também que leva o próprio Raúl a ler, depois, um segundo encontro: o do exilado Ramón com os artistas da vanguarda no Prata e, muito, com os desdobramentos do pensamento de Ramón em Jorge Luís Borges, Oliverio Girondo e, principalmente, nas experiências artísticas de Macedonio Fernandez ou de Norah Borges que, segundo ele, “no campo das imagens, por exemplo, também estava elaborando uma percepção do moderno muito semelhante a dele e, por tabela, à do próprio Benjamin.”<sup>11</sup>

### 3. O CIRCO PERIFÉRICO

Se esse pequeno livro vem de um percurso que começa, como um gesto em direção ao político, ou seja, ao não-aparentado, no encontro de Walter Benjamin com *O circo* de Ramón Gómez de la Serna, é possível pensar nos procedimentos excursivos de Raúl Antelo a partir também de um terceiro *encontro*: o de Benjamin com Gustav Glück, numa pergunta que ele elabora, “Quem é Gustav Glück?”

Gustav Glück, diz Raúl Antelo, é basicamente o modelo de Benjamin. “‘Não é nenhum escritor’, esclarece Benjamin a um outro amigo, Gerhard Scholem. Glück não passa de um banqueiro, um ‘mundano e excelente banqueiro’, como o apresenta em carta a outro amigo comum, Alfred Cohn, antigo companheiro de estudos à época, empresário em Barcelona.”<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, p. 17-18.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 23.

Quando fugiu da Europa e instalou-se em Buenos Aires, por volta de 1938, Glück, nos lembra Raúl, conseguiu aquilo que Benjamin só pôde desejar. Depois, tornou-se cidadão argentino, dirigiu o banco *Roberts* e criou também uma liga de resistência pró-austríaca. Da Liga surge a *Junta de la Victoria*, uma associação feminista anti-fascista, “[...] através da qual Glück captava recursos financeiros que eram, mais tarde, enviados por ele mesmo à frente de guerra.”<sup>13</sup> Raúl nos lembra que esta *Junta* era dirigida por Cora Ratto de Sadosky, uma professora de matemática e ativista de direitos humanos, fundadora da União Internacional de Mulheres, em Paris, e da revista *Columna 10*, e que nela militavam artistas como a escritora Maria Rosa Oliver, a fotógrafa Annemarie Heinrich, a psicanalista Mimi Langer e a líder política Catalina Guagnini. Havia *socialites* como Margot Portela de Parker, mas também cientistas como Telma Reca. Depois, a artista Silvina Ocampo (esposa de Adolfo Bioy Casares, e íntima colaborada de Borges) e, ainda, suplente da *Junta de la Victoria*, justamente Norah Borges de Torre. Ou seja, diz ele, “[...] é um rol, quase disparatado, do caráter destrutivo da modernidade periférica.”<sup>14</sup>

O fato é que Raúl Antelo passa a recompor uma leitura da teoria da destruição de Benjamin – “um modelo expressionista de forças em confronto” que “sedimentam a experiência em ruptura”<sup>15</sup> – como uma condição híbrida, ou como ele sugere, ibero-americana. Não custa lembrar que o *caráter destrutivo*, para Benjamin, se inscreve como um despejo para abrir espaço, arejar, rejuvenescer, não ter interesse em ser compreendido porque tolera a incompreensão até as últimas consequências, mas por isso mesmo não promove a fofoca (o mais mesquinho dos fenômenos pequeno-burgueses, justamente porque as pessoas não querem ser incompreendidas). O destruidor é aquele que reage a uma constelação de perigos para interferir na autêntica catástrofe: não apenas que as coisas mudem, mas no pasmo que elas continuem exatamente como estão.

A tentativa de ler a modernidade, enquanto *destruição da destruição*, para ele, está articulada com a América Latina, ou seja, com os trópicos, numa perspectiva anacrônica para ler a história da arte numa intersecção de superfície e imaginação, como um meridiano. E é nessa modernidade periférica que ainda encontra e rearma a leitura que Sérgio Milliet, em São Paulo, faz de Gustav Glück durante a guerra; cito: “[...] para Glück, a pintura já se encontrava, a

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 25.

partir do século XIV, totalmente emancipada da arquitetura.” Duas coisas aí, anota, parecem lhe interessar muito: uma primeira, “a condição historicamente marginal do artista moderno” e, depois, “o conceito de *margem* como lugar de negociação dilacerada”.<sup>16</sup> E escreve tomando o lugar do artista moderno entre destrutor/modernizador:

Poderíamos, no entanto, propor uma outra política do tempo: a do anacronismo. Ela implicaria, ao *mesmo tempo*, a inequívoca singularidade do evento e a ambivalente pluralidade da rede, na qual, através de uma constelação, esse acontecimento, finalmente, amarra-se no plano simbólico. (...) a temporalização do anacronismo significa uma participação temporal na temporalidade, ou, em suma, uma hipertemporalização, infinita e potencializada do evento. Se o que define o anacronismo é, portanto, a con-temporização, o *tempo-com*, então, não é tempo *per se* o que define a história cultural. Aquilo que define o tempo é, pelo contrário, o COM, é a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política.<sup>17</sup>

E o mais interessante disso tudo é que é possível ler no teatro de gesto intenso desse *livro-móvil* de Raúl Antelo o quanto seu procedimento crítico tem a ver, então, com o subtítulo que dá ao livro: anacronismo e destruição. E isto numa tentativa de arejar, abrir caminhos, destruir a destruição, num pensamento que vem *com* e *da* história da arte provocando encontros com o meridiano. Ou seja, o que nos obriga a repensar, como ele mesmo sugere, mais de uma vez ou muitas vezes, nas imagens que saem da boca: entre a fala e a baba, uma política do tempo e “as alianças anacrônicas do crítico cultural”.<sup>18</sup>

Por fim, uma pequena digressão:

Will Eisner, novelista gráfico, escreve que vizinhanças têm períodos de vida, mas que as casas em que moramos nos definem tanto quanto nossa origem nacional, que elas nos dão uma espécie de filiação vitalícia numa fraternidade que se mantém unida em nossa memória. A dedicatória que o Raúl me escreveu nesse dia 11 de outubro de 2007, sem data, remete a essa ideia delicada de Will Eisner: “*para Júlia, com o afeto do vizinho - Raúl*”.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 55-57.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 58-60.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 60.



Recebido em 11 de junho de 2018

Aceito em 11 de setembro de 2018

## NÃO ENTENDER, O CANTEIRO DE OBRAS A PEDAGOGIA (IM)POSSÍVEL

Luciana di Leone  
UFRJ

**RESUMO:** A partir da experiência da sala de aula do professor Raúl Antelo é possível pensar em um dispositivo que, não se constituindo em um método em sentido tradicional, poderia ser pensado com uma pedagogia (im)possível. Colocando no centro desse dispositivo o “não entendimento”, é possível analisar, por um lado, a derrocada da centralidade identitária, paternalista e de herança e propulsor da vertigem, a voracidade e o dispêndio e, por outro, a aparição nessa derrocada das ruínas que permitem o tecido de novas ficções críticas, de redes textuais e de novas genealogias, menos paternais e mais maternas e infantis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pedagogia; Genealogia; arquifilologia.

## NOT UNDERSTANDING, THE FLOWERBED OF WORKS THE (IM)POSSIBLE PEDAGOGY

**ABSTRACT:** From Professor Raul Antelo’s classroom experience it is possible to think about a device that, once it is not constituted by a traditional method, could be thought of as an (im)possible pedagogy. Putting in the center of this device the “non comprehension”, it is possible to analyze, from one hand, the downfall of identity, paternalistic and of heritage centrality and a propeller of the vertigo, the voracity and the expenditure and, from the other hand, the appearance of the ruins in this downfall that permit the weaving of new critical fictions, textual networks and of new genealogy, less paternalistic and more maternal and infantile.

**KEYWORDS:** Pedagogy; Genealogy; Archiphilology.

**Luciana di Leone** é Professora Adjunta do departamento de Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## NÃO ENTENDER, O CANTEIRO DE OBRAS A PEDAGOGIA (IM)POSSÍVEL<sup>1</sup>

Luciana di Leone

*Dos momentos  
en toda su desaparición  
Dos momentos  
como los únicos momentos*

Arturo Carrera, *La inocencia*

### DOIS MOMENTOS OU UMA SENSAÇÃO E UMA IMAGEM

Escutei Raúl Antelo pela primeira vez em 2001, convidado para dar uma palestra na Universidade de Buenos Aires, onde eu cursava a graduação. A segunda vez que o escutei foi em 2005, no Brasil, no começo da minha vida como estrangeira. No entanto, essa primeira e essa segunda escuta, que consegui diferenciar só depois de fazer cálculos de datas e exercícios mnemotécnicos, estiveram durante anos totalmente misturadas para mim. Misturadas em uma nebulosa de memória, que ainda me leva a dizer que não, não lembro nada das minhas primeiras escutas do Raúl. Ou quase. Pois nessa nebulosa se destacam dois grumos: uma sensação e uma imagem, que ao mesmo tempo se confundem entre si.

Lembro que não entendi nada, ou seja, lembro da sensação de “não entender”. E lembro da imagem, enunciada em português, do “canteiro de obra” (imagem que convocava ao mesmo tempo destruição e construção, na modernização das cidades). Sensação e imagem que voltam uma e outra vez, sempre juntas, sempre misturadas, atravessadas por línguas e geografias diversas, pela crise argentina de 2001 e a minha crise geográfica de 2005, pelas construções ruinosas das salas de aula da UBA e da UERJ. Sem lembrar lembrando, eu recolhi isso: um não entender, e um canteiro de obras.

A pobreza da experiência dessas falas do Raúl – eu não sou capaz de contar nada do que ali foi dito – depois de dez anos, continua a mesma. Eu guardei a pobreza (no começo a suportei, depois passei a amá-la, como acontece com o sotaque). Continuo sem entender nada, e continuo vendo sempre o mesmo canteiro de obras, nos seus textos, nas suas aulas. E além. O não saber e o canteiro se tornaram um horizonte – paradoxalmente – exemplar, procura de uma

<sup>1</sup> Comunicação apresentada em 30 de outubro de 2014, no Museu de Arte do Rio (MAR). Mesa: “Ficções críticas: derivas”.

atitude de leitura, e de um modo de posicionamento ético no enfrentamento com os textos, e com a instituição.

Dai que eu só possa, e só queira, no final das contas, falar dessa sensação e dessa imagem como dispositivos da uma pedagogia. Da única pedagogia possível para mim, e quando falo de mim, nomeio - não exatamente, mas nomeio - a minha geração, a geração de filhos – sem pai, como corresponde aos filhos deste século, e ainda mais aos filhos dos 70/80 na América Latina. Ou seja, de uma pedagogia para apátridas, que Raúl – não tão comumente mencionado como educador – leva às suas consequências mais extremas.

Sabemos que a universidade só se distância do jardim de infância pela aplicação confiante da ideia de formação evolutiva que, insistindo na dicotomização natureza/cultura, caracteriza-se por um longo processo de domesticação e controle de toda pulsão, de toda “atração irresistível”; sabemos que um adulto só se distância de uma criança pelos mesmos motivos, e o ocidente do oriente, e Europa da América latina, e assim por diante. Neste sentido, a imagem do canteiro de obra como força no ensino universitário não traz senão a reflexão benjaminiana sobre “material educativo infantil”. Diz, lembremos, o belo texto de *Rua de mão única*, “Canteiro de obras”:

Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos – material educativo, brinquedos ou livros – que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das mais bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de reconhecer que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercício infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. Neles, elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de coisas, um pequeno no grande, elas mesmas”<sup>2</sup>

Contra a domesticação de impulsos e contra uma concepção iluminista do ensino como enriquecimento e capitalização de saberes, em Benjamin, experiência pobre, in-fância e brincadeira estão inextricavelmente associados (como mostrara Agamben em *Infância e história*). Se os materiais “nobres”, combi-

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 18-19.

nados logicamente e organizados numa grade curricular, numa pauta, e num programa, podem produzir na educação tradicional alguma “invenção” tímida, alguma crítica literária; os materiais do canteiro de obras, da “caixa de costura” (que é a sua versão matriarcal) ou, para as crianças do século XXI, todo aquilo que vai para o lixo seco, são os elementos mais propícios para construir “super-invenções” – como diria Helena nos seus quatro anos, ou “arqui-invenções”, aventaria Raúl – objetos surrealistas que não são montados pensados em sua “propriedade”, que não são exclusivos para um público alvo.

No canteiro de obra dos textos, nas montagens discursivas ou ficções críticas, ou seja, nas “super-invenções” de Raúl Antelo, entram também materiais diversos, porém geralmente apanhados de arquivos raros ou de zonas raras dos arquivos canônicos. Os materiais de “descarte” (que ele menos “resgata” e mais, “des-olvida”, “des-esquece”) são os materiais da erudição: só que os dados eruditos vão desbotando os carmins de nobreza que lhes estampam os historiadores e os filólogos tradicionais, para ganhar outra coloração, mais afetiva, a do um gesto artesanal, obcecado e infantil – via Benjamin - na lida com o arquivo.

Ora, que o professor brinque com os materiais, que se divirta, como ele mesmo diz em entrevistas, ou que simplesmente viva, que *faça* experiência e não que a *possua* nem a *comunique*<sup>3</sup>, torna menos simplificável a questão do exemplo. Para o aluno: sem tabuleiro de direções para apreender as regras, se jogar na brincadeira posta não é uma tarefa pouca, principalmente quando as posições pré-concebidas de sala de aula se orientam pela certeza de que, colação mediante, vai-se dominar o jogo. Como diz Antonio Carlos Santos em texto apresentado em outra homenagem ao Raul, organizada por Susana Scramim em 2010, há um grande desconcerto dos alunos frente à ausência de “conteúdos” e de respostas firmes, e frente à lição mais encenada e “martelada” –canteiros de obra – que diz que o objeto não existe e que o sentido só é dado pela leitura da série, infinita; e justamente por isso, por essa perda dos fundamentos acadêmicos antes de adquiri-los, ninguém sai indiferente desses encontros, “é um acontecimento, um fulgor, um relâmpago [...] Sua aula é a experiência do impossível, um dom”.<sup>4</sup> Sem presente, sem herança, o que predomina nesse jogo da sala de aula é a ruína dos equilíbrios corporais, ou, como diria Caillois, a vertigem (*Ilinx*).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Como diz Alexandre Nodari em “Raúl Antelo: Fazer a história”: “o que ele “ensina” não é como se apropriar de um objeto, não é um “método” em sentido estrito, o que ele “ensina” é que só uma experiência singular e irrepitível com o objeto interessa, só ela faz *história*, história que não se pode acumular, herdar ou transmitir, mas apenas *viver*.” *Cultura e Barbárie*, 6 mar. 2010. [Arquivo digital *Consenso*, só no paredão do blog da editora].

<sup>4</sup> SANTOS, Antonio Carlos. Acefalia e ética na crítica de Raúl Antelo. In: SCRAMIM, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

<sup>5</sup> CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. Las máscaras y el vértigo*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Desde o primeiro embate com essa prática sistemática da vertigem erudita e deshierarquizadora, a marca é a do fim da compreensão e da interpretação, apostando em outro tipo de prática intelectual – *aesthetica* e inebriante –, como a única possível para o pensamento dos filhos sem pai, latino-americanos (quando latino-americano é menos um lugar ou uma identidade do que uma posição ética), para os quais o objetivo é a de reapropriar-se da experiência infante, recuperar o balbucio e a potência da ecolalia, riscar a esperança no progresso. A condição é riscar as pretensões iluministas com sua própria arma: o estudo. A condição é assumir que nosso entre-lugar de partida nos caracteriza: assumir a modernidade periférica, como diria Beatriz Sarlo, ou como parece pensar Raúl as sobras da modernidade.

## DA ALIMENTAÇÃO DAS CRIANÇAS

A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível  
 Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*.

Hora de comer restos, sobras, é domingo no jantar. Porém, na nossa sala de aula, mais uma vez se tensiona a lógica produtiva e reprodutiva, tensão porque o ritual parece repetir as fórmulas tradicionais, um professor a simples vista da antiga escola, conferencista, de aparência impecável, pontual, preparadíssimo, rigoroso, erudito, sem improvisos. Porém, a reformulação a da radical acefalidade, pois da cabeceira da mesa, ninguém dirige a oração. Longe da repetição, “a acefalidade é um entre-lugar crítico” - diz Raúl em “El crítico inter es” que abre *Crítica acéfala* - e a sala de aula o reflete menos porque critique e mais porque ali se instala uma crise, ou se deflagra. O enfrentamento com esse vazio com o projeto iluminista que alicerça quase toda aula, a pesar de tudo estar aparentemente no lugar, dilacera o aluno, angustia. Mas como diz Raúl, “el crítico que no se angustia no me interesa”.<sup>6</sup>

Evidentemente o que está em jogo não é uma noção iluminista de aluno, que parte, justamente da figura do aluno como o des-iluminado e do professor, mentor, tutor (ou o nome que tiver) como iluminador metódico, que baseia sua atividade numa experiência comunicável. Pelo contrário, ruída a ideia de formação, em tempos de desaparecimento da máxima e do provérbio, “as formas nas quais

<sup>6</sup> ANTELO, Raúl. Sobre escritura, delirios y sensibilidades. Entrevista con Josimar Ferreira, Lúcia Bahia y Sandra Checluski. *Interartive: a platform for contemporary art and thought*, abril 2014.

situava-se a experiência enquanto autoridade”, o desafio é driblar também o *slogan* que os substituiu, como diz Agamben em *Infância e história*,<sup>7</sup> driblar de certo modo a cultura *pop* e o jeito *cool* de ensinar (já que a acefalia aqui não passa por desarrumar as cadeiras da sala aula).

Isto, no entanto, longe de ser uma ruptura nas práticas educativas, parece ser mais uma tentativa de montar outra cena/série pra a educação, utilizando seus restos etimológicos. Lemos, no dicionário etimológico de “termos usuais na praxis docente”, escrito por Luis Castello e Claudia Mársico, da Universidade de Buenos Aires, uma arqueologia da palavra aluno:

#### § 22. Aluno

Em geral, chamamos ‘aluno’ ao sujeito que estuda no âmbito de uma instituição. O termo foi, curiosamente, objeto de uma explicação etimológica disparatada que o faz derivar de um suposto *a* ‘não’ - remetendo a um alfa privativo próprio do grego - e *lumen* ‘luz’. Aluno seria ‘o que não possui luz’, ‘o que está no escuro’, e que, portanto, busca “iluminar-se” mediante o estudo. Essa explicação, decerto, não resiste à menor análise histórica ou lingüística. Basta pensar que teria que se tratar de um composto híbrido que apresentaria uma raiz puramente latina *-lumen-* unida a um prefixo privativo grego *-a-*. A rigor, o termo ‘aluno’ está aparentado semanticamente ao verbo educar (cf. § 1). Viu-se que uma das etimologias ligadas à idéia de educar se relaciona com ‘alimentar’. Não é de se estranhar, então, que aquele que recebe o alimento seja o ‘aluno’. Precisamente essa é a acepção do termo latino *alumnus*, que assim como *alimentum*, está formado a partir da raiz *al*, encontrada no verbo *alere*, ‘alimentar’. *Alumnus* tem, pois, uma primeira acepção de ‘criança’, literalmente ‘o que é alimentado’, e outra derivada e abstrata que ganha o sentido de ‘discípulo’ (cf. § 24).

#### [Observações

1. Há casos claríssimos da existência de híbridos nas línguas modernas; basta citar, como exemplo, ‘automóvel’, construído sobre a base do termo de origem grega *autós* ‘si mesmo’, ‘por si mesmo’ e o de origem latina *mobilis* ‘móvel’. No entanto, é preciso notar que esses casos costumam ser sempre construções tardias e nunca elaborações próprias da língua. O caso de ‘automóvel’, certamente, se ajusta a esse padrão, enquanto que em ‘aluno’, são seguidos os parâmetros de evolução lingüística da passagem do latim ao português.

2. Da mesma raiz *\*al* provêm, ademais, por um lado, o adjetivo latino *altus*, ‘alto’, ‘profundo’, ‘crescido’, de onde ‘enaltecer’, ‘exaltar’. Por outro lado, as formas compostas *aboleo* e *proles*. No caso de *aboleo* ‘atrasar o desenvolvimento de’, donde

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia* Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, p. 9-10. “Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, en la palabra y el relato. Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. [...] de allí la desaparición de la máxima y del proverbio, que eran las formas en que la experiencia se situaba como autoridad. El eslogan que los ha reemplazado es el proverbio de una humanidad que ha perdido la experiencia.”

nosso 'abolir', trata-se da raiz com o prefixo *ab*. *Proles*, 'estirpe', 'descendência', por sua vez, está construída com o prefixo *pro-* e dá lugar aos derivados 'proletário' -*proletarius-*; 'prolífero' -composto de *proles* e *fero* 'levar'- e 'prolífico' -de *proles* e *facio* 'fazer'-].

Alunos alimentados, profusamente. O educador Antelo, de um século de trevas mas formado na cultura das luzes, coloca tanta comida na mesa que nos instiga à compulsão, à glotonaria, ao excesso. Incitando distúrbios alimentares como os da filologia, aquela musa bulímica (uma "traga") da qual nos fala Daniel Link.<sup>8</sup> Próximos da antropofagia como exercício ético em sala de aula, o desafio e a tentação é "comer direto na lei" – matar o pai – só que a lei é ao mesmo tempo autofágica e está na nossa frente. Tentação e castigo, proposta e impossibilidade: "A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio". Não é ameno, nos obriga à pergunta pela relação estabelecida, o que é ser/estar professor o que é ser/estar aluno?

Dos verbos vinculados à tradição da ilustração, o professor contemporâneo exerce poucos. Não *instrui*, não *forma*, não *domestica*, não *oferta* algo que tem para alguém que não tem. Não *ensina*: não escreve o Nome, o sinal, o signo que deveríamos seguir, não em-signa. Não *guia*, não *prepara*, não *ilustra*, não *ilumina* (ou ilumina de forma intermitente e vandalizante, já que faz do "gato", das ligações clandestinas, o seu *modus operandi*). Muito menos *impõe*, *doutrina*, ou *admoesta*. Não *exercita*, porque definitivamente não tem exército, nem fiéis (se tiver, tenho para mim que não os quer, não desse modo). Talvez *transmita*, não um conteúdo, mas o gesto da transmissão, do envio derridiano, do deixar ir. Talvez *facilite*, não porque simplifique as suas questões, mas porque permite, diz "pode, fazer".<sup>9</sup> Porém, exerce um, sempre, *educar*: traz as pastas cheias de alimento. Exigindo *em troca* que se chegue com fome. E já não surpreende a metáfora alimentícia – associada ao canteiro de obras – quando Raúl é perguntado pelo trabalho docente:

Como eu não tenho nenhuma confiança na evolução, no historicismo, no gradualismo ou que nome tenha, entendo que a história é violenta e abrupta, nos arrebatando para além dos projetos ou vontades que possamos ter. Não tenho a confiança pedagógica de que hoje vamos ler um autor da página tal à tal e amanhã tem outro autor e, gradativamente, tijolo após tijolo, iremos construindo a casa. Acho que já houve o terremoto, que a casa que pudermos construir será a partir dos

<sup>8</sup> Apresentação da palestra "Postfilología y neohispanismos: apuntes sobre el futuro de una disciplina", VIII Congresso Brasileiro de Hispanistas, set. 2014.

<sup>9</sup> Neste sentido, cabe apontar que não se aproxima a figura deste professor erudito, que não deposita um conteúdo à articulada por Rancière, em *O mestre ignorante* em relação a Jacotot.

escombros sobre os quais estamos parados [...] Tomo como um teste de avaliação do desejo se, diante da primeira dificuldade, a pessoa desiste ou diz que não entende, pede que explique direitinho, primeiro o A depois o B. Digo: bom não está suficientemente atravessado pelo desejo, se estivesse já teria arrumado outras formas de suprir essas lacunas, porque lacunas todos temos, toda nossa formação é lacunar, o saber é lacunar. [...] Sou impaciente e exigente com determinados dados mínimos, *não vou dar, não vou servir a comida de bandeja, vire-se*, o estoque está aí, mova-se. Acho que isto se deve, talvez, à maneira como me eduquei, sempre fui muito voraz com a biblioteca do meu pai, das escolas por onde passei, das bibliotecas públicas do meu bairro, ou onde fosse. Tinha uma especial voracidade pelos livros situados onde ninguém alcança e os que ninguém abriu.<sup>10</sup>

Não servir a comida de bandeja quer dizer que o estoque está aí, jogado (colocado em jogo), não classificado, ou precisando ser desclassificado. Sendo assim não importa a nobreza das comidas no que elas têm por características próprias, mas as combinações nas quais elas entram. Estarrecendo expectativas de sofisticação do cardápio, o professor alimenta-se dos livros marginais, dos cascalhos inusitados dos arquivos: não das obras, mas das sobras, do que ninguém quis. Ele quer, trata-se de amor. Pois a sua erudição – talvez toda erudição – se faz muito mais de restos que de cânone.

Educar apátridas sem bandeja de prata e sem porcelanas proibidas, mas com o compromisso – matriarcal<sup>11</sup> – de “parar la olla”.

<sup>10</sup> ANTELO, Raúl. Um intelectual de extimidades. *Palíndromo: Teoria e História da Arte*, n. 3, p. 257, 2010. [Entrevista concedida à Prof. Rosângela Cherem].

<sup>11</sup> Duas referências: por um lado, se “parar la olla”, comumente se associa à ideia de fornecer sustento econômico, atividade tradicionalmente masculina, a ideia adquire um vínculo muito mais forte em grupos sociais onde sem ter sustento econômico garantido, são as mulheres, de modo coletivo, as encarregadas de encher as panelas, com comidas, aproveitando restos. As “ollas populares” surgem, na maioria dos casos, em América Latina, também como atividade feminina, inicialmente de ajuda mútua e comunitária, que pretende romper com a estrutura de assistencialismo Estatal, isto é, patriarcal (Cf. ALARCÓN, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Norma, 2004, p. 15. No dia a dia da “villa”, o antropólogo observa: “Las madrazas en busca del faltante para resolver el hambre se cruzaban de vereda a vereda rescatando porciones a reciclar con una pericia que evidenciaba el entrenamiento en la faena de llenar la olla del día.” (Cf. também RICHER, Madelaine. *Comedores populares, ollas comunes y cocinas colectivas*, *Fermentum*, n. 28, mayo-ago. 2000). Por outro lado, a prática docente de Raúl já foi associada à construção do matricado por Alexandre Nodari em “Raúl Antelo: fazer a história”. Ele comenta o comentário de Eneida de Souza: “Eneida chamou a atenção para a heterogeneidade das abordagens e dos trabalhos dos ex-orientandos, observando que via ali uma relação não entre Pai e filhos, mas, talvez, entre tio e sobrinhos. A aparente simplicidade do comentário pode esconder a sua profundidade: mas, de fato, nele, Eneida captou o que está em jogo no trabalho de Raúl Antelo - a construção do Matriarcado. O Matriarcado não é o domínio das mulheres, o Matriarcado é a organização social baseada no filho do direito materno, isto é, na qual quem exerce a figura do “Pai” não é o que concebe, mas o irmão da mãe, o tio. O Matriarcado representa a abolição do Patriarcado, e de tudo que deriva dele: a autoridade, a propriedade, a herança – e, com ela, a tradição”.

Ali aparece outra imagem que Raúl levanta dos restos ibéricos do século XX. Na sua leitura de Eugenio D’Ors, ou melhor, na leitura que faz de Eugenio D’Ors para falar e ao mesmo tempo de Latino-america, da poesia e da necessidade de outras formas de ler, destaca a avaliação oblíqua da pintura de Goya, na qual D’Ors observa, como traço principal, o estado de ruína, mas do prazer que essa ruína pode proporcionar. Raúl cita D’Ors:

“OLLA PODRIDA”. — Sí, las obras de Goya son, tectónicamente, una ruina. Pero son una ruina *sabrosa*. El mismo fraccionamiento, la misma mezcla, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *tropezón* de materia pictórica, el máximo de su intensidad, el máximo de su calidad voluptuosa. Y aquí, al considerar con simpatía, con los sentidos bien abiertos, el secreto de esa estructura, el término definitorio, se nos viene a la imaginación sin esfuerzo. Nos llega, (puesto que ya de sabores se trata, puesto que aquí el gusto se fabrica un goce en la misma interior contradicción sensorial) el recuerdo de estos guisotes de la cocina popular y castiza, donde también la multiplicidad es ley y la abigarrada contradicción de elementos, la multipolaridad de intenciones, la alternativa entre la fluidez y la consistencia, entre el grano minúsculo y el recio tropezón. El recuerdo de estas paellas, estos pucheros, estas “ollas podridas” de la mesa hispana, donde todo se junta y revuelve: lo cocido, lo crudo, lo semicrudo, la carne y el pescado, la lo salsero, los huesos y los caldos, lo íntegro y lo trinchado, en divertida, y gruesa, y a la vez delicada suscitación salivara de la multiplicidad. [...] Advirtamos que la reacción gustativa en el caso imaginado, no sería otra cosa que la aplicación a dominio apenas distinto de las reacciones que en nuestra sensibilidad se producen con la contemplación de las obras goyescas.

Parafraseando D’Ors nos comentários sobre a pintura, poderíamos dizer que “também para a sala de aula há uma gula, também para os fragmentos de texto há uma fome específica” que provoca não uma reação salivar concreta, mas uma vontade de “atender” – escutar e esperar sem esperança. A “olla podrida” é mais uma imagem – do tipo do canteiro de obra – que concebe a arte, a linguagem e o texto, a partir das suas relações e não das suas identidades, a partir do que eles são capazes de mobilizar, na qual os sentidos (o sensato e os sensoriais) se misturam sinestesticamente produzindo atritos e choques interiores. A digestão deste “prato principal”, prato *único* que aproveita e mistura tudo, é difícil, diz D’Ors, mas sempre terá “um ar de festa”<sup>12</sup> – a *tentação e o castigo da comida* – festas que, como diz Caillois “também são pontes”.

A literatura argentina do século XIX, feijão com arroz da (de)formação argentina, encenou de forma consistente a relação com o outro, e as possibilidades

<sup>12</sup> ANTELO, Raúl. Cinco minutos de silêncio, *Remate de males*, v. 34, n. 1, p. 21-41, jan.-jun. 2014; D’ORS, Eugenio. Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas. *Blanco y Negro, ABC*, a. 38, n. 1926, 15 abr. 1928.

de constituir uma república ou não, da possibilidade de “iluminar” o povo escuro, referindo-se aos estômagos. O coronel Mansilla, nas suas *causeries* (1989-90) parte da reformulação do ditado popular: “Dime lo que comes y te diré quien eres” em um evidente afã modernizador que antes, na sua *Excursión a los indios ranqueles* (1870), se traduzia na utilização de comida como barganha para negociar com índios e ir avançando territorialmente. Anos antes, ainda, no texto considerado primeiro conto argentino, “El matadero” (1938-40), os estômagos dos grupos sociais ali em conflito são personagens centrais concentrando as descrições naqueles que não são capazes de controlar seus corpos desobedecendo à quaresma: assim, todos, de “las negras rebusconas de achuras” até os gringos que reclamam seu “beefsteak”, são rapidamente colocados no lado de lá da civilização. Assim como os índios, outros radicais definidos por Echeverría pelo seu modo de comer no “fundador”, *La cautiva* (1937).

*otros la jugosa carne  
al rescoldo o llama tuestan;  
aquél come, este destriza,  
más allá alguno degüella,  
con afilado cuchillo  
la yegua el lazo sujeta,  
y a la boca de la herida  
por donde ronca o resuella  
y a borbollones arroja  
la caliente sangre fuera,  
en pie, trémula y convulsa,  
dos o tres indios se pegan  
como sedientos vampiros,  
sorben, chupan, saborean  
la sangre haciendo murmullo,  
y de sangre se rellenan.*

Nestes textos o fato de apontar outros hábitos alimentares é uma tentativa classificatória, de demarcação de fronteiras, mas que a atração do olho observador, seu fascínio vertiginoso, passa a colocar em questão. Chegando ao ponto culminante, no momento em que se come o alimento do outro – que sempre se pensa como nojento – onde o outro é tocado e o próprio estômago passa a ser um tumulto anárquico de identidades (rebelião, festa). Como vemos no próprio o coronel Mansilla, que senta com os índios para beber e comer a comida deles e acaba enfasiado, passando mal, e tendo sonhos onde ele e o cacique Calfulcurá se misturam tanto quanto os ingredientes de um guisado. Ou em Sarmiento,

que tentava separar claramente civilização e barbárie, mas que na sua viagem pela África sofre um importante abalo tendo que experimentar a comida na *diffa*. Na verdade, Sarmiento pode ser definido como o faz David Viñas como um “escritor glotón”, cuja glotonaria – um fascínio pelo excesso, por Facundo, pela barbárie, pela comida – seria a linha de fuga de um programa de controle, da sua procura por um método. Assim, Sarmiento elogia os grandes bandejões americanos por seu sistema organizado, metódico, porém fica estarrecido e encantado com os pratos imensos de comidas incompatíveis que as pessoas ali montam: “Qué incongruencias! Qué incestos, i qué promiscuaciones en los manjares! Patatas con vinagre! [...] los pecados de Sodoma i Gomorra debieron ser menores que los que cometen a cada paso estos puritanos!”<sup>13</sup> Quer método contra a barbárie, mas sua fome é por ela.

Como uma “olla podrida”, ou uma “feijoada”, “se a literatura latinoamericana é”, diz Raúl, “uma ruína saborosa, é porque, em todo gesto de emergência do novo, tal como na estrofe gauchesca, predomina um gesto, ao mesmo tempo, principiante e epilogante”,<sup>14</sup> em toda tentativa de separação um rejunte, em toda dicotomia um ponte e uma festa.

#### DO RISCO LATINO-AMERICANO

No primeiro texto de *Crítica Acéfala*, “El guión de extimidad” – talvez um dos seus textos, se algo assim existir, mais programáticos – Raúl Antelo se instala no traço, entre-lugar, que separa e junta o argentino-brasileiro (como para Derrida em “O monolinguismo do outro”, o drama da linguagem se encontrava no argelino-maghrevi).

A princípio quem escuta o Raúl pode se enganar pela sua ausência de sotaque, pode achar que ele se instala ora num ora noutra lado, como se ele respeitasse os tradicionais blocos linguísticos, nacionais. De fato, algumas semanas atrás, quando perguntado em um encontro argentino-brasileiro pelo motivo que o levava a falar em português, sendo que falava para um público dividido e onde todos compreenderiam o seu espanhol materno, Raúl deu uma resposta não facilmente digerível. Uma resposta a contramão de uma escolha pelo sotaque, pela minoridade da língua, que a maioria dos que atravessamos a fronteira performamos, um pouco por falta de talento outro pouco pela necessidade de ouvir os restos da outra língua na nova língua, e a contramão de investimentos

<sup>13</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. Estados Unidos. *Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847*. Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos: Madrid, 1993. [En forma de carta a Valentín Alsina].

<sup>14</sup> ANTELO, Raúl. Cinco minutos de silêncio, op. cit., p. 39-40.

fortes no cruzamento e contrabando *fronteirizo*, que ele celebra. Raúl diz que o que o leva a escolher é a língua do Estado. No Brasil português, na Argentina espanhol. A resposta choca porque vem de alguém que desconfia do Estado, da língua pátria.

Como entendê-la, então? Talvez uma forma de desfazer o incômodo seja ir mais a fundo na radicalidade do traço, do *guión*. A ausência de sotaque, a perfeição em duas línguas, não deixa de apontar para a língua ausente: causa surpresa, espanto, pergunta. Assim, longe de apagar o risco, o torna mais definitivo. Como se em português riscasse o espanhol, em espanhol riscasse o português. E nessa rasura, nessa “tachadura”, que tanto apaga quanto fixa, com uma *tacha*, quando aparece o contato paronomástico, o erro de uma língua na outra como queria Wilson Bueno, a linguagem agita toda a potência de sua abertura heterológica, sua multiplicação. Como diz Raúl-com-Derrida em “Para uma archifilología latinoamericana”: “Ya que es propio del lenguaje desdoblarse en espejo y convocar lo equívoco (“as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas”), o errar en intensidad (Cleopatra o Cleópatra), siempre corresponde a una lengua invocar la apertura heterológica que le permita hablar de otra cosa y dirigirse al otro.”<sup>15</sup> Em outras palavras, nessa rasura das línguas aparece com mais força a poesia, que vem “para multiplicar e não para reproduzir sentidos”,<sup>16</sup> como ele diz se referindo à ideia mallarmaica de poesia como compensadora do defeito das línguas.

Riscar para abrir é o método de juntar línguas e de juntar literaturas. Tradicionalmente os estudos comparativos limitam-se a comparar por semelhanças ou diferenças blocos concebidos como homogêneos. Porém a obra do Raúl insiste em percorrer outro tipo de fluxo, concentrado no traço, no entre. Ele diz, em 1998, diagnosticando o fim do comparatismo como disciplina disciplinada na própria revista da ABRALIC: “a literatura comparada é a teoria da guerra e [...], ao mudar o cenário e o objeto das lutas, (não mais o indivíduo, não mais o valor, não mais a disciplina, não mais a nação) o específico da literatura comparada, nos dias de hoje, é sua *passagem ao ato*, sua dissolução, sua transgressão, seu movimento ao exterior de si”.<sup>17</sup> Dali que ele insista em fazer leituras transatlânticas de Europa, em comparações por vieses inusitados,

<sup>15</sup> Idem, Para uma archifilología latianoamericana. *Cuadernos de literatura*, v. xvii, n. 33, p. 265, ene.-jun. 2013.

<sup>16</sup> Idem, La traducibilidad posfundacional. In: CÁMARA, Mario; LEONE, Luciana di; TENNINA, Lucía (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011, p. 132.

<sup>17</sup> Idem, Liminar. *Revista da ABRALIC*, v. 4, p. 7-9, 1998.

quando não inusitadas elas mesmas, e na comparação nunca de “literaturas nacionais”, já que o gesto é sempre o de aproximar o distante e afastar o próximo, montar cenas de pensamento como, segundo Rancière, “pequenas máquinas óticas que nos mostram o pensamento ocupado em tecer laços, afetos, nomes e idéias e em constituir a comunidade sensível que esses laços tecem e a comunidade intelectual que faz pensável esse tecido”.<sup>18</sup> Ler Maria Martins com Marcel Duchamp, ler Alejandra Pizarnik com o *sacer*, ler cenas da vida cultural com o regime de visibilidade dos modernismos, Caillois com Vitoria Ocampo, onças com Vilém Flusser, a sextilha da gauchesca com Eugênio d’Ors, e tantos etcéteras quanto textos ele já preparou. Atravessamentos que são encenações de “modulações da guerra nômade”, nômades se movimentando por um *mar paraguayo*, o “território” mais representativo dos trânsitos do Raúl, dos nossos trânsitos? (Ai quem me dera ser a máquina de guerra!). Dai que a obra – a obra – de Raúl seja ao mesmo tempo infinitamente babélica e profundamente fincada em latino-america.

Mas voltemos pois a questão continua sendo a educação e o que se funda, o que pode ser fundado, no risco. No belíssimo “La traducibilidad posfundacional”, que parte da interrogação pela re-escrita da mitologia tupinambá levada adiante por Alberto Musa em *Meu destino é ser onça* (2009), Raúl mostra como, no livro, desafia-se a possibilidade de reunir, gênese e estrutura, *mythos* e *logos*, no gesto de (re)escrita ao mesmo tempo ficcional e ensaística, original e apócrifa, pelo qual a palavra ativa a potência do aparato mitológico, não mais em busca de um *sens* como sentido primigênio, mas como uma *ab-sens* ou *non-sense*.<sup>19</sup> Nesse ponto, não é possível achar nem ensinar, via mito, uma fundação totêmica, nem reconstruir uma linhagem genética, mas produzir uma disseminação, produzir uma origem disseminada no tempo (ou *fazer* a história, como diz Alexandre Nodari em relação ao método do Raúl). As palavras não como pedras capitais ou preciosas, mas como pedras plebeias (como o arenito, como a brita de construção ou como as rosas do deserto, que encantavam o “menino” Caillois) que nas suas vetas anárquicas deixam ler uma proto-história. Tempo da rasura, do pós-fundacional (que não é, o antifundacional) que Raul percorre perseguindo a onça, perseguindo o jaguetê em diversos textos latino-americanos, excedendo o âmbito nacional. A fundação continua estando em pauta, porém apenas como interrogação dos seus diversos rostos e, no seu lugar a tradução, a tradutibilidade, como pós-fundação – um canteiro de obras, um futuro arcaico – torna-se o único trabalho possível. A pedagogia (im)possível para estes filhos.

<sup>18</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013, p. 11.

<sup>19</sup> ANTELO, Raúl. *La traducibilidad posfundacional*, op. cit.

\* \* \*

Cuando yo era chica, solía acompañar a mi papá, arquitecto, cuando él tenía que supervisar las obras en construcción. Desde entonces, el olor a cemento armado en preparación, el ruido de las mezcladoras y de los martillos, pasaron a hacerme acordar de mi infancia, cada vez que pasaba por una obra de barrio. El olor a cemento, mi madelaine. Ahora, años después, en otro país, no qual eu não passo mais por “obras en construcción”, mas por “canteiros de obra”, o cheiro de cimento me lembra, riscando a língua do meu pai com a língua da mina filha, riscando e tachando, rasurando e pregando, soltando e fixando; agora, digo, o cheiro de cimento dos canteiros de obra continua me lembrando da minha infância, mas também do meu futuro, de todo e de nada; lembro de como os pais sempre faltam, mesmo estando. Lembro das duas coisas que eu aprendi com Raúl.



*Recebido em 11 de junho de 2018*

*Aceito em 16 de setembro de 2018*

## UM HOMEM-ORQUESTRA, DISSONÂNCIAS

Manoel Ricardo de Lima  
UNIRIO – PPGMS – Escola de Letras

**RESUMO:** O artigo parte de uma leitura crítica da proposição elaborada pelo procedimento de Raúl Antelo em torno da construção de séries heterogêneas e imprevistas que armam seu pensamento em direção a uma ficção crítica arquifilológica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; Presente; Heterogêneo; Dissonância; Obnubilação.

## AN ORCHESTRA-MAN, DISSONANCES

**ABSTRACT:** The article is lift off from a critical reading of the proposition by Raúl Antelo's procedure surrounding the construction of heterogeneous and unforeseen series that arm his thinking towards an archiphilological critical fiction.

**KEYWORDS:** Memory; Present; Heterogeneous; Dissonance; Obnubilation.

**Manoel Ricardo de Lima** é poeta, doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e professor na Escola de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## UM HOMEM-ORQUESTRA, DISSONÂNCIAS

Manoel Ricardo de Lima

Aquilo tudo junto vibra – como uma orquestra que tocasse um pouco demasiado alto –, mas sentimos ali a harmonia superior desse homem que junta as ressonâncias de todas as épocas e as dissonâncias de todas as inquietações.<sup>1</sup>

1.

Philippe Lacoue-Labarthe num texto sobre Artaud, *O nascimento é a morte*, escreve que “Há cenas primitivas, é sabido, ou reconhecido, desde Freud, pelo menos. Elas são matriciais: rememoradas, reelaboradas ou reconstituídas, e mesmo simplesmente inventadas, por efeito de uma espécie de retroprojeção – elaboradas, portanto –, elas dão *forma a* ou ditam um *destino*, singular ou coletivo.”<sup>2</sup> Isto é uma vida ou isto é *memória*, aquilo que, segundo ele, se instala contra a devastação do esquecimento. Assim, aponta que temos duas cenas primitivas que dominam, é provável, o ocidente e sua literatura ou o ocidente como literatura: “São ambas instaladas – para sempre – pelos poemas homéricos. É a cena da cólera [Aquiles, na *Ilíada*]; e a cena da experiência, literalmente: da travessia de um perigo – um termo marítimo [o MAR], como sabemos [Ulisses, na *Odisseia*].”<sup>3</sup> A questão, para Lacoue-Labarthe, é de uma travessia do deserto e do retorno, a si e a casa, para pensar com Hölderlin: “No lugar onde se encontra o perigo, abunda também aquilo que salva.” Porque a experiência de Ulisses é também uma travessia da morte, uma descida aos infernos. E quando, para Artaud, “escrever é dizer como se está morto”<sup>4</sup>, ou seja, a morte é algo como um imperativo categórico do pensamento, e diante de uma extrema dor tem-se a questão: ser ou não ser o outro. Mas isto ainda nos aponta a um pensamento medido pelo velho mundo, a Europa.

Por outro lado e de outra maneira, Raúl Antelo propõe logo no início de seu livro *Crítica Acéfala*, como advertência, um roteiro de *ex-timidade* entre Argentina e Brasil, como um exemplo que lhe é muito caro, e se pergunta

<sup>1</sup> BRAGA, Rubem. *Visita a Pablo Picasso*, *Correio da Manhã*, 20 ago. 1950.

<sup>2</sup> LABARTHE-Lacoue, Philippe. *Dois Paixões (Artaud, Pasolini)*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2004, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 20.

o que quer dizer ou o que pode querer dizer o *argentino-brasileño*, se por antonomásia, porque o silêncio de um roteiro, lembra com Derrida, não pacifica nem apazigua nada, nenhum tormento, nenhuma tortura etc.; e ainda pode chegar a agravar o terror, as lesões e as feridas. Aponta que é impossível pensar esse roteiro, este espaço comum, sem uma referência a uma *memória* da modernidade através de seus maiores marcos: 1] o conflito entre razão e tradição ou 2] a tensão entre razão e evolução para que se possa, de algum modo, interpelar e renunciar àquilo que ele chama de “el viejo y estéril dilema de la modernización, ese no-ser dissociado del no-pensar, el civilización o barbarie, *tupy or not tupy*, ser o no ser el OTRO.”<sup>5</sup> Diz ele que se o silêncio desse roteiro argentino-brasileiro – que é o exemplo que toma para ler a questão – não pacifica nem apazigua nada, pode ao menos ajudar a disseminar uma decisão ética inevitável: chegar ao *próprio* pela vida do *outro*.<sup>6</sup>

Depois, no belo ensaio intitulado *Sentido, paisagem, espaçamento*, publicado em seu livro *Ausências*, de 2009, um ano depois – quando se propõe a ler a Patagônia – esta “impossibilidade de obturação hermética do sistema nacional” – como um significante vazio, “local não de pobreza, mas de ausência”, “espaço do sem-sentido. *Absence, ab-sens*.”<sup>7</sup> – estica o problema porque, diz ele, entre *palavra* e *nome* há uma equação que iguala patagônia e vazio e, ao mesmo tempo, fazendo uso de uma afirmativa de Mário de Andrade, aponta que se para os argentinos não existe o problema patagônico, também não existe para os brasileiros o problema amazônico.

A perspectiva que, me parece, conversa diretamente com Walter Benjamin – a importância de sempre armar outras constelações de sentidos a partir de elementos absolutamente heterogêneos para que se possa, de alguma maneira, inferir uma outra lembrança do presente –, indica uma prospecção em direção ao seu próprio procedimento. E nessa direção, para ler um sistema de significação política heterogêneo do vazio, um liminar, uma espera, a Patagônia, Raúl Antelo entende e procura apontar que tanto para Walter

<sup>5</sup> ANTELO, Raúl. *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008, p. 31.

<sup>6</sup> Manuel Bandeira escreve “alô, iniludível!” em *Consoada*. Jorge Luís Borges, por sua vez, escreve o poema “Juan López y John Ward”, que foi publicado em 1982 no jornal *El Clarín* e depois no seu livro de 1985, *Los Conjurados* – um impasse entre Conrad e Cervantes diante da guerra das Malvinas: “Les tocó en suerte una época extraña. [...] Esa división, cara a los catógrafos, auspiciaba las guerras./ Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel./ Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen./ El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.” BORGES, Jorge Luis. Juan López y John Ward. *Obras Completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 500.

<sup>7</sup> ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 37.

Benjamin [quanto para Roger Caillois, noutro sentido], por exemplo, a semelhança é algo que se encontra não só na cultura, mas até mesmo na natureza; que ambos [Benjamin e Caillois] se definiram como leitores de semelhanças imateriais, porque eles sugerem e “estimulam o reencontro, diferido, com aquela imaterialidade esquecida pela história.”<sup>8</sup> Eis aí a ideia de *ler o que nunca foi escrito*, lembra Raúl Antelo, que está no ensaio de Benjamin sobre a faculdade mimética, nas teses sobre a filosofia da história etc, tudo com um “refúgio nominal das energias simbólicas ainda informes.”<sup>9</sup> Assim, diz ele, ao tentar também ler anacronicamente a cultura ibero-americana a partir de semelhanças imateriais, “É, portanto, a operatividade desse esquecimento ainda presente ou, em outras palavras, é essa lembrança do presente aquilo que, em última análise, permite a possibilidade de o sujeito deter uma experiência.”<sup>10</sup>

## 2.

Um apontamento que me parece exemplar num possível desdobramento para essa questão me foi trazido por Raúl Antelo na antecipação de um apêndice de aula por volta de 2009. Quando dizia a ele de minha predileção singular por Rubem Braga por causa de suas incursões ao comentário, quase sempre lido como algo de aparência desavisada, porque sempre *cronos* e nunca *nékuia* [o passo para além, o que está vivo hoje, a capacidade para a imaginação], e de que vejo os textos de Braga muito carregados de proposições profundamente políticas. E ele me devolveu a conversa dizendo que Rubem Braga era também um de seus autores de predileção e com a indicação de um texto que eu não conhecia, que Braga havia publicado em no dia primeiro de maio de 1942, no *Correio do Povo*, de Porto Alegre, tomado por uma coragem irresoluta em defender Stefan Zweig e sua esposa, Lotta, já suicidados-sociais, das acusações de nazismo feitas pelo padre Álvaro Negromonte, de Minas Gerais. Trechos do texto de Rubem Braga:

Quem escreve essas cousas não é um padre qualquer. É uma das figuras mais conhecidas do clero de Minas, jornalista e escritor de responsabilidade. [...]

E por que também essa maneira de falar de Zweig? Por que apontar de maneira tão claramente depreciativa a sua condição de judeu? Por que insinuar que o nazismo teria seus motivos para confiscar os bens desse homem? Por que afirmar que ele se matou por ter no banco apenas 30 contos? Quem é esse Zweig? Terá sido algum bandido, algum traidor, algum inimigo de Deus, da Pátria, da Humanidade?

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 40.

Stefan Zweig era um homem de grande cultura e um escritor profissional. Escreveu livros fracos e escreveu livros bons. Nunca foi milionário. Vivia de sua pena. Tinha economias, fruto desse trabalho árduo. Foi expulso de sua terra, afastado de sua gente. Veio para o nosso país, e o louvou, com desinteresse comprovado e raríssimo, em um belo livro de êxito internacional. Todos os que o conheceram dizem como era desprezado, e nos meios editoriais não se aponta nenhum autor estrangeiro de renome que se mostrasse menos exigente em matéria de direitos autorais. Em nossa terra não praticou nenhum crime, não atacou nenhuma crença, não ofendeu ninguém. Recebido com simpatia, pagou regamente ao Brasil a hospitalidade que teve. À beira da morte, minutos antes do suicídio, ao traçar as poucas linhas de despedida ao mundo, quando nenhum interesse mais o prendia a nada, ainda se mostrou grato à nossa terra e à nossa gente. O último artigo que escreveu não é literatura “fácil e medíocre”. É uma das páginas mais elevadas e dolorosas escritas nos últimos tempos, e um libelo terrível contra o nazismo opressor. Os que choraram a sua morte não são partidários do suicídio, como diz o senhor padre Álvaro Negromonte para fazer um pouco de ironia leviana e sem graça em um caso tão triste.

Apenas o que se fez foi compreender e lamentar. Todos sentiram que a deserção desse homem valeu por um lancinante contra a estupidez nazista. Sua morte dramática aprofundou no coração de todos o sentimento de repulsa ao regime monstruoso de Hitler.

Por que vem o senhor padre Álvaro Negromonte lançar sobre esse corpo vencido a baba de seu desprezo? A quem serve, fazendo isso, o senhor padre Álvaro Negromonte - ou melhor- a quem isso que ele faz? [...]

Não há outra resposta : essa agressão contra o cadáver de Zweig aproveita unicamente ao nazismo. Depois de levar um seu inimigo ao suicídio ele se compraz em vê-lo achincalhado. Não há, no artigo do senhor padre Álvaro Negromonte , uma só palavra contra o nazismo. Tudo é contra Stefan Zweig. E há um tom anti-semita bastante significativo. Anti-semitismo que também não serve à Igreja, porque publicamente o condena. Anti-semitismo que aproveita também unicamente ao nazismo.<sup>11</sup>

Não custa lembrar que em *Brasil, País do futuro*, Zweig anota um desenho singular *da* e *para* a utopia. Numa expansão do termo e seus sentidos em deriva pode-se afirmar que Zweig escreve com a utopia. O que nos leva a pensar que, num sentido de força, o seu livro é um desejo de utopia que vem do seu encontro com todo o estranho-familiar desse país novo, aberto e intenso: “uma reserva inestimável não só para o país como para toda a humanidade” e “quem vive neste país escuta o farfalhar vigoroso das asas do futuro.” Uma força que vem e está presente numa dimensão abrangente do fascínio que se estabelece desde a sua chegada: o seu desejo de chegar ao *próprio* pela vida do *outro*. E assim, para isso, divide o texto num percurso estrutural que come-

<sup>11</sup> Cf. ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 37.

ça com a vinda dos portugueses degradados para o Brasil por volta dos anos 1500 [o que ele chama de História] e o encontro com a cercadura de índios que aqui viviam, os “habitantes nus”, os “canibais nus”, até o sobrevoos que fez sobre o Rio Amazonas, passando antes por Belo Horizonte, o interior mineiro, pelo estado da Bahia, pela cidade de Recife e, depois, por Belém, numa pequena série de Visitas [a borda].

É preciso levar em conta, primeiro, a noção de história que Zweig utiliza e como a utiliza; e, depois, o quanto o livro é elaborado também a partir desse princípio da visita [aquele que vem, que pode até permanecer, mas que tem nas reações do corpo um andamento incerto muito próprio daquele que parece estar sempre de passagem]. Diz ele numa anotação própria de sua condição de visita: “Apesar de todas as viagens, observações, leituras e buscas, não passei muito da borda do Brasil” e “Impossível ter uma visão completa de um país que ainda nem consegue se perceber como conjunto”.<sup>12</sup> Ele procura relatar uma variedade das inúmeras dificuldades para conhecer o que ele chama de “profundezas internas e quase impenetráveis” de um território difuso que tem por pauta, talvez, até hoje, a sua maior característica: uma imprecisão de lugar notoriamente deliberada pela distância.

Interessante perceber que esse trajeto de leitura do Brasil indicado por Zweig em seu livro, o da borda, sugere pontualmente que ele só pôde conhecer um pequeno mapa do país. Nessa distância infinita é o mesmo que tomar conhecimento de muito pouco ou de quase nada. Tanto que toma emprestado o que disse Euclides da Cunha, o “mais genial conhecedor do povo brasileiro”, quando afirma que “não há um tipo antropológico brasileiro”. Euclides é quem denota o nosso caráter diverso e longe. É o autor da argamassa de *Os sertões*, uma espécie de denúncia evidente do quanto este país se desconhece por dentro exatamente por causa de sua circunstância para o inespecífico e para o inassimilável: *a distância*.<sup>13</sup> O Brasil ainda é um país centralizado e centralizador, e isso tem a ver com uma economia violentamente concentrada [mesmo quando falta água, quando a água faltar]. Logo, a “ficção geográfica” de Euclides continua sendo lida nas facetas conformadas de certa elite conservadora que vê em si – caso das eleições recentes e do país apartado ao meio,

<sup>12</sup> ZWEIG, Stefan. *Brasil um país do futuro*. Tradução de Kristina Michahelles. Porto Alegre: L&PM, 2006.

<sup>13</sup> Não à toa que muitos intelectuais brasileiros, autocentrados, até hoje, nunca foram a Amazônia, não sabem muito bem e nem muito menos colocaram em sua pauta de aventura intelectual conhecer o Acre, Roraima ou mesmo, mais simples, o Piauí, o Maranhão, Belém do Pará ou as regiões do Cariri no Ceará ou o agreste de Pernambuco.

o “nordeste bovino” – apenas mais uma “versão ascética da identidade”, como sugere Raúl Antelo.

Há um *tempo ingênuo* no livro de Stefan Zweig, o que permite, de algum modo, se incluído num conjunto de textos para uma interpretação da nacionalidade, num conjunto dos discursos de nação e contra-nação, abrir as possibilidades de leitura desse sistema absurdamente complexo que é o Brasil. Raúl Antelo lembra que numa disposição mais tensa de elementos que resistem à síntese, porque muito contraditórios, elementos que atravessam o nosso corpo e tangenciam a linguagem, podemos encontrar um lugar para o menor evitando assim insistir constantemente numa construção coerente, logo ascética, para uma história. A história é também sintoma, acidente, queda ou uma série avariada de circunstâncias de dúvida, no nosso caso, uma “desregulação regrada”.

### 3.

E é ainda seguindo Rubem Braga, num texto publicado em 18 de maio de 1950 – quando passava uma temporada em Paris – uma pequena crônica para o jornal *Folha da Tarde* sobre Duke Ellington: “Pela madrugada tive o prazer de ouvir Duke Ellington tocando piano no restaurante da grande negra Inês, minha amiga e velha paixão do pintor Antônio Bandeira.”<sup>14</sup> Me interessa aí essa pequena aparição de Antônio Bandeira que, de fato, aparece apenas uma vez e, como se nota, muito lateralmente nessa série de textos que Braga escreve no período parisiense. Braga está convicto em ver o seu outro em Sartre ou Jean Cocteau, Duhamel ou Braque, Picasso, Breton ou *Marie Laurencin* [a Europa]:

Eu me pergunto o que vou escrever sobre essa mulher e, de repente, me dá uma ternura por essa velha trabalhadora de cabelos brancos que anda ao meu lado, uma ternura que dá para entender e cobrir tudo o que nela é mediocridade e despeito. Afinal, ela é um expoente deste meio século, com suas mocinhas de sonho, flores líricas de uma época desigual e bruta; nosso tempo ficaria mais feio se ela não existisse. Despeço-me com respeito de Marie Laurencin.<sup>15</sup>

Antonio Bandeira era, para Braga, quando a conversa se descarocha um pouco, talvez bem menos, que Marie Laurencin, mas era também um pintor [tanto que é ele quem ilustra *Borboleta Amarela*, de Braga, e *Viola de Bolso*,

<sup>14</sup> BRAGA, Rubem. *Encontros Parisienses*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 49-50.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 64.

de Drummond], um pintor que amava Inês, a grande negra e gostava do jazz. Ou apenas um caboclo, nascido em 1922, em Fortaleza, no Ceará, que em 1946 recebeu uma bolsa do governo francês e foi estudar em Paris na École Supérieure des Beaux Arts e na Académie de la Grande Chaumière. Ficou por lá até 1951 [ano em que, por exemplo, ilustra também o livro de Ribeiro Couto, *Étrangère*, com uma gravura]. Durante esse tempo desdobrou o projeto de pintura de Aldemir Martins e Inimá de Paula, com quem fundara uma “sociedade de pintura” nos anos 1940, para um outro rasgo intemporal que pode ser resumido, rapidamente, a partir de uma de suas anotações: “Nunca pinto quadros. Tento fazer pintura”.

Antonio Bandeira, um moderno sempre *obnubilado*, encontra-se numa espécie de enunciado para o presságio da sua pintura com a frase de Cézanne depois rearticulada por Derrida em *La vérité en peinture*: “Devo-lhe a verdade na pintura, e vou lhe dizer”. Tanto que, em 2008, quando seus poemas dispersos, foram finalmente editados, em dois deles com o mesmo título – *A mansarda*, um de 1946 e outro de 1951 – podemos ler as marcas de uma memória excessiva, própria do moderno, em dois de seus quadros que têm as mesmas datas dos poemas: *Interior* [1946] e *Cidade* [1951].<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Importante lembrar aqui de José Alcides Pinto, seu contemporâneo [Santana do Acaraú, alto sertão do Ceará, em 1923, filho de um capitão de tropa de cigano e de uma descendente dos índios Tremembés] que, às avessas de Antônio Bandeira, recusa-se a sair do país, e viveu no Rio de Janeiro por volta dos anos 1950, cursou Jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil e Biblioteconomia na Biblioteca Nacional. Colaborou com suplementos literários de alguns jornais: Diário Carioca, Diário de Notícias, Correio da Manhã e a revista Leitura. Organizou para os irmãos Pongetti duas antologias dos novos poetas brasileiros, em 1950 e 1951, para depois, em 1956, de volta ao Ceará, fundar por lá, com outros poetas, uma aventura e uma dobra do movimento concretista. A primeira exposição de poesia concreta se deu, de fato, no Crato, nesse ano. Autor de livros como interessantíssimos *Os Verdes Abutres da Colina* [1968], *A Divina Relação do Corpo* [1991] e *O Amolador de Punhais* [1987] confinou-se, dado como um louco, na casa paterna, na cidadezinha de Santana do Acaraú [onde dizem vivia sozinho, feito um índio, nu e selvagem]. Morreu, ironicamente, numa visita a Fortaleza, em 02/06/2008, atropelado por uma motocicleta. Naquele ano a editora Top Books, editou dois de seus livros: *Tempos dos mortos* e *Trilogia da maldição*, com personagens loucos, palhaços e perversos, que vivem situações-limite diante do horror. Diante da morte de José Alcides Pinto, eis a nota anódina de O Globo: “Morreu nesta segunda-feira em Fortaleza o escritor cearense José Alcides Pinto, favorito para ganhar este ano o prêmio de ficção da Academia Brasileira de Letras (ABL), de R\$ 50 mil, que será anunciado em junho. Alcides Pinto, que despontou nos anos 60 e 70, tinha dois livros recentes lançados pela Topbooks: *Tempos dos mortos* e *Trilogia da maldição*. [...] Costuma ser considerado um autor maldito pelos críticos, sem ter se filiado a nenhuma geração.” O GLOBO. [Morre o escritor cearense José Alcides Pinto](#), *O Globo*, 2 jun. 2008.



### A mansarda

A mansarda, refúgio dos homens e dos ratos, purifica a gente.  
Com mais de 1.600 pecados sou capaz de gritar que sou puro

Vontade de oferecer flores à prostituta e escutar a  
música do cego.

Ouvir a luz que ilumina as garrafas.

Às vezes a gente fica louco como um pesadelo. Os  
miolos não saem da cabeça, o corpo fica preso pelos ossos,  
e quatro paredes que vêm andando torturam como prisão.

### Natal

Os vinténs que não comprem nada enforcados no barbante.  
Cultivei batatas inglesas no teto com a umidade do in-  
verno.

Uma brecha de sol às vezes.

Encontrei minha avó arrodada de outro no Marché aux  
Puces e a pendurei na parede cor de rosa da mansarda.  
Nesse tempo ela estava com seis anos;

Quem pode adivinhar se as escadas sobem para o céu ou  
descem para o inferno.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> ESTRIGAS, Angela Gutiérrez (Org.). *Bandeira: verso e traço*. Fortaleza: Edições UFC, 2008, p. 25.

A mansarda

Repouso da grande jornada e descoberta da mansarda.

A mansarda, refúgio dos homens e dos ratos, purifica a gente. Com mais de 1.600 pecados sou capaz de gritar que sou puro.

Remorso com o mundo e um desejo de ser bom

Vontade de oferecer flores à prostituta e escutar a música do cego.

Hospitalidade com amor ou sem  
Dorme-dorme nenenzinho sem nacionalidade

O poder imaginativo  
Na inhaca da mansarda às vezes os pincéis têm cheiro de flores.  
Um estado de pureza que vem vindo  
Ouvir a luz que ilumina as garrafas.

A simplicidade  
O ovo da quitanda gerado em ilustração para o poema do amigo.

Concepção de arte  
A mansarda pariu um projeto para qualquer coisa no mundo.<sup>18</sup>

#### 4.

É num outro ensaio - *Modernismo, repurificação e lembrança do presente* – também publicado em *Ausências* [2009], quando Raúl Antelo procura ler a teoria da história a respeito da originalidade literária dos países novos, como os latino-americanos, sugerida por Sérgio Buarque de Hollanda, numa marca oriental e semítica, a do eterno retorno, ou seja, numa *teoria estética das margens* a partir do barroco, como está em Calderón de La Barca, “*La vida es sueño*”,<sup>19</sup> e recorre outra vez a Benjamin porque este entendia que o excesso de memória que caracteriza o mundo moderno – seu contemporâneo – constituía uma autêntica experiência de pobreza; o que adviria, por exemplo, da

<sup>18</sup> PERLINGEIRO, Max (Org.). *Antonio Bandeira 1922-1967*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2008, p. 64.

<sup>19</sup> “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” Cf. ANTELO, Raúl. *Modernismo, repurificação e lembrança do presente*. *Literatura e Sociedade*, n. 7, p. 149, 2003-2004.

serialização da produção técnica industrial ou da iteração da história infantil. Aquilo que Paolo Virno chama, por sua vez, nos lembra, de uma furiosa e cega obsessão pela coleção.

Mas é Araripe Jr, um crítico interessantíssimo, por onde Raúl Antelo desdobra a tese, quem vai nos lembrar que isso, no Brasil, tem a ver com uma ideia de *obnubilação*: esta proposição que se encharca tanto em Anchieta [“um legítimo pagé”, diz ele], quanto em Hans Staden ou Soares Moreno, de se transformarem em quase selvagens; o mesmo que Paulo Leminski, muito tempo depois, em seu *Catatau*, atesta em René Descartes, numa espécie de hagiografia às avessas do filósofo cartesiano que, na Recife holandesa de Maurício de Nassau, vicia-se em maconha numa espera *obnubilada* do monstro Occam para concluir que o cartesianismo é impossível nos trópicos.

Raúl Antelo remete a Benjamin para dizer que este indicou os embaraços da obnubilação com o eterno retorno e a emergência do arcaico quando escreveu suas notas sobre Paris. Benjamin, nessas notas, escreveu que o mundo moderno tem uma rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem muito menos um fragmento do passado que retorna. Estamos, assim, diante de uma experiência intermitente do olhar, aquilo que ofusca o olhar, quando o passado é apenas uma sombra, uma névoa; e o futuro apenas uma faísca que ilumina o presente. Uma intermitência que se associa ao problema da origem no barroco, como um salto, por isso, ao mesmo tempo tanto Calderón, quanto por exemplo, para Raúl Antelo, em seu contemporâneo Francisco Villaespesa: “*El pasado es una sombra, / es una niebla el futuro / y um relâmpago el presente.*” O que já considerava Nietzsche em suas *Considerações Extemporâneas*, nos lembra Raúl Antelo, que é inteiramente impossível viver sem esquecimento.



Recebido em 05 de abril de 2018  
Aceito em 28 de agosto de 2018

## BABEL, ARABESCO E ALGARAVIA

### VARIAÇÕES

Maria Filomena Molder  
UNL

**RESUMO:** Neste texto, que tem todo o aspecto de uma conferência, deixei todas as marcas possíveis da oralidade, de modo que o meu sopro pudesse soar ao ouvidor de línguas e pronúncias várias, senhor das arqueologias mais secretas, habitante de duas casas (Argentina e Brasil), convidado em todas, Raúl Antelo. A citação é o ladrão assaltante (ele sabe porquê), meu, dele, nosso, vosso, deles, mensageiro. No seu conjunto, uma homenagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Babel; Algaravia; Fotografia.

## BABEL, ARABESQUE AND ALGARAVIA

### VARIATIONS

**ABSTRACT:** In this text, which looks in every way like a conference, I have left every possible sign of orality, so that my breath may sound in the ears of that listener of many languages and accents, master of the most secret archeologies, denizen of two houses (Argentina and Brasil) and welcome in all of them, Raúl Antelo. Quotation is the robbing thief (he knows why), my, his, our, your, their, messenger. On the whole, a tribute.

**KEYWORDS:** Babel; *Algaravia*; Photography.

*Maria Filomena Molder* é professora catedrática em Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, investigadora do Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa e membro do Conseil Scientifique do Collège International de Philosophie entre 2003 e 2009.

## BABEL, ARABESCO E ALGARAVIA VARIÇÕES

Maria Filomena Molder

### BREVE ABERTURA

Como os meus amigos sabem, nunca escrevo as minhas conferências, pois não consigo ler – senão a ferros – aquilo que escrevi. Desta vez, tive a sorte de ter aí à mão e ao gosto a voz do Manoel Ricardo de Lima. Mas também não poderia elidir a minha “maneira”, isto é, que se deixasse de ouvir o sopro das palavras que saem impreparadas pela boca quando as digo. Daí alguns sinais de oralidade, nestas que parecem preparadas por estarem escritas.

### OFERENDA

No começo, quando Nosso Senhor criou este mundo e que a natureza humanal não estava mui acrescentada, então não houve grande cobiça de bens mundanos, mas antes, tudo foi posto em proveito comum, não departindo sobre Fortuna de perda nem ganho que viesse a nenhum até que o vício da avareza foi conhecido. E este foy o tempo que o mundo estava já acrescentado de cavalos, de gados, e de outras riquezas, e que os homens houveram conhecimento da moeda. Então foi a paz desviada de seu caminho e guerra acrescentada de cada cabo. [...] E por este modo o fazer dos velados e dos muros houve sua primeira entrada, por tal guardar os haveres que a avareza apanha e encerra. A qual tem por pouco em sua vontade, ainda que todo o mundo fosse seu, porque quanto pode apanhar de ouro, de haver e de terras nunca o deixa sair de suas mãos, mas ante ganha mais e mais, assim como o mundo para sempre houvesse de durar. E por isto ela é semelhante ao inferno, em que as coisas que em ele entram nunca jamais podem sair.

John Gower, *Confessio Amantis* V, Cap. I

Durante anos guardei este excerto da *Confessio Amantis* num ficheiro intitulado “pequenos tesouros”. E agora resolvi-me a trazê-lo para o ar, abri-lo como um pano dobrado e oferecê-lo ao nosso querido amigo Raúl.

“Pequenos” não é avaliação, apenas escala, como um arbusto de pequeno porte, ao qual Wittgenstein se refere nas “Observações sobre o Ramo

Dourado de Frazer”, quando, falando da crença na metempsicose, imagina alguém que quisesse renascer assim. Quem tivesse esse desejo, acrescenta, teria de ser muito forte. Esta oferenda vem carregada de electricidade como um belo *cumulus*.

O poema foi escrito pelo poeta inglês John Gower (séc. XIV) admirado por Chaucer. A tradução portuguesa é de Roberto Paim ou Paym. O nosso rei meditativo, D. Duarte, da “ínclita geração”, refere a *Confessio* no *Leal Conselheiro*. Não há vestígio dessa tradução a não ser pela sua versão para castelhano, feita com grande fidelidade, por Juan de Cuenca. Há estudos minuciosos sobre o assunto aventuroso e venturoso da tradução desta obra.

Se por um acaso Raúl Antelo nunca tiver citado a *Confessio*, este *cumulus* pode despenhar-se em raios vibrantes. Se não for o caso, então, por influência de correntes de ar quentes e frias em combate, o *cumulus* transformar-se-á num *cirrus*, e ficaremos com amáveis carneirinhos percorrendo o céu do MAR. Não conhecendo eu todas as obras do Raúl, só terei de arriscar.

Ele não apanha e encerra os seus haveres, nem sequer tem haveres, nada lhe pertence, recebeu tudo e tudo transmite, mas há um pássaro a reger. O pássaro não tem dono nem senhor, só poiso, às vezes oculto. Raúl Antelo conhece o perigo da polimatia, paredes-meias com uma insaciedade atormentada, mas não esconde uma só fonte: se entrámos nesta oficina podemos sempre sair.<sup>1</sup>

Também há dor, bem no fundo de tudo o que escreve, o saber trágico, arcaico e moderníssimo, da dor irreparável: “la civilización, que es portadora de luz, no pasa de un crimen”, escreve ele, retomando Mallarmé através de Foucault: “[...] *rien n’aura eu lieu que le lieu*, o en otras palabras, lo sitúa en la escena teatral del vacío de sentido, donde el texto es el lugar que se pone a sí mismo en juego, se cuestiona, cambia, se mueve y acaba por tornarse sujeto.”<sup>2</sup> Esta metamorfose, a saber, estar sempre a tornar-se naquilo que ainda não é nome, atravessa, recomeçando uma vez mais, tudo o que está escrito, tudo o que foi escrito e será. Ele sabe que o mundo para sempre não há-de durar. É desse saber – paradoxo fatal e radioso – que vem o jogo, a graça e a alegria.

Raúl Antelo é um caso único de consanguinidade entre duas línguas: o português (Brasil) e o espanhol (Argentina). Outras mais são chamadas a juízo

<sup>1</sup> ANTELO, Raúl. Genealogia do vazio. In: *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001, p. 23-39.

<sup>2</sup> Idem, Foucault, Mallarmé y la vida nordestina. In: *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015, p. 259.

e a desjuízo, como o italiano, o francês e o inglês, e mesmo latim e grego. Mas é o português e o espanhol, este de nascimento, o primeiro de habitação, que se entrelaçam sem nunca, nunca – ó prodígio! – se confundirem. Neste tempo, temperatura e instante pleno, em que Raúl vive “o vício da avareza [não] foi conhecido” e a herança de Babel em vez de maldição parece-se com bênção. Mas a civilização não deixa. Na verdade, só há libertação de Babel pela algaravia – o *aleph* de Raúl Antelo –, modo menor da confusão que não entra nas disputas messiânicas, que faz menos parte da apocatástase teológica do que da “anástase do real”, questões de fisiologia.

As notas são soberbas, excessivas, correm as lembranças dos nomes e os seus movimentos progressantes e regressantes atrás umas das outras, de tal modo que só nos admiramos que a descontinuidade exerça os seus direitos e as leis da pontuação sejam respeitadas. Embrenhamo-nos nas suas florestas densas, mas não nos perdemos a não ser por desejo.

Um delírio de associações, limiares para outras associações, são uma forma de cura para o desastre do mundo nos estar sempre a escapar, a ilusão de considerar que o mundo durasse sempre, um combate sem termo contra o esquecimento. Entre os muitos, muitos, muitos nomes, alguns nomes, talvez mestres, se considerarmos a palavra como um dos braços da afinidade, laços de família: Borges, Foucault, Mallarmé.

## ALGUMAS CITAÇÕES

(citações são incitações, este o mote e esta a variação, fornecidos pelo próprio Raúl)

### *Primeira citação:*

Este livro, defendido, em 1992, como tese de concurso para a titularidade em Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina, foi escrito a partir da convicção, nada ingênua, de que a imaginação crítica é uma poderosa máquina simbólica. Nela, marcas, palavras, traços esparsos, significantes, enfim, entram em contato entre si, referem-se mutuamente, saltando literaturas, da portuguesa à brasileira, desta à latino-americana, da oral à letrada e desta, por sua vez, desdobrando-se, ainda, noutras, traçando cadeias, montagens, idas e voltas, que são espaciais e funcionais mas, notadamente, temporais. *Algaravia* é um ensaio de anacronismo deliberado. Não busca a nação como forma, mas a nação como processo de metamorfose.

[...]

*Algaravia* quer ser meu *aleph*. Derivam, portanto, dessa experiência, outros empreendimentos posteriores, como *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* (Belo Horizonte, Editora da UFMg, 2010) ou *Ausências* (Florianópolis, Editora da Casa,

2009; 2ª edição, 2010). Mas, ainda que posteriores, esses livros são, de algum modo, anteriores a este. Fazem parte do *galimatias* (palavra com a qual Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz traduziram o *charabia* deleuziano, um sussurro oriental a partir do qual nasceu, há tempo, uma forma de ouvir, na esteira de Valéry, a voz do corpo), um galimatias que nada mais é do que resgatar a força de pensar o próprio trabalho e a vida nele investida.

[...]

Analisando, com efeito, o tópico de prender a Fortuna pelos cabelos, enquanto, com a outra mão, se segura, com força, o timão da nave, o controle do Estado, Warburg concluiu que a essência do símbolo religioso pagão—e a fábula da nação é, sem dúvida, um desses símbolos poderosos—consiste, de um lado, numa causalidade antropomorfa das coisas, criada com o intuito de compreender o devir, que sempre flui de maneira enigmática, como meta decididamente perseguida por uma personalidade supra-humana. E, no entanto, de outro lado, o símbolo lhe permite também ao crédulo confrontar-se, por meio dessa luta, com uma causalidade de sentimentos fundamentalmente humanos, e portanto contraditórios, descuidando, assim, irreversivelmente, os argumentos de fé, perpetuados pelas preces ou o sacrifício. *Velis nolisve* é, portanto, uma expressão derivada do *Kairos*, como suplemento da biologia dos símbolos de expansão capitalista, que mostra o homem ocidental numa condição de crescente insolência com relação ao absoluto. O próprio Santo Agostinho, em seu tratado *De Anima*, já definira: “Ad ista te absurda quando de anima cogitas, carnalis cogitatio corporum, velis nolisve, compellit”, definição sintomática, se a lemos na encruzilhada em que se encontrava o próprio Warburg, tão desassistido, no sanatório de Bellevue, quanto esses homens desarvorados, às voltas com a roda da Fortuna, plasmados na medalha de Camilo Agrippa. Warburg descobria assim, *velis nolisve*, e acima de tudo, *na linguagem*, que a imagem é um *sintoma* que, em última análise, postula que o sujeito é um *resto* e que o desafio, portanto, é aprender a lidar com esse resto que nós somos. Foi essa a convicção que me orientou em *Algaravia*: elevar ao absoluto, e tanto quanto fosse possível suportar, a desterritorialização, num movimento do infinito que suprime todo limite interior, voltando-o sempre contra si, para uma nova territorialidade. Há, sem dúvida, como dizia antes, algo de utópico na empreitada, mas utópico no sentido com que Samuel Butler concebeu *Erewhon*, não apenas um “No-Where”, ou parte-Nenhuma, mas um “Now-Here”, ou um aqui-agora. *Algaravia* designa, portanto, esta conjunção do pensamento com o meio presente, isto é, por vir.<sup>3</sup>

### Segunda citação:

Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um vôo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas

<sup>3</sup> Idem, *Algaravia: discursos de nação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 9-12.

prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca.<sup>4</sup>

Tradução exemplar. O texto de Foucault não é um plano nem um programa, talvez seja um testamento mágico, como o do pai que deixa um papel com instruções aos filhos, e eles têm de se amanhoar. Sem dúvida, a descrição mais exacta da felicidade e dos perigos de ser leitor. Só um eterno o poderia vencer: Borges. Raúl, passarei muitos dias a discutir com Foucault. Mas agora, trata-se de ler as suas palavras que ressoam como um treno trágico a braços com um riso incontido, amanho-se na perfeição:

Eis que retorna a cidade aflita e coberta de sangue, intoxicada. Mas qual seria o caráter dessa intoxicação, desse veneno, senão o de, com ele, Pica ter fornecido a chave para desentranhar o enigma circular da linguagem e, ainda graças a ele, compreender que a literatura moderna é uma dobra incessante (Verlaine, em *Alphonsus*; Mallarmé em *Darío*; Kafka e a condição comunitária menor, em todos eles, e mesmo em nós). A literatura de exceção é um tecido de traços, vestígios e concomitâncias que envolve outros textos mas que, ao mesmo tempo, deixa seu próprio texto, a princípio oculto, aparecer justamente quando a dobra se desfaz e desoculta seu próprio caráter de suplemento, o de uma obstinada ausência, sempre presente, e que, portanto, não cessa de reaparecer. Contra uma beleza pulcra e alta, fruto de êxtase, essa literatura nos propõe, em suma, uma política wagneriana da redenção, aquilo que Benjamin [*Livro das passagens*, N1a3] chama, com um termo importado da patrística, *apocatástase* e que, em outras palavras, não é senão a construção da baixa anástase do Real.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cf. Foucault, Michel. *Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antão) (1964)*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 79-80.

<sup>5</sup> ANTELO, Raúl. *A anástase do real: Mallarmé indiano*. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 14, p. 216, 2014.

*Terceira citação:*

(já a incitação cobriu a citação e de novo se abre a ela)

Conseguir ler, sem soluçar, o poema (de Alexander Von Humboldt, de Ernst Curtius, “acompanhantes do príncipe Frederico Guilherme da Prússia”, de quem é ele, Raúl?) que começa assim, mas não se cita na íntegra (nota 12)  
Na solidão do Orinoco morre um velho louro, frio e imóvel, como se sua imagem estivesse esculpida na pedra.

.....

Ai! As crianças que lhe ensinaram o som de sua língua materna, e as mulheres que o educaram e construíram seu ninho.  
Jazem ali todos exterminados, estendidos na ribeira e com seus gemidos queixosos  
não despertou nenhum deles!  
Solitário, chama-os em uma língua estranha ao Mundo; só o ruído das ondas lhe responde; ninguém o ouve.  
E o selvagem, que ele vê, passa rapidamente em sua canoa. Ninguém vê, sem terror santo, o louro dos aturianos.

(“os valorosos aturianos, perseguidos pelos caribes antropófagos, se refugiaram nos penhascos das cataratas, morada lúgubre, onde o desgraçado povo pereceu com seu idioma”, escreve Alexander Von Humboldt), e sobre isso escreve Raúl Antelo: “Essa linguagem perdida mas virtual, animal apesar de humana, é um arabesco. Uma algaravia que deve ser colonizada. Indeterminada, é de difícil compreensão. Ambivalente, é opaca à razão. É externa, inferior e esporádica em relação à linguagem dos homens.”<sup>6</sup>

## ÚLTIMAS CITAÇÕES

Procedem elas da preciosa “Uma (outra) pequena história da fotografia”, em que ficamos a conhecer o quase desconhecido artista e pensador brasileiro, Sylvio da Cunha, que reencenou “o diálogo das sombras para elaborar a primeira teoria da fotografia no Brasil” (e que afinidades insuspeitas com Benjamin, também socorrendo-se de Baudelaire)

O sentimento da fuga do tempo, lugar comum da vida moderna, reclama uma forma de expressão rápida e profunda, simples, mas imensamente eloquente. Na literatura essa tendência é uma força vitoriosa, que está pouco a pouco criando um novo estilo de escrever: “... je suis rentré dans un pays que je connais bien, rythmes discrets et parfaits, tambours voilés, battements couverts des coeurs immortels”.

<sup>6</sup> Idem, *Algaravia: discursos de nação*, op. cit., p. 30.

Na fotografia, o poder de expressão é instantâneo. A imagem surge logo, forte e vibrante, diante dos olhos. Além de imediato é mágico esse poder. Mágico no sentido de algo que não está bem definido e para o qual se ensaiam mil explicações. O fato é que a forma adquire sobre a nossa sensibilidade pelo simples fato de ter sido fixada, um poder que ela mesma não tinha. Surge então o mistério, a magia: um objeto cuja vista deixa-nos completamente indiferentes, transposto para uma superfície plana e limitada, produz-nos uma emoção estética.<sup>7</sup>

O caos é a grande sombra e o reino das sombras é a morte. Os fotógrafos de 1850 eram manipuladores de sombras, da família de Édipo e Cassandra. Na criança e no primitivo há um medo instintivo da sombra. Facilmente ela se torna um tabu de grande poder sugestivo. Frazer assinala numerosas manifestações de medo da fotografia entre os selvagens. Alguns não se deixavam ficar sós com retratos que os missionários penduravam nas paredes, temerosos de que estes se animassem e os atacassem. Em várias regiões da Europa foi observada a crença de que não se deve fazer a própria efígie, sob pena de morrer. Nas ilhas de Salomão, todo o indivíduo que pisar na sombra do rei é punido de morte, e em outros pontos da Oceania, os indígenas não saem jamais de casa ao meio dia, hora em que não tem sombra, fato que os aterroriza. No folclore comum ao norte da Europa, o Diabo não tem sombra, assim como tudo o que lhe pertence, e os habitantes do Inferno de Dante não projetam suas formas no chão. No relato de Goethe, repete-se a história do guerreiro Tutaikawa, do qual a força diminui e aumentava com o comprimento da sua sombra. Ele é finalmente assassinado ao meio-dia, quando era menor o seu vulto na terra.<sup>8</sup>

## CODA

Desconhecia inteiramente que o *Vathek* de Beckford influenciou Carl Einstein<sup>9</sup> e não vou esquecer. Em troca, vai a caminho o poema sinfônico *Vathek* de Luís de Freitas Branco, composto em 1913. Para continuarmos as trocas.

<sup>7</sup> Cf. ANTELO, Raúl. Uma (outra) pequena história da fotografia: Sylvio da Cunha. *História: Questões & Debates*, n. 61, 2014. [Dossier “As imagens no tempo e os tampos da imagem”]; CUNHA, Sylvio da. Plástica e Fotografia. *Letras e Artes*, n. 52, ago. 1947, p. 6.

<sup>8</sup> Idem, O medo da sombra. *Letras e Artes*, n. 38, abr. 1947, p. 11.

<sup>9</sup> Cf. Idem, A anástase do real: Mallarmé indiano, op. cit.



## OLHAR, LUGAR, VAZIO: O TEATRO CRÍTICO DE RAÚL ANTELO

Paula Glenadel  
UFF – CNPq

RESUMO: O artigo propõe um breve comentário sobre a obra crítica do professor e pesquisador Raúl Antelo, que é aqui apresentada em termos de um singular *teatro crítico*, para o qual as categorias de *olhar*, de *lugar* e de *vazio* têm importância fundamental. Através de algumas referências a essa obra, contidas em textos publicados entre os anos 2000 e 2014, bem como também a suas principais fontes de inspiração teórica, estudar-se-á a maneira como, nela, a complexa articulação entre *experiência* e *experimentação* promove uma renovação dos lugares do sujeito e do objeto, polos tradicionais do exercício do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica; Teatralidade; Conhecimento.

### LOOK, PLACE, EMPTYNESS: RAÚL ANTELO'S CRITICAL THEATER

ABSTRACT: This article proposes a brief commentary on the critical work of professor and researcher Raúl Antelo, which is here presented in terms of a singular *critical theater*, for which the categories of *look*, *place* and *emptiness* are of fundamental importance. Through some references to this work, contained in texts published between 2000 and 2014, as well as to its main sources of theoretical inspiration, we will study the way in which the complex articulation between *experience* and *experimentation* promotes a renewal of the subject and object places, traditional poles of the exercise of knowledge.

KEYWORDS: Criticism; Theatricality; Knowledge.

Paula Glenadel é Professora Titular da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora e vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura desta mesma instituição.

## OLHAR, LUGAR, VAZIO: O TEATRO CRÍTICO DE RAÚL ANTELO<sup>1</sup>

Paula Glenadel

Em uma entrevista concedida à revista *Interartive* em 2014, ao sabor das perguntas que lhe são feitas sobre o seu procedimento crítico “godardiano”<sup>2</sup>, Raúl Antelo evidencia algo que já vem se insinuando há tempos em seu pensamento-escrita, de forma cada vez mais explícita: a existência de toda uma prática da *montagem* que lhe dá sustentação, e que permite descrevê-lo como um *teatro crítico*, onde as categorias de *olhar*, de *lugar* e de *vazio* têm importância fundamental. Para efeito dessa descrição, retomarei algumas das propostas de Antelo, que serão aqui organizadas de modo a criar um espaço de reverberação dos desvios, das derivas e dos recomeços desse pensamento-escrita.

A montagem praticada por ele aparece primeiramente como o olhar crítico que aproxima, *em contraste*, o objeto canônico daquele objeto que poderíamos qualificar de “aleatório”, ou seja, aquele que não foi escolhido em função das suas qualidades intrínsecas, à diferença do canônico, que pode ser considerado como superior, porém apenas desde a perspectiva de “uma compreensão apriorística, idealista, kantiana, mais tradicional”.<sup>3</sup> O objeto aleatório funciona como um *ready-made* anestético, aquele precisamente com o qual se mantém a relação de maior indiferença. Assim, Antelo diz:

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

<sup>1</sup> Este artigo corresponde a uma versão revisada do trabalho apresentado em 2014 no Museu de Arte do Rio - MAR, no evento *Ficção crítica, Arquivos, Arqueologias* - em torno do trabalho crítico de Raúl Antelo, organizado por Manoel Ricardo de Lima Neto e Maria Lucia de Barros Camargo.

<sup>2</sup> Ideia que já surgia em 2010, recolhida por Rosângela Cherem, conforme relembra uma das entrevistadoras, Sandra Checluski: “[...] rememoramos a sua citação concedida à professora Rosângela Cherem para a revista *Palíndromo*, publicada em 2010, a qual aponta que seu método de escrita é absolutamente godardiano, ou seja, pura montagem”.

<sup>3</sup> FERREIRA, Josimar; BAHIA, Lucia; CHECLUSKI, Sandra. [Sobre escrita, delírios e sensibilidades: Entrevista com Raúl Antelo](#). maio 2014.

determinada área. Parece-me residir aí a capacidade de contagiar outras leituras. Não se contentar com o consenso tem uma dimensão ética, porque acaba de algum modo nos angustiando. O crítico que não se angustia não me interessa.<sup>4</sup>

Obtém-se, através desse processo, um corte no tecido da tradição, uma percepção de choque, em que a ambivalência dos valores e a ideologia neles impregnada se encontram expostas, o que evoca, entre outros trabalhos que vão nessa direção, o *estranhamento* brechtiano. Este é comentado por Roland Barthes através da imagem do alfinete japonês munido de um guizo para não ser esquecido uma vez terminada a costura; Bertolt Brecht, entretanto, afirma Barthes, faz questão de manter o alfinete, em consonância com uma prática do abalo que é característica do seu trabalho. Esse abalo é uma “*re-produção*: não uma imitação, mas uma produção descolada, deslocada: *que faz barulho*”<sup>5</sup>, impedindo desse modo a ilusão de naturalidade do discurso.

A montagem seria, assim, da ordem do abalo. Mas, como adverte Antelo, ela também corre o risco de se tornar clichê, palavra de ordem disfarçada de senha.<sup>6</sup> Frente a esse risco de perda da eficácia crítica, da agudeza do corte, seria preciso pensar a montagem a uma só vez sutilmente e radicalmente:

Como toda categoria, o conceito de montagem tem que ser usado *cum grano salis*. Essa história de que tudo agora é montagem, tudo é anacronismo, dá vontade de apagar tudo o que a gente escreveu e *da capo*, começar tudo de novo. Porque não é por usar uma categoria, fetichizá-la e torná-la chave que abre todas as portas, que os passos serão dados com maior segurança. Eu acho que devemos ter um gesto dúplice: acompanhar o que está se fazendo, mas, ao mesmo tempo, ter a suficiente sutileza para entender quando um conceito se torna um clichê. Quando um conceito se torna um clichê está dominado, pois o clichê é uma forma de estereotipia verbal. E quando a linguagem se torna estereotipada é porque ela foi invadida por uma certa necrose e começou a morrer. Ao perceber que alguma coisa começa a morrer, um galho começa a morrer, eu prefiro arrancá-lo para devolver viço à planta e que continue crescendo com mais força. Isto também é corte.<sup>7</sup>

Dando toda a sua importância a essa noção de risco, de que Antelo vem falando também com certa frequência (como, por exemplo, no painel da área

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> BARTHES, Roland. Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité. In : *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984, p. 244-245. (Tradução minha).

<sup>6</sup> Para lembrar a distinção deleuziana entre *mot d'ordre* e *mot de passe*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 139.

<sup>7</sup> FERREIRA, Josimar; BAHIA, Lucia; CHECLUSKI, Sandra. [Sobre escrita, delírios e sensibilidades: Entrevista com Raúl Antelo](#), op. cit.

de Letras apresentado no encontro da Anpoll ocorrido em 2011<sup>8</sup>), é possível construir um diálogo entre o “gesto dúplice”, a combinação de ousadia e precaução reivindicada por ele tanto na crítica quanto na pesquisa, e a reflexão proposta por Michel Deguy acerca do olhar poético.<sup>9</sup> Para ambos, trata-se de uma “ótica” que também se apresenta como uma “ética”, uma vez que, aplicando-lhe as palavras de Antelo citadas anteriormente, ela “não se contenta com o consenso” e “se angustia” buscando reinventar o ponto de vista. Deguy interroga assim a relação entre o olhar e as coisas na experiência poética, retomando termos caros à experiência da modernidade, como a vidência rim-baldiana:

Uma fenomenologia da invenção do *ponto* da vista, ou vidência, ou “visão”, é sempre importante que ela seja novamente tentada. A qual “boa distância” se mantém o “olhar” que opera na experiência “poética” em relação às coisas que ela busca mostrar dizendo-as? Qual é a “ótica” do escutar-ver em poema?  
Um *de longe* que é um alhures-próximo caracterizaria esse ponto de vista [...].<sup>10</sup>

A questão fundamental do poema é, portanto, a de dosar, de alternar o próximo e o distante, e vem a ser figurada através do *olhar* poético que, nessa operação, se torna simultaneamente olhar *crítico*, produtor e não imitador, desnaturalizante e não contemplador do que estaria *já-aí*. Pois o que está aí para ser visto é tanto o visível quanto o invisível:

Como no teatro, a relação do *Espetáculo*, onde se expõem e se abrigam “atores”, não se faz *com o público*, mas com um terceiro, fonte invisível ou trama da visualidade. [...] e assim os espectadores sentem que não se trata somente, nem mesmo principalmente, de uma relação com dois termos em face a face, adversa, mas que há lugar para aquilo que dá lugar e que *isso* olha, aquilo que espaça uns e outros de uns e outros: e às vezes, atores ou público, eles erguem os olhos – como Fedra

<sup>8</sup> “*Post-scriptum*. No debate que se seguiu a essa apresentação enfatizei que, a meu ver, faltava ousadia, faltava risco, em boa parte das pesquisas atuais em Literatura. Alguns colegas me pediram para aprofundar o conceito. A *posteriori* descobri, na imprensa, as declarações de Antonio Candido, quase 93 anos, na reportagem concedida por ocasião da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), justamente na véspera da reunião da Anpoll: falta risco na crítica acadêmica. *Magister dixit*.” É o que diz Antelo ao final dessa apresentação, mesclando (inclusive *mixando*) sua reflexão com a casual atualidade da reflexão de outrem. ANTELO, Raúl. Diagnóstico da comunidade de Letras - Anpoll 2011. *Revista da Anpoll*, n. 33, p. 283, jul. /dez. 2012. [Literatura: linguagem, história e acontecimento].

<sup>9</sup> Em textos posteriores de Deguy, essa reflexão vai se desdobrando e culmina na noção de *diplopia*, utilizada para evocar o jogo do pensamento poético entre a *ilusão* e a *figura*, entre o *ver* e o *crer ver*. Cf. por exemplo, DÉGUY, Michel. *Le sens de la visite*. Paris: Stock, 2006, p. 90-91.

<sup>10</sup> Idem, De la contemporanéité. Causerie pour Jacques Derrida. In: MALLET, Marie-Louise (Org.). *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994, p. 222. (Colloque de Cerisy 1992; Tradução minha).

na direção desse sol de quem eles descendem, ou como Mallarmé na direção do lustre da ópera...<sup>11</sup>

A noção de *teatro* já contém, como é sabido, uma referência ao *ver*<sup>12</sup>, que subjaz à comparação reflexiva de Deguy. Assim, o teatro tem a ver com o ver e, por isso, é preciso se aproximar, mas também se afastar dos objetos, e do seu próprio olhar, em busca desse lugar vazio que a montagem expõe e que dá sentido a todo e qualquer sentido. Esse olhar contém uma exigência que é *ética* também porque ela implica a necessidade de perceber sempre um totalmente outro, esse “terceiro” irreduzível, que é outro tanto em relação ao público quanto em relação aos atores, extrapolando e fundando a relação deles.

Partindo dessas considerações é que encontro nos movimentos da crítica anteliana uma *teatralidade* que me interessa destacar. Dez anos antes da entrevista citada no início deste texto, em 2004, Antelo evoca em outro depoimento a sua prática de leitura-em-montagem, dessa vez em modo borgeano: “Fiz do anacronismo deliberado e da atribuição errônea uma ética de leitura.”<sup>13</sup> Cabe dizer que tal ética aparece no contexto desse depoimento como correlata a uma “reconfiguração da subjetividade”<sup>14</sup> e ao “exame das relações entre lei e verdade”.<sup>15</sup>

Assim, por exemplo, em um texto de 2006, lendo o poeta Juan L. Ortiz através de uma proposta crítica de Tamara Kamenszain, Antelo ressalta que essa autora “alude à construção do semblante em Juanele. Numa autopoiesis abismal, nos diz Tamara, o poeta cria a si próprio como criou também sua paisagem.”<sup>16</sup> Essa abordagem vai encontrar correspondências com uma proposta mais recente de Antelo (de 2012), segundo a qual

[...] aquilo que está para ser feito, o que se pesquisa como ato de *per quaere*, não se situa nunca no registro de uma *poiesis*, como uma obra cujo esquema já estaria previamente traçado, mas no registro de uma *praxis* que, de relevante, só produz mesmo, retrospectivamente, seu próprio agente.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>12</sup> Breve lembrete da etimologia da palavra : “Ce terme vient du grec *theatron*, et le *theatron* signifie le lieu où l’on assiste à un spectacle, à savoir : la salle. Le *theatron* est composé de *thea* qui signifie action de contempler (faite par le public) et *spectacle* (produit par les acteurs). On remarque donc, dès l’origine, un sens équivoque du mot, qui hésite entre scène et salle, entre acteurs et public.” RUNTZ-CHRISTIAN, Edmée. *Enseignant et comédien, un même métier?* Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeur, 2000, p. 32.

<sup>13</sup> ANTELO, Raúl. Entre miradas. *Outra Travessia*, n. 3, p. 15, 2004.

<sup>14</sup> Idem, p. 16.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da Voz. In: *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: NELIC/UFSC/Pallotti, 2006, p. 35.

<sup>17</sup> Idem, Diagnóstico da comunidade de Letras - Anpoll 2011, op. cit., p. 276.

Pelo viés do foco na reconfiguração da subjetividade, há um atravessamento do lido e do leitor. Pode-se compreender que aquela *autopoiesis* anteriormente apontada corresponde a um desvio, uma deriva da *poiesis* comentada aqui acima, isto é, ela se reconfigura e aparece de fato como uma *praxis*, no sentido em que ela não dispõe de itinerário prévio. A perspectiva da teatralidade oferece à crítica anteliana, assim, uma possibilidade de ler essa “reconfiguração da subjetividade” de múltiplas maneiras singulares, uma para cada autor lido, deslocando-se e reconfigurando-se também nesse exercício, o que a mostra como bastante próxima da visão batailliana do conhecimento, onde

Não há mais sujeito=objeto, mas “brecha aberta” entre um e outro e, na brecha, o sujeito, o objeto são dissolvidos, há passagem, comunicação, mas não de um a outro: *um* e *outro* perderam a existência distinta. As questões do sujeito, sua vontade de saber são suprimidas: o sujeito não está mais ali, sua interrogação não tem mais nem sentido nem princípio que o introduza. Do mesmo modo, nenhuma resposta permanece possível. A resposta deveria ser “tal é o objeto”, quando já não existe mais objeto distinto.<sup>18</sup>

A teatralidade, além disso, liga-se ao “exame das relações entre lei e verdade”, pois a leitura de Antelo, ao mesmo tempo em que se interessa pela teatralidade do gesto autopoiético de Juanele, registra que a categoria de infância nesse poeta “funciona, assim, como o branco de Mallarmé. É o espaço da disposição do êxtase”<sup>19</sup>, prevenindo a clausura e aproximando-se de um exercício de soberania, no qual uma torção do poema “impede toda e qualquer leitura literária”.<sup>20</sup> “Literário” aqui significaria o não ético, o meramente estético num sentido tradicional, programático; é a razão pela qual é preciso ultrapassá-lo na direção da reconfiguração teatral de um sujeito em devir. Como a poesia, a crítica contemporânea aposta nessa virada, nessa saída, em direção ao *êxtase* ou ao *impossível*, para falar ainda com Georges Bataille.<sup>21</sup>

Essa teatralidade ética da crítica fornece, portanto, um ponto de vista para refletir sobre o funcionamento do trabalho de Antelo, entendido como um teatro crítico que põe em cena o lugar do sentido como vazio. Ele procederia, ademais, por um movimento dúplice e oscilatório na leitura dos seus

<sup>18</sup> BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954, p. 74. (Tradução minha).

<sup>19</sup> ANTELO, Raúl, Visão e pensamento. Poesia da Voz, op. cit., p. 37.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> No sentido em que “[...] la poésie mène du connu à l'inconnu”. BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 157. (Tradução minha).

objetos. De um lado, a categoria de *experiência*<sup>22</sup>, assombrada pela distância, diferença e dessubjetivação, tal como ela aparece no testemunho de Pinnie Wald, *Koshemar*, por exemplo, sobre o qual Antelo observa que, para escrevê-lo, seu autor abstrai o olhar fixando uma mancha na parede da delegacia, “de tal modo que cinde seu objeto e transforma o ocularcentrismo cotidiano em uma peculiar estereoscopia de sua condição desamparada.”<sup>23</sup> De outro, a categoria de *experimentação*, ligada ao aspecto “obtusos” das ficções que sublinha a inscrição de todo valor “na ordem do acaso”.<sup>24</sup>

A complexidade das referências antelianas é grande, e a árdua reflexão suscitada por elas exige, por vezes, percorrer vias extremas. Vem daí, por exemplo, essa separação inicial entre os dois campos da experiência e da experimentação, que é aqui essencialmente metodológica, ou seja, essencialmente não essencializante, como cabe indicar. Para acompanhar as peripécias, os acontecimentos imprevistos, os *coups de théâtre* desse pensamento, finge-se por um momento compartilhar de uma visão tradicional que toma os dois aspectos no campo de uma oposição fixa, finge-se por um momento esquecer formulações como as de Jacques Derrida, que propõe que “Há um gênio do testemunho que nos lembra que o ato testemunhal é poético ou não existe, a partir do momento em que ele deve inventar sua língua e formar-se num performativo incomensurável”<sup>25</sup>, ou ainda as formulações de Roland Barthes que, com a categoria do *biografema*, abala as fronteiras entre o que toca ao corpo e o que toca à escrita.<sup>26</sup>

Essa separação metodológica considera o ponto de partida de cada categoria: a *experiência* partiria da história, e consagraria a vida como invenção verdadeira de um narrador, ainda que sua função narrativa o distancie da vivência do sujeito; a *experimentação* partiria da ficção, do obtuso, do sem-fundo do sentido que excede toda explicação, e consagraria a invenção de um artista como a verdadeira vida, no sentido da *forgery* joyceana, já comentada por Antelo em relação às galáxias de Haroldo de Campos.<sup>27</sup> Ambas as cate-

<sup>22</sup> Essas categorias, *experiência* e *experimentação*, foram propostas pelo grupo de trabalho do convênio UFF - UNTREF para fundamentar um encontro de pesquisadores em Niterói em 2014, intitulado *Literatura e translínguas: poéticas e políticas da experiência*, onde apresentei um esboço deste artigo.

<sup>23</sup> ANTELO, Raúl. El vidrio y los insectos. *Hispanamérica*, v. 88, p. 22. (Tradução minha).

<sup>24</sup> Idem, Genealogia do vazio. *Rivista di Studi Portuguesi e Brasiliani*, v. 1, p. 57, 1999.

<sup>25</sup> DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998, p. 109. (Tradução minha).

<sup>26</sup> BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971, p. 14. (Tradução minha).

<sup>27</sup> ANTELO, Babel e a harmonia grotesca. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

gorias, porém, serão retomadas logo adiante, em sua conjugação que cria arranjos improváveis, reinventando a cada vez, a cada *aparição*, sua relação, sua mistura, para compor uma leitura, um modo de leitura, através de uma escuta extremamente fina de uma multiplicidade de textos lidos em rede.

Talvez a razão de ser dessa separação esteja também ligada à tentativa de distinguir aqui, de maneira igualmente precária, dentre as matrizes filosóficas desse pensamento, uma linhagem benjaminiana e uma linhagem nietzschiana, duas abordagens não excludentes, porém investidas de um *pathos* distinto, cada uma encarregada de performar certas funções nesse espaço crítico, onde as reencontraremos em movimento. Além de Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche, também estão presentes diversos pensadores vinculados a cada uma dessas matrizes, como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Georges Bataille, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Roland Barthes, Michel Foucault, dentre os mais frequentemente convocados. De maneira muito especulativa, creio que seria possível identificar essas funções como, no caso de Benjamin, através da noção de *imagem dialética*, a de expressar o sentido como experiência, o que falaria da teatralidade como aparição anti-historiográfica; e no caso de Nietzsche, através da noção de *eterno retorno*, a de expressar o sentido como experimentação, o que enfocaria a teatralidade como dramatização genealógica de valores recalçados.

Tudo aqui exige ser tomado, como logo se percebe, “*cum grano salis*”. A precaução de evitar generalizações, recomendada nessa fórmula recorrente nos textos antelianos, não deixa de funcionar à maneira de uma discreta assinatura. Ela inspira em seu leitor um movimento como aquele evocado por Derrida, que consiste na *contra-assinatura* que reconhece a marca, *re-marcando-a* – o termo utilizado é *re-marque*, onde se lê a marca (*marque*) e a sua percepção (*remarque*), mas também sua repetição (*re-*).<sup>28</sup> O movimento dessa leitura que *re-marca*, contudo, carrega uma ambivalência. Ele se arrisca a fixar a assinatura em uma repetição maquinal, isolada do movimento muito mais interessante de um acontecimento textual; arriscando-se, portanto, à *contra-assinatura*, entendida desta vez como destruição insensata da capacidade que aquele texto tem de lhe dar prazer (a assinatura sendo recebida pelo leitor como um dom jubilatório, dom da obra). Eis, então, que novamente surge o risco, que é também chance de risco, o *grão de loucura* (para fiar a

<sup>28</sup> O termo se espalha por muitos textos de Derrida; poder-se-ia citar aqui, apenas como referência, escolhendo os livros dedicados à leitura de poetas, *Signéponge* e *Schibboleth – Pour Paul Celan*.

metáfora anteliana do grão de sal) misturado à trama da lógica mais cautelosa (mas, sem esse grão, cair-se-ia na autoimunidade da razão).<sup>29</sup>

Ainda sobre o *grão*, pode-se lembrar Barthes, que não era insensível a certo erotismo da leitura (isto é, o desejo do leitor pelo autor, sendo em última análise também desejo de se tornar autor), para quem o *grão da voz* corresponderia à ressonância do corpo do autor na escrita, lugar de passagens entre o mundo e a linguagem. O que proporcionaria uma possibilidade de articulação (vale a pena sublinhar que ela se dá como oscilação, não como fusão homogeneizadora) entre *experiência* e *experimentação*.

Evocando também, ainda que de maneira muito superficial, uma fórmula amplamente difundida, que diz ser preciso “Separar a palha das palavras (*a forma, a expressão*) e o grão das coisas (*o fundo, a substância*)”, *chegar-se-ia a um ponto fundamental, a questão sem fundo da linguagem. Então, justamente, entre experimentação e experiência, está em questão o jogo entre “as palavras e as coisas”, que aqui, entretanto, não apenas se esquivaria ao imperativo de uma separação, como também trabalharia no sentido de enredá-las. Pode-se declinar ou distorcer indefinidamente esse paradigma, mas tudo parece girar em torno dele. Assim, tem-se *linguagem* e *corpo*; *estética* e *ética*; *bíos* e *zoé*; *infinito* e *finito*; e quiçá inclusive o par *moderno* e *anti-moderno* (ou *pós-moderno*).*

Toda uma vertigem assombra essas séries de termos que não se distinguem nem se identificam totalmente. Deles, se alimenta o olhar crítico de Antelo, que faz do mimetismo (sem mimese) o “ponto ambíguo de uma interdicação e de uma pulsão. É, ao mesmo tempo, colonial e pós-colonial, semelhança e semblante, *collège* e *collage*.”<sup>30</sup> No lugar do enodamento que esses termos convocam ao se apresentarem em um jogo de oposição, pode-se entrever o *impossível*. Aqui, como aponta Antelo, o poema pensa a linguagem em seu intercâmbio com o sujeito,

[...] em um espaço vazio, onde *rien n’aura eu lieu que le lieu*, ou em outras palavras, o situa na cena teatral do vazio de sentido, onde o texto é o lugar que se põe a si mesmo em jogo, se questiona, muda, se move e acaba por tornar-se sujeito. Um *logodédalo*. Por um efeito especular, então, o sujeito se torna enunciado e ali reencontra a reciprocidade de uma *cena*, aquilo que Jean-Luc Nancy e Lacoue-

<sup>29</sup> Cf. por exemplo, DERRIDA, Jacques. *Voyous: deux essais sur la raison*. Paris : Gallimard, 2003.

<sup>30</sup> ANTELO, Raúl. Genealogia del mimetismo: estudios culturales y negatividad. In: Mabel Moraña. (Org.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago/ Pittsburgh: Cuarto Propio / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, p. 385. (Tradução minha).

Labarthe discutem, precisamente, em *Scène*, quer dizer que Mallarmé vê o signo como um espectro de sentido.<sup>31</sup>

Esse jogo de inversão também poderia ser entendido como uma meditação radical reverberando a noção mallarmeana do pensamento como “teatro mental”. Assim, pode-se enxergar nas operações críticas antelianas um processo de encenação vertiginosa, cujos personagens são textos canônicos, textos “menores”, autores, teorias e figuras, títulos e assinaturas, e onde o cenário é o vazio, ou o branco. Deixados sobre um palco vazio de sentido, personagens encarnando valores diversos disputam a cena em um jogo de forças, como o hino nacional argentino, os hinos de Hölderlin e o poema de Lamborghini, “Seol”;<sup>32</sup> como a visão ao mesmo tempo contra o comércio escravocrata e antiabolicionista da mestiça condessa de Merlin e os poemas de Baudelaire;<sup>33</sup> como *Maria com Marcel*<sup>34</sup>, enfim, espécie de correspondente anteliano da dupla espectral *Kant com Sade* pensada por Lacan.

*Da capo.* A cada vez, há o recomeço do pensamento, com novas aparições, novos personagens, novas vozes. Apesar da aparência imponente, monumental dos textos antelianos, não se trata aqui de desejo pelo saber absoluto. É preciso cortar o que se havia montado, desconstruir o que se havia erigido, jogar fora o que se havia guardado. É preciso jogar, bataillianamente, a despesa contra a acumulação, a comédia contra a totalidade.

Essa teatralidade questiona fundamentalmente, então, a teatralidade hegeliana do *Geist*, a entrada em cena triunfal do Espírito no momento decisivo, destinal, da História, em que ele se encontra consigo próprio; uma teatralidade reativa que exclui, por exemplo, a África negra do palco da história universal, como apontado por Derrida na conferência sobre o perdão, a verdade e a reconciliação, onde ele analisa os acontecimentos após o fim do *apartheid* na África do Sul.<sup>35</sup>

A teatralidade em questão se aproxima da dualidade do sujeito encenada pelo poema, conforme a perspectiva de Agamben citada por Antelo. Ela fala do poema como “un calco o una maschera dell’io – o meglio, una dramatz-

<sup>31</sup> Idem, Foucault, Mallarmé y la vida nordestina. Coloquio Internacional “Foucault y América Latina”. UNTREF, 2014, mimeo, p. 9. (Tradução minha).

<sup>32</sup> Cf. Idem, *Babel e a harmonia grotesca*, op. cit.

<sup>33</sup> Cf. Idem, *As flores do mal: sintoma e saber anti-modernos*. *Alea*, v. 9, n. 1, jan./jun. 2007.

<sup>34</sup> Cf. Idem, *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

<sup>35</sup> DERRIDA, Jacques. O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero? Tradução de Evando Nascimento. In: NASCIMENTO, Evando. (Org.). *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2005.

zazione o una teatralizzazione a due voce del soggetto, del suo ritmo interno e dela sua intima scissione.”<sup>36</sup> Alinhado nessa direção, o teatro crítico de Raúl Antelo mantém aberto para nós esse lugar vital em que é “possível conservar a tensão entre tempo do segredo e tempo da história, ou melhor, é possível reconhecer modalidades de não-conhecimento no próprio sujeito.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> ANTELO, Raúl, Babel e a harmonia grotesca, op. cit., p. 268, em italiano no original.

<sup>37</sup> Ibidem.



*Recebido em 10 de junho de 2018*

*Aceito em 11 de setembro de 2018*

## A ÓPERA

Veronica Stigger  
ISE Vera Cruz

RESUMO: O texto aqui apresentado é um capítulo extra de *Opisanie świata*, romance que publiquei em 2013. Trata-se de um livro que nasceu intimamente relacionado com minhas pesquisas à época, sofrendo influências de várias leituras de então na sua escrita. Uma das leituras que mais me influenciou foi *Maria com Marcel*, de Raul Antelo, que teve um impacto imenso não só sobre as pesquisas que eu vinha desenvolvendo e que desenvolvi nos anos posteriores, mas também na construção do romance, por conta do modo como Antelo tratava alguns temas que eram caros para mim: as relações entre América e Europa e a ênfase em certos autores mais deslocados do modernismo brasileiro, como Raul Bopp, Flávio de Carvalho e a própria Maria Martins. “A ópera”, portanto, quer ser, de um modo enviesado, um ensaio ficcional (uma *ficção crítica*) sobre o método de Raul Antelo.

PALAVRAS-CHAVE: Raul Antelo; *Opisanie świata*; Modernismo.

## THE OPERA

ABSTRACT: The text presented here is a new chapter of *Opisanie świata*, novel that I had published in 2013. It is a book that originated closely related to some researches I was developing at the time, suffering influences of several readings. One of this readings that influenced me most was *Maria com Marcel*, by Raul Antelo, which had an immense impact not only on the researches I was developing and I would develop later, but also on the structure of the book, due to the way Antelo dealt with some issues that were dear to me: relations between America and Europe, and emphasis on certain authors who are displaced on the official narratives of Brazilian Modernism, such as Raul Bopp, Flávio de Carvalho and Maria Martins. “A ópera”, thus, wants to be, somehow, a fictional essay (a *critical fiction*) about Raul Antelo’s method.

KEYWORDS: Raul Antelo; *Opisanie świata*; Modernism.

Veronica Stigger é escritora, jornalista e professora da Fundação Armando Álvares Penteado e do Instituto Superior de Educação Vera Cruz.

## A ÓPERA

Veronica Stigger

No navio, não havia um teatro propriamente dito, com palco, plateia, coxia, urdimento, vara de luz, pano de boca, fosso de orquestra. Mas havia uma pequena orquestra, refletores, um salão de baile e muitas cadeiras na sala de jantar. Bopp e o senhor e a senhora Andrade não precisavam de muito mais do que isso para colocar em cena a ópera que haviam concebido dias antes, numa tarde especialmente entediante e chuvosa. O texto era do senhor Andrade, a direção, de Bopp, e os cenários e figurinos, da senhora Andrade. A música fora criada coletivamente, uma vez que nenhum deles possuía formação musical – apenas o mínimo esperado das pessoas que, como o senhor e a senhora Andrade, usufruíram de uma boa educação. Dona Oliva, que sabia entreter os convivas nas reuniões familiares dedilhando no piano num desempenho pouco acima do sofrível, ajudou-os na empreitada. Os cantores não poderiam ser outros: as Olivinhas, Hans e Curto Chivito, com participação especial de Priscila, que entraria apenas na última cena, se jogaria no chão e estremeceria todo o corpo, elevando e baixando o tronco em movimentos rápidos e compassados e batendo com os braços e as pernas no piso até desfalecer – o que indicaria o fim da ópera. A senhora Andrade desenhou, um a um, os convites para o espetáculo e os distribuiu, com a ajuda das crianças, a todos os passageiros da embarcação. No dia da estreia, não houve quem faltasse. Estavam lá a família francesa que fazia todas as refeições sem que um dirigisse a palavra ao outro, assim como a dupla de meninos loirinhos, a amiguinha deles, magra, comprida e de cabelos pretos, a vira-lata Margarida, a inglesa mirradinha de nariz arrebitado que participava ativamente das surubas na cozinha, o senhor da cadeira de rodas, sua enfermeira forte e morena, de braços e pernas grossas, o homem triste, a mulher do homem triste, sempre vestida com seu *chemisier* simples de algodão estampado, os jovens e robustos irmãos gêmeos alemães, o inglês roliço de meia-idade, os três italianos de terno risca de giz e brilhantina nos cabelos, o comandante, o cozinheiro, o imediato, o barbeiro, o foguista, Dona Oliva, que remexia o terço entre os dedos, nervosa com a primeira apresentação em público das sobrinhas, Opalka, que havia passado todo o dia anterior a ajudar a senhora Andrade a costurar os figurinos desenhados por ela, Netuno, Nossa Senhora do Desejo... enfim, não faltava ninguém.

Estavam todos espremidos no comprido salão de baile – que era grande, bem grande, mas não o suficiente para conter a população inteira do navio. Bopp e o senhor Andrade dispuseram as cadeiras da sala de jantar por toda a extensão do salão, deixando livre apenas uma área de dez metros por vinte no fundo do recinto, onde comumente ficava a pequena orquestra nas poucas festas realizadas a bordo. Ali se deu a encenação da ópera. Não havia palco. Nem qualquer outro tipo de estrado ou tablado que separasse e elevasse a área da representação. Não havia também cortina e bastidor. Todos os cantores ficavam visíveis, esperando sua vez de entrar em cena. Dois refletores do navio foram colocados em cada um dos cantos da área livre, voltados, em diagonal, para o centro da cena. Bopp e a senhora Andrade estavam encarregados de movimentá-los durante a apresentação, jogando o foco de luz ora num ora noutra intérprete. E a orquestra foi toda espalhada pelas duas laterais do salão – o que não deu muito certo, porque, dada a lotação da sala, os músicos não tinham um bom espaço em torno deles, sendo inevitável a colisão involuntária com alguns dos espectadores. Vamos colocar por terra as convenções pequeno-burguesas, disse o senhor Andrade. Vamos meter os estribos na barriga da grã-finagem, acrescentou Bopp. *Depois do fim do mundo*: foi como os dois batizaram a ópera. A ação se desenrolava dali a cem anos, quando – eles achavam – tudo estaria acabado (a água, a comida, a Amazônia) e os poucos sobreviventes agonizariam num inferno ignorante de sua própria condição infernal. A senhora Andrade projetou um cenário futurista e opressivo, com prédios altos, completamente gradeados, da entrada às janelas. Ela queria que uma grade se emendasse à outra, como se fossem galhos de plantas menores que se enroscassem nos troncos das árvores maiores. Imaginava janelas que chegassem a ter duas grades, uma por sobre a outra, imbricadas, fundidas; grades escuras, grossas, algumas enferrujadas, outras, com grandes cadeados aparentes. A ideia era que, de longe, os prédios parecessem estar cobertos por uma imensa teia, como numa imagem de pesadelo. Esses edifícios foram fabricados com o papel que sobrara da pandorga em forma de elefante construída pelas crianças na semana anterior e com novos papéis doados pelos passageiros do navio. Sobre eles, a senhora Andrade desenhou as grades e os cadeados em perfeito *trompe l'oeil*. Para os figurinos, ela lançou mão de um tecido novo, preto e emborrachado, que encontrara em Paris e trazia em profusão em sua bagagem. Com ele, costurou macacões justos no corpo e toucas que deveriam cobrir completamente as cabeças das Olivinhas, de Hans e de Curto Chivito. Priscila estaria vestida de Priscila: camisa branca sem gola, de braços largos,

com uma saia vermelha longa e rodada, enfeitada, na base, com fitas coloridas e, por cima de tudo, um avental azul-marinho. Como não havia cortina, os cantores já se encontravam no palco quando a audiência começou a entrar e a se acomodar nas cadeiras. Nem todos conseguiram se sentar. Muitos tiveram que assistir ao espetáculo de pé, em torno da porta. Hans, Curto Chivito e as Olivinhas se achavam parados, de lado para a plateia, no canto esquerdo. Priscila permaneceu bem no fundo, ao centro, de pé, encostada ao cenário, com os braços estendidos ao longo do corpo e os olhos fixos nos espectadores, quase sem piscar. Hans e Curto Chivito, vestindo os macacões pretos emborrachados e as toucas da mesma cor e tecido que lhes cobriam totalmente os cabelos, deram um passo à frente e pararam, conservando-se de lado para a plateia. Tão logo eles começaram a se movimentar, todos se puseram a aplaudir efusivamente, como se estivessem diante de Caruso e Titta Ruffo. Quando os aplausos cessaram, eles se viraram de frente para o público e se ajoelharam no chão. Nesse momento, a pequena orquestra começou a tocar. Primeiro, subiram os violinos, seguidos dos violoncelos e do contrabaixo. Hans e Curto Chivito permaneciam ajoelhados com os braços soltos ao lado do corpo. Dado que o salão de baile não tinha palco, nem qualquer outro tipo de tablado, muito menos a inclinação na plateia de que as salas de espetáculo comumente gozam, aqueles que se sentavam nas filas posteriores à terceira não conseguiam vê-los naquela posição. Assim, algumas pessoas começaram a se levantar, o que irritou as demais. Aquelas das fileiras posteriores, que se mantiveram sentadas, se botaram a assoviar em protesto, sobrepondo-se à música. As Olivinhas, igualmente vestidas com o macacão preto emborrachado e a touca da mesma cor e tecido cobrindo completamente seus cabelos, caminharam até onde estavam os dois e se puseram atrás deles, apoiando delicadamente as mãos em seus ombros. Nesse momento, subiram as flautas e os clarinetes. Em seguida, as trompas e os fagotes. O senhor Andrade, que se achava na porta de entrada do salão, no lado oposto àquele em que se dava a cena, diante da multidão que ficara em pé, se pôs a dar socos violentos no tambor que improvisou com o tonel que as crianças faziam de piscina, cuja boca cobriu com o couro do assento de três cadeiras, produzindo um som curto, seco e grave. Todos aqueles que reclamavam de não poder ver o que se passava à frente subitamente se calaram. As trompas e os fagotes cessaram e só se ouviu então o tambor que o senhor Andrade surrava com selvageria. Depois de sete batidas secas, as cordas voltaram a tocar uma melodia arrastada, que parecia não se completar nunca, lembrando muito o zumbido de um

mosquito. Por fim, soou o fagote. Enquanto isso, as batidas do senhor Andrade sobre o tambor se tornavam cada vez mais aceleradas. De repente, a orquestra parou de tocar. Hans e Curto Chivito, ainda de joelhos, abriram as bocas para cantar. A plateia, que esperava ansiosamente esse momento, aplaudiu freneticamente. Os aplausos foram tão efusivos que ninguém percebeu, de imediato, que, embora as bocas de Hans e Curto Chivito estivessem muito abertas, não se escutava som algum. Quando as palmas morreram, muitos espectadores se entreolharam. A plateia não ouvia nada, absolutamente nada do que eles cantavam. Alguns cochicharam com os vizinhos, para se certificar de que o problema não era pessoal. Outros coçaram os ouvidos achando que estavam entupidos. Hans e Curto Chivito pareciam não notar que as palavras que emitiam não eram audíveis. Continuavam a mexer os lábios e a fazer caretas, esforçando-se por atingir as notas mais altas. As Olivinhas também se puseram a cantar. Mas tampouco de suas bocas se percebia qualquer som. Na plateia, só uma pessoa conseguia ouvi-los. Sentado bem no centro da terceira fileira improvisada, de pernas cruzadas, impecavelmente vestido com seu terno estival de linho, o professor Antelo, com um sorriso no rosto, apreciava a voz grave e aveludada de Hans, o único ali com real propensão para o canto, e, enquanto o escutava entoar aquela ária que falava de como a vida seria depois da catástrofe que fizera arder a Terra, anotava mentalmente as quarenta belas páginas que escreveria sobre aquela ópera tão tosca e, ao mesmo tempo, tão comovente em sua precariedade, que nunca mais seria encenada e a qual ninguém – a não ser o professor Antelo – recordaria.



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

# ARQUIFILOGIAS

FICÇÃO-CRÍTICA, MEMÓRIAS INAPARENTES

## TRÊS LEITORES

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho  
UNIRIO – CAPES

RESUMO: A novela *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, dispara, neste artigo, o gesto anacrônico e arqui-filológico com o qual procede o crítico Raúl Antelo em boa parte de suas reflexões: o gesto de, em vez de ler um texto em si mesmo ou em seu autor, lê-lo em seu leitor. Persigo, em vestígios dispersos por entre cartas, diálogos, entrevistas, a montagem de uma cena em que os cineastas Glauber Rocha, Jean-Luc Godard e o escritor Jorge Luis Borges travam uma conversa silenciosa em torno desse um livro. Tais traduções e leituras frustram formalizações e desobedecem a cânones. Produzem-se aos saltos, tal como projetou Macedonio Fernández em seu *Museo de la novela de la eterna*.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; Tradução; Anacronismo.

## THREE READERS

ABSTRACT: The novel *Wild Palms*, written by William Faulkner, triggers, on this article, an anachronic and archiphilological gesture, which appears in Raúl Antelo's essays: the gesture of reading a text on its reader, instead of reading it on itself, or on its author. I pursue, through trace elements left on letters, interviews and dialogues, in order to settle a scene in which the filmmakers Glauber Rocha and Jean-Luc Godard and the writer Jorge Luis Borges talk silently about this book. Those readings and translations frustrate any kind of formalization and do not obey canons. They make themselves by jumping, as projected by Macedonio Fernández on his *Museo de la novela de la eterna*.

KEYWORDS: Reading; Translation; Anachronism.

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho é mestranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## TRÊS LEITORES

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho

Na cidade de Salvador, em 1963, Glauber Rocha senta-se diante de sua máquina de escrever e datilografa uma carta<sup>1</sup> ao amigo e também cineasta Paulo César Saraceni. A correspondência, como tantas outras que redigiu, é uma montagem caótica de sentenças separadas entre si por cortes secos e com conteúdos díspares. Uma frase quase nunca antecipa o assunto daquela que está por vir. Inicia o texto com uma apaixonada discordância à “crítica de merda”<sup>2</sup> que se faz no Brasil. Na mesma linha em que promete “quebrar os óculos”<sup>3</sup> do crítico Ely Azeredo em uma porrada, confessa seu amor por Gerta, com quem diz viver um romance “total, sem briga, psicologia, ciúme, futuro, nada. imagine, é como só música barroca de Corelli, o amor pelo amor.”<sup>4</sup> Em seguida, convoca *Angústia*, de Graciliano Ramos (“um folhetim brasileiro com o peso de Dostoiévski”<sup>5</sup>), e, além de imaginar a adaptação do livro em filme, estipula a Saraceni que o dirija.

Passa a estabelecer – no tom impositivo que adota com constância – quem dentre os partícipes do Cinema Novo deveria executar o quê, de que maneira e em que momento, como se soubesse com clareza quais os passos deveriam ser cumpridos pelo movimento em prol de um cinema original em sua fome e em seu compromisso com a verdade, como ele mesmo delinearía dois anos depois em conhecido manifesto.<sup>6</sup> Elogios ao amigo (“você era nosso

<sup>1</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 191.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>6</sup> Redigido por Glauber para um Congresso em Gênova, *Eztétyka da fome* apresenta a existência de um evolucionismo interno ao Cinema Novo. Escreve Glauber: “Foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porta das Caixas*), ao social (*Vidas Secas*), ao político (*Deus e o Diabo*), ao poético (*Ganga Zumba*), ao demagógico (*Cinco vezes Favela*), ao experimental (*Sol Sobre a Lama*), ao documental (*Garrincha, Alegria do Povo*), à comédia (*Os Mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango”. ROCHA, Glauber. *Eztétyka da fome*. In: *Hambre: espacio cine experimental*, set. 2013, p. 2.

Modigliani”<sup>7</sup>), misturam-se a conselhos (“tem que trabalhar, estudar, criar”<sup>8</sup>) e emendam-se a uma entusiasmada referência à novela *Palmeiras Selvagens*, escrita em 1939 por William Faulkner.<sup>9</sup> Detenho-me nela:

No fim do romance *As palmeiras bravas*, de Faulkner, que você faria o maior filme do mundo, o personagem diz: ‘a memória não pode viver fora da carne. a memória sem carne é o nada. entre o nada e a dor eu fico com a dor’ – e então não se suicida, para se lembrar, na dor, da mulher que morreu num aborto que ele mesmo tentou fazer. é uma tragédia total, genial.<sup>10</sup>

O personagem Harry Wilbourne, de Faulkner, é o autor da frase sublinhada por Glauber. Sua história é a de um ingênuo residente de medicina que se apaixona carnalmente por Charlotte Rittenmeyer, uma mulher casada. Juntos, eles vão viver uma paixão nômade, cujo cenário varia entre Illinois e Utah, e sobreviverão por meio de trabalhos temporários, braçais e latas de comida contadas. Como sugeriu Glauber a Saraceni, experimentar esse desejo até então inédito na vida de Harry provoca sua ruína: Charlotte engravida e o convence a realizar um aborto, que, mal sucedido, provoca sua morte. Ele, por sua vez, termina em uma cela em Louisiana, onde se mantém vivo somente para sofrer.

Os capítulos de *Palmeiras selvagens* são intercalados pelos de uma outra narrativa: *O Velho*, a história de um condenado preso pela tentativa de assaltar um trem. Ele é liberto provisoriamente para salvar as vítimas de uma das maiores enchentes da história do rio Mississippi – o *Old man* do título. Sua luta pela sobrevivência, assim como a de Harry, está atada a uma mulher, mas não da mesma maneira. O condenado salva uma grávida por quem não nutre um declarado desejo, mas a quem se une no enfrentamento da fúria do rio.

Interessa-me menos, no espaço deste artigo, analisar a novela de William Faulkner como uma obra acabada, cristalizada, como um objeto a ser destrinchado, seja do ponto de vista crítico, literário ou histórico linear. Aqui, proponho lê-la através de alguns de seus leitores<sup>11</sup>, no intuito não de chegar a um lugar, a um destino conhecido de antemão, mas de mantê-la tensionada, potente. Persegurei, em vestígios dispersos por entre cartas, diálogos e

<sup>7</sup> Idem, *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 193.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>9</sup> FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>10</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, op. cit., p.193.

<sup>11</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. *Arquifilologias: ficção crítica, memórias inaparentes*. Notas de aula, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

entrevistas, a montagem de uma cena de leitura, em que três leitores-autores travam uma conversa silenciosa a partir desse mesmo um livro.

Esse procedimento não guarda nenhuma novidade. Em *Destruição e anacronismo*, Raúl Antelo apresenta<sup>12</sup> o crítico de arte Gustav Glück, pai de um banqueiro homônimo, amigo de Walter Benjamin nos anos 1930, a quem o filósofo alemão dedica seu ensaio sobre Karl Krauss. Antelo pontua que, no livro de Glück-pai acerca da arte da Renascença fora da Itália, o crítico toma a pintura do holandês Pieter Bruegel como caso exemplar da prática de uma montagem anacrônica: sua versão da bíblica Torre de Babel é arquitetada como se própria do século XVI; o Censo de Belém é ambientado em uma paisagem identificada à holandesa, e assim por diante:

Gustav Glück [...] defendera, em mais de uma ocasião, a questão do anacronismo como procedimento de renovação estética, questão essa que nos levaria, muito mais adiante, com Didi-Huberman, à consciência de que a história só pode ser anacrônica (através da montagem) e de que só podemos ambicionar uma história dos anacronismos (através do sintoma).<sup>13</sup>

Antelo lê os quadros de Bruegel através do leitor Glück, o qual atribui ao anacronismo a modernidade do artista holandês. E vai além: procura a contaminação desse anacronismo (esse mosaico de diferentes paisagens e tempos) em um outro leitor de Glück além dele próprio: Bertold Brecht. Esse gesto também anacrônico de Antelo aproxima-se daquele com o qual Roland Barthes caracteriza a própria leitura: como o gesto do infinito deslocamento, ciência do inesgotamento.<sup>14</sup> Ou, em outras palavras, aproxima-se do método regressivo sugerido por alguém na biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges: para chegarmos ao livro A, consultamos previamente um livro B que indique o lugar de A; para localizarmos o livro B, consultamos previamente um livro C, “e assim até o infinito”.<sup>15</sup>

Segundo Ricardo Piglia, o primeiro a ler o leitor, a tirar essa figura da invisibilidade ao conferir a ele um nome próprio, foi o também escritor argentino Macedonio Fernández.<sup>16</sup> *Museo de la novela de la eterna*, um trabalho de

<sup>12</sup> ANTELO, Raúl. *Destruição e anacronismo*. In: *Tempos de Babel*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *Da leitura*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>15</sup> BORGES, Jorge Luis. *A biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 76.

<sup>16</sup> PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

quase quatro décadas, reúne prólogos todos redigidos para apresentar um romance que nunca se materializa – pertence a um futuro que não cessa de vir.<sup>17</sup> Constrói, nesta galeria de inícios, a leitura não do romance, mas do leitor. O exercício de Macedonio implica em uma espécie de taxonomia daquele que lê, organizando-o em tipos: “lector artista”, “lector de desenlace”, “lector personaje”, “lector seguido” e o seu contraponto, “lector salteado”. Essas personagens são imaginadas não somente por aquele que escreve nem tampouco somente por aquele que lê, mas emergem do contato entre ambos.<sup>18</sup> *Museo* é justamente dedicado ao “lector salteado”. Sobre este, escreve Macedonio:

El lector salteado no ejerce una actividad curiosa de final, sino un recorrido que hace sus propias busquedas, elige sus propios criterios, se mueve, en el texto, con autonomia, es atópico (no está em ningún lugar y está em todos) esacrónico (no se puede mensurar su tiempo), pone en juego su deseo y trabaja intensamente.<sup>19</sup>

Macedonio considera um sábio esse leitor que lê mal, pula páginas, não concebe o livro como uma ordenação canônica, e, por isso, está constantemente lendo fora de lugar; o leitor que é capaz não apenas de ler, mas de entre-ler, por dentro, perseguir o texto que está para além do visível. Vale recuperar aqui mais uma vez aquele considerado por Piglia o último leitor por excelência, aquele que “passou a vida lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada”.<sup>20</sup> O leitor Borges, inventor do leitor Pierre Ménard, autor do quixote.<sup>21</sup> Neste conto, o narrador, após listar a obra visível de Ménard, a conhecida, a publicada, passa a elencar sua outra obra: “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par. Também – pobres possibilidades humanas! – a inconclusa!”<sup>22</sup>

Borges tem em Macedonio uma espécie de Zaddik, um mestre da mística judaica “cuja doutrina da lei é menos importante do que o fato de ele próprio ser a lei”.<sup>23</sup> Aos olhos do discípulo Borges, que espiava à espreita, seu mestre

<sup>17</sup> FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Ana Maria Camblong e Adolfo de Obieta (Org.). Buenos Aires, Rio de Janeiro: Alca XX/UFRJ, 1996.

<sup>18</sup> BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*, op. cit., p. 119.

<sup>20</sup> PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*, op. cit., p. 19.

<sup>21</sup> BORGES, Jorge Luis. Pierre Ménard, autor do Quixote. In: *Ficções*. op. cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>23</sup> ANTELO, Raul. Desleituragens criativas. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 157.

alcançara o cerne da “transcrição fiel da realidade”, a poesia. Para Antelo, que coloca em contato o par Macedonio/Borges e Ismael Nery/Murilo Mendes, tal transcrição fiel da realidade é a “combinação complementar de estratégias de expropriação e apropriação”.<sup>24</sup> Por apropriação entende-se um “camuflar a autoria em leitura de outros textos”<sup>25</sup> e por expropriação, fazer com que a cópia de um texto, que em quase nada o altera, seja uma forma de leitura. Essa segunda proposição é a obra subterrânea, vestigial de Ménard: o Quixote. Não outro Quixote, ou a cópia do Quixote de Cervantes, mas um Quixote cujas páginas “coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”.<sup>26</sup>

Seguindo a trilha de Macedonio, o narrador do conto de Borges considera lícito ver traços do Quixote de Ménard no Quixote final. Como se o Quixote de Cervantes guardasse a possibilidade de ser traduzido pelo autor-copista (a traduzibilidade sobre a qual fala Walter Benjamin).<sup>27</sup> É isso que torna possível que se considere a obra inacabada de Ménard como a escrita prévia de Cervantes, e não o inverso. É o primeiro inventor, sustenta Macedonio, quem sempre executa o plágio, não o segundo.

Essa caça arqueológica está também em Michel Foucault leitor do desenho de René Magritte. No cachimbo que “n’est pas une pipe”, Foucault vê fragmentos de um caligrama desamarrado; um caligrama duplamente perverso. Para além da perversão que é própria do caligrama (pois este frustra o afastamento entre o texto e a figura), há uma segunda, alusiva ao derramamento da frase que preenchia a figura (“ceci n’est pas une pipe”) para o seu lugar previsível: o de legenda. Porém esse retorno é somente aparência, posto que “[...] as palavras que posso ler agora sob o desenho são, elas próprias, palavras desenhadas — imagens de palavras que o pintor colocou fora do cachimbo, mas no perímetro geral (aliás, indeterminável) de seu desenho.”<sup>28</sup>

Ler os traços de um Quixote no outro, ver o caligrama no cachimbo de Magritte é realizar a desleitura que nos propõe Raúl Antelo: enxergar o andaime na arquitetura final. Apesar de movimentos marcados por etimologias diferentes, o des-ler de Antelo e o entre-ler do leitor saltado podem se dar concomitantemente – ainda que esse “ao mesmo tempo” seja próprio de um

<sup>24</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>26</sup> BORGES, Jorge Luis. Pierre Ménard, autor do Quixote. In: *Ficções*, op. cit., p. 38.

<sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 24.

tempo anacrônico. O leitor pode ler um texto por dentro como se raspasse um palimpsesto e fizesse emergir vestígios sobrepostos por camadas; é capaz de atravessar um texto aos saltos por entre suas páginas.

Volto a Faulkner. Poderia, forçosamente, alegar que o escritor norte-americano, ao intercalar capítulos de novelas diferentes, deseja uma leitura não conformada à linearidade. Ao leitor que o enfrenta não haveria, portanto, outra saída que não a de saltar de uma história à outra, e elaborar, assim, uma leitura salteada. Mas o leitor salteado não seria aquele que frustra as intenções do escritor e produz seu próprio sentido no contato com o texto ao pular por entre suas linhas e páginas? Se o propósito de Faulkner com essa mescla de narrativas é instar quem lê a saltar ordenadamente, talvez o leitor salteado seja justamente aquele que recusa tal comando e propõe um outro modo. Glauber, na carta a Saraceni, refere-se ao livro como *Palmeiras bravas* em vez de *Palmeiras selvagens*, o que sugere que sua leitura se deu a partir da edição portuguesa do livro, não da brasileira. Uma parte das edições portuguesas concebeu as duas narrativas em livros separados (*Palmeiras bravas* e *Rio velho*) o que leva a intuir que a leitura do cineasta não obedeceu a essa interpolação.<sup>29</sup>

Salteador, Glauber lia e escrevia obsessivamente. Ivana Bentes, responsável pela reunião de suas cartas em livro, afirma que o cineasta passou mais tempo dos 42 anos que viveu curvado sobre sua máquina de escrever do que com uma câmera na mão. Sublinho uma carta escrita por ele aos 13 anos. Nela, o jovem Glauber compõe para seu tio Wilson Mendes de Andrade uma espécie de inventário de suas leituras mais recentes. Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling (“E aquela sua poesia ‘Se’ é o que de mais belo pode haver em matéria de filosofia, mas que considero por assim dizer impraticável”<sup>30</sup>); Charles Dickens, Robert Stevenson; Jorge Amado, Érico Veríssimo; Schopenhauer, Nietzsche, e comentários acerca da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire. (“Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens”<sup>31</sup>).

Como insinua esta carta, os interesses que o chamavam à leitura eram tão dispersos e apaixonados quanto os rompantes de sua escritura. Atravessava “política, filosofia, psicanálise, cinema, estruturalismo, semiologia e literatu-

<sup>29</sup> Somo a essa intuição o fato de Glauber não mencionar, nas cartas, nenhuma passagem de *O velho* ao referir-se a *Palmeiras selvagens*.

<sup>30</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 79.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 79-80.

ra”.<sup>32</sup> Dizia preferir a leitura ao carnaval.<sup>33</sup> Em outro momento, dizia preferir a leitura às mulheres.<sup>34</sup>

Em carta destinada a Walter da Silveira, datada de 1962, escreveu: “Eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, malformado nas universidades e *mal informado através de leituras confusas* e conversas idem”.<sup>35</sup> A confusão de sua leitura e de sua formação – Glauber abandonou a Universidade e o Direito para se formar Cineasta<sup>36</sup> – é confirmada por Cacá Diegues em depoimento colhido por Bentes. Glauber lia constantemente, mas era um leitor errático, “diagonal, que sintetizava uma formação fragmentada, com lacunas, ‘incultura’ no sentido enciclopédico e acadêmico”.<sup>37</sup> Começava um livro para logo perseguir outro, que o levava a outro e a outro, no infinito método regressivo borgeano. Ao finalizar um livro que o interessava, não o dava por acabado. O já citado *Angústia*, de Graciliano Ramos, leu por três vezes.<sup>38</sup> *Menina morta*, de Cornélio Penna, duas.<sup>39</sup>

Recupero a carta de Glauber para Saraceni. Mais adiante, ele exclama ao amigo: “Precisamos trabalhar juntos, como Godard e Truffaut.”<sup>40</sup> Essa pista deixada por Glauber nos faz rastrear a trilha de um segundo leitor de Faulkner.

Em uma cena de *À bout de souffle (Acossado)*, filme que Jean-Luc Godard realiza em 1959 junto a Truffaut, a americana Patricia Franchini fuma um cigarro ao lado do namorado Michael Poiccard. Plano médio, Patricia tem os olhos maquiados, usa um vestido listrado, enquanto Michael está despido da cintura para cima e cobre as pernas com um lençol branco. Patricia segura nas mãos um livro e pergunta:

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>33</sup> Em carta enviada de São Paulo, em 01 de fevereiro de 1959, aos pais, Lucia e Adamastor Rocha, escreve Glauber: “Vou passar o Carnaval em Campinas, na casa do Nonô e Evandro. Lá eu vou ficar lendo, por que não gosto de folia. Depois vou até o Rio acabar os filmes”. Ibidem, p.106.

<sup>34</sup> Em carta enviada de Salvador, entre dezembro e 1962 e março e 1963, a Paulo César Saraceni, escreve Glauber: “Agora eu quero fazer ginástica, ler e escrever. Aqui não tem mulher, pouco me interessa”. Ibidem, p. 178.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 171, grifo meu.

<sup>36</sup> Segundo Sylvie Pierre, biógrafa e amiga de Glauber, os três anos de Glauber na universidade serviram, entre outros aspectos, para ele “torcer o nariz/captar/digerir/rejeitar/tomar emprestado/imitar apenas o suficiente os eflúvios da cultura acadêmica, vacinando-se para sempre contra ela, situar-se de través, acima, abaixo, de lado, e tornar-se, no entanto, sociologicamente, intelectualizado”. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha – textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus Editora, 1996, p. 49.

<sup>37</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 57.

<sup>38</sup> “Sei porque li o livro três vezes.” Ibidem, p. 192.

<sup>39</sup> “Li duas vezes e detalhadamente, *Menina morta*.” Ibidem, p. 193.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 194.

PATRICIA: Conhece William Faulkner?

MICHAEL: Não. Quem é? Dormiu com ele?

PATRICIA: Não, meu querido.

MICHAEL: Então não quero saber.

PATRICIA: É um escritor, do qual eu gosto. Leu *Palmeiras selvagens*?

MICHAEL: Já disse que não. Tira a roupa.

PATRICIA: Escuta. A última frase é muito bonita: “Between grief and nothing I will take grief”. “Entre o sofrimento e o nada, escolho o sofrimento”. (Para Michael) O que você escolheria?<sup>41</sup>

Godard cultivou e aperfeiçoou, ao longo dos anos, seu forte gosto pela citação. Há, na superfície e no subterrâneo de seus filmes, o sobrevoo realizado em uma biblioteca infinita por este cineasta que sempre se sonhou romancista. Godard passa boa parte do seu tempo folheando livros em uma verdadeira operação de caça (para ficarmos em Michel de Certeau<sup>42</sup>) por fragmentos que o interessem e que poderão ter alguma serventia. Ama a literatura, mas dessacraliza seus objetos: quando gosta de uma passagem, não hesita em arrancar a página do exemplar em questão. Guarda para mais tarde, coleciona citações, retém um vasto dossiê fragmentado. Alguns livros, lê em *fast forward*, não parte do início, nem chega a seu fim. Salta, ao gosto de Macedonio, por entre suas páginas, pois sustenta que, se há uma passagem importante no livro, ela emergirá aos seus olhos neste folhear. Outros livros e textos, entretanto, percorre com atenção microscópica. *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, leu durante um ano. *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, durante dez.<sup>43</sup> Antes de iniciar qualquer trabalho – seja o de cineasta ou de crítico – sempre recorreu ao seu estoque de frases soltas. Tal qual um Ménard, expropria (copia as frases sem alterá-las) e, tal qual um Macedonio, apropria (pois nem sempre sabe dizer a origem<sup>44</sup> daquilo que cita).

<sup>41</sup> GODARD, Jean-Luc. *À Bout de soufflé*. Produção: Georges de Beaugregard. Paris: Studiocanal – Société Nouvelle de Cinématographie, 1959, 1 Blu-ray.

<sup>42</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998. Michel de Certeau, em suas reflexões sobre a leitura como uma operação de caça, recupera Guy Rosolato, quem afirma o ato de ler como uma impertinente ausência. Ao mesmo tempo, o psicanalista se questiona se seria a leitura um exercício de ubiquidade. Ler como um estar em todos os lugares, e também como um não estar onde se está. Uma ausência na presença.

<sup>43</sup> COUTINHO, Mario Alves. O prazer material de escrever – entrevista com Alain Bergala. *Devires*, v.4, n.1, p. 84-101, sem. 2007. Essa figuração de um Godard leitor foi realizada por Alain Bergala, crítico francês próximo a Godard e quem editou os textos do cineasta escritos para *Cahiers du Cinéma* e para outras publicações. Essa reunião foi publicada em dois tomos intitulados *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bergala, quem acompanhou os passos de Godard desde *Pierrot le fou*, falou sobre a relação dele com a literatura em entrevista concedida ao pesquisador Mario Alves Coutinho, doutor em Literatura Comparada pela UFMG.

<sup>44</sup> “Ao preparar um filme, Godard costuma fazer um pequeno caderno no qual ele cola as frases, sem se preocupar com o nome do autor. Às vezes, há dez frases numa mesma página do caderno, e nem sempre Godard sabe dizer a origem delas. Para ele, uma vez destacada do livro, a frase passa a ser um material”. *Ibidem*, p. 90.

A citação em Godard atinge máxima potência em *Histoire(s) du cinema*. Por dez anos, o cineasta francês engendrou um intenso exercício de montagem não apenas para reverenciar a tradição que educou seu olhar, mas também para tocar um real perdido (ou o momento que frustra a formalização, como formula Antelo) no contemporâneo.<sup>45</sup> Em quatro horas e meia, Godard colide imagens, sons e textos passados com o presente, conferindo a esses passados uma legibilidade somente possível nesse reencontro, nessa remontagem.<sup>46</sup> Antelo, ao ler *Histoire(s) du cinema* através de Didi-Huberman, aproxima o recorte e a colagem godardianos ao atlas Mnemosyne de Aby Warburg e ao *Livro das passagens*, de Benjamin.<sup>47</sup>

Estes artistas são contemporâneos no sentido proposto por Agamben,<sup>48</sup> são rapsódicos<sup>49</sup> no olhar de Antelo. Detêm uma escritura não limitada ao tempo e ao espaço que lhes são próprios, mas relacionada ao resgate de tradições pertencentes a uma anterioridade e a uma distância. Tal escritura é a da tradução, que não serve à sacralização dos textos passados, mas sim, dispõe-se a profaná-los.<sup>50</sup> A história do cinema construída por Godard profana uma historiografia do cinema.

<sup>45</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77. Ser contemporâneo, conforme escreveu o filósofo italiano em seminário proferido entre 2006 e 2007, abriga, simultaneamente, o princípio de aderência e de distância do seu “próprio” tempo. Pertence ao “próprio tempo” – ou a esse presente inapreensível, que é tal qual um passo dado em suspenso em direção não a um futuro cronológico, mas a um tempo que não cessa de vir – aquele que não se coaduna exatamente às pretensões e exigências impostas por esse tempo e consegue guardar dele uma distância. Esta distância, entretanto, não é o afastamento do nostálgico, que preferiria viver em qualquer outro tempo que não o seu. É contemporâneo aquele que se reconhece enquanto próprio de seu tempo, mas, justamente por conseguir nele produzir um deslocamento, um anacronismo, torna-se “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” Ibidem, p. 58. Transgride, pois, o tempo domesticado, dado pela cronologia histórica.

<sup>46</sup> ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik Schøllhammer; Mariana Simoni. (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 283-297.

<sup>47</sup> *Mobile*, de Michel Butor também poderia compor essa constelação. Trata-se de uma série de frases, trechos de notícias, palavras sobre a América apresentadas em ordem alfabética, a mais pueril das ordens. Segundo Roland Barthes, Butor feriu a ideia de livro ao abraçar a possibilidade de vazio e ao eliminar o princípio tradicional de desenvolvimento. “O contínuo de *Mobile* repete, mas combina diferentemente o que repete. Disso decorre que o primeiro (o contínuo retórico) nunca volta ao que expôs, enquanto o segundo (o contínuo de *Mobile*) volta, lembra: o novo está sempre acompanhado do antigo; é, se quiser, um contínuo fugado, no qual os fragmentos identificáveis entram sempre de novo na corrida”. BARTHES, Roland. *Literatura e descontínuo*. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 122 .

<sup>48</sup> Sugiro uma releitura da nota 44.

<sup>49</sup> ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização, op. cit., p. 5.

<sup>50</sup> , Idem, A tradução infinita. *Revista Letras*, n. 95, p. 182-202, 2017

Retornemos à biblioteca infinita de Godard. Há nela um exemplar (ou uma página rasgada) de *O fazedor*, livro publicado por Borges em 1960.<sup>51</sup> Seu fragmento favorito é o epílogo.<sup>52</sup> Nele, um homem se dá a tarefa de construir um mundo. Cria, por anos, imagens de províncias, reinos, baías, peixes, moradas, cavalos, pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse “paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.”<sup>53</sup>

Vinte anos antes de perceber a imagem de seu rosto neste labirinto de referências, Borges debruçava-se sobre *Wild palms*, de Faulkner, para traduzi-lo em *Las palmeras selvajes*. Há três artigos sobre Faulkner escritos por Borges reunidos no semanário *El hogar*.<sup>54</sup> O terceiro deles, o menos entusiasmado de todos, é sobre *Palmeiras selvagens*. Para o argentino, a técnica faulkeriana de expressar a história através da intensidade de seus personagens, bem-sucedida em *Absalom, Absalom!* e *The unvanquished*, perde sua potência em *Wild palms*. “São menos atraentes que entediantes, menos justificáveis que estimulantes.”<sup>55</sup>

Apesar da aparente pouca estima em relação a este livro, a tradução de Borges foi responsável por introduzir Faulkner na América Latina. Em mais de um momento, Borges pensou a tarefa do tradutor. Em um texto menos conhecido seu sobre o tema, de 1926, recuperado por Antelo, o argentino reconhece duas classificações possíveis para a tradução: a da literalidade e a da perífrase.<sup>56</sup> A primeira, romântica, reivindica o autor, jamais a obra; enquanto a segunda, clássica, interessa-se pela obra, nunca pelo artista. Declara, então, sua preferência pela perífrase clássica, que, em muito se assemelha ao ato de profanar sobre o qual fala Agamben. Traduzir não se trata de ser fiel ao literal, mas sim dedicar toda a lealdade a uma certa estranheza daquilo que se traduz. Nem que, para isso, seja necessário extrapolar o “original”, enfatizá-lo a ponto de torná-lo mentiroso. O tradutor é um falsário. E Borges também não o seria?

Paira uma dúvida se Borges de fato traduziu *Wild palms* sozinho.<sup>57</sup> Ao menos duas evidências sustentam que sim. Em seu ensaio autobiográfico, aponta que, entre 1937 e 1946, traduziu Virginia Woolf e Faulkner, enquanto trabalhava como bibliotecário municipal. Além disso, em *Borges on writing*, reu-

<sup>51</sup> BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 2000.

<sup>52</sup> ROUD, Richard. Introduction. In: *Godard on Godard*. Nova York: Da Capo Press, 1986, p. 7-10.

<sup>53</sup> BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. In: *Ficções*, op. cit., p. 73.

<sup>54</sup> DAY, Douglas. Borges, Faulkner and the Wild Palms. *The Virginia Quarterly Review* p. 109-118, 1980.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>56</sup> ANTELO, Raúl. A tradução infinita. *Revista Letras*, op. cit.

<sup>57</sup> DAY, Douglas. Borges, Faulkner and the Wild Palms. *The Virginia Quarterly Review*, op. cit.

nião de seminários proferidos pelo argentino, ele recorda ter sido criticado por sua tradução de *Wild palms*. Porém, uma outra evidência sugere que sua mãe ou colaborou com o filho na empreitada ou a realizou completamente. No já mencionado ensaio autobiográfico, Borges afirma que Leonor Acevedo Borges foi quem realizou as traduções de Melville, Woolf e Faulkner normalmente atribuídas a ele.

Glauber, Godard e Borges leem Faulkner, mas também leem uns aos outros, e leem a si mesmos. A leitura que engendram não é própria de uma forma, mas de uma força e, por isso, é sempre relacional, sempre plural.<sup>58</sup> No caso deles, uma leitura ora falsa, ora incompleta, ora inconclusa. Talvez o caso exemplar dessa incompletude esteja na leitura de Glauber Rocha. Desde seu primeiro contato com *Palmeiras selvagens*, sonhou em adaptá-lo para o cinema. Esse sonho o assombrou quase até o fim da vida. Escreve, do Rio de Janeiro, em 1978, ao produtor Dan Talbot, em francês: “Quero também ficar nos Estados Unidos para tentar enfim realizar meu antigo sonho, que é filmar THE WILD PALMS de Faulkner...Espero que um outro não faça isso antes de mim.”<sup>59</sup>

Talvez seja *Palmeiras selvagens* sua obra subterrânea, interminavelmente heroica, sem-par, inconclusa. Mas, nos ensina Piglia, o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, como num sonho.<sup>60</sup> E há nos sonhos um modo de ler. Borges bem o sabe. Em Buenos Aires, em 15 de março de 1975, ele está na companhia de Ernesto Sabato e Orlando Barone na rua Maipú, no antigo apartamento da pintora uruguaia Renné Noetinger. No edifício ao lado, sua mãe, Leonor, quase aos cem anos, morreria muito em breve. Ele, então, se recorda de um sonho que teve fazia algumas noites:

Eu tinha encontrado um livro inglês do século XVII e me dizia que era muito lindo ter achado essa edição, mas depois pensei que se eu estava sonhando, no outro dia não ia encontrá-lo. Então eu me disse: vou colocar o livro em um lugar seguro, e o coloquei em uma gaveta da biblioteca. Assim eu ia poder encontrá-lo quando acordasse.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> ANTELO, Raúl. A aporia da leitura. *Ipotesi, revista de estudos literários*, v.7, n.1, p. 31-45, 2002.

<sup>59</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 537.

<sup>60</sup> PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*, op. cit.

<sup>61</sup> BARONE, Orlando. *Borges e Sabato: diálogos*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005, p. 165.



## ANTELO COM LLANSOL

UMA GENEALOGIA ENTRE ARQUIFILOLOGIA E TRANS-HISTÓRIA

Caroline Maria Gurgel D'Ávila  
UNIRIO – CAPES

**RESUMO:** Em desdobramentos espaço-temporais muitas vezes distintos ou até mesmo divergentes, Raúl Antelo e Maria Gabriela Llansol partem de histórias da literatura, não à toa, para pensar a possibilidade de uma política que emerge como modo de ação e visibilidade daquilo que chamaremos os restos da história. Entendendo Antelo e Llansol como leitores ativos de uma modernidade porvir, abrimo-nos à percepção, de que seus textos, mesmo sendo produzidos por dentro do tempo da modernidade, não deixam, também, de operar na desconstrução de seus espaços hegemônicos. Ambos, munindo-se de novos referenciais, contrapõem-se aos modelos dilemáticos de modernidade, interessando-se em compor uma espécie de genealogia subversiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raúl Antelo; Maria Gabriela Llansol; Arquifilologia.

## ANTELO WITH LLANSOL

A GENEALOGY BETWEEN ARCHIPHIOLOGY AND TRANS-HISTORY

**ABSTRACT:** In spatio-temporal unfoldings that are often distinct or even divergent, Raúl Antelo and Maria Gabriela Llansol start from stories of literature, not for nothing, to think about the possibility of a policy that emerges as a mode of action and visibility of what we will call the remains of history. Understanding Antelo and Llansol as active readers of a modernist future, we open ourselves to the perception that their texts, even being produced within the time of modernity, do not fail to operate in the deconstruction of their hegemonic spaces. Both, with new references, oppose the dilemmatic models of modernity, interested in composing a kind of subversive genealogy.

**KEYWORDS:** Raúl Antelo; Maria Gabriela Llansol; Archiphilology.

Caroline Maria Gurgel D'Ávila é mestranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ANTELO COM LLANSOL UMA GENEALOGIA ENTRE ARQUIFILOLOGIA E TRANS-HISTÓRIA

Caroline Maria Gurgel D'Ávila

É nas margens que melhor se realiza a modernidade.

Raúl Antelo, *Ausências*

— Na história, toda repetição é cômica – respondeu-lhe o decapitado.

— Sim, o carnaval da história é tão risível quanto inconsequente.

Maria Gabriela Llansol, *O senhor de herbais*

### TRAÇOS DE TEMPO E ESPAÇOS DE ENCONTRO: DOIS ARQUIVOS EM MOVIMENTO

Montamos nossa primeira frase remontando a frase de abertura de *Genealogia do vazio*, texto que integra o livro *Transgressão e modernidade* de Raúl Antelo, publicado pela primeira vez em 2001. Trata-se de uma citação, é Michel Foucault que diz: “[...] la généalogie, c’est l’histoire comme carnaval concerté.” Esta genealogia, ao ser posta em cheque por Antelo<sup>1</sup>, vai de encontro à história monumental, pois produzindo-se como “lógica dispersiva” e inscrevendo-se “na ordem do acaso”, faz corroer por dentro certos axiomas históricos. Sob essa perspectiva, em desdobramentos espaço-temporais muitas vezes distintos ou até mesmo divergentes, Raúl Antelo – conceituando metodologicamente a importância da arquivologia para compor pensamento crítico – e Maria Gabriela Llansol – construindo um projeto trans-histórico da história, ou, como apresenta Augusto Joaquim<sup>2</sup> em *Para onde vamos?*<sup>3</sup>, escrevendo para colocar problemas à cultura – partem de histórias da literatura, não à toa, para pensar a possibilidade de uma política que emerge como modo de ação e visibilidade daquilo que chamaremos os restos da história e suas genealogias.

De algum modo, e cada qual ao seu, ambos os textos não são outra coisa senão discursos construídos por dentro do tempo da modernidade para desconstruir seus espaços hegemônicos. Entendendo Antelo e Llansol como

<sup>1</sup> ANTELO, Raúl. Genealogia do vazio. In: *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 25.

<sup>2</sup> Augusto Joaquim era tradutor, fazia poesia, desenho e colagem, foi companheiro de Llansol e chegou a produzir diversos textos críticos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol.

<sup>3</sup> JOAQUIM, Augusto. Para onde vamos? In: FENATTI, Maria Carolina (org.). In: *Partilha Incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: EdUFSC, 2014.

leitores ativos de uma modernidade porvir, abrimo-nos à percepção de que seus textos, mesmo sendo produzidos por dentro do tempo da modernidade, não deixam, também, de operar na desconstrução de seus espaços hegemônicos. Ambos, munindo-se de novos referenciais – ora europeus, ora latinos; tanto ocidentais quanto orientais –, contrapõem-se aos modelos dilemáticos de modernidade, interessando-se em compor uma espécie de genealogia subversiva, sendo levados a investigar o universo das figuras sem linhagem, dos pontos fora da curva, do não mapeado, dos lindes e limiães. Ou ainda, de toda espécie de contingência que se desdobra através da lógica da emergência ou do aparecimento. Aqui, vislumbramos emergência e aparecimento a partir desse atravessamento e da escuta de convergências e divergências armadas nessa conversa entre o procedimento de Llansol e o pensamento de Antelo, articulando-a ora como uma ideia de comum, ora como política de escrita.

#### RAÚL ANTELO, ESCRITA E TEXTO

Raúl Antelo<sup>4</sup> percorre longamente o caminho dos estudos filológicos empenhado em reconstruir e ampliar as experiências de modernidade a partir de uma ideia de tempo. Em *Modernismo, repurificação e lembrança do presente*<sup>5</sup>, por exemplo, o autor aproxima Friedrich Nietzsche e Paolo Virno para articular uma teorização do presente, concebendo-o como um *déjà vu*, um estado de repetição excessiva vinculada à memória que, aos olhos de Walter Benjamin, constituía a imagem mais adequada do mundo contemporâneo e sua experiência de pobreza, ou ainda, a mais autêntica experiência moderna.

Para Antelo, examinar os documentos de um arquivo deveria ser buscar pontos de ruptura do passado e suas alianças anacrônicas – as do tempo-com por excelência – entendendo que um documento do passado não tem origem fixa no tempo, pelo contrário, que seu valor documental só se projeta num cruzamento ambivalente entre tempos, assim, o autor nos apresenta em *Para una archifilologia latino-americana*<sup>6</sup>, “nunca se torna ao passado, senão ao que desse passado aponta para o futuro; quer dizer que a arquifilologia procura, por meios anamnésicos e heterológicos, aquilo do futuro que falta no passado

<sup>4</sup> Em 1950, nascia em Bueno Aires o crítico cultural contemporâneo Raúl Antelo, que mais tarde, no ano de 1976, viria para o Brasil dar continuidade à sua formação em literatura na Universidade de São Paulo e depois se tornaria professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>5</sup> ANTELO, Raúl. *Modernismo, repurificação e Lembrança do presente*. In: *Ausências*. Florianópolis: Editora da casa, 2009.

<sup>6</sup> Idem, *Para una archifilologia latino-americana*. *Cuardenos de Literatura*. Vol. XVII, n.33, enero-junio, p. 253-281, 2013.

para poder assim reabrir o arquivo”.

O anacronismo, que em *Tempos de babel: anacronismo e destruição*<sup>7</sup> é apresentado como procedimento de renovação estética a partir da diferença e do diferimento, quando convocado pelo autor como diretriz metodológica dessa arquivologia reiteram que, na verdade, tempo se define em sintaxe, composição, uso e política, através da montagem ou em função de mesclas e constelações de fatos.

Para escrever outras modernidades, Antelo sublinha, é preciso alguns esforços: partir do zero, lidar com pouco, romper com o mesmo. Seriam esses, também, os indícios para a composição de uma genealogia do subversivo ou, pelo menos, de uma imagem da modernidade que se desenha a partir das margens. Assim, ao pensar a teoria do eterno retorno proposta por Nietzsche, por exemplo, Antelo<sup>8</sup> não apenas situa-a como “uma teoria estética das margens” ou uma “uma concepção cíclica e pessimista do tempo”, mas aproxima-a de certas correntes orientais do pensamento.

Cada pensamento lido como o próprio giro de um mecanismo complexo de montagem também nos faz aproximar Raúl Antelo de Georges Didi-Huberman<sup>9</sup>, que no confronto com o pensamento de Aby Warburg também se depara com o nome de Friedrich Nietzsche, e assim nos apresenta seu esquema dinâmico entre o tempo e o espaço. Para Nietzsche, pensar o tempo requer observar um campo de forças contraditórias que se fundamenta na ideia de embaralhamento.<sup>10</sup> Essa *zeitlinie* é sempre linha rompida e nunca circular, são traços, são pequenos ou grandes retornos, saltos, acelerações e desacelerações que fazem do movimento a alma de tudo. Assim, o tempo, que não pode ser contínuo, constitui-se através de pontos totalmente diferentes, como pontos do espaço.

Diante dessa possibilidade de tomar o tempo através do espaço, pensamos o gesto imperativo de Antelo, que ao revirar os documentos de um arquivo tenta recuperar lugares esquecidos dando à memória ora a imagem de um ficheiro que se expande infinitamente nesta constelação de pontos do espaço, ora como um ponto *cosmicômico* tal qual nos propõe Ítalo Calvino, a extrema concentração onde cada ponto coincide com todos os pontos de cada um dos

<sup>7</sup> Idem, *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

<sup>8</sup> ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e Lembrança do presente. In: *Ausências*, op. cit.

<sup>9</sup> E quando pontuamos o pensamento de George Didi-Huberman, referimo-nos ao livro *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, publicado no Brasil pela editora Contratempo no ano de 2013.

<sup>10</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

outros num único ponto.<sup>11</sup> E se tomamos a história como um estímulo para a memória, uma terceira imagem pode ser projetada a partir de Jean-François Lyotard e sua comparação entre a materialidade da nuvem e a conformação dos pensamentos.<sup>12</sup> Há no humano a necessidade de formular fios narrativos que contam o tempo, uma espécie de paradigma histórico, mas, assim como as nuvens, há uma imaterialidade no pensamento que os faz agir como linhas fractais não mensuráveis, mudando de posição sem cessar ao serem orientados por certos jogos de linguagem. Este jogo sem fim, que só chega a ser interrompido em uma ação arbitrária, é o que o autor descreve como o trabalho da escrita, apenas buscar.

### MARIA GABRIELA LLANSOL, ESCRITA E TEXTO

Maria Gabriela Llansol retira do mundo e carrega para dentro do texto uma pergunta: como compor, com a escrita, uma *comunidade de rebeldes*?<sup>13</sup> O que seria isso? São as figuras desmontando as personagens. São os fragmentos, quebras e cortes desbancando qualquer linearidade cronológica. É o pensamento lido como a construção de um arquivo vivo daquilo que pode ser retido quando a força motriz do movimento escrito é buscar descentramentos, quer da história, quer da cultura ou da linguagem. É o desejo de construir uma comunidade escrita que seja capaz de fundar uma *língua sem impostura* – talvez como a língua das crianças – à margem do sentido e das convenções. É perceber a vida como uma existência no limite do apagamento ou procurar aqueles que existem apenas enquanto espectro. Seu desejo é escrever um texto feito de restos emaranhados em uma mistura heterogênea de ruínas, rastros e vestígios, texto todo feito de fragmentos e desfeito do tempo enquanto fio condutor.

No pensamento de Llansol, tempo também é ponte estendida sobre o espaço.<sup>14</sup> E diante desta percepção, são as palavras – seja enquanto ampliação espacial do pensamento ou como criação de cosmogonias textuais – que exercem primazia sobre as histórias e as narrativas. Esse fio que conduz o texto passa a ser uma “lógica dos encontros”<sup>15</sup> de seres, lugares e palavras,

<sup>11</sup> CALVINO, Ítalo. *Todas as cosmicômicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

<sup>12</sup> LYOTARD, Jean-François. *Nuvsens*. In: *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

<sup>13</sup> Escritora portuguesa de gênero inclassificável viveu entre 1931 e 2008, dos quais 20 anos foram passados em exílio na Bélgica.

<sup>14</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 23

quando cada uma delas pode ser uma força impulsiva que guarda um extrato de tempo ou um acontecimento. Outro fio condutor poderia ser, também, a abolição completa do que ela chama os “efeitos do poder” – o rompimento justo com instituições, categorias e saberes, quando estes ocupam o lugar de mediador das relações entre as pessoas.

Se podemos dizer que cada língua tem suas necessidades históricas e semânticas, e neste contexto, tem também uma herança cultural, com Maria Gabriela Llansol aprendemos a receber da língua “certas dobras quase gastas e apagadas de acontecimentos históricos”<sup>16</sup>, e a engendrar, com a escrita, a presentificação das coisas. É aí que está a potência de arquivamento, pois o que interessa nesse gesto de escrever é a repetição dos estados momentâneos e o acúmulo de incontáveis presentes em constante metamorfose. A escrita acontece “para que, de fato, a experiência do tempo possa ser absorvida”<sup>17</sup>, e é por pretender absorver o tempo que seu texto desdobra-se como um espaço, o que coloca em cheque o conceito de história.

Em um fragmento escrito no diário *Inquérito às quatro confidências*<sup>18</sup> em 22 de agosto de 1994, Llansol refere-se diretamente à sétima tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin, escrita em 1940, quando relembra a passagem: “é preciso escovar a história a contrapelo” e preparar outro tipo de investigador historicista, um que seja capaz de renegar as heranças óbvias e olhar com os mesmos olhos para vencedores e perdedores; é esta uma das proposições do materialismo histórico de Benjamin<sup>19</sup> revista pela escritora. Ler a história da cultura nessa chave crítica promove, pouco a pouco, os encontros entre Maria Gabriela Llansol e as figuras rebeldes.

Assim, ela elege a escrita como um lugar fundamentalmente movediço para a habitação desses *rebeldes* e partindo de uma via à deriva, nos propõe livrar a linguagem dos lugares-comuns instituídos pela história, algo que o crítico literário João Barreto, atual detentor do espólio literário de Llansol, nomeia, em *Europa em Sobreimpressão*, publicado em Portugal em 2011, como um projeto trans-histórico da história. Para ele, Llansol acredita que o ciclo da história não está concluído e que ainda é possível reescrever-lhe um novo sentido, pois, na verdade, de muito pouco adianta a um escritor conhecer presente, passado e futuro, pois o que um texto exige de quem o escreve é “um

<sup>16</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Final: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 29.

<sup>17</sup> Idem, *Inquérito às quatro confidências: Diário III*, op. cit.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo”.<sup>20</sup>

A implicação política fundamental envolvida neste procedimento é abolir a vinculação da história ao tempo linear dos acontecimentos, desconstruir as séries lógicas e elaborar estratégias para escapar a todo dogmatismo. De fragmento em fragmento, a montagem do arquivo num território de múltiplos tempos, ou, no procedimento da sobreimpressão.

Não se trata de apontar o tempo consagrado da memória, mas vasculhar quais seus lugares em disputa e reescrever a história a partir do litoral. Suas incursões na história são mais projetivas do que retrospectivas, é a memória conduzindo mais que a própria história. Constitui o próprio método dessa escrita ler aquilo que não foi escrito, seguir o rastro de uma contracultura europeia.

#### OS RESTOS E SUAS GENEALOGIAS

A cada vez em que remonta uma ideia de modernismo, sempre seguindo as pistas de um arquivo, Raúl Antelo arma operações sinuosas entre autores em séries imprevistas. Há nesse procedimento uma espécie de contive, pois se torna visível, para nós leitores, a urgência de dessa busca por novas genealogias para o conceito de modernidade. É o que Maria Lúcia de Barros Camargo<sup>21</sup> destaca ao fazer a apresentação do livro *Ausências*, que nesse esforço de Antelo em desentranhar novas genealogias está contido um gesto radical, a afirmação de que “é nas margens que melhor se realiza a modernidade”, ou, de que são nas relações insuspeitadas, produzidas através de estranhamento e surpresa, que certas conexões históricas da cultura podem ser ora demonstradas, ora desmontadas.

Escrevendo junto à Walter Benjamin, há um termo que Antelo associa ao tempo do eterno retorno, tendo em vista seu procedimento cíclico, a obnubilação ganha do autor a definição de um “movimento basculante entre realidade e ilusão, natureza e técnica, início e fim.”<sup>22</sup> Sendo algo “parcialmente memorioso, parcialmente desmemoriado”<sup>23</sup>, a obnubilação trata de aproximar rememoração e releitura a partir do diferimento como um efeito do tempo para reler a cultura da modernidade e redescobri-la no presente. Este

<sup>20</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 123.

<sup>21</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Presenças. In: ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e lembrança do presente. In: *Ausências*. op. cit.

<sup>22</sup> ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e lembrança do presente. In: *Ausências*. op. cit., p. 100.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 119.

modo de leitura operado por Antelo nos permitem pensar e compor o que o próprio denomina como ficção crítica. Por que dar a um modo de leitura tão empenhado em desvendar acontecimentos e interconectá-los o nome de ficção? Seria, talvez, pelo modo aparentemente disparado de olhar a história, ou, como nos diz o autor, pela recolha e apresentação do que ficou “abandonado em algum ponto da história”.<sup>24</sup> O essencial é saber que a partir dessas imagens ficcionais, por assim dizer, é que se produz o que Antelo conceitua como presente, como a possibilidade de sentir-se estranho na própria história, e assim Antelo reitera a condição contraditória do mundo moderno quando nos diz: “[...] o antigo ainda é o que fornece as condições de possibilidade para o mundo moderno.”<sup>25</sup> Entrevemos o ponto de alcance desse pensamento em notas de rodapé<sup>26</sup>, “não há verdade por debaixo dessa ficção”, ou mesmo, se há sempre mais de uma via para se chegar a mesma conclusão, na realidade, a imagem de modernidade que podemos intuir é a de “um indefinido movimento em direção ao movimento”<sup>27</sup>, olhar para os variados pontos que convergem em nome da modernização é estudar os processos pelos quais se constitui o que nomeamos de civilização.

Assim se defende, tanto em Antelo como em Llansol que do auge de nosso pensamento moderno possamos voltar os olhos, com o mesmo vigor com que olhamos o presente, para outras paragens e distâncias – sejam elas o oriente, como faz Raúl Antelo em uma de suas análises sobre o modernismo brasileiro ao dizer: “oriente é o hiato temporal instalado no coração do instante-já”<sup>28</sup>, sejam elas a Idade Média como faz Llansol em múltiplos momentos de sua obra.

Posto que para Llansol, como afirma João Barrento<sup>29</sup>, um de seus leitores mais dedicados, a escrita também está apoiada sobre um projeto de releitura da modernidade. O que também é afirmado por outro leitor ainda mais atento de seu texto, Augusto Joaquim<sup>30</sup> em *Para onde vamos?* diz que essa escrita co-

<sup>24</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>26</sup> A nota de rodapé em questão está no artigo Modernismo, repurificação e lembrança do presente, na página 113 do livro *Ausências*, editado e publicado pela Editora da Casa em 2009 e faz referência a um texto de Josefina Ludmer.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>28</sup> ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e lembrança do presente. In: *Ausências*. op. cit., p.112-113.

<sup>29</sup> BARRENTO, João (org.). *Europa em sobreimpressão: Llansol e as dobras da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

<sup>30</sup> Augusto Joaquim foi companheiro de Llansol. Era tradutor, fazia poesia, desenho e colagem. Ele chegou a produzir diversos textos críticos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol.

loca problemas à cultura, especialmente à cultura portuguesa, mas também é uma questão colocada ao moderno e à modernidade. O caminho que vai tomar a transmissão da cultura, é justamente em torno dessa questão que João Barreto nos faz perceber que ninguém ainda compreendeu qual é o seu lugar na cultura, neste sentido, o que Llansol tenta construir é uma contra-visão da história, rompendo com todo absolutismo ou com uma espécie de “narcisismo” ocidental. Seria, então, um desejo de reformular o projeto humano para além da história como ontologia *a-histórica*. Este projeto trans-histórico da história, que começou a ser escrito pela autora nos anos 1970 e sobre o qual toda a sua trajetória de escrita esteve empenhada, conta histórias de encontros imaginários de confrontação. As histórias desses encontros de figuras semelhantes na diferença seria também um modo, distinto do projetado por Antelo e outros, de compor uma espécie de genealogia da subversão.

Essa linhagem dos perdedores da história reapresentada ao mundo por sua escrita é composta, na verdade, de visionários reprimidos por toda espécie de poder. Sua escrita seria, então, a das histórias dos desastres dos tempos modernos. Esse esforço de contradizer a história hegemônica europeia e reinventar outra Europa, outro mundo, a partir do modo como olhamos e nos relacionamos com tudo que está à nossa volta, buscando, dentro da linguagem, uma língua que desarticule ou que se recuse a aceitar as formas de saber que cristalizam a vida nos mecanismos de instituição social. E aqui estendemos um arco que nos liga a Antelo, escovar a história à contrapelo, imagem tão cara não só a Walter Benjamin, seria o mesmo que desdatá-la, e, por isso mesmo, nossa tarefa não seria ler e reler os textos históricos, mas “confrontá-los, consulta-los e percorrê-los”. Percorrê-los dando lhes o devido espaçamento. A escrita torna-se um espaço onde pedaços dispersos de tudo podem ser vistos lado a lado. Trata-se de “uma leitura à *rebours* de uma história problemática, desconstrói-a para a fazer emergir com novos contornos ucrônicos, eudonistas e radicais, como eco de uma redenção possível, vindo do futuro contido nesse mesmo passado histórico”<sup>31</sup> não se trata de mera representação do que está contido nos armazéns do passado, mas de uma memória própria que surti por dentro da escrita criando espaços para o possível.

Para João Barreto o texto de Llansol não é linear, mas também não chega a ser anacrônico, no entanto, o aspecto mais importante de seus comentários para nós é o entendimento de que na escrita de Llansol não se trata de formu-

<sup>31</sup> BARRENTO, João (org.). *Europa em sobreimpressão: Llansol e as dobras da história*, op. cit., p. 96.

lar hipóteses para uma história que não houve, mas de promover encontros espectrais entre figuras históricas que habitam distintos tempos e espaços. Llansol<sup>32</sup> diz que o ciclo da história não está concluído, que ainda há tempo para voltar ao seu começo e reescrever-lhe um novo sentido, assim a história seria para ela esse lugar de recorrência de onde se irradiam tramas sólidas de geografias espirituais.

Quando impresso é aquilo que fica inscrito nos corpos, aquilo que deixa marca, a sobreimpressão nos daria pista de certa simultaneidade de marcações promovida pelos acontecimentos ao qual está exposto um corpo no mundo. Para Llansol<sup>33</sup> os espaços estão impregnados do que ela chama “um tempo revelador”. Por exemplo, cada texto convoca todos os outros textos, mobilizando, com o texto e a partir do texto, todos os materiais oferecidos pelo mundo – um lugar, um autor lido, uma cena cotidiana, uma imagem, uma lembrança, um pensamento, pois se trata sempre de um lugar e um pensamento simultaneamente, a esse procedimento ela dá o nome de sobreimpressão. Em outro procedimento que ela nomeia como *eterno retorno do mútuo*, sua apropriação metamórfica de Nietzsche, talvez se explicita de modo sutil o quanto é preciso esquecer para que se possa reencontrar.

<sup>32</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

<sup>33</sup> Idem, *Livros de horas II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.



Recebido em 11 de abril de 2018  
Aceito em 17 de julho de 2018

## ALEGRIA

### UMA AVENTURA EM TRÂNSITO

Cristie de Moraes Campello  
UNIRIO

**RESUMO:** O artigo tem como proposta analisar o tema da alegria, como uma aventura em trânsito, propondo, para isso, dois aspectos da alegria que permitem percebê-la em sua totalidade. O embate do real e irreal surge, então, a partir de uma análise da alegria em sua perspectiva trágica. Um dos aspectos trata da alegria demoníaca, como choque, colisão; e outro da alegria dançante, leve. Ambos como forças afirmativas da vida. Antelo, Molder, Lispector, Deleuze, Nietzsche, Agamben e Potkay são os autores que embasam o artigo. Cada autor, a partir de uma perspectiva sobre alegria, traz contribuições que possibilitam a reflexão acerca de uma alegria trágica, afirmativa da vida em todas as suas forças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alegria; Forças; Trágico.

## JOY

### AN ADVENTURE IN TRANSIT

**ABSTRACT:** The article aims to analyze the theme of joy, as an adventure in transit, proposing, for this, two aspects of the joy that allow to perceive it in its totality. The clash of the real and unreal comes, then, from an analysis of joy in its tragic perspective. One aspect deals with demonic joy, such as shock, collision; and another of dancing joy, lightness. Both as affirmative forces of life. Antelo, Molder, Lispector, Deleuze, Nietzsche, Agamben and Potkay are the authors of the article. Each author, from a perspective on joy, brings contributions that enable reflection on a tragic, affirmative joy of life in all its forces.

**KEYWORDS:** Joy; Forces; Tragic.

**Cristie de Moraes Campello** é doutoranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ALEGRIA UMA AVENTURA EM TRÂNSITO

Cristie de Moraes Campello

*Alegria. Alegria.* Música do compositor Caetano Veloso criada em plena ditadura militar no Brasil.<sup>1</sup> Um ato de coragem. Uma alegria de esvaziamento: “caminhando contra o vento sem lenço e sem documento”.

Iniciar o texto com música é a melhor introdução para pensar a alegria. A proposta de fazer um texto mais musical do que conceitual, mais poético do que teórico, é uma ideia que reporta logo ao tema da alegria. A alegria que proponho apresentar nessa escrita é musical porque apresenta tonalidades com qualidades diferentes. Os dois aspectos da alegria que pretendo abordar: uma alegria visceral, demolidora, profunda e uma alegria dançante, leve.

Para falar desses dois tipos de alegria, proponho autores que abordam a alegria como um gesto visceral, demoníaco e que se referem a ela como uma dança. Ambas as perspectivas propostas apresentam a alegria como força, como a exigência de uma aventura, como uma categoria filosófica por excelência. A alegria como desconstrução de um sistema e como criação de novos sentidos para a existência. A alegria como força revolucionária, pois para viver a alegria como uma dança é preciso experimentar a alegria como demolição, como um grito de dor. A alegria das vísceras é um parto de alegria e dor que abre passagem para a alegria que dança.

A alegria que é percebida no interior da cultura está relacionada à moral, ao sofrimento, ao ressentimento: se a alegria não for completamente alegre, não é alegria. É quase uma obrigação que a alegria seja risonha, superficial, banal. É natural a alegria ser tudo isso. Ela não pode estar ligada à dor, ao sofrimento, às vísceras. Oh! Isso não pertence à alegria. Para ser alegre não se deve sofrer: o sofrimento não pertence aos alegres, só aos anoréxicos, aos disprépticos, aos que pecam e assim segue nesse vale de lágrimas. Assim somos acostumados a pensar a alegria.

Proponho, com os autores que vou apresentar, instaurar um pensamento diferente sobre a alegria: um pensamento-alegria, que é ao mesmo tempo demoníaco e dançante, mas profundamente corporal.

Como ponto de partida para essa aventura em trânsito com a alegria, tra-

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Philips: 1967. [Discografia].

go o escritor argentino Raúl Antelo, no seu texto *Coragem e alegria*.<sup>2</sup> Ele inicia com uma referência à escritora portuguesa Maria Filomena Molder e sua obra *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*<sup>3</sup> em que ela diz: “a arte não é instrumento de redenção humana. A arte não salva. Aquilo que salva é a ação, a decisão.”<sup>4</sup> Segundo Antelo, para a tradição judaico-cristã, no entanto, a história é fundamentalmente redenção. Portanto, segundo o autor, questionar acerca de uma filosofia da história e seu significado oculto dependem da história da redenção, de uma filosofia da história da era cristã. Assim, o crítico diz que a bússola salvacionista nos orienta ao apontar o Reino de Deus como fim último das ações humanas.

A partir desse pensamento, surgem as seguintes questões: será que os autores fazem uma ironia e apontam para uma salvação não pela arte, mas pelo cristianismo que traz no bojo de sua história a crença no reino de Deus como o último ato humano? Será possível uma alegria surgir nesse contexto?

Mais adiante no texto, Antelo referencia mais uma vez Molder e apresenta o aforismo *Sobre a Alegria. À memória de Olímpio Ferreira* onde ela destaca:<sup>5</sup>

[...] a história que não é uma ciência, implica um movimento de rememoração que nos impede de manter as vítimas ilhadas na dor, de sorte que precisamos romper a espantosa superação da temporalidade que as arrasta inexoravelmente para o esquecimento; mas, ao mesmo tempo, não é menos imperioso libertarmos do efêmero àqueles que experimentaram a alegria da condenação.<sup>6</sup>

Nessa citação da autora, trazida por Antelo no seu texto, surge a seguinte reflexão: qual o sentido que Molder dá à alegria quando fala da alegria da condenação? Será possível uma alegria vinculada à dor? Será que a rememoração é um movimento de transpor a inexorabilidade do esquecimento e, em consequência, de libertação da dor? É possível a partir de um trabalho de rememoração o surgimento de uma alegria leve?

No texto, ainda citando Molder “a alegria é sempre breve, brevíssima”.<sup>7</sup> A relação que Antelo faz entre a afirmação da autora, o instante e o prazer, é incomensurável, ou seja, não se mede com o tempo quantificado. Ele fala do

<sup>2</sup> ANTELO, Raúl. *Coragem e alegria*. In: MOLDER, Maria Filomena (Org.). *Depósitos de pó e folha de ouro*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

<sup>3</sup> MOLDER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>5</sup> MOLDER, Maria Filomena. *Sobre a alegria. À memória de Olímpio Ferreira*. *Revista Intervalo*, n. 4. Rio de Janeiro: Flâneur, 2010.

<sup>6</sup> ANTELO, Raúl. *Coragem e alegria*, op. cit., p. 10.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 11.

tempo no qual uma ação decisiva é como um lance de dados que fisga a oportunidade e a vida passa a ser preenchida no momento da alegria. Outra afirmação do autor está em que essa alegria do instante e da oportunidade não se encontra em projeções idealizadas do futuro, mas na memória das penúrias passadas e, fazendo uma referência a Benjamin, conhecer o passado historicamente não significa conhecê-lo e sim apropriar-se de uma lembrança num instante de perigo e, assim, a alegria tem a função de arrancar a transmissão da tradição do conformismo cultural, que está sempre prestes a abafá-la.

Observo que, nas palavras de Antelo, a alegria pode ser demolidora de um conformismo cultural que está sempre à espreita para subjugar e abafar a transmissão de uma tradição que o passado traz e que pode estar na lembrança de um instante de perigo. E será que esse instante que está no passado e não em projeções do futuro não encontra na alegria de sua lembrança a sua força de vida? É possível que neste instante, num tempo incomensurável, ou seja, que não se mede, podemos deparar com a brevidade da alegria que nos diz Molder?

No texto *A alegria é breve: uma conversa com Maria Filomena Molder*<sup>8</sup>, publicado no Caderno de Leituras n. 35, surge a seguinte reflexão sobre a alegria:

Alegria. O dique da alegria pode estar numa história que alguém nos conta ou numa história que contamos a nós próprios. A alegria, nesse sentido, ao mesmo tempo, que precisa de uma explicação ou de uma história, é imprevisível. Como ela teria a força e a delicadeza para fazer parte de novos modos de vida?<sup>9</sup>

Acompanhando o pensamento de Antelo, a autora, nessa reflexão, afirma a força que tem a alegria quando a relaciona com um dique, especialmente quando uma história é contada, ou seja, quando uma transmissão de narrativas e de memórias não é arrancada pelo conformismo da cultura. Segundo ela, nesse caso, a alegria é imprevisível, assim como um dique é imprevisível quando explode na sua força. Desse modo, Molder questiona se a alegria teria tanto a força quanto a delicadeza para pertencer a novos modos de vida. Refletindo sobre essa citação da autora, será que na alegria esse jogo de força e delicadeza funciona como um dique para criar novos modos de vida? E se a alegria é breve, como diz a autora, será que não podemos vivê-la intensamente e aproveitar cada instante dessa alegria breve?

<sup>8</sup> MOLDER, Maria Filomena; JORGE, Eduardo. *A alegria é breve: uma conversa com Maria Filomena Molder*. *Caderno de Leituras*, n. 35, 2015.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 1.

Molder, mais adiante, no mesmo texto, acrescenta:

Alegria é breve, como se poderia viver uma alegria longa? Às vezes damos por nós a sentir a desfazer-se a perfeição de um momento, que despertou a embriaguez de todo o nosso corpo. Temos de fechar os olhos ou começar a correr para não ficarmos soterrados pelos seus despojos soltos. A alegria carece de explicação e tampouco (gosto desta maneira de escrever) seria previsível, como diz o Eduardo, mas retorna. Quer dizer, estando inteiramente fora da trama da causalidade, com o seu cortejo de induções e deduções, a alegria, se uma vez veio ter conosco, há de vir a ter conosco uma vez mais. Acho que ela faz parte de certos encontros a que às vezes chamamos hábitos (não nos lembramos de quando vimos, ouvimos, sentimos, pela primeira vez): o nascer do sol, o canto de um melro, a chuva a bater na vidraça, a fruta apanhada da árvore e que metemos na boca, a luz dourada do Outono, um homem que assobia na rua uma canção da infância, nuvens corredoras, o cheiro da maresia, coisas banais e únicas, que entretecidas entre si têm a força e/ou a delicadeza de realizar o novo nos nossos modos de vida. Aceitemos que a alegria seja uma das pedras de toque do eterno retorno. E então as alegrias inesperadas, não contam? Contam, sim, mas se não nos aniquilarem, continuam a ser emissários daquilo que sempre retorna como “a brisa fresca da Aurora que nos bate no rosto” (palavras de Benjamin que se referem ao modo como se sente a novidade da obra de arte). Há ainda as alegrias esperadas que só nos são dadas uma vez, e pela primeira vez: o nascimento de um filho.<sup>10</sup>

Nesse trecho percebo que a autora apresenta toda a beleza e a poesia que há em viver um instante de alegria. A alegria é breve, é a embriaguez de um encontro, como diz ela, encontros que chamamos hábitos porque às vezes nem os percebemos, nem os sentimos, eles estão aí, são breves, mas são belos e sensíveis. Retornam mais uma vez, mais vezes. Segundo a autora, a alegria está longe de qualquer dedução, qualquer explicação, qualquer causalidade, ela é sensação, pertence ao campo sensível: sente-se e pronto. E ao final da citação, vem o nascimento. A autora apresenta uma alegria breve, mas esperada e que só experimentamos uma vez: o nascimento de um filho. Surge uma questão: será que a alegria não é um nascimento, um parto de dor e de prazer? Será que uma alegria demoníaca pode parir uma alegria dançante mesmo que seja breve?

Proponho a partir dessas reflexões acima, pensar sobre um trecho de uma entrevista concedida por Molder ao Diário de Notícias:<sup>11</sup>

Nós não podemos ignorar a escuridão, o deserto, os perigos, o terror da vida.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>11</sup> PEREIRA, Mariana Pereira. *A vida que não é digna de ser vivida tem que cessar*. Entrevista de Maria Filomena Molder. *Diário de Notícias*, 31 dez. 2017.

Acho que a Clarice Lispector foi quem melhor percebeu isso, porque diz que pelo menos, e é tudo podemos aceitar isso. Não podemos deitar fora a condição, ou libertarmos-nos dela, mas podemos aceitá-la, e daí pode vir um sentimento, uma emoção forte, de alegria. A mortalidade é inevitável, mas nós podemos amar a vida enquanto mortais.<sup>12</sup>

Nesse trecho da entrevista observo que a autora afirma a vida em seus aspectos mais terríveis. Segundo ela, não podemos ignorar toda a condição tenebrosa que a vida nos coloca, inclusive que somos mortais, mas podemos amar a vida até enquanto seres mortais. Para a autora, essa afirmação da vida diante dos seus terrores proporciona um sentimento forte de alegria. E em sua ótica, quem melhor percebeu isso foi a escritora Clarice Lispector, porque consegue aceitar pelo menos toda essa condição que a vida apresenta e transforma o tenebroso da existência em arte e força.

Assim voltamos à ideia inicial do texto da apresentação das duas alegrias: a alegria demoníaca e a alegria dançante. Noite e dia. Escuridão e luz. Força e delicadeza. Coragem e covardia. Dor e prazer. Nascimento e morte. Forças da vida.

Nesse momento do texto, evoco Molder que fala mais uma vez de Clarice, que viveu, talvez como ninguém, essas contradições. E escreveu. Escreveu a angústia. E dançou com a angústia.

Sem dúvida. É mais fácil escrever. No entanto também podemos exercitar a alegria. O Alain ensina muito. Por exemplo: se estamos muito acabrunhados, tentemos fazer assim [ergue os ombros]. Não evita que fiquemos acabrunhados e que entremos em angústias tremendas: como é que se pode evitar? Tínhamos um condão qualquer, uma chave que mais ninguém tinha... Voltando ao escrever e viver: há pessoas que têm mais dificuldades do que outras em aceitar que são mortais, mas ninguém aceita muito bem. E tudo depende disso, a nossa vida toda depende disso, de sermos mortais. Muito se escreveu sobre isso e se continuará a escrever, mas escrever não é viver. Não tem nada a ver. A Clarice Lispector era, por aquilo que se lê nos seus livros e por coisas autobiográficas e biográficas, uma pessoa extremamente poderosa, atacada por uma angústia sem fim. O esforço que ela fazia, na escrita e na vida, para, de alguma maneira, dar forma àquela angústia, transformá-la noutra coisa, é como tirar de um mal um bem, ou descobrir que nesse mal há um bem. Se não tivéssemos febre não percebíamos certas doenças que temos. Não sei se pode extirpar a angústia da nossa vida, desconfio que não. Como diz o Kierkegaard, que é um autor que eu não estudo muito: “A angústia faz-nos dançar”.<sup>13</sup>

A partir dessa reflexão de Molder, sugiro a escritora Clarice Lispector que Antelo evoca no seu texto e que é também tantas vezes evocada por Molder.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

Antelo diz: “Para Clarice, alegria é matéria de tempo e é, por excelência, o instante-já.”<sup>14</sup>

Clarice Lispector inicia sua obra *Água viva* assim: “[...] é com uma alegria tão profunda. É uma tal Aleluia. Aleluia, grito eu, Aleluia que se funde com o mais escuro vivo humano da dor de separação. Mas é grito de felicidade diabólica.”<sup>15</sup> Mais adiante, na mesma obra, Clarice afirma:

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isso que vai agora ficar escrito – respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante já que passa se eu não fixá-lo em palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre. Não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida, mas num allegro com brio.<sup>16</sup>

A partir dessa força nas palavras de Clarice, me arrisco a dizer que o texto de Antelo *Coragem e Alegria* (2016) é todo implícito nessa violência. Violência pela coragem de afirmar a vida e a morte como alegria, de afirmar o término do amor com alegria. E não se deixar ser vencida pelo horror alucinante da morte, um não ao conformismo e um sim à vida, ao impessoal, ao estranho, à alegria com brio. Clarice é a escritora que apresenta com coragem uma alegria demoníaca, uma alegria demolidora de sistemas, a alegria como um instante de perigo, a alegria como emergência, como risco.

Cabe trazer outro autor, Daniel Lins, que traduz a escrita de Clarice como uma escrita bailarina:

O que Clarice revela em *Água viva* [...] é o jorro de uma energia que não se sabe nascida da escrita ou da música, da escrita como música: núcleo de uma vontade de potência que transforma a estética do movimento em pura intensidade.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> ANTELO, Raúl. *Coragem e alegria*, op. cit., p. 12.

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 93-94.

<sup>17</sup> LINS, Daniel. Clarice Lispector: A escrita bailarina. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (Org.). *Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 45.

O jorro pode ser considerado um dique que atravessa toda a obra de Clarice, que nomeia por aproximação o indizível. Clarice apresenta uma escrita de choque, de colisão, como diz Lins.<sup>18</sup> É uma escrita dançante, bailarina, que acontecerá pelo corpo ou não acontecerá: corpo da escrita, corpo da música, corpo carne. É uma escrita visceral, plena de sentido, de intensidades, uma escrita-alegria.

Retorno à Molder para falar da dança, falar de um momento de alegria que a arte e a dança proporcionam:

Lembro-me de a Amália dizer ela teve um cancro no cérebro, e foi para os Estados Unidos decidida a matar-se que não se matou por causa do Fred Astaire. Isso é incrível. Fiquei varada. Ela ficou tão maravilhada com aquela leveza dele. Devo dizer que o Fred Astaire é um dançarino exímio, mas não me diz nada. Prefiro o outro. Como é que se chama o outro? Maravilhoso, do *Dançando na Chuva*. Gene Kelly. Sou fã do Gene Kelly, do Fred Astaire não. Nas *Demoiselles [de Rochefort]*, de Jacques Démy] nós só queremos vê-lo. Ele entra várias vezes a dançar na rua. Basta fazer assim com a mão e o mundo muda, tudo muda, todos os outros estão a dançar muito bem, mas ele não dança muito bem, é outra coisa. O Fred Astaire dança muito bem, mas não é outra coisa.<sup>19</sup>

Para fazer a relação com o que acaba de dizer Molder nessa citação a respeito de Kelly e Astaire cito o filósofo Deleuze em sua obra sobre cinema *A Imagem-tempo Cinema II*:

Repetidas vezes se opôs o estilo de Fred Astaire ao de Gene Kelly. E certamente, num, o centro de gravidade passa fora de seu corpo magro, flutua fora dele, desafia a verticalidade, balança, percorre uma linha que agora é tão-só a de sua silhueta, de sua ou de suas sombras, de modo que são as sombras que dançam com ele. Ao passo que, no outro, o centro de gravidade se aprofunda verticalmente em seu corpo denso, para retirar e fazer surgir do interior o manequim que o dançarino é. “Fortes movimentos de balanceiro aumentam, freqüentemente, o entusiasmo e a força de G. Kelly, e às vezes é fácil de perceber como ele se impulsiona com um salto. Já os gestos de F. Astaire se concatenam graças a uma clara vontade da inteligência, sem jamais abandonar ao corpo o movimento”, e definem sombras “sucessivas e perfeitas”.<sup>20</sup> É como se fossem os dois extremos da graça, como os definia Kleist, “no corpo de um homem desprovido de qualquer consciência e daquele que possui uma consciência infinita”, Kelly e Astaire.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>19</sup> MOLDER, Maria Filomena. *A vida que não é digna de ser vivida tem que cessar*, op. cit.

<sup>20</sup> MASSON, Alain. *La comédie musicale*. Paris: Éditions Stock, 1981, p. 49-50. (E sobre o que Masson chama de “o grau zero” ou “entrar em dança”, cf. p. 112-114, 122, 220).

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo- cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 78-79.

A partir dessas citações de Molder e de Deleuze, proponho uma possibilidade de transformação de uma alegria que tem como força o choque, a colisão, a demolição, para uma alegria que tem como força a leveza, a delicadeza. Ambas entendidas como forças de criação.

A partir desse instante do texto, evoco o filósofo Nietzsche e proponho uma relação entre alguns trechos de suas obras e o que foi exposto até aqui.

Início essa relação com um aforismo de Nietzsche em sua obra *Aurora* (aforismo 509) “terceiro olho”:

O quê? Você ainda precisa de teatro? Ainda é assim tão jovem? Use a inteligência e procure a tragédia e a comédia lá onde elas são mais bem representadas! Onde tudo se passa de maneira mais interessante e mais interessada! É bem verdade que não é muito fácil permanecer nela como mero espectador; mas aprenda a fazê-lo! Aí então, em quase todas as situações difíceis e penosas, você conservará uma pequena porta para a alegria e um refúgio, mesmo quando suas próprias paixões desabarem sobre você. Abra seu olho de teatro, o grande terceiro olho que considera o mundo através dos dois outros!<sup>22</sup>

Observo que o olhar lançado por Nietzsche nesse aforismo define esse órgão suplementar como o único que permite assistir com certa distância o que acontece no palco da existência. Uma vez desenvolvido, ele funciona como uma porta para a alegria, como uma defesa contra o sofrimento, já que aquele que o possui se distancia e escapa do domínio de suas paixões e passa a ser espectador de seu próprio drama. A alegria aqui funcionando como um refúgio contra o peso e a seriedade da existência. O filósofo propõe o terceiro olho que vê com mais distância que os outros dois, e assim se torna espectador e ator ao mesmo tempo no palco da existência. Nietzsche rompe com o peso da seriedade da moral e da religião e da rigidez da gravidade da existência e propõe a leveza do terceiro olho, o olho lúdico, o olho de uma sabedoria alegre. Aqueles que são ao mesmo tempo atores e expectadores da existência observam o espetáculo da vida com distanciamento, não se deixando sucumbir pelo peso do sofrimento e do ressentimento, reservando sempre ao seu alcance uma porta para a alegria.

No aforismo 239 de sua obra *A gaia ciência*, sua ciência alegre, o filósofo se refere à alegria em outra perspectiva:

*Sem alegria* – Basta uma única pessoa sem alegria para criar constante mau humor e céu escuro em toda uma casa, e somente por milagre ocorre que não haja essa

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 126-127.

pessoa! – A felicidade está longe de ser uma enfermidade assim contagiosa – de onde virá isso?<sup>23</sup>

Nessa outra perspectiva, o filósofo apresenta um estado sem alegria, no qual não se reconhece a alegria em nenhum aspecto, ou seja, não se reconhece a alegria demoníaca nem a alegria dançante, logo, ignora a possibilidade da alegria na existência. Tal estado se torna mais contagioso do que a felicidade. Cabe repetir sua pergunta: de onde virá isso?

Pensando a partir dessa questão, todo esse estado sem alegria pode ser reflexo da ausência da afirmação da vida em sua totalidade, seja na alegria demoníaca ou dançante. Nesse vazio, o mau humor predomina, enchendo os espaços e contagiando a existência.

Em sua obra, *Humano demasiado humano* no aforismo 209, Nietzsche traz o tema *Alegria na velhice*:

O pensador ou artista que guardou o melhor de si em suas obras sente uma alegria quase maldosa, ao olhar seu corpo e seu espírito sendo alquebrados e destruídos pelo tempo, como se de um canto observasse um ladrão a arrombar seu cofre, sabendo que ele está vazio e que os tesouros estão salvos.<sup>24</sup>

O filósofo afirma que, para o artista ou pensador, independentemente de o corpo estar alquebrado e destruído pelo tempo, os tesouros estão salvos. De modo atemporal, o máximo de beleza que se chegou a alcançar guardou-se na criação artística, e as transformações do corpo não ameaçam a memória da criação de que as obras dão testemunho. Podemos considerar este um estado de alegria?

Os tesouros estão para além de um corpo físico que se desgasta com o tempo, porque tais tesouros são exatamente as alegrias das experiências vividas, demoníacas ou dançantes, que a vida proporcionou como marcas indestrutíveis, afirmadas em algum instante vivido.

Agamben, no texto *Ideia da felicidade*, apresenta uma visão diferente. Para esse autor, o tesouro está relacionado a uma ilusão, ao caráter, que ele apresenta como uma comédia e que a morte desvela a máscara: “assim se brinca com a morte [...] ela não tem nem olhos nem mãos para o tesouro do caráter. Esse tesouro, aquilo que nunca foi, é recolhido pela ideia da felicida-

<sup>23</sup> Idem, *A gaia ciência*. Trad. Paulo Cezar de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 180.

<sup>24</sup> Idem, *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 141.

de.”<sup>25</sup> Segundo Agamben, a felicidade “é o bem que a humanidade recebe das mãos do caráter”<sup>26</sup>, ou seja, ele provoca uma colisão frente à ideia de felicidade como um bem-estar moral que aliena e amortece as consciências.

Para o autor, a grande brincadeira é que, no momento da morte, esse guardião de uma vida intocada, que é o caráter, desaparece: “no rosto do morto, já não há marcas do que não foi vivido, as rugas gravadas pelo caráter alisam-se.”

Para colaborar com a reflexão do autor apresento Borelli que cita Clarice Lispector: “[...] não agüento mais os bons sentimentos. Quero ser ruim e me vingar. Quero entrar em guerra com o mundo. O mundo me vencerá, mas, pelo menos, farei uma coisa decente: morreréi.”<sup>27</sup>

A partir dessas considerações, podemos refletir: como a alegria pode ter um aspecto dilacerante e demolidor? E como ela pode ser música, poesia, dança? Todas as forças ao mesmo tempo. Forças revolucionárias e forças de criação.

Para Nietzsche, a finalidade da tragédia é produzir alegria, uma resistência ao próprio sofrimento. Segundo Potkay,

A tragédia, entendida como a frustração inevitável e a destruição da vontade individual, vem a ser compreendida também como a alegria suprema da vida, tanto para o herói que morre, como para a audiência que a assiste [...] A “alegria trágica”, como Nietzsche a caracteriza, marca a satisfação ou do desejo da morte ou da vontade de viver mais intensamente em face à morte – ou ambos.<sup>28</sup>

Essa citação remete aos dois aspectos da alegria já citados: alegria demoníaca e alegria dançante. A primeira como proximidade da morte e a segunda como afirmação incondicional da vida. Ambas têm a mesma intensidade, a mesma embriaguez perante a vontade e a potência de viver. A obra *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, no capítulo *Da visão e enigma*, ilustra essa reflexão, quando o filósofo Nietzsche conta a seguinte história:

E, na verdade, o que vi, jamais vira igual. Vi um jovem pastor contorcendo-se, sufocando, estremecendo, com rosto deformado, e uma negra, pesada serpente

<sup>25</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 88.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>27</sup> BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 50.

<sup>28</sup> POTKAY, Adam. *A história da alegria: da Bíblia ao Renascimento tardio*. São Paulo: Globo, 2010, p. 288.

que lhe saía da boca.

Alguma vez vi tanto nojo e pálido horror em um rosto? Havia ele dormido? E a serpente rastejou para dentro de sua garganta – e ali mordeu firmemente.

Minha mão puxou e tornou a puxar a serpente: – em vão! Não consegui puxar a serpente da garganta. Então de dentro de mim se gritou: “Morde! Morde!

Corta a cabeça! Morde!” – assim se gritou de dentro de mim, meu horror, meu ódio, meu nojo, minha pena, tudo de bom e ruim gritou com um grito de dentro de mim. [...]

Quem é o pastor em cuja garganta a serpente entrou? Quem é o homem em cuja garganta entrará tudo de mais pesado, de mais negro?

– Mas o pastor mordeu, tal como lhe disse meu grito; mordeu com boa mordida!

Para longe cuspiu a cabeça da serpente –; e levantou-se de um salto. –

Não mais um pastor, não mais um homem – um homem transformado, um iluminado que ria! Jamais, na terra, um homem riu como ele ria!

Ó meus irmãos, escutei um riso que não era riso de homem – e agora me devora uma sede, um anseio que jamais sossega.

Meu anseio por esse riso me devora: oh, como suporto ainda viver? E como suportaria agora morrer?

– Assim falou Zaratustra.<sup>29</sup>

Nesse episódio, o filósofo apresenta uma afirmação total da alegria, a partir de uma visão que, utilizando as figuras do pastor e da serpente, coloca em cheque os valores metafísicos, morais de uma existência niilista, que nega a vida. Ao morder a cabeça da serpente, que, segundo o filósofo, representa a visão negativa da vida, o próprio Zaratustra assume sua força demoníaca, a encara de frente, cospe a cabeça e se liberta, com um riso extraordinário, dos valores negativos e pesados da existência. Surge, com isso, a leveza do riso e da alegria.

Após essas reflexões, trago as palavras do filósofo Rosset: “[...] em outros termos, a alegria tem sempre contas a acertar com o real, enquanto que a tristeza debate-se sem descanso – e é essa sua própria infelicidade – com o irreal.”<sup>30</sup>

Enfim, a alegria aqui apresentada, nos dois aspectos propostos, e a partir dos autores e de seus pensamentos, é a alegria em sua totalidade. Para refletir com Rosset, a alegria é uma força maior que vai ao encontro direto do real, sem subterfúgios. Ela o encara de frente, com tudo que ele traz. Ao passo que a tristeza habita o irreal, se debate sem descanso em busca de um ideal. Essa é sua infelicidade.

Assim, proponho refletir que a alegria em todos os seus aspectos, em sua

<sup>29</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 152.

<sup>30</sup> ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000, p. 10.

totalidade é uma força fundamental à vida. Ela é uma travessia em trânsito para uma plenitude da existência. Ela é uma ponte para a celebração da vida, segundo Rosset “é uma expressão direta e inocente de uma radical adesão ao viver”.<sup>31</sup>

A partir dessas considerações, a proposta é investigar o tema da alegria como uma espécie de incômodo com autores cujos pensamentos são denúncias à polidez social e que fazem ruir as verdades estabelecidas. A ideia é embaralhar os dois aspectos propostos sobre a alegria e torná-la uma única força: uma força revolucionária que subverte a moral e os costumes revertendo uma ideia de uma alegria bem comportada. Uma alegria como potência, avessa às ilusões e que habita inteiramente o real.

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 10.



*Recebido em 11 de abril de 2018  
Aceito em 12 de julho de 2018*

## SOMBRAS E ÁGUA FRESCA

Elisabete de Almeida Esteves  
UFRJ – CAPES

**RESUMO:** Na tentativa de aproximação dos procedimentos de Raúl Antelo, este ensaio constrói teias e tece relações etimológicas entre termos que passam pelo *colporteur*, o vocábulo árabe *El-Matrac*, o mascate, a palavra *tract* do francês, em português panfleto, e propõe um avizinhamo com as atividades dos aguadeiros. A conjunção sugerida desemboca no achamento da água no subúrbio do Rio de Janeiro e sua posterior comercialização pelas mãos do aguadeiro Domingos Camões. Mediante o cruzamento desses termos e informações, frente ao topônimo carioca – o bairro de Água Santa – o texto sugere o reencantamento do mundo e a reativação da história (ainda que inventada, ficcionada), bem como a postura anti-teológico-política para “uma crítica que resgate o caráter acéfalo da existência”, que Antelo nos desafia a assumir.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colportor; Aguadeiro; Água Santa.

## SHADOWS AND FRESH WATER

**ABSTRACT:** Attempting to approach the of Raúl Antelo’s procedures, this essay constructs webs and weaves etymological relations between terms that pass through the *colportage* (“colporteur”), the Arabic word *El-Matrac*, the *mascatearia* (travelling peddler), the French word *tract*, in Portuguese *panfleto* (pamphlet) and proposes an alignment with the watermen activities. The suggested conjunction leads to the discovery of water in the suburbs of Rio de Janeiro and its subsequent commercialization by the waterman Domingos Camões. Through the crossing of these terms and information, in front of the Carioca toponym – the neighborhood of Água Santa – the text suggests the re-enchancement of the world and the history reactivation (even if invented, fictionalized), as well as the anti-theological-political stance for “a criticism that rescues the acephalous character of existence”, which Antelo challenges us to assume.

**KEYWORDS:** Corpportor; Waterman; Água Santa.

Elisabete de Almeida Esteves é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SOMBRAS E ÁGUA FRESCA

Elisabete de Almeida Esteves

É sempre muito estranho voltar a esta casa. Mas não como agora, desta vez, em que as venezianas da janela mais próxima e da parede que dão pro quintal se romperam, estão puídas, muito cupim.<sup>1</sup>

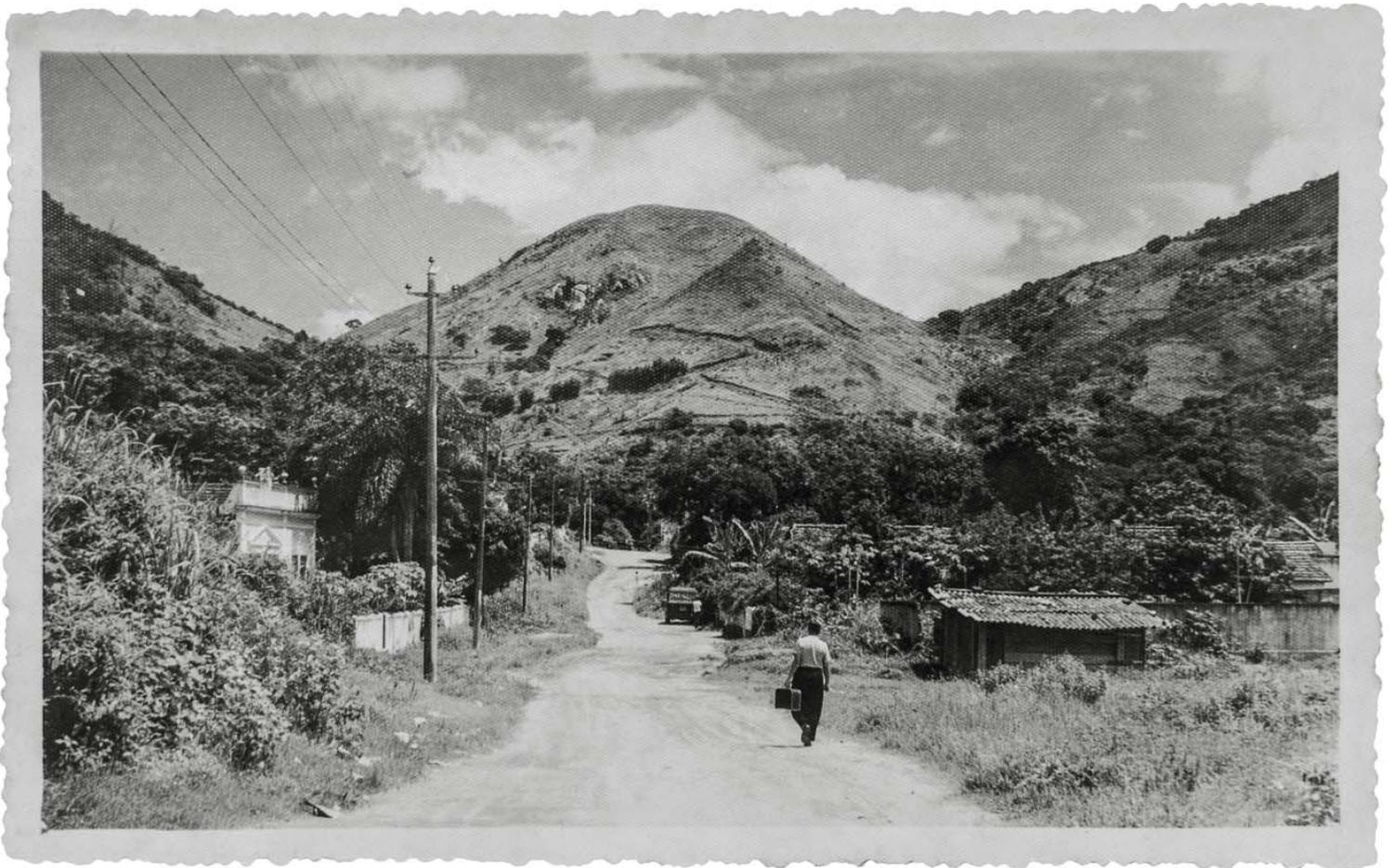


Figura 1 – Agua Santa, Rio de Janeiro, anos 40. Ao fundo a Serra dos Pretos Forros.

Fotografia: Candido Esteves. [Acervo pessoal da autora].

Compreendido como meio sem fim, o gesto ensaístico que aqui se inaugura tem por inspiração o desafio, lançado por Raúl Antelo, de questionar, mediante “uma crítica que resgate o caráter acéfalo da existência”, *o retorno*

<sup>1</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. Fiá-zaia. In: *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 27.

às formas autonomistas de pensar a cultura ao mundo anterior ao des-astre.<sup>2</sup> Assim questionando, Antelo propõe que se adote uma posição anti-teológico-política, evitando entender a modernidade como “lugar neutro, eurocêntrico e unânime”.<sup>3</sup>

Visando o reencantamento do mundo e a reativação da história, proponho uma espécie de embaralhamento e superposição de partes disjuntas que, precisamente, fertilizam as ilusões de origem e história: um filme, uma pintura, um excerto de algum almanaque, uma canção, um termo num idioma estrangeiro, disparos de lagartos ou percursos infra finos deixados pelas traças.

Avanço em meio a movimentos que põem a cintilar constelações improváveis, sem dar costas a antecedentes; um esforço crítico que combate a redução identitária e unicista da história, ato que se lança na invenção de origens “*por venir*”, (...) *en constante metamorfosis*.<sup>4</sup>

Consulto algumas das lâminas apagadas das informações, dos registros e dos documentos recolhidos para deles retirar novos contornos. Tratam-se de “documentos” montados na dinâmica das relações entre alguns estados europeus pelo monopólio das terras no litoral Atlântico-Sul<sup>5</sup> e outros tempos intensivos e circunstanciais. Raúl Antelo nos lembra que nunca houve um plano compartilhado para o controle europeu do mundo, apenas:

[...] la línea de Tordesillas, que confrontaba la América Hispánica con la Portuguesa, sólo se disponía de una serie de proyecciones nacionales en lo global: una historia universal de España, una historia universal de Portugal, una historia universal de Inglaterra, una historia universal de Francia o una historia universal de Holanda. Por otra parte, sin necesariamente acatar un plan maestro de la Iglesia, jesuitas, franciscanos, dominicos y numerosos otros agentes de la fé trabajaban cada uno en su respectivo imperio universal neo-apostólico, sin interferir con los demás en la “conversão do gentio”. Por eso todas las historias imperiales de la difusión de

<sup>2</sup> ANTELO, Raul. Lindes, limites, limiares. *Boletim de Pesquisa Nelic*, v. 1, p. 4-27, 2008. *Desastre do grego*, “[...] má estrela” astre: Fortuna; boa sorte; boa estrela.” Cf. BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du desastre*. Paris : Gallimard, 1980. “Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o extravio quando se interrompeu a relação com o acaso de cima), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa. A lei seria o desastre, a lei suprema ou extrema, o excessivo da lei não codificável: aquilo a que somos destinados sem ser concernidos? O desastre não tem olhos para nós, ele é o ilimitado sem olhar, o que não pode se medir em termo de fracasso nem como a perda pura e simples.

<sup>3</sup> ANTELO, Raul. Lindes, limites, limiares. *Boletim de Pesquisa Nelic*, op. cit., p. 21.

<sup>4</sup> Idem, *Una crítica acéfala para la modernidad latinoamericana*. *Iberoamericana*, VIII, 30, p. 130, 2008.

<sup>5</sup> BICALHO, Maria Fernanda. *A França Antártica, o corso, a conquista e a “peçonha luterana”*. In: *História*. São Paulo, v. 27, n. 1, 2008.

la salvación en la Tierra fueron escritas en pleno fervor de las acciones y de sus reflejos en las conmemoraciones nacionales y eclesiales.<sup>6</sup>

Citando Peter Sloterdijk, Antelo lembra que o objeto da crítica ao eurocentrismo esbarra no vazio, pois a Europa não se trata de nada além que uma ficção pós-colonial e, da mesma forma, conclui seu artigo se perguntando se, também se poderia afirmar que, talvez, “nenhum Brasil existe”.

O apelo lançado às multiplicidades e feito por Antelo, segue uma etimologia, ou se se quiser, uma possível ficção. A combinação da palavra *cou*, “pescoço” com a palavra *porter*, “levar, portar”, monta o termo francês *colporteur*, que resulta em português “carregar no pescoço” cujo significado nos remete ao século XII. 1176, estamos em Lyon, França. Um homem chamado Pierre Vaudès, entusiasmado pela leitura das Sagradas Escrituras, entende que a Palavra, promotora em sua vida de mudança radical, precisava ser divulgada. Doa seus bens e fortuna aos desfavorecidos e abraça a pobreza, atitude recorrente em fins do século XII. Atrás de si carregou grupos de discípulos que se avolumavam numa fraternidade.

A cidade alemã de Mainz ainda esperava pelo gênio de Johannes Gutenberg. Ainda não havia Imprensa. Vaudès e seus colaboradores concentram-se na elaboração de alfarrábios compostos por trechos bíblicos e divulgam tais manuscritos num ato de ousadia, deambulando pelas povoações, pregando a humildade, a penitência e os valores evangélicos.

Por conta da implacável perseguição aos cristãos e do rigoroso governo francês à época, a leitura da Bíblia só podia ser feita às escondidas. Na investida de divulgar a Sagrada Escritura, Pierre Vaudès manda confeccionar uma bolsa a tiracolo que, agarrada ao pescoço e camuflada por algum casaco, servia para portar essas cópias de pequenas porções da Bíblia em seu interior. Dessa iniciativa de Pierre Vaudès surge a expressão *colporteur*, portar no pescoço.

Infiltrar crenças, através desse ato clandestino da distribuição de panfletos, é como criar brechas para propagar sombras e nos remeter à ideia que George Didi-Huberman levanta sobre panfleto.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> ANTELO, Raul. [Brasil, Verlo venir](#). In: *Conferência de abertura do Colóquio Internacional “¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos y prácticas críticas desde Argentina*. Realizada em 13 ago. 2015.

<sup>7</sup> No nosso vernáculo, a palavra *panfleto* tem origem latina *panphilos* e foi vertido para o inglês *Panphlet*. Pan (todo) e philos (amor) referia-se a uma obra teatral sobre o Amor em verso, distribuída neste formato breve por toda a Idade Média. A súbita percepção de que pan (como raiz do todo, pan-orâmico) e fleto (de philus, amor), como um “amor a tudo” ou “todo amor”. Cf. [Oxford Living Dictionaries](#). 2018. Acesso em: 24 mar. 2018.

Em francês a palavra “*tract*” indica um tratado curto ou simples folha de propaganda difundida de mão em mão. Em ambos os casos o substantivo latino sobrevive etimologicamente “[...] *tractatus*, que significa a ação de tratar de um assunto, de dirigir uma deliberação, uma discussão ou um sermão e, também, sobretudo, ação de tocar para aprender, para arrastar algo ou alguém fora do seu lugar habitual.”<sup>8</sup>

Para além do sentido pejorativo do termo panfletário, como aquele que se vale de um meio massivo de expressão para atacar ou defender ideias, reside um outro, esse que trata de fazer circular o que julgamos indispensável – como a doutrina do amor ou mesmo a água, sem a qual não há vida. Água limpa, potável, pura, e até curativa, bem de interesse público e de acesso universal, não privatizável. Jean de Léry, pastor, missionário e escritor francês relata na segunda obra publicada sobre o Brasil, ainda inexistente, sua viagem a essa terra<sup>9</sup> uma minuciosa visão do Novo Mundo e de seus habitantes. Escreve Léry:

Chamam elles á agua doce *uh-ete* e á salgada, *uh-eeu*; esta dicção obtem-na com a garganta, como os hebreus com as suas letras gutturaes, e era para nós (os franceses) a mais penosa de reproduzir de todas as vozes do idioma indígena”. “(...) a excellencia da agua das fontes e rios, incomparavelmente mais sadia que as nossas, della bebiamos sem mistura, a fartar, pois era purissima e não fazia mal nenhum.<sup>10</sup>

Sabe-se que o território fluminense é composto, em sua maior parte, por rochas do embasamento cristalino, formadoras dos aquíferos fissurais ainda inegociáveis e que aguardavam quem, mediante seu comércio, prosperasse.

O Rio Faria nasce na Serra dos Pretos Forros e junta-se ao Timbó, formando o Rio Faria Timbó, cuja vertente fica na Serra do Juramento e se estende 3,2 km até desaguar no Canal do Cunha, de onde as águas seguem para a Baía de Guanabara. O Rio Faria-Timbó era limpo e navegável “Desse Faria-

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 372.

<sup>9</sup> A primeira obra sobre o Brasil foi a de Hans Staden. A obra literária de Jean de Lery (La Margelle, Côte-d’Or, França, c.1534 - L’Isle, Suíça, c.1613) “*Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil, dite Amerique*” no título original em francês, tem edição original em 1578. Em português o livro recebe o nome de “História de uma Viagem feita à Terra do Brasil” e é considerado parte literatura acerca dos viajantes franceses do século XVI, no qual o autor relata as experiências vividas em meio à presença de quase um ano na França Antártica, projeto efêmero de colonização francesa ao sul do Brasil, na Baía da Guanabara, no que é atualmente o Rio de Janeiro. Lery abandona o Velho Mundo devido às disputas religiosas entre católicos e protestantes e pelas novas possibilidades da França Antártica, colônia francesa na Baía de Guanabara.

<sup>10</sup> LÉRY, Jean de. *Historia de uma viagem á terra do Brasil*. Trad. Ordenada literariamente por Monteiro Lobato. Rio de Janeiro / São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1926, p. 94.

Timbó que segundo os velhos escravos de Inhaúma, teria sido no princípio um canal aberto pelos fazendeiros locais para irrigar suas terras com águas de Jacarepaguá [...].”<sup>11</sup>

Acompanhar os leitos de rio, seguir alguns de seus rastros, ler as mensagens que nos informam os corpos hídricos. Visionar Iara, como faziam os nativos ou seguir o canto de boas vindas de Kianda<sup>12</sup> que se esconde sob os lençóis d’água. Acrescentar camadas oblíquas à exploração de conturbadas histórias políticas. Encontrar botões.

Ouvir o diretor chileno Patricio Guzmán e sua realidade que *personifica a anarquia*.<sup>13</sup> Seguir seu gesto de montagem que em *El Botón de Nácar* apresenta o mundo natural em violento contraste com o domínio dos espanhóis e da política.

Perceber um mero botão de nácar, cedido por “Jimmy Button” a um Yaghan levado à Inglaterra por exploradores, no anseio de retorno a sua terra natal. Colocá-lo lado a lado a outro botão distante e próximo em aparência, encontrado nos carris perdidos das profundezas do mar, onde foram atados e lançados presos políticos chilenos, mais de um século depois e, ainda, em movimento *regressus ad uterum*, apreender a minúcia de um outro “botão” no formato de gota d’água, com o qual Guzmán, num ciclo de conexões marítimas, anuncia a empreitada do filme:

“Todos somos regatos de uma só água”. Um bloco de quartzo foi encontrado no deserto do Atacama, no Chile. Tem 3000 anos de idade e contém uma gota d’água. O deserto chileno é o lugar mais seco da Terra. Daqui, astrônomos descobrem água em quase todo o cosmos. Há água nos planetas. Há vapor d’água em algumas nebulosas. Há gelo em outros corpos celestes. Na Terra e fora dela a água é essencial para a existência de vida. A cada noite, um novo planeta é descoberto, onde, talvez, contenha água. Olhando as estrelas, sou atraído pela importância da água. Parece que a água veio do espaço exterior e que a vida nos chega pelos cometas que formaram os mares.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> BARBOSA, P; A. Lemos. *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1951. O topônimo *Jacarepaguá* é termo tupi que resume e significa “Lagoa rasa com jacaré”. A palavra água em tupi ‘y’ ou ‘ty’, aparece nele já processada. y1 água: rio; em compos, vinho. y2 (t, t) sumo, caldo, líquido, água; (xe): ser cheio d’água ou húmido.

<sup>12</sup> Em bantu as sereias são chamadas *ianda*, no singular *Kianda*. O povo africano acredita que cada meio aquático, mar, rio, lagoa ou charco tem uma sereia dotada de poderes sobrenaturais. Kianda está ligada à fecundidade feminina e às crianças. Apresenta-se envolta por um clarão e redemoinhos de águas ou de ar. LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

<sup>13</sup> Conforme Guzmán, “[...] fala-se pouco do caos que ela [a realidade] contém; é uma voragem, uma miscelânea, uma simultaneidade de fenômenos. GUZMAN, Patricio. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. Kindle Edition, loc # 98-99.

<sup>14</sup> EL BOTÓN DE NACAR (2015) Dirigido, escrito e narrado por Patricio Guzmán e produção de Renate Sachse, com estreia em 15 out. 2015. Trecho da narração citado, na voz do diretor, compreendido entre 00h00m58s a 00h05m55s.

Montar constelações a partir do que se lê no escuro, do que nos alcança a partir da ausência da luz dos corpos celestiais. Espreitar corpos hídricos compostos do elementar, íntimo e estranho: a água.

A realidade sugerida por Guzmán é composta de átomos dramáticos que se deslocam flutuando pelo ar e também pelos que não se movem, “que se escondem no interior das casas, como uma caixa de fotografias, alguns lápis sobre a mesa, alguns brinquedos espalhados e a velha árvore no pátio”.<sup>15</sup> Tal como átomos dramáticos que refletem uma cena microscópica de vida humana, soltos como letras de um enorme abecedário, são a matéria-prima com as quais montam suas histórias, cineastas, artistas, músicos: criadores que aprendem a auscultar esses indivisíveis que vibram paralisados a seu lado.

Como organizar essas bússolas apontadas por Guzman – ponto de vista, distância e suas diferentes intensidades – para contar uma história?

Meto a mão na bolsa que trouxe a tiracolo, procuro um pacote antigo feito com papel marrom, enrolado com barbante, frouxo: um maço de fotografias coloridas.

Tenho medo de perder a mão dentro da bolsa.<sup>16</sup>

Retornemos à etimologia sugerida. A combinação do termo *colporteur*, a ideia de transmissão seguida de venda, monta um gesto que não se liga tão somente à distribuição de livros religiosos. De modo mais amplo, diz respeito a uma atividade primeva: ambulantes e vendedores que transportam e negociam mercadorias longe de onde foram produzidas. São os mercadores chamados de “turcos da prestação”, que adquiriam o hábito de bater igualmente de “porta a porta”.

O vocábulo árabe *El-Matrac*, foi incorporado à língua portuguesa como *mascate*, para designar os lusos que, auxiliados pelos libaneses cristãos, levavam mercadorias de porta em porta. O termo procede de 1507, quando portugueses tomaram a cidade de Mascate, maior cidade e atual capital do sultanato de Omã, na Península Arábica, onde se aglutinam quem barganha mercadorias com os demais, “despertando freguesia, alertando-a para a sua presença de passante, fazendo uso da vara de medir pano, dobrada ao meio, uma metade batendo na outra o seu tec-tec característico”.<sup>17</sup> Os lusos regres-

<sup>15</sup> GUZMÁN, Patrício. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. op.cit, Kindle loc # 69-75.

<sup>16</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. *Fiá-zaia*. In: *Jogo de Varetas*, op. cit., p. 27.

<sup>17</sup> GOULART, José Alípio. *O mascate no Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista. Terra dos Papagaios, 1967, p. 100. [Coleção].

sos a Portugal foram cognominados mascates, como apôdo, devido ao tipo de comércio que praticavam na tal cidade.

A atividade marcada pela “mercância andarilha no Brasil”<sup>18</sup>, que levava de casa em casa, além de mercadorias, versos e cantares divulgadores de acontecimentos, se fez presente na “terra de Santa Cruz” através dos portugueses, desde os primeiros 1500.<sup>19</sup> É sabido que até mesmo:

[...] as caravelas que aportam ao Brasil são, na sua quase totalidade, de propriedade de mercadores, embarcações que eles mesmos conduzem o contrato a outros para o comércio de resgate e escambo. Muitos dos que assim praticam são mascates em seus países ou por mascates mandados.<sup>20</sup>

Mesmo antes de ser conhecido como a “porta do Ouro”, com todo seu atraso econômico e social,<sup>21</sup> o Rio de Janeiro também era palco de atuação dos mascates. Foi nos anos mil e setecentos que suas ruas assistiram à intensificada comercialização de mercadorias. Era a *mascateação* urbana que proliferava, “sendo incontáveis os que andavam de baús às costas”.

Os vendedores ambulantes, que viajavam pelo país divulgando escrituras e mercadorias, não se limitavam a trabalhar nos grandes centros urbanos. Visitavam também as pequenas cidades, vilas, sítios e fazendas. Viajavam pelos sertões do Brasil transportando suas quinquilharias no lombo de mulas ou em carroças.

No século XIX, um homem de passagem pela zona norte do Rio de Janeiro profere seu reclame: *Aqui está justamente aquilo de que vocês precisam!*, o que, provavelmente, fez com que todos daquele vagão, se voltassem para ouvi-lo.

Era o trem da Estrada de Ferro Dom Pedro II<sup>22</sup> que atravessava os subúrbios cariocas levando o colportor João da Cruz, da Sociedade Bíblica do

<sup>18</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>19</sup> Ibidem, p.166. “O mercador errante, esse bufarinheiro conhecido das lendas e das histórias, teve seu período áureo, mas somente portugueses desfrutaram desse período, tal não se dando com os mascates de outras nacionalidades”.

<sup>20</sup> Ibidem, p.49.

<sup>21</sup> Ibidem, p.117. Que só começou a merecer importância depois da abertura do Caminho Novo por onde escorria ouro e diamantes das minas para seu porto.

<sup>22</sup> No final do século XIX, a Estrada de Ferro Dom Pedro II vivia um momento de plena expansão. Para dar conta do aumento do fluxo de passageiros e de cargas na ferrovia, foram criadas novas estações e, conseqüentemente, a companhia precisou construir uma nova oficina para reparos e construção dos vagões, trens e equipamentos necessários à operação ferroviária. O terreno escolhido foi o da Fazenda Engenho de Dentro, no Engenho Novo, na Freguesia de Inhaúma, que, depois de pouco mais de um ano de obras, passou a sediar o principal complexo de Oficinas de Locomoção, inaugurado oficialmente em dezembro de 1871. Erguida para atender a quatro mil quilômetros de vias, setecentas locomotivas e cinco mil carros de passageiros e vagões, em 1881, a rede de oficinas era considerada a mais importante da América Latina e servia também a outros estados. CANDIDA, Simone; LIMA, Ludmilla de; BERTOLUCCI, Rodrigo. [Histórias do Engenho de Dentro: antigas oficinas de trem vão ganhar vida nova](#). *O Globo*, 22 jun. 2014.

Brasil,<sup>23</sup> a fazer mais uma de suas apresentações aos passageiros da Central do Brasil. Um dia por semana trabalhava nos trens, em outros visitava as filas do recém criado cinema<sup>24</sup> e, nos dias restantes, oferecia as Escrituras de casa em casa, nos subúrbios do Rio.<sup>25</sup> Era a tradição mascateira em pleno vapor. Era o Rio de Janeiro que aguardava a movimentação frenética dos veículos e a comunicação ilimitada dos correios.

O mascate urbano iniciava-se sozinho e trazia, ele mesmo, sob o corpo vergado, seu baú das mercadorias, despertando a freguesia com algum tipo de ruído, uma matraca, uma corneta. *Não havia quem não os pressentisse; não faltava quem os chamasse. E lá ia ele, a passo vagaroso e de olhos presos às janelas e portas, atento ao menor aceno.* Uma vez tivesse progredido, não demorava em alugar ou comprar escravo – a besta humana cidadina em lugar da besta animal do mascate rural – que seguia-o de baú à cabeça, cavalete ao ombro, treinado para, a qualquer momento, exhibir as bugigangas a algum freguês itinerante em alguma porta ou peitoril de janela.

Eram também assim os chamados *aguadeiros*, tipos populares, encarregados de transportar e oferecer em domicílio, precioso líquido que só existia nas fontes e chafarizes públicos. Esses cativos, ou forros, também se tornavam necessários no suprimento de água potável, tanto mais em tempos de chuvas violentas quando rompiam-se os aquedutos das fontes públicas. Levavam

<sup>23</sup> A distribuição da Bíblia no Brasil foi feita basicamente através dos colportores, vendedores ambulantes que viajavam por todo país oferecendo as Escrituras de casa em casa. Viajando pelos sertões do Brasil e transportando os livros no lombo de mulas ou em carroças, os colportores prepararam o caminho para a chegada dos primeiros missionários e das primeiras igrejas evangélicas. GIRALDI, Luiz Antônio. *A Bíblia no Brasil República: como a liberdade religiosa impulsionou a divulgação da Bíblia no país de 1889 a 1948*. Barueri: SBB, 2012, p.161.

<sup>24</sup> O cinema foi inventado em 1895, mas se consolida no Brasil para que hajam filas já no século XX: A estruturação do mercado exibidor de cinema no país acontece entre 1907 e 1910, quando o fornecimento de energia elétrica no Rio e São Paulo passa a ser mais confiável (inauguração da Usina de Ribeirão das Lajes). Cf. CAMPACCI, Claudio. *História dos primeiros 120 anos do cinema*. *Clube dos Autores*, 21 ago. 2010, p. 23.

<sup>25</sup> No Brasil do século XIX, os meios de transporte e comunicação eram precários. Até mesmo os Correios eram um veículo de comunicação limitado, que não chegava a muitas cidades. A maior parte da população vivia no campo, em lugares onde não havia livrarias nem vendedores de livros. Nessa época de comunicação difícil, surgiram no Brasil os colportores, vendedores ambulantes da Bíblia, que viajavam pelo país oferecendo as Escrituras de casa em casa, de mão em mão. Os colportores não se limitavam a trabalhar nos grandes centros urbanos. Eles visitavam também as pequenas cidades, vilas, sítios e fazendas, onde as pessoas nunca tinham ouvido falar do evangelho. Como ainda não havia comunidades evangélicas, foram os colportores os primeiros evangélicos a chegarem às cidades e aos povoados mais distantes dos grandes centros, nos quais enfrentaram uma forte oposição. Viajando pelos sertões do Brasil e transportando seus livros no lombo de mulas ou em carroças, os colportores prepararam o caminho para a chegada dos primeiros missionários protestantes. GIRALDI, Luiz Antônio. *A Bíblia no Brasil Império: como um livro proibido durante o Brasil Colônia tornou-se uma das obras mais lidas nos tempos do Império*, op. cit., p. 229-230.

água em barriletes, à cabeça; outros, em barris conduzidos em chinguiços por pequenos carrinhos, e também em grandes pipas levadas em carros tracionados por burro: assim abasteciam diariamente seus patrões, senhores e compradores.<sup>26</sup>

Gritavam os tais e faziam pagar preço fabuloso pelo pote d'água que levavam à cabeça. Era a cidade desde sempre em luta com a carestia d'água trazida de longe. Era a cidade de São Sebastião fundada, enquanto seus índios e gentios anunciavam e vendiam água aos colonos, bradando: – *Ig! Ig!*. Era a expressão do gentio digerida pelos recém chegados africanos escravizados que em pouco tempo passavam pelas ruas gritando, na língua do nativo, vertida para o bantu – *li! li!*<sup>27</sup> para logo em seguida ser substituída por água, *oooh água! água, oooh água! água mineral!*

Dentre as peculiaridades históricas dos bairros cariocas, as do de Água Santa, entrecortado pelo rio Faria Timbó, se destacam por ter sido encontrada ali água mineral de boa qualidade, a partir da qual se fundou a segunda fonte hidromineral na cidade do Rio de Janeiro.

A combinação das serras serpenteadas por águas cristalinas, a liberação ou fuga no final dos anos 80 do século XIX de alguns dos escravizados dos engenhos, além da ausência de políticas públicas voltadas para a inclusão dos africanos e descendentes egressos das inúmeras escravarias do Rio de Janeiro e províncias, fez com que esses ex-escravos fixassem moradia nos entornos da Serra Ignácio Dias, hoje conhecida como Serra dos Pretos Forros.<sup>28</sup>

Como ainda não se praticava a extração mineral, nem se alterava o sistema da bacia hidrográfica no local da captação, e, como ainda não era possível dimensionar o quanto se alterariam as condições de escoamento básico, de umidade do solo ou de recarga e descarga dos sistemas aquíferos, um negro alforriado, que atendia por Domingo Camões, conhecido miticamente como Beizola<sup>29</sup>, dedica-se à venda e distribuição da referida água.

<sup>26</sup> CORRÊA, de Magalhães. *Terra Carioca Fontes e Chafarizes*. Rio de Janeiro: IHGB, 1939, p. 109.

<sup>27</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro*. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 82.

<sup>28</sup> De acordo com o Portal Voz de Água Santa, Robson Letiere no livro *Rio Bairros: uma breve história dos bairros cariocas - de A a Z*, o bairro de Água Santa era estritamente de chácaras e uma das chácaras era do doutor Assis Carneiro. Uma das ruas do bairro leva esse nome.

<sup>29</sup> “Os moços teem por costume, desde cedo, furar o beizo inferior ácima do mento, trazendo nelle certo osso bem polido, alvo como o marfim, afeiçoado á moda das carrapetas; e como a parte em ponta resaha uma pollegada mais ou menos, e fica o osso preso por um ressalto entre o beizo e a gengiva, tiram-no elles e põem-no quando o querem.” LÉRY, Jean de. *Historia de uma viagem á terra do Brasil*, op. cit., p. 71. O que indica que não é apenas de negros escravizados ou forros que se faz um Beizola, mas de nativos de diferentes etnias.

Beizola desconhecia Narciso, apenas sabia da água de beber das nascentes e, pela sede que levava, debruçou-se. Encontrou a poça. Bebeu dela. Achou-a refrescante e logo seu estômago encontrou boa disposição. A nascente da qual brotava a água tranquilizava seu esgotamento. Havia encontrado alívio naquele sítio, que até hoje não o celebrou como achador. Maravilhado com tão bom resultado, desde o agachamento, construiu ele mesmo um pouso e um arremedo de fonte.

Não se sabe quanto tempo o ex-escravizado manteve a ingestão da água dessas *Surgências*.<sup>30</sup> O que se conta é que, pouco a pouco, transmitia a notícia acerca dos benefícios do precioso líquido, distribuindo-o a título de compartilhamento, como o evangelho à tiracolo; um *colporteur* da água.

A água, proveniente da infiltração rochosa que não correu para o mar e que insurge até hoje, segue em sua tarefa árdua e diária de manter o lobo fora do alcance da porta.

A combinação das atividades *bufarinheiras*<sup>31</sup> dos mercadores ambulantes com a crença na melhora da saúde obtida pela ingestão da água com propriedades medicinais – a atávica contaminação pelo bem –, foram, talvez, algumas das forças que compuseram o cenário para que, a partir de 1909, Beizola iniciasse a empírica investida de comercializar e engarrafar a água “santa”. Era a tradição mascateira seguindo em jacás feitos de cipó e embiras de bananeira. Eram garrafões de 5 litros de vinho, oferecidos direto dos lombos de burro a cinco vinténs cada.

Era a tradição mercantil percorrida de trás pra frente, *colporteur* repetindo o mascate. A repetição da diferença sem ordem sucessiva. É a fórmula de

<sup>30</sup> O mesmo que fontes naturais que são, com frequência, as nascentes de corpos hídricos superficiais. Para captar água de uma surgência, diz a norma do DNPM (Departamento Nacional de Produção Mineral), esta deve ser confinada diretamente da rocha, em caixa azulejada ou de aço inoxidável, resguardada por estrutura em alvenaria, cercada de tal forma, que evite a entrada de pessoas ou animais e, num raio de 10 metros, a área deve ser calçada ou gramada. A vazão da surgência ou poço e a qualidade da água são definidas a partir de testes de vazão (ou bombeamento, quando poço) e de análises químicas. Para melhor garantia dos dados obtidos, recomenda-se, pelo menos, a realização de duas análises químicas completas, com a finalidade de verificação da manutenção das características da água da fonte ou do poço. Caso sejam realizadas apenas duas análises, indica-se que uma deva ser realizada no período das chuvas e a outra no período da seca. Em se tratando de surgência, a vazão também deve ser medida pelo menos duas vezes no ano, seguindo o mesmo critério da análise química (período de chuva e de seca). Enquanto para a mineração, as surgências (fontes) devem ser captadas e protegidas através da limpeza e calçamento da área, num raio de 10 metros (*Portaria DNPM n° 222/1997*), a legislação ambiental proíbe a retirada de qualquer vegetação próxima às nascentes (*Lei Federal n° 4.771/1965*).

<sup>31</sup> *Bufarinheiro* - expressão encontrada nos clássicos portugueses, designando o vendedor ambulante de quinquilharias e que passou a ter livre curso no Brasil. GOULART, José Alípio. *O mascate no Brasil*. op. cit., p. 31.

Péguy, que se repete em minha memória. A última ninfeia de Monet, que repete a primeira. A primeira ninfeia, que repete todas as outras. É o último copo do alcoólatra, e esse último, sempre o penúltimo. O penúltimo, sempre o último, repete o primeiro que permite um recomeçar no dia seguinte.<sup>32</sup>

É a repetição da diferença; é Camões, esse Domingos, de deambulante a ambulante, coetâneo do convés da mítica caravela portuguesa, que também provém do gentio, da incorporação da França Antártica deste Rio de “Geneure”.

Encontrar as riquezas de um pedaço de terra, compreender seu contorno, percorrer um contrato, uma assinatura, um nome. Narrar a contrapelo.

Nesse ponto considero que, usar da leveza, seria, de certa maneira, mudar o ponto de observação, considerar artifícios menos corriqueiros, evitar que o peso da matéria, composta de corpúsculos invisíveis, como acreditava Lucrécio, esmague e reduza nossa percepção – ideia que arrisco aproximar ao conceito das vibrações dos átomos dramáticos de Guzmán, assim como lembrar as palavras de Raúl Antelo:

O real nada mais é do que um furo, uma lacuna, na realidade, que só pode ser contornada por um limite, limite esse que só admite um nome incompleto e inconsistente, precário e provisório, porque do que se trata não é de resolver uma contradição lógica, mas de posicionar-se através de um antagonismo estratégico.<sup>33</sup>

Não há como pensar o bairro da Água Santa sem o contato com sua vizinhança, fora de sua circunstância histórica oficial, as cessões aos jesuítas das outras terras da Zona Norte, retomadas e leiloadas pela Coroa, os velhos e novos engenhos, de dentro e de fora, doados, divididos e vendidos, a chegada da linha férrea, a inauguração da estação do Méier por Dom Pedro II e todo povoamento da região.

<sup>32</sup> [...] um alcoólatra é alguém que está sempre parando de beber, ou seja, está sempre no último copo. [...] É um pouco como a fórmula de Péguy, que é tão bela: não é a última ninfeia que repete a primeira, é a primeira ninfeia que repete todas as outras e a última. Pois bem, o primeiro copo repete o último, é o último que conta. [...] E o que quer dizer o último? Quer dizer: ele não suporta beber mais naquele dia. É o último que lhe permitirá recomeçar no dia seguinte, porque, se ele for até o último que excede seu poder, é o último em seu poder, se ele vai além do último em seu poder para chegar ao último que excede seu poder, ele desmorona, e está acabado, vai para o hospital, ou tem de mudar de hábito, de agenciamento. De modo que, quando ele diz: o último copo, não é o último, é o penúltimo, ele procura o penúltimo. Ele não procura o último copo, procura o penúltimo copo. Não o último, pois o último o poria fora de seu arranjo, e o penúltimo é o último antes do recomeço no dia seguinte. DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista com Gilles Deleuze*. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min., “letra B de Beber”. [Posição 00h29m55s].

<sup>33</sup> ANTELO, Raúl. *Entrevista concedida a Davi Pessoa*. *Revista Polichinelo*, 15 fev. 2017.

São inúmeras pontas soltas nas correntezas das narrativas, muitos hiatos entre o “y”, o “ih” e a água mineral fluoretada na fonte; entre o escravizado e o liberto; entre as mãos em concha do poço e o copo d’água; entre a surgência, os órgãos reguladores e as exigências das gestões sanitárias; entre a cura e a indústria de tudo; entre as consideráveis extensões de glebas livres, o direito da terra e a propriedade da lavra.

Desde os meros ajuntamentos dos primeiros proprietários da Serra aos expropriados e, de volta, curvados ao trabalho forçado – por onde escaparam os pretos forros? Como os sucederam até outros se intitularem proprietários documentados daquele pedaço de terra de onde há cem anos se envasam garrafas com a nau portuguesa estampada no rótulo? Como remontar essa história à luz dos átomos dramáticos que nos observam de longe?

A água pura, intocada, ingênua, limpa, com a qual o liberto comunga, foi colocada, há tempos, em linha de produção. O uso da água da escala humana, da origem, do alimento, distribuída mano a mano, porta a porta, se alia às forças das circunstâncias. O recurso de origem, o complexo físico, poético, simbólico, geográfico, se transforma em gerador de conflitos que garantem a disputa de trabalho, a degradação física do espaço, das fontes, a escassez da água. A extração gradual do santo líquido, com sua exponencial exploração, encaminha o processo da substituição do valor de uso pelo valor de troca que também foi configurando um dos nossos Brasis.

O valor *per si* da água não cura mais, nem sede nem mazelas. No Brasil, ainda inexistente, dos aguadeiros, o mítico Beiçola aparece como fantasma, metade registro histórico e metade ficção e 100% invenção. À água se agrega uma marca que sequer sugere seu nome, mas o da terra conquistada pelos desbravadores da Santa Cruz.

O valor da água, tornada mercadoria, passa a garantir o funcionamento da engenharia econômica. A necessidade do crescimento exponencial aliena os valores de uso.

Da escura garrafa de vidro reciclada ao insustentável plástico que a embala – seja copinho de 200ml, garrafa de 500ml ou garrafão de 20 litros – emerge o rótulo que estampa o colonizador rumo a evangelização da lógica do capital. “Gosto de sentar sem roupa no chão do quarto, é claro demais, tem uma luz violenta socando o olho, é calor e me dou conta que há arbustos e muito vento lá fora. Areia fina da praia e o barulho do mar tem força e rasgam a casa.”<sup>34</sup>

<sup>34</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. Fiá-zaia. In: *Jogo de Varetas*, op. cit., p. 27.

Em “A mensagem das borboletas”<sup>35</sup>, Didi-Huberman questiona se o panfleto não seria um documento destinado, desde o início, a voar do mesmo modo que as palavras de urgência que lançamos, sem nos preocuparmos em fazer delas momentos gravados para tempos futuros ou, como este ensaio, um meio sem fim, que também levanta a língua e cintila como os vagalumes.

O oceano contém toda a história da Humanidade, as vozes da terra e as que vêm do espaço. Somos todos náufragos de uma mesma água, todos ávidos pela origem, pelo conhecido. Separados daquilo que podemos, evitamos as estranhezas, esquecemos das imagens que nos fazem recuar, aquelas sem peso nem espessura, que desaparecem e aparecem em forma de sombras, rastros, pó, vapor, brisa, intermitências do vento e da chuva, que apontam combinações e perspectivas diversas; uma e outra Europa, esses e aqueles Brasis que se fazem e se inventam em sínteses conjuntivas e disjuntivas.

---

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*, op. cit., p. 372.



Recebido em 11 de abril de 2018  
Aceito em 12 de julho de 2018

## RAÚL ANTELO E A ESCRITA ÓRFICA DE CLARICE LISPECTOR

Joana Souza  
UNIRIO

**RESUMO:** O trabalho evidencia a estreita relação entre a noção de vazio e a temática do feminino teorizada pela psicanálise. Para tanto, aborda alguns textos de Clarice Lispector tendo como fio condutor as análises que o crítico literário Raúl Antelo faz de alguns de seus textos. Pretende-se evidenciar que, para Antelo, a obra de Clarice é uma escritura órfica, que salva seu objeto na medida em que renuncia a ele. Em Clarice, o texto é tomado como um fim em si mesmo, que surge a partir de uma potência criativa, uma posição subjetiva que ao invés de procurar suturar o vazio de sentido, busca tomá-lo como impulso para transfigurar o que na vida escapa ao sentido, celebrando uma ética de orientação trágica que a impele a criação de novos sentidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raúl Antelo; Clarice Lispector; Feminino.

## RAÚL ANTELO AND THE ORPHIC WRITING OF CLARICE

**ABSTRACT:** The work shows the close relationship between the notion of emptiness and the theme of the feminine theorized by psychoanalysis. To do so, it addresses some texts of Clarice Lispector having as a guiding thread the analyzes that the literary critic Raúl Antelo makes of some of its texts. It is intended to point out that for Antelo, Clarice's work is an Orphic writing, which saves its object in that it renounces it. In Clarice, the text is taken as an end in itself, which arises from a creative power, a subjective position that instead of seeking to suture the void of meaning, seeks to take it as an impulse to transfigure what in life escapes to the sense, celebrating an ethics of tragic orientation that impels it the creation of new senses.

**KEYWORDS:** Raúl Antelo; Clarice Lispector; Female.

Joana Souza é doutoranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RAÚL ANTELO E A ESCRITA ÓRFICA DE CLARICE LISPECTOR

Joana Souza

“Nem tudo que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. Às vezes quero apenas tocar”, afirma Clarice Lispector.<sup>1</sup> Que a verdade seja dita: nenhuma autora conseguiu colocar em palavras o inexprimível, como o fez Clarice Lispector. Dentre todos os autores da literatura, Clarice se tornou uma exceção. Sua obra é tão imensa e, ao mesmo tempo tão intensa, que não cabe em nenhum gênero literário. Ela escrevia como “quem tem a palavra como isca”<sup>2</sup>, como quem mantém o fluxo do pensamento numa relação com o vazio, um vazio que pulsa e produz “instantes de vida”. Para Clarice escrita e vida estavam entrelaçados. Escrever era sua própria condição para continuar vivendo: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente, a minha própria vida.”<sup>3</sup> Clarice não só escrevia, mas também se inscrevia em seus textos. Ela mostrou que em toda palavra existe uma demanda intransitiva que gira em torno de um vazio, que sua escritura vem testemunhar. Em sua escrita vida e morte travam uma batalha incessante.

Afetado pelas ferramentas conceituais da psicanálise, o crítico Raúl Antelo em diversos momentos trabalha a temática do vazio tomando como referência a literatura. Por esse viés, a escritura de Clarice Lispector será valorizada por esse autor no sentido de situar o quê de transgressão que sua obra comporta. Assim, considero que os textos de Raúl Antelo aqui trabalhados são paradigmáticos no sentido de nos orientar na leitura de Clarice Lispector. Para Antelo, a escritura de Clarice pode ser entendida como “uma escritura órfica, que só pode salvar seu objeto renunciando a ele, mas que, mesmo assim, sempre olha para trás com relativa esperança.”<sup>4</sup> De fato, a escrita de Clarice mostra a existência de um abismo entre a realidade e a linguagem, mas, ao mesmo tempo, destaca como a palavra se avizinha do silêncio. Silêncio que evoca o vazio e que comparece como um ponto fecundo em sua escrita. No ensaio

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 23.

<sup>2</sup> Idem, *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

<sup>3</sup> Idem, *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 13.

<sup>4</sup> ANTELO, Raúl. *O Objecto textual*. Santa Catarina: Fundação Memorial da América Latina, 1997, p. 7.

*Genealogia do Vazio* publicado na coletânea *Transgressão e Modernidade* em 2001, Antelo tece uma crítica a um certo estilo literário que, por vezes, parece aliar-se à história na tentativa de construir narrativas que tentam dar conta da questão da origem, com a intenção de recobrir de sentido o vazio que essa questão representa. Em suas análises, esse autor marca a impossibilidade de se construir uma “genealogia” do vazio. Para tanto, marca dois momentos em que essa genealogia do vazio foi pretendida: o primeiro corresponde “às ficções que no século XIX legitimam a importância de modelos europeus baseados no pressuposto da identidade como território e do território como deserto”. E o segundo que procura apontar o quanto “a crítica orientada para os estudos culturais tornou-se historiadora e arquivista”.<sup>5</sup>

Contra-pondo-se a Gonçalves Magalhães, para quem o dom da palavra é uma faculdade do espírito, Antelo cita Humbolt para evidenciar que a língua não é dada de antemão, ao contrário, ela é um acontecimento de formação, tal como afirma:

Há contudo na visão de Humbolt algo que Gonçalves Magalhães não digere totalmente: o fato de que a língua seja transitória e, portanto, questionadora do eu como posição sintética. A seu ver, a subjetividade se define, com efeito, como puro deslocamento e como tradução, essa dupla *energeia* que constrói o horizonte teórico das concepções gerativas da linguagem, e que situa o sentido da língua não em sua estrutura, mas em uma prática que, por sua vez, manifesta o caráter dessa mesma língua.<sup>6</sup>

Antelo parece indicar a impossibilidade de se delimitar a identidade de uma nação a partir do caráter e do uso da língua pela literatura, indicando desde já o vazio em torno da ideia de identidade. Há, por assim dizer, um impossível, um real que a língua é incapaz de recobrir, mas que se materializa na escritura. A escritura confere à língua uma materialidade, ao mesmo tempo em que evidencia a des-simetria entre o dito e o compreendido, entre o dito e o escrito. A escritura por ser desprovida de sentido fechado, como considera Jacques Lacan, encontra-se paradoxalmente aberta a uma infinidade de sentidos, indicando a impossibilidade de ler o literal, a letra. A letra<sup>7</sup> é definida como borda, litoral, limite e não fronteira, entre o real e o simbólico, funcionando como suporte tanto para a fala como a escrita. Assim, a leitura peculiar que Antelo faz, nos permite ver que a escritura – mais do que estar sujeita a determinadas normas – tem na verdade o status de ato criador, um testemunho dos efeitos da letra na constituição subjetiva do sujeito, ao mesmo tempo em que evidencia sua posição frente aos traços que o consti-

<sup>5</sup> Idem, *Genealogia do vazio*. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 26.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>7</sup> LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 18.

tuem. “Terra sem pátria, significante sem significado”<sup>8</sup>, assim é a literatura que se coloca à margem da história efetiva. Antelo fala de uma literatura que sensível, não se deixa aprisionar ao uso de regras, mas permite uma saída ao excludente uso de regras.

A ideia da literatura como instituição flutuante, situada nos umbrais de toda legalidade, nos ajuda a postulá-lo. O umbral como sabemos, está mais além, depois de todo o limite. Assinala o momento em que as reservas se esgotam e a percepção diminui, mas aponta, de toda forma, um advento, sem nome nem norma, que emerge com a virulência de toda a transgressão. [...] O vazio significa agora o para além da lei.<sup>9</sup>

Talvez seja esse espaço que a escritura de Clarice Lispector vem ocupar, na medida em que aponta o vazio entre o significante e o significado. Clarice recusava o título de escritora por que, para ela, escrever não era uma profissão, mas um gesto que se impunha como se sua própria existência estivesse na dependência desse gesto. Se há um estilo em Clarice, é o de quem escreve a partir da experiência de encontro com o vazio. Em Clarice, assim como em Nietzsche, há uma defesa do vazio e da possibilidade de tomá-lo como fonte de criação. Para Nietzsche, a falta de sentido que permeia o sofrimento humano é homólogo à morte de Deus. Durante séculos, a crença em torno de um Deus onipotente serviu como suporte e referência da Verdade para o homem, recobrando com um véu imaginário a falta de sentido que uma existência “*demasiadamente humana*” comporta. Para esse filósofo, a morte de Deus suscitou o surgimento do niilismo, responsável por lançar o homem num vazio sem precedentes, na idade moderna.<sup>10</sup> Vazio com o qual ele tem que lidar.<sup>11</sup>

Nietzsche levantou a hipótese em torno da existência de duas formas de niilismo: o primeiro – o niilismo passivo – se caracteriza pela possibilidade de recobrir de sentido o vazio deixado após a morte de Deus, seja pelo positivismo científico, pelo humanismo exacerbado ou qualquer forma de conhecimento que ocupe o lugar de referencial elegível à condição de verdade absoluta. Por sua vez, o segundo - o niilismo ativo - configura-se como uma ruptura com o sentido e uma afirmação do vazio deixado pela morte de Deus. O niilismo ativo eleva o vazio à condição de motor na criação de novos sentidos, sem para isso precisar negar o real, ou seja, o que da vida escapa ao

<sup>8</sup> ANTELO, Raul. Genealogia do vazio, op. cit., p. 32.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2012, p. 201-203.

<sup>11</sup> Ibidem.

registro do sentido e que está além de Deus e do homem. O niilismo ativo em Nietzsche é o que possibilita o ultrapassamento do niilismo passivo e a transformação do sentimento de ausência de sentido em uma força criadora que age a partir do vazio, saltando-o, bordejando-o, tomando-o como um núcleo promotor de vida, como vontade de potência. Em Nietzsche, a vida é, acima de tudo, vontade de potência.<sup>12</sup>

Certamente, Nietzsche não foi o primeiro a abordar a questão do vazio e do nada, mas foi em sua pena que essa temática ganhou contornos nunca antes vistos, na medida em que a pensa como possibilidade de pensamento e criação. Entretanto, será Freud que elevará o vazio à condição de fator *sine qua non* na constituição psíquica à medida que utilizou o termo *das Ding* – a Coisa<sup>13</sup> – para se referir ao furo real que constitui o psiquismo humano. Com Lacan, reveremos que *das Ding* é uma referência ao vazio central em torno do qual se tece a rede significante e que servirá de índice do objeto perdido, impossível de alcançar, mas que comanda o desejo do sujeito.<sup>14</sup> Lacan elege a função significante do vaso para mostrar como se introduz no mundo de forma simultânea o vazio e o pleno. Ao fabricar um vaso o oleiro dá forma a um vazio. O vaso, portanto, é um objeto apropriado para representar a Coisa na articulação do real com o mundo, como indica Lacan:

se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama Coisa, esse vazio, tal como se apresenta na representação, apresenta-se efetivamente como um *nihil*, como nada. É por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo [...] há uma identidade entre a modelagem do significante e a introdução no real de uma hiância, de um furo.<sup>15</sup>

Walty, em *O que é ficção*, encontrou na declaração de Medinho, um oleiro do Vale de Jequitinhonha uma ilustração que corrobora a afirmativa de Lacan: “Você sabe que, na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio”.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Idem, *Além do bem e do mal*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 35.

<sup>13</sup> FREUD, Sigmund. *Proyecto de psicologia*. Trad. José L. Etcheverry. Madrid: Ed. Amorrortu. 1992, p. 373.

<sup>14</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 7 – a ética da psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p.70.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>16</sup> WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986, p. 16-17. [Coleção Primeiros Passos].

O que vemos é a Coisa sendo introduzida no mundo como um “nada”, um vazio, sendo que é este “nada” que está no centro de toda possibilidade de criação. A criação resulta do fato de que todo universo simbólico é convocado para tentar contornar o buraco do real através da ficção que é construída ao seu redor.<sup>17</sup> Disso resulta o fato de Freud e Lacan apontarem para a precariedade que é inerente à realidade. Toda verdade tem uma estrutura de ficção, afirma Lacan.<sup>18</sup> Na inexistência de um objeto que tampona o furo, o sujeito se coloca no trabalho de inventar um objeto ficcional chamado por Lacan de objeto *a*. Nessa perspectiva, o desejo, enquanto referido a uma ordem significante, será sustentado pelas fantasias que servem de anteparo à impossibilidade de apreensão do real. Antelo mostra que a literatura comporta paradoxos. Ela tanto pode estar sujeita à servidão das normas e da fixação do sentido, como pode estar a serviço da transgressão, promovendo aberturas de sentidos. Trata-se, nesse caso, de uma escritura em que o texto torna-se o próprio objeto, como afirma no ensaio *O objecto textual de Clarice*. O uso que Clarice faz do termo “objecto” revela sua proximidade com a Coisa. “A palavra objecto nomeia a coisa e codefine a função da escritura: um anticonto ou uma antiliteratura.” Cito Antelo:

Ora, o que é um *objecto*? “Escrever é”. “Morrer é”. O *Objecto* é precário porque a realidade o é. Mas o *objecto* só se apresenta a nós através da palavra, ferindo-a como uma faísca. Uma iluminação. O *objecto* é um encontro inusitado e muito arcaico sem esquecer que, além do aspecto criativo ou inventivo, (*in venire*), esse encontro está vinculado ao lance fortuito e ao bom augúrio. [...] Diríamos que a relação com o *objecto*, além de precária, jamais é unívoca, porque lidar com a Coisa implica uma relação de desejo, isto é, uma relação de desejo de um desejo ou de um desejo elevado ao segundo grau.<sup>19</sup>

O que o autor talvez tente delinear é a dimensão de possibilidade que o vazio implica e que a obra de Clarice Lispector vem testemunhar. Ela mata a palavra. Mantendo-se suspensa sobre o vazio, coloca-se entre a vida e a morte, entre o bem e o mal, marcando a falta a ser que é inerente ao sujeito. Falta esta fundamental para que o sujeito se constitua enquanto falante e que, ao mesmo tempo, o lança num movimento incessante de contorno da Coisa. Se a realidade é precária, se não há o objeto absoluto que venha tamponar o va-

<sup>17</sup> MAURANO, Denise. *A nau do desejo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p. 119.

<sup>18</sup> LACAN, Jacques. *A ética da psicanálise*, op. cit., p. 42.

<sup>19</sup> ANTELO, Raúl. O objecto textual de Clarice. *Revista Iberoamericana*, v. LXXX, n. 246, ene. / mar., p. 270, 2014.

zio que estrutura o psiquismo, só a construção de uma ficção dará ao sujeito um lugar no mundo. Não há sentido que dê conta de preencher o vazio que comporta a questão da origem. Antelo, mencionando Schopenhauer, afirma que a história é “um sonho infundável e perplexo” em que uma multiplicidade de formas retorna numa repetição infundável que, paradoxalmente, inclui a mesma escritura que as desconstrói.<sup>20</sup>

Com efeito, Antelo utiliza as ferramentas teóricas da psicanálise para mostrar que a literatura muitas vezes alia-se à história na tentativa de construir narrativas que preenchem o vazio que a questão da origem comporta. Entretanto, a origem é sempre ficcional, é uma construção em torno do vazio e uma constante retomada que tenta representar o irrepresentável, o real em última instância. O objeto dessa ficção é sempre o Outro, alteridade radical que introduz o sujeito na linguagem e que dá as coordenadas simbólicas necessárias para sua sobrevivência em um mundo marcado pela falta radical. Citando Lacan, Antelo evidencia que a questão ética se articula num referenciamento do homem em relação ao real, o que seria o mesmo que dizer que no contorno incessante da Coisa, essa instância estranha e ao mesmo tempo familiar, a ilusão de completude *lhe* é subtraída fazendo emergir a referência à ordem simbólica. Com isso, mostra que a linguagem não dispõe de recursos para elidir a dimensão do vazio sobre o qual ela própria está suspensa. É isso que Clarice mostra em seus textos. Ela brinca com a palavra como se estivesse suspensa em um balanço que tem abaixo de si um fosso. “As palavras não são coisas, são espírito”.<sup>21</sup> Com sua escrita, ela constrói uma ficção que permite pensar o impensável. “Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento”.<sup>22</sup> Ela persegue outra memória, aquela que não pode ser acessada senão pelas pegadas deixadas pela Coisa, uma memória que surge através das cores, dos sabores, dos sons e também dos silêncios. Aliás, ela sempre fala (ou escreve?) sobre um fundo de silêncio. O que é fala e o que é escrita em Clarice? Onde termina uma e começa a outra? Sim, ela escreve como fala. É da posição de quem narra que sua escrita emerge nos transportando para uma “profunda desordem” que, “no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade”.<sup>23</sup>

De onde vem essa potência criadora que fez surgir uma obra tão inexplicavelmente profunda?

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 271.

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. História da Coisa. In: *Vários autores – Contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1970, p. 1-2.

<sup>22</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. op. cit., p. 13.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 27.

Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno. Felizmente esse sentimento dura pouco porque não agüento que demore e se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse- mas o que viria depois de terminar?<sup>24</sup>

Com efeito, a obra de Clarice Lispector abre a via para pensarmos as relações entre o feminino e a escrita. Antelo traz essa questão à tona ao mencionar Hélène Cixous, autora francesa que viu no livro *Água viva* a materialização de seu conceito de “escrita feminina”. Em uma entrevista a Betty Milan, Cixous reconhece no livro *Água viva* a presença de um fluxo e uma potência vital:

O que faz parar é uma perda de fôlego num determinado momento ou uma preocupação com o outro, e daí o texto para. O admirável é que ela para arbitrariamente. Não para porque construiu um modelo arquitetado, que seria geométrico ou matemático, equilibrado como as dissertações que nos ensinaram a fazer. O texto segue o ritmo do corpo. Bem, agora eu paro, diz ela. Diz e faz. Eu paro, eu recupero o fôlego, tomo uma xícara de chá e recomeço. É algo que está o mais perto possível do corpo, que o mima, quando a literatura em princípio recalca o corpo.<sup>25</sup>

Clarice nos faz enxergar uma potência que está para além do sexual. Trata-se de uma escrita movida por uma potência que a enovela e liga à vida: “Estou asperamente viva. Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo”.<sup>26</sup> O que vemos é uma escrita com a função de mediação em relação ao empuxo ao feminino, esse mais além que Lacan situou no campo do gozo, como gozo Outro. Lacan indicou que o campo dos bens é o que faz barreira ao gozo feminino, dado que o sujeito se encontra inserido na norma fálica. No inconsciente todas as posições sexuais gravitam em torno do falo, disso que por se destacar e ser destacável do corpo é investido psiquicamente como unidade de medida e valor de um sujeito. Assim, para a mulher, há algo que excede ao campo simbólico e que se relaciona com o furo, com o vazio, com a presença da heteridade em relação ao falo. Com Lacan veremos que embora a função da castração participe de toda mulher, ela não está toda

<sup>24</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>25</sup> MILLAN, Betty. *Hélène Cixous: A arte de Clarice Lispector*. 2017. [Este texto integra o livro *A força da palavra* e reúne dois artigos: “Presença de Clarice Lispector”, *Folha de S. Paulo*, 28 nov. 1982; e “Editora francesa lançará toda a obra de Clarice”, *Folha de S. Paulo*, 28 mar. 1993].

<sup>26</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit., p. 25.

submetida a essa função. Razão pela qual não é a totalidade do sujeito mulher que se inscreve na função fálica da castração. Algo no feminino excede a essa função. A falta a ser para a mulher é incitada a não estar toda circunscrita apenas a castração, mas à privação tomada em sua radicalidade. A contrapartida dessa privação é exigência de um luto que, quanto mais bem-sucedido, maior é a possibilidade de celebração do feminino, e, portanto de acesso a um suplemento de gozo, um gozo a mais, para além do falo. Enquanto posição sexual, o feminino opera dentro da função fálica, porém não se limita a essa função. Ele também se remete ao que excede ou, poderíamos dizer se refere também ao que antecede, embora o campo da representação não prescindia da norma fálica.<sup>27</sup> O gozo feminino ou gozo Outro refere-se a uma posição de entrega alheia ao sexual, que ainda que possa estar voltada ao amor é o que vem em suplência a inexistência do objeto absoluto que supostamente poderia completar o sujeito. A posição feminina não está numa referência ao objeto, mas ela é sem objeto, por isso sua relação com a mística e com a solidão. Ela não ultrapassa a linha que marca a secção relativa ao sexual, que é sempre seccionado. Por isso é fora do sexo, que significa, fora da divisão.<sup>28</sup>

Daí o fato de que na posição feminina o que salva o sujeito é a sublimação, um processo no qual se trata de elevar o objeto à dignidade da Coisa.<sup>29</sup> Um objeto que se apresenta aí não no que ele é, mas além dele mesmo. Há algo revelado por esse objeto, que está para além da ordem significativa. Como afirma Lacan, “um objeto pode preencher essa função, que lhe permite não evitar a Coisa como significativa, mas representá-la, na medida em que esse objeto é criado”.<sup>30</sup>

Em Clarice, o texto é tomado como um fim em si mesmo, um “objecto textual”, como indica Antelo, que surge a partir de uma potência criativa, uma posição subjetiva que, ao invés de procurar tapar o vazio de sentido, busca tomá-lo como impulso para transfigurar o que na vida escapa ao sentido, celebrando uma ética de orientação trágica que a impele na criação de novos sentidos: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> LACAN, Jaques. O Seminário livro 20: *Mais ainda*. Trad. M. D. Bagno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 98-99; 105.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>29</sup> *Idem*, *A ética da psicanálise*, op. cit., p. 141.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>31</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco. 1964, p. 19.



Recebido em 11 de abril de 2018

Aceito em 17 de julho de 2018

## ADALGISA NERY E A LITERATURA ANÁGLIFO DIANTE E CONTRA AS IMAGENS

Luiz Antonio Ribeiro  
UNIRIO – CAPES

**RESUMO:** Este artigo busca pensar a escrita da escritora brasileira Adalgisa Nery, principalmente suas obras *A Imaginária* (2009) e *A Neblina* (1972), através do pensamento arquivológico de Raúl Antelo. Ao encarar as imagens de Adalgisa propostas por Ismael Nery, Cândido Portinari e o poeta Murilo Mendes, o artigo pretende, diante da escrita de Adalgisa, a desativação destas imagens para que elas se tornem centros vazios, ou seja, que se mantenham novamente disponíveis a outras articulações de história, memória e política. Neste sentido, utilizamos a imagem de um anáglifo proposto por Adalgisa: a sobreposição de imagens lado a lado que ao mesmo tempo em que apontam para uma profundidade, desarticulam o olhar deste centro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquivologia; Modernidade; Política.

## ADALGISA NERY AND THE ANAGLYPH LITERATURE FACING AND AGAINST IMAGES

**ABSTRACT:** This article's objective is to discuss about the Brazilian writer Adalgisa Nery, particularly the books "The Imaginary Woman" (2009) and "The Fog" (1972), using Raúl Antelo's archival thought. By facing Adalgisa's images as proposed by Ismael Nery, Cândido Portinari and the poet Murilo Mendes, this article intends to deactivate these images through Adalgisa's writings in order to make them empty centers, which means to make them available to other articulations of history, memory and policy. For that, we use the image of an anaglyph proposed by Adalgisa: the overlap of side-by-side images that, at the same time, point to a depth and disarticulate this centered look.

**KEYWORDS:** Archivalology; Modernity; Policy.

Luiz Antonio Ribeiro é doutorando em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ADALGISA NERY E ALITERATURA ANÁGLIFO DIANTE E CONTRA AS IMAGENS

Luiz Antonio Ribeiro

“Sinto que não moro.  
Sou morada pelas coisas.”

Cemitério Adalgisa, Adalgisa Nery

Raúl Antelo, em aula-aberta ministrada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, traça a ideia, já proposta por Bergson, de que “o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, a partir do que ele chama de uma “filosofia do trem”.<sup>1</sup> Este pensamento, em certo sentido, busca uma espécie de “inoperância em ato” ou, para dizer de outra forma, uma tentativa de se manter o trono vazio, ou seja, um esforço de que o pensamento, enquanto matéria e memória em ato, seja uma aventura. Em outros termos, e também partindo de Antelo, ao anotar sobre os vazios na genealogia de uma ficção nacional, trata-se de pensar a significação, a escrita, como uma espécie de vazio, tal como um pensamento nômade – por isto a imagem do trem, pois aponta para um trânsito, uma passagem – ao tocar as proposições de Deleuze: o ato de pensar e, por consequência, de produzir memória diante e contra as imagens, a partir de uma geografia, de um traço, de um trajeto ou, para trazer Baudelaire para o jogo, como movimento, ritmo. Assim, matéria e memória aparecem, como passagem, como semblante.<sup>2</sup>

Adalgisa Nery, escritora brasileira da primeira metade do século XX, propõe um jogo que, a partir desta espécie de genealogia do vazio proposta do Antelo, vale a pena acompanhar. Ismael Nery, em um dos seus autorretratos, representa Adalgisa Nery, sua esposa. Adalgisa está ao fundo, quase ao seu lado e, de queixo erguido, encara quem observa a tela – ao contrário de Ismael que, em primeiro plano, mantém os olhos para baixo e, possivelmente, fechados. O que se pode observar, no entanto, é que, em Adalgisa, os olhos encaram de frente, altivos, são transparentes. Esta transparência, entretanto, é ambivalente, pois o vazio dos olhos apresenta uma densidade nebulosa, uma opacidade, uma marca presente da ausência daquilo que olha. Ela encara, mas

<sup>1</sup> Em 20 de setembro de 2017.

<sup>2</sup> ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 33.

não pode ver.

A mesma Adalgisa vai aparecer na capa de seu segundo romance, *Neblina*, lançado em 1972, em retrato pintado por Cândido Portinari, embora agora com uma pequena, mas relevante alteração feita pelo ilustrador Ryne: além do rosto Adalgisa, forte e quadrado, comum ao traço de Portinari, foi acrescentado no interior do longo pescoço uma duplicação do próprio rosto de Adalgisa. Ou seja, dentro de Adalgisa há uma duplicação, uma miniatura de si própria.

Como presença em um autorretrato, no caso de Ismael Nery, Adalgisa é inserida em uma imagem que supostamente deveria representar apenas a imagem de Ismael, aquele que o pinta. O autorretrato serve para tal, mas, como intrusa, Ismael coloca esta figura ao fundo, esta figurante que salta da paisagem para a frente e se impõe enquanto imagem. Adalgisa possui um autorretrato em que é pintada sem, no entanto, pintar. Esta ação de Ismael, como se pudesse pintar Adalgisa e o que saísse da pintura fosse parte do que ela é, tal como de si próprio, é uma espécie de violência, uma tentativa brutal de, diante de um eu, obrigar o outro a estar presente em si próprio. O mesmo que, de certa forma, faz Ryne, ao impor ao retrato de Adalgisa, feito por outro, a duplicação da sua própria imagem exterior. Isto não é por acaso.

De certa forma, é possível dizer que Adalgisa está diante de uma imagem homogênea de si. Um traço feito com canetas fortes e que, frente a uma literatura como homogeneização de pensamento e nação, não deixaria margem para uma aventura ou, como na imagem proposta por Antelo, um trajeto de trem.<sup>3</sup> Adalgisa, neste sentido, toca e antecipa o pensamento de Raúl Antelo: ela vai de encontro a essa homogeneização, propõe uma política, um enfrentamento, e busca desativar esta escrita de si e, inoperando estas imagens como tal, busca mantê-las e manter-se disponível e, na escrita, tomar a frente de suas duplicações ou autorretratos, formar uma comunidade, ser companhia.

Samuel Beckett, em sua obra *Companhia*, publicada em 1980, um breve relato sobre uma figura que, deitada, no escuro, diante do nada, escuta uma voz (sua voz? A voz de outro? A voz de quem?), uma companhia, diz:

Mais uma característica [disto que fala, desta “companhia”] é a de repetir-se. Repetidamente, com pequenas diferenças, o mesmo que já foi dito. Como para induzi-lo, através deste artifício, para torná-la sua. A confessar. Sim, eu me lembro. Talvez até ter uma voz. Para murmurar, sim, eu me lembro.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Em aula do dia 20 de setembro de 2017.

<sup>4</sup> BECKETT, Samuel. *Companhia*. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 53.

Em gesto semelhante, Adalgisa anota sobre sua personagem de Neblina, uma mulher catatônica, que fica em casa, silenciosa, e apresenta uma “memória que não é sua” e que viaja pelos tempos de sua própria vida:

Surpreendentemente, a minha cabeça gêmea começou a falar, porém com a minha voz (dessa vez, reconheci o seu timbre). Entretanto, eu não entendi o que dizia. Assisti, sem nenhum temor, o meu corpo ser retalhado, eu que sempre tivera horror à autopsia.<sup>5</sup>

Pode-se ver, nesta escrita, talvez, traços da escolha da duplicação dos rostos na capa de Neblina. Ou até, quem sabe, no autorretrato de dois, de Ismael. Entretanto, Ismael repete Adalgisa para se escutar. Para se ver. Para virar eu, em uma ação deliberada que já foi chamada por Afonso Romano de Sant’anna, de “vampirismo”, recuperando o filme *O vampiro de Dusseldorf* em uma espécie de “ambiente de loucura”.<sup>6</sup> Não se trata disto, o vampiro está em busca do outro, da seiva do outro, enquanto que Ismael, diante desta outra apenas apontava, anotava apenas a si próprio. Ryne, em caminho semelhante, repete o gesto, mas com a diferença que impõe a Adalgisa o outro eu que é pintado por ainda um terceiro. Adalgisa, neste espaço, é *A Imaginária* – título de seu romance ficcional-biográfico, ou *Neblina*, título de seu segundo romance, ou seja, é uma transparência, um semblante, uma invenção quase de outros, apenas um reflexo turvo de uma alteridade imaginada. A companhia, neste sentido das imagens, não é um outro, mas um esforço de repetição, uma verticalização, uma hierarquização sem diferimento.

Entretanto, e apesar disso, não se pode ver Adalgisa como aquilo que lhe falta, ou como aquilo que, diante da transparência, não fala. A partir deste não diferimento, Adalgisa é política: retoma as imagens para si e as repete como escrita, tal como propunha Deleuze, ao pensar uma espécie de “essência” da repetição:

Qual é a essência da repetição – que não se reduz a uma diferença sem conceito, que não se confunde com o caráter aparente dos objetos representados sob um mesmo conceito, mas que, por sua vez dá testemunho da singularidade da potência da ideia? O encontro de duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre estas duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra à ideia de diferença.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> NERY, Adalgisa. *Neblina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 4.

<sup>6</sup> Idem, *A Imaginária*. Org. Ramon Nunes Mello. Rio de Janeiro: José Olympio 2009. p. 318.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 61.

Adalgisa, assim, toma para si a repetição, ou seja, a circularidade do ato, do mesmo e, diante da imagem de Ismael e Portinari, transforma-se em força e diferença, transforma a imagem em semblante. A companhia que é imposta, de certa forma, é uma presença que se impõe, se não como voz, como escolha, marca ou, em termos benjaminianos, como luta no interior destas imagens ou, até, como experiência. Uma imagem que briga na presença de um absoluto, como os fantasmas de Hamlet e Macbeth ou como a não presença de um Godot em Beckett ou até, quem sabe, o tribunal e o castelo de Kafka: espectros, sombras que, ao mesmo tempo, aterrorizam e dão significado. Adalgisa é um espectro do qual não podemos nos livrar, é uma marca, um sintoma que se inscreve no corpo de Ismael (e em muitos outros). Adalgisa é este outro em que as coisas habitam, como ela própria aponta no poema *Cemitério Adalgisa*, da obra *Poemas*, de 1937:

Moram em mim  
Fundos de mares, estrelas-d'alva,  
Ilhas, esqueletos de animais,  
Nuvens que não couberam no céu,  
Razões mortas, perdões, condenações,  
Gestos de amparo incompleto,  
O desejo do meu sexo  
E a vontade de atingir a perfeição.  
Adolescências cortadas, velhices demoradas,  
Os braços de Abel e as pernas de Caim.  
Sinto que não moro.  
Sou morada pelas coisas como a terra das sepulturas  
É habitada pelos corpos.<sup>8</sup>

Adalgisa é um espectro de si. Adalgisa é um semblante habitada por corpos, é um vazio, ou uma passagem. Ela é outra: é Berenice. Berenice é seu semblante, ou melhor, é um semblante. Entretanto, Berenice, a personagem de seu romance ficcional-biográfico *A Imaginária*, em que ela escreve sua história ao mesmo tempo em que se inscreve em seu próprio passado de forma ficcional, não é uma escolha, uma mera invenção de Adalgisa, mas, de certa forma, um artifício, ao mesmo tempo, de (re)invenção e (re)apropriação, tal como a figura de Neblina pode ser visto, também, como uma reescrita de *A Imaginária*, um outro traço sobre uma escrita incessante. Segundo Ana Arruda Calado

<sup>8</sup> NERY, Adalgisa. *Poemas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

, no prefácio da obra de Adalgisa publicada em 2009, o nome Berenice, “vem de mais longe. Foi o nome que Ismael Nery deu a um quadro seu, pintado na casa de Leonor Salles Duarte Novaes.”<sup>9</sup> Este quadro que “ficava em cima do piano” e a esta figura “nós nos referíamos como pessoa”. Ismael havia contado para a tia de Ana que “Berenice era um espectro”, pois o quadro era baseado “em um conto de Edgar Allan Poe, sobre uma mulher que havia morrido tuberculosa e voltava à casa para tocar piano”.

Quando se retoma o conto Berenice, de Poe, se percebe que há, já nesta história, algo de invenção. A obra de Poe, na verdade, conta a história de um sujeito que fica fascinado pelo espectro de sua prima, com quem iria se casar, mas que, de uma hora para outra, adoece e morre de maneira misteriosa. Egeu, a personagem principal, de certa forma, começa a ver espectros de Berenice e chega a ver em seu semblante dentes que se destacam e chamam atenção (é talvez daí que Afonso Romano de Sant’anna tira a conclusão errônea de que Ismael “vampiriza” Adalgisa) que o fazem até correr até a tumba da falecida e, em um ímpeto, retirá-los. Entretanto, o que parece ter se destacado para Ismael e que Adalgisa parece ter tomado para si, reapropriando-se da figura que foi dada a ela, é um caráter de metamorfose que Berenice apresenta no conto:

E precisamente quando eu a contemplava, o espírito da metamorfose arrojou-se sobre ela invadindo-lhe a mente, os hábitos e o caráter, e da maneira mais sutil e terrível, perturbando-lhe a própria personalidade! Ah! O destruidor veio e se foi! E a vítima...onde estava ela? Não a conhecia...ou não mais a conhecia como Berenice!<sup>10</sup>

Em outro momento, ele conta que “[...] nenhum vestígio da criatura de outrora se vislumbrava numa linha sequer de suas formas.”<sup>11</sup> Como se pode ver, Berenice é uma figura a quem não se tem acesso. Uma figura múltipla que sofre: “A desgraça é variada. O infortúnio da terra é multiforme”<sup>12</sup> e creio que Adalgisa, ao se aproximar de Berenice, buscou uma figura desconhecida, ou seja, que se apresenta múltipla, mas cuja multiplicidade foi capturada apenas no corte, no fragmento fixo, nunca em sua ação de movimento, em sua metamorfose. O próprio Murilo Mendes, em sua obra *A Poesia em Pânico*,

<sup>9</sup> Idem, *A imaginária*, p. 31.

<sup>10</sup> POE, Edgar Allan. *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 48.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 46.

produzida entre 1936 e 1937, como apontado na tese de doutorado de André Teixeira e Cordeiro (2008), tentou investigar esta Berenice – que agora, anacronicamente, não importa antecipa a Berenice de Adalgisa ou se retrata, a posteriori, a Berenice de Ismael:

*Berenice, Berenice,*  
Existes realmente?  
“O amor sem consolo”  
Ai de mim! Que trago no peito a imagem de Berenice  
“A usurpadora”  
Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus  
“A vida futura”  
Berenice!  
És tu quem circula no ar  
És tu quem floresce na terra  
“O amor e o cosmo”  
Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar o teu nome  
Berenice! Berenice!  
“Futura visão”  
Por que não me permites, Berenice,  
Comungar no teu corpo e no teu sangue.<sup>13</sup>

Esta Berenice de Murilo aparece em diversos poemas e vai reaparecer quase sempre entre a projeção de uma musa ou um espelhamento, um outro que aponta para si. De certa forma, o importante talvez seja apontar a Berenice como alguém que, embora exista, esteja no mundo “a circular o ar” e “florescer a terra”, ou seja, não como metamorfose, mas como A metamorfose ou, como aponta Murilo, Ecclesia, termo que para a igreja – e para os cristãos – significa um “chamado para fora”.

Ora, seja diante de Ismael, de Murilo ou de Adalgisa, creio que estamos de frente para o problema Adalgisa, uma espécie de enigma, um dado a se jogar, um caminho a se explorar. E vejo que é neste sentido que contar as Berenices, no fim das contas, é desenhar um dança, é compor um quadro, apontar um anaglifo. Berenice, para Adalgisa, é tudo isto, mas é muito mais: é parte das partes de si própria e, ao mesmo tempo, é a modernidade em todas as suas forças e vetores.

Raúl Antelo, em seu texto sobre a poeta argentina Alejandra Pizarnik aponta a arte como sendo a possibilidade de alteridade radical entre um eu e

<sup>13</sup> MENDES, Murilo. *Obras Completas: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 295.

um tu, através da linguagem.<sup>14</sup> Neste sentido, a arte, a palavra, é uma ponte entre a matéria e nós, na medida em que “constrói uma identidade embaralhada pelas próprias convenções” cuja compreensão se dá no nome – ou seja – naquilo que nomeia ou, em nosso caso, a imagem de si que vem de outro e lhe dá máscara (e não rosto). A pergunta que faz Raúl, neste ponto, é: “Por que o pranto? Porque a vida de chegar a ser um é ser nenhum. O *nombre* leva ao número, o diferente à diferença. A fornicação dos nomes produz número funerais.”<sup>15</sup> É por conta disso que Raúl, diante de Alejandra, vai afirmar que a obra da poeta está nos marcos da “mais aguda modernidade”.

É que o pensamento arqui-filológico de Raúl, aquele que investiga nos vestígios entre a escrita e uma neblina que passa de invenção de um passado que se recupera no futuro, encontra na matéria de Alejandra aquilo que, de certa forma, eu tento encontrar em Adalgisa: Eu, diante de Adalgisa, seus retratos e suas escritas, penso que o pensamento moderno brasileiro se refaz e se reconduz através de dois pontos singulares, cujo pensamento Raúl já havia anunciado em *Políticas Canibais*: do antropofágico ao antropométrico, também da obra *Transgressão e Modernidade*, ao afirmar que a modernidade latino-americana, por um lado, a partir de uma codificação da própria cultura ou de outras, no que ele chama de exocanibalismo, numa relação entre cultura e esgotamento, em recuperação de Deleuze ao afirmar que o nada, como acontecimento, nos exaure.

É que a cultura do moderno, traduzido aquilo pela imagem do exocanibalismo, ou seja, daquele que come de fora para dentro ou que come o fora enquanto fora, só se dá através de uma fissura. Raúl, neste sentido, responde:

Mas o que é afinal de contas, uma fissura? Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria nem alheia ao processo, a fissura coloca-se, ideal e incorpórea na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nela a realização de um desejo nem a detenção de um efeito, mas um endurecimento ou dobra do presente, cindido em dois tempos.<sup>16</sup>

Penso que, de certa forma, a modernidade de Adalgisa está exatamente neste ponto entre dois tempos, compondo um espaço de entre: entre uma literatura que inventa uma nação e outra que busca uma subjetividade que dê conta de uma espécie de tradução entre um “heterogêneo social” em um

<sup>14</sup> IANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*, op. cit., p. 205.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 269.

“homogêneo oficial”.<sup>17</sup> Adalgisa, em sua escrita íntima – ou extima, se formos pegar atualizar o conceito de Lacan de uma interioridade que se dá como marca, como sintoma, como exterioridade – é a própria fissura moderna.

Pode-se dizer que esta narrativa íntima, logo de cara, se mostra como parte de um movimento (não) interior, mas que se lança para fora, ou nas palavras de Lacan, visto como algo que “está num lugar que podemos designar pelo termo ‘êxtimo’, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] o objeto a é êxtimo.”<sup>18</sup> O “êxtimo” é visto “[...] como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa.”<sup>19</sup> O termo aponta para uma “estrutura vazia”, porém que ressoa, como uma escrita para fora, centrífuga, para a superfície e para a pele – que leva em conta a biografia ou a própria vida como única saída para via temática encurralada de nossos tempos.

O próprio Raúl Antelo vai ressaltar a imagem do real, esta espécie de exterioridade radical, como aquilo que “não cessa de se inscrever”, uma espécie de “excesso que está sempre aí”, ou seja, algo que, frente ao íntimo, ou êxtimo, “não se liquefaz, não se torna linguagem, não se simboliza”.<sup>20</sup> Eis a proposta de Antelo de se manter o centro vazio: o interior se dá como exterioridade que, no entanto, aparece como matéria repetida do tempo, não como real. Em *A Imaginária*, esta biografia perversa cujo título já sugere o exercício desta fissura, marcada agora pela escrita, em que ela já se afasta de uma ideia de uma homogeneidade de um sujeito, de si própria, ou até mesmo de uma biografia, pois:

Não poderia descrever toda a minha vida, a começar pela infância, porque então estaria tentando fazer autobiografia. [...] Quero justamente fugir a essa ideia, pois acabei de declarar que me sinto na equação de um limitado espaço de tempo, uma experiência e não um acontecimento. E ela ainda sentencia o que, para ela, seria este acontecimento, bastante próximo da linha de Deleuze: “O acontecimento é tudo que tem como base o definitivo dentro do eterno”.<sup>21</sup>

É evidente que ela não fala de uma imagem fixa ou de uma estabilidade ligada a bios, mas um eterno que se dá enquanto experiência – imagens em luta enquanto escrita, narração. É que é apenas neste eterno que se pode dar

<sup>17</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>18</sup> LACAN, Jacques. O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-60). Trad. António Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 241.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>20</sup> Em aula do dia 20 de setembro de 2017.

<sup>21</sup> NERY, Adalgisa. *A Imaginária*, op. cit., p. 29.

a fissura moderna, na medida em que ela, enquanto se fissura, almeja uma tradução. As próprias imagens de Adalgisa, eternizadas em retratos à sua revelia ou a própria figura de Berenice, uma espécie de invenção própria a partir de invenções de outros, expõe essa fissura que é, ao mesmo tempo, moderna e interior, na medida em que, de certa forma, a modernidade só se dá quando ela é ubíqua ao ser, quando ela desfaz o ser em sua própria formação. Ubiquidade esta que, em *A Imaginária*, aparece como imagem recorrente:

Outras vezes, observo-me com alma de multidão, diferente da coletiva. A que transcende o temporal. [...] Como se eu estivesse ainda no ventre de todas as mulheres e já estivesse também dentro de todos os túmulos.<sup>22</sup>

Ou como podemos encontrar em outro trecho:

Como distinguir os climas, sensíveis próprios, sensíveis comuns e sensíveis por acidente? A ação dos meus sentidos é imediata e simultânea. Se vejo uma flor, percebo o seu perfume e já sinto o gosto do fruto.<sup>23</sup>

Ou ainda:

Hoje tudo me parece em redor vago e desmaiado e até a espessura do tempo tem outra densidade. Há momentos em que sinto toda a força da vida condensada em mim, todas as liberdades intangíveis nas minhas mãos, todas as linguagens do universo deitadas na minha língua todos os espaços dominados sob os meus pés.<sup>24</sup>

Adalgisa, ou Berenice, agora pouco importa o nome, vai se ver como um ser anaglífico e acho que é neste termo que se encontra a chave para se aproximar da modernidade desta literatura e do pensamento moderno nacional. Grosso modo, o anáglifo é uma imagem ou um vídeo feito com imagem superpostas com uma pequena distância entre elas. Assim, quando observada com um óculos especial, esta imagem produz uma espécie de profundidade, como se fosse 3D. O interessante do anáglifo, neste sentido, é que as duas imagens sobrepostas, quase que lado a lado, não se espelham, ou seja, não formam uma unidade de contrários, mas uma unidade múltipla, uma unidade plural, na medida em que uma é idêntica a outra, mas posta um pouco ao lado, quase como justaposta ou, naquilo que expomos aqui: como companhia. O anáglifo projeta um espectro, um semblante, um limiar entre duas imagens que, juntas, aparecem como, ao mesmo tempo, opacas e vazias.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 144.

O que a autora vai perceber a partir do anáglifo como imagem de si é que não se trata de pensar esta interioridade como um lugar, mas como uma intensidade de forças, assim, escapa-se do dilema de pensar o subjetivo como profundidade para pensá-lo como transparência:

Sou mais um ser anaglífico vivendo a fusão de duas imagens de perspectivas semelhantes. Há uma intensidade de forças em profundidade e em extensão girando em meu redor como ectoplasma. Daí sentir-me constantemente no limbo.<sup>25</sup>

O que é preciso dizer, no entanto, é que esta invenção de Adalgisa está no campo político. Estético-político. Na medida em que se coloca, diante das imagens, no apontar de uma modernidade que se fraciona e em narrativas que se organizam em torno da fundação de um manual de pensamento moderno, optar pelo anáglifo, ou seja, optar por ser o ser ao lado de si próprio, aquela que faz da escrita vida e corpo, quase numa dispensa da literatura como salvação, é propor um enfrentamento à imagem. Ela se coloca frente ao que o pensamento moderno chamaria de progresso ou automação da imagem e faz, como invenção, uma imagem sua ser produzida e inventada a partir do próprio mecanismo moderno de produção de imagem.

Ao pensar esta imaginária Adalgisa partindo deste pensamento de choque, destas imagens produzidas ao se montarem em sequência, buscando escavar, diante da palavra, uma imagem de origem ou até, quem sabe, os pontos de origem de uma formação de escrita, no caminho proposto por Raúl Antelo em sua *Arquifilologia*, encontramos Adalgisa frente a uma máquina de produção de sentidos. Uma máquina que se produz, produz aos outros e reproduz. Esta máquina pode ser chamada de progresso e Adalgisa e Berenice, imagens anaglíficas de seres infinitos e múltiplos, encontram suas saídas, suas zonas de fuga, e, tomando estas imagens para si, Adalgisa propõe não só um enfrentamento, mas uma invenção que rasga o moderno dentro de si própria. A modernidade brasileira, sempre que procurar Ismael Nery, encontrará ao lado uma forma turva, intensa, de invenção e resistência. Esta imagem foi inventada e é a literatura de Adalgisa Nery.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 113.

ANEXOS

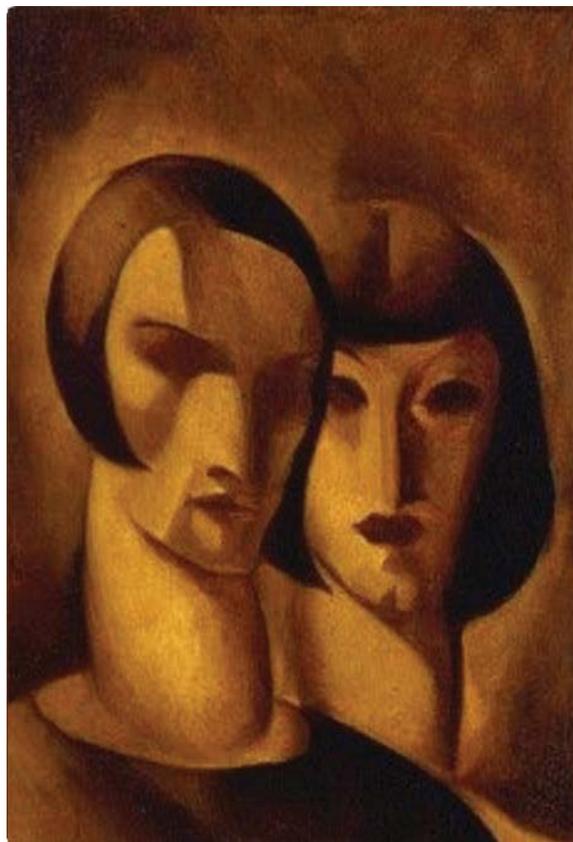


Figura 1 – *Autorretrato com Adalgisa*. Ismael Nery. Óleo sobre tela.  
Sem data. 34.80 cm x 26.90 cm.



Figura 2 – *Adalgisa Nery*. Óleo sobre tela. Cândido Portinari.

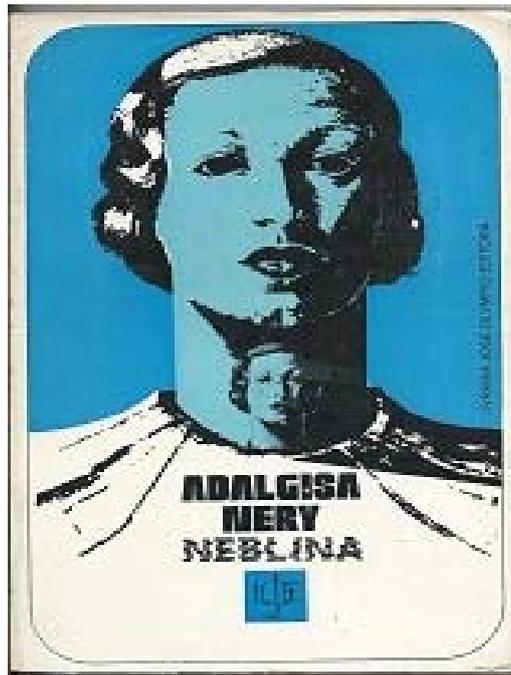


Figura 3 – Capa de Neblina (1972), de Adalgisa Nery, a partir da pintura de Cândido Portinari com arte de Ryne.



Recebido em 11 de abril de 2018  
Aceito em 17 de julho de 2018

## CONTEMPORÂNEOS DO FUTURO

RAÚL ANTELO E MARIA GABRIELA LLANSOL, GESTOS QUE DESTOTALIZAM

Pedro Henrique Paixão  
UNIRIO – CAPES

**RESUMO:** Este artigo propõe uma conversa entre as ideias heterogêneas desenvolvidas pelo crítico cultural Raúl Antelo e o trabalho incomum da escritora Maria Gabriela Llansol, em suas respectivas articulações com noções de “Tempo” e “História”, “Passado” e “Futuro”, mas, sobretudo, evidencia a potência do contemporâneo que há em seus gestos, que apresentam a crítica e o texto como um “lugar do político”. Tencionando-os em uma relação com o pensamento de figuras como Walter Benjamin e Giorgio Agamben, especialmente no que se refere à ruptura com o mito do progresso histórico e com a pontualidade que domina a concepção ocidental do tempo; ao procedimento de montagem dos fragmentos do “mundo pós-desastre” no exercício crítico e criativo, e à ideia da “infância como pátria transcendental da história”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raúl Antelo; Llansol; Contemporâneo.

## CONTEMPORARIES OF THE FUTURE

THE POLITICAL IN RAÚL ANTELO AND MARIA GABRIELA LLANSOL GESTURES

**ABSTRACT:** This paper proposes a dialogue between the heterogeneous ideas developed by the cultural critic Raúl Antelo and the uncommon work of the writer Maria Gabriela Llansol, in their respective articulations with notions of “Time” and “History”, “Past” and “Future” but, above all, it emphasizes the power of the contemporary in their gestures, which present the criticism and the text as a “political field”. It also intends to articulate some relations with the thoughts of figures such as Walter Benjamin and Giorgio Agamben, especially in regarding to the rupture with the historical progress myth and the punctuality that dominates the Western conception of time; to the procedure of assembling the “post-disaster world” fragments in the critical and creative exercise; and to the idea of “childhood as the transcendental homeland of history”.

**KEYWORDS:** Raúl Antelo; Llansol; Contemporary.

Pedro Henrique Paixão é mestrando em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CONTEMPORÂNEOS DO FUTURO  
RAÚL ANTELO E MARIA GABRIELA LLANSOL,  
GESTOS QUE DESTOTALIZAM<sup>1</sup>

Pedro Henrique Paixão

I.

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.<sup>2</sup>

“Considere a ligação etimológica entre as palavras” é a advertência que o pequeno Amós escuta de seu pai, talvez seu primeiro *zaddik*, enquanto fazem o seu próprio *kibutz* a fim de trazer o “pão da terra”. Entusiasmado com a atividade proposta pelo pai, ele diz: *kadima!* (“vamos em frente”). E Yehuda, então lhe explica que a palavra *kadima* significa ir em frente, mas ela deriva, na verdade, da palavra *kedem*, que se refere aos tempos antigos. Então, o orador hebraico quer ir em frente para o passado.<sup>3</sup> Nessa espécie de “cena da vida na aldeia” fica evidente que “[...] a genealogia nacional e cultural dos judeus sempre dependeu da transmissão intergeracional de conteúdo verbal. Trata-se da fé, é claro, mas ainda mais efetivamente trata-se de textos.”<sup>4</sup> Contudo, o que mais interessa a este artigo é precisamente a ideia de “ir em frente para o passado”, que vai ao encontro da figura que teve todos os membros quebrados, mas ainda conserva a potência de ser um bloco precioso a partir do qual se esculpe a imagem do futuro, o torso de que nos fala Benjamin. É inevitável, a partir dessa imagem, recordar o poema de Rilke, “O torso arcaico de Apolo”, especialmente nos versos que dizem, segundo a tradução de Manuel Bandeira:

<sup>1</sup> Título extraído do livro “Joaquim Cardozo – Contemporâneo do futuro” (2003), de Maria da Paz Ribeiro Dantas, conceito que por sua vez deriva dos textos de Deleuze sobre Henri Bergson, em *A imagem-tempo (cinema II)* e em *Bergsonismo*.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. Torso. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 41-42.

<sup>3</sup> Cena do filme “A tale of love and darkness” (2015), de Natalie Portman, com base no livro homônimo do escritor israelense Amós Oz.

<sup>4</sup> OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 7.

O torso arde ainda como um candelabro e tem,/ Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta/ E brilha.<sup>5</sup>

Essa “luz do olhar” que mesmo um pouco apagada ainda salta e brilha, ou dito de outro modo, a ideia de um resto com potência de agir é algo que atravessa incisivamente o pensamento de Raúl Antelo e da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), figuras<sup>6</sup> com as quais proporei a seguir uma conversa em torno, grosso modo, dos jogos que seus textos armam com as fábulas da “*Gran Historia*” e, conseqüentemente, de suas leituras do “Tempo”. Afinal, “[...] toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita.”<sup>7</sup>

## II. SOBREVIVÊNCIAS: O PENSAMENTO NO MUNDO PÓS-DESASTRE

Devolver potência ao limite e transformá-lo de limite, que é sempre último, em limiar, isto é, alguma instância penúltima, alguma soleira que é indispensável ultrapassar para ir além.<sup>8</sup>

Em seu procedimento de “ficção-crítica”, em que conjuga a potência de dizer da ficção (e seu “terá sido”) e a potência de agir da filosofia, Raúl Antelo articula gestos que destotalizam, isto é, que rompem com “a naturalidade do nascimento e do poder”<sup>9</sup>, com o mito do progresso histórico e com a pontualidade que domina a concepção ocidental do tempo, de que nos fala Agamben, seja na perspectiva circular grega ou na linear cristã. Nas tensões que suscita com suas leituras, com o choque dos não-aparentados e com as séries imprevisíveis que arma, Antelo mostra-se plenamente consciente do mundo pós-desastre, em que “a explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira, farrapos, fragmentos e resíduos”<sup>10</sup>, assim, ele lê de modo a frustrar a formalização, não

<sup>5</sup> RILKE, Rainer Maria. *Archaischer Torso Apollos / Torso arcaico de Apollo*. In: *Poemas traduzidos*. 3. ed. Trad. Manoel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. [Do blog do poeta e tradutor Ivo Barroso].

<sup>6</sup> Na acepção llansolina desta palavra, temos que: “uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera”. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 121.

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História: crítica do instante e do contínuo. In: *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 111.

<sup>8</sup> Declaração de Antelo em [entrevista publicada por Liligo](#), com um título de arquivo de QuickTime e sem descrição, na plataforma Vimeo. Digital, H.264.

<sup>9</sup> A ficção, diz Antelo, é um ‘terá sido’ e não um ‘foi’ ou ‘tinha sido’. Notas da aula aberta de Raúl Antelo ao PPGMS-Unirio, intitulada “Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, em 20 de setembro de 2017.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Trad. Milene Migliano. Caderno de Leituras n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016, p. 6.

importa com que leituras e de que tempo. Seja lendo “Spinoza ou Macedonio Fernández, por exemplo, mas o fundamental é o gesto”, ele nos diz.<sup>11</sup> Com suas leituras deliberadamente anacrônicas, em que os tempos superpostos se resignificam e se atualizam mutuamente, o crítico junta os farrapos do pós-desastre<sup>12</sup> e, tal como Barthes em seu estudo do discurso rapsódico, Antelo ressalta também em suas operações:

A possibilidade, já não de fazer correr uma história evolutiva, segundo o modelo orgânico-vitalista herdado do positivismo, mas de montar, estrategicamente, um conjunto multiforme de fragmentos móveis, graças aos quais a continuidade histórica surge da própria montagem de um tecido barroco de restos.<sup>13</sup>

Assim como as crianças “que se sentem irresistivelmente atraídas pelo resíduo”, o pensamento de Raúl Antelo, leitor do “pescador de pérolas”,<sup>14</sup> também se desenvolve na perspectiva da montagem que deriva do substrato do “canteiro de obras”. Na brincadeira (no jogo) com os resíduos da construção, da jardinagem, das atividades domésticas, as crianças “não imitam as obras dos adultos”.<sup>15</sup> De modo equivalente, os gestos de Benjamin, Antelo e Llansol,

<sup>11</sup> Nota da aula aberta de Raúl Antelo ao PPGMS-Unirio, intitulada “Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, em 20 de setembro de 2017.

<sup>12</sup> “Contra la hipóstasis del autor continuo (la persona), Macedonio inventa el lector salteado, el no existente caballero (lo fragmentario, los significantes vacíos).” ANTELO, Raúl. El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. In: *Imágenes de América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2014, p. 148.

Ou ainda a ideia de que “a realidade se constrói a partir de dejetos (a gênese do vivo encontra-se no morto)”. ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 162.

<sup>13</sup> ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana. (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016, p. 13.

<sup>14</sup> Hannah Arendt sobre o pensamento de Walter Benjamin: “[...] tratamos aqui de algo que não pode ser único, mas com certeza é extremamente raro: o dom de *pensar poeticamente*. E esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com os ‘fragmentos do pensamento’ que consegue extorquir do passado e reunir sobre si. Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado – mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas ‘sofrem uma transformação marinha’ e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descerá até elas e as trará ao mundo dos vivos – como ‘fragmentos do pensamento’, como algo ‘rico e estranho’ e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*”. ARENDT, Hannah. Walter Benjamin (1892-1940). In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 222.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. Canteiro de obras. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 18-19.

por exemplo, não imitam o tempo humano e a história, sobretudo, eles os subvertem. Talham as coisas habitualmente reunidas e conectam as coisas habitualmente separadas, seja, por exemplo, ao propor um Mallarmé indiano (Antelo) ou mesmo ao se questionar sobre a hipótese de Vasco da Gama não ter regressado (Llansol), o essencial é criar “abalo e movimento”. A respeito desses procedimentos, em texto intitulado “Remontar, remontagem (do tempo)”, Didi-Huberman diz que:

Só se expõe – poética, visual, musical ou filosoficamente – a política ao mostrar os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida. É por isso que a montagem aparece como o procedimento, por excelência, dessa exposição: as coisas só aparecem aí ao tomarem posição, elas só se mostram aí ao se desmontar [démonter] [...]. Benjamin vê no teatro épico a promessa de algo como uma transgressão generalizada, a arte de fazer sair todas as coisas de seus lugares habituais e, por isso mesmo, a arte de ‘fazer jorrar alto a existência fora do leito do tempo’, como a onda de uma tempestade ou o turbilhão em um rio.<sup>16</sup>

É fundamental tirar as coisas de seus lugares habituais, ou mais radicalmente, tirar o lugar das coisas, como o faz Maria Gabriela Llansol, o que discutirei mais adiante. Ou seja, devemos propor rupturas, remontagens, articular uma história autoconsciente, porém sempre deslocada e fora de si. Esses pensadores do contemporâneo,<sup>17</sup> que não veem “las luces de su época, sino su niebla y su neblina”,<sup>18</sup> valem-se do “saber das sobrevivências” e empenham-se em resgatar uma energia anterior à linguagem e a lógica identitária. Quanto a isso, ao se deter nos procedimentos de Benjamin, Didi-Huberman aponta que:

O valor desconcertante do olhar de Benjamin colocado sobre a historicidade em geral seria o de se manter constantemente no limiar do presente, a fim de ‘liberar o instante presente do ciclo destruidor da repetição e [de] tirar da descontinuidade dos tempos as chances de uma reversão’, como bem resumiu Guy Petitdemange. Teologicamente falando – já que Benjamin também falava essa linguagem – isso significa que não há redenção futura sem a exegese dos textos mais antigos, não há messianismo possível sem pensamento, sem repensamento das fundações. Psicologicamente falando, isso significa que não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado. Politicamente falando, isso significa que não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e reurdadura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*, op. cit., p. 1-2.

<sup>17</sup> Na aula aberta citada na nota n.9, Antelo nos diz que o espírito do contemporâneo está no “poeta (no (an)artista, no pensador), que contempla, isto é, que contemporânea, soma tempos.

<sup>18</sup> ANTELO, Raúl. *Lindes, limites, limiares*. *Boletim de Pesquisa Nelic*, v. 1, p. 21, 2008.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*, op. cit., p. 4.

“O método de Benjamin supera a mera cronologia para transformar cada obra de arte numa referência que projeta luz sobre toda a História.”<sup>20</sup> Para uma ideia do tempo que se conjuga no presente de uma leitura, que se fundamenta nas noções de “tempo-agora” (*Jetztzeit*) e de “atualidade”, com as quais se manifesta o pensamento de Walter Benjamin, Raúl Antelo apresenta a noção de um “tempo-com”:

Poderíamos dizer, em resumo, que uma política do anacronismo, como é a que se ativa toda vez que arquivo e memória se justapõem, implica, ao mesmo tempo, a inequívoca singularidade do evento, mas também a ambivalente pluralidade da rede. A primeira impõe-se através da experiência; a segunda, através do arquivo. Este *parti pris* redefine o tempo em foco como tempo-com (como diferença ou diferimento, como con-temporização ou temporalização). Significa, em última análise, que a essência do tempo é uma co-essência que atua, que se ativa, no presente de uma leitura, de modo tal que uma temporalização não pode ser definida, tão somente, como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, em que o tempo do corte — da crise e da crítica — ficaria sempre aberto e indefinido. A temporalização do anacronismo significa, pelo contrário, uma participação temporal na temporalidade, ou, em outras palavras, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada, do evento, através do recurso anagramático da leitura. Se o que define o anacronismo é, portanto, a con-temporização, então, não é o tempo *per se* o que define a história cultural. Aquilo que define a temporalidade é, pelo contrário, o com, é a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma hipotética matéria livre ou indeterminada, comunitária ou compartilhada. Essa é a que, no presente, virou etnográfica.<sup>21</sup>

Em seu exercício crítico, Raúl Antelo se vale, portanto, de uma “arquifilologia” que, segundo seu pensamento, “[...] não é uma filologia da gênese (a origem), mas uma filologia da *arkhé*, isto é, da irrupção, da emergência.”<sup>22</sup> Essa noção é melhor definida no texto “Arquifilologias do obscuro”, quando ele propõe que “[...] a arquifilologia funcionaria como uma autêntica mitologia crítica pós-fundacional, que sem cessar reabre nossa compreensão dos caminhos compartilhados por ficção e história.”<sup>23</sup>

### III. A “RESTANTE VIDA” E O “TEXTO QUE VEM DO FUTURO”

A partir do famoso “óleo sobre tela” *Des glaneuses* (1857), do pintor francês Jean-François Millet (1814-1875), notável por suas representações

<sup>20</sup> Declaração do crítico e tradutor português João Barrento, em entrevista concedida ao jornal “O Globo”, caderno *Prosa* em 31 dez. 2011.

<sup>21</sup> ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. *Revista Gragoatá*, n. 22, p. 56, 2007.

<sup>22</sup> Nota da aula aberta de Raúl Antelo ao PPGMS-Unirio, intitulada “Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, em 20 de setembro de 2017.

<sup>23</sup> Idem, *Arquifilologias do obscuro* (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia). *Revista Letras*, v. 94, p. 21, 2016.

de pobres trabalhadores rurais e considerado, ao lado de Gustave Courbet (1819-1877), como um precursor do realismo europeu surgido em meados do século XIX, a cineasta belga Agnès Varda monta o seu *Le Glaneurs et Le Glaneuse*, lançado em 2000. A pintura de Millet apresenta três camponesas a catar as espigas de trigo caídas no chão após a colheita, assim, essa cena é exemplar, porque também recupera a imagem dos restos que são desprezados pelas atividades humanas sobre os quais, *grosso modo*, já falamos antes com a ideia do “canteiro” de Benjamin. A cineasta lança, portanto, um olhar sobre a persistência na sociedade dos catadores (respigadores<sup>24</sup>), todos os que vivem da recuperação de coisas (detritos, resíduos) que os outros rejeitam. Nesse sentido, Varda se reconhece também como uma catadora, e nesse filme em que experimenta pela primeira vez uma pequena câmera digital, ela se projeta como uma “recuperadora” de imagens que os outros não querem ver, nem fazer e que, por isso, deixam para trás. “Le filmage est aussi glanage”, ela vai dizer em certa altura do filme.

Em 1983, durante os anos de seu exílio na Bélgica (1965-1985), Maria Gabriela Llansol publica *A restante vida*, segundo volume da trilogia *Geografia de Rebeldes*, iniciada com *O livro das comunidades* (1977). São João da Cruz, Nietzsche, a beguina Hadewijch, Müntzer, Ana de Peñalosa e Eckhart são algumas das figuras - nesse caso, que historicamente existiram - que aparecem em sua comunidade transversal ao tempo, nesse seu projeto trans-histórico da história, e que também se manifestam em *A restante vida*. Figuras históricas que não são iguais ao que foram e que também não se mantêm iguais no percurso da escrita, estão sempre em um “vir a ser”. Aqui a figura não se vincula a um “eu” (uma identidade fixa) e não tem morte, segue viva na metamorfose do texto. Já que o seu “próprio” tempo a fez morrer ou a ignorou, Llansol a recupera, e essa figura não precisa necessariamente de um nome, de uma identificação permanente. O “sem eu” das figuras de seu texto se aproxima da ideia de “alguém”, também trabalhada pela escritora, e que podemos ler junto da noção de “qualquer”, de que fala Agamben em *A comunidade que vem*:

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada

<sup>24</sup> “Via-se o respigador,/ avançando passo a passo,/ recolhendo as relíquias,/ o que ficou após a vindima.” Poema de Joachim du Bellay (1522-1560) citado por um dos personagens do filme (o viticultor e psicanalista).

um, condiciona o significado de todos os outros é o adjectivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correcta, mas, quanto à forma, diz exactamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo.<sup>25</sup>

Isto é, longe da identificação de um nome, de um perfil psicológico próprio, a figura é, acima de tudo, uma fonte de energia, mutável, com disponibilidade para mudar e que é membro de livre vontade. É um “qual que quer” e que pode, portanto, afirmar-se no interior de uma comunidade.

Essa assimilação da figura como algo marcado por uma inerente “desidentificação simbólica”, aproxima a perspectiva llansoliana de duas leituras: a primeira diz respeito ao “vestígio paradoxal” que há na tumba de Beato Angélico (1395-1455) em Roma, do qual o crítico e tradutor Davi Pessoa Carneiro trata em seu artigo sobre o pintor. Nesse texto, ele aponta o seguinte paradoxo:

O pintor das “semelhanças dissemelhantes” é retratado em seu túmulo sob o regime da semelhança, seu rosto feito a partir de sua máscara mortuária. [...] Beato Angélico pintava *figurae* no sentido latino e medieval, e não no sentido renascentista, que costumava transformar as imagens em símbolos. Isto é, aquelas figuras não se reconheciam em sua forma exterior, realizando constantemente uma transferência, um desvio para fora de toda semelhança. Portanto, onde se deseja impor uma ordem lógica, surge um equívoco; onde se impõe uma ordem que visa ao reconhecimento na semelhança, no visível, surgem dissemelhanças. [...] Porém, a morada eterna do Beato é a morada do paradoxo: o artista que passou a vida pintando figuras que operam uma reversão do olhar, o qual não se encontra mais centrado numa figura-aspecto, imóvel pela própria imobilidade da representação mimética, torna-se alvo do figurativo. Talvez, por isso, também, o destino do Beato não repouse mais na lírica, na sua *poética figural*, mas, sim, na História. O que antes era *tropologia*, ciência dos *tropos* (das figuras), isto é, dos *desvios* de sentidos, torna-se o lugar da morada da História.<sup>26</sup>

E a segunda tem relação com a teoria da alegoria de Walter Benjamin, que segundo o ensaísta e tradutor João Barrento:

Ele desenvolve sua teoria da alegoria contra a teoria dos símbolos, que vem de Platão até Goethe. Benjamin é herdeiro deles nessa matéria, mas dá o salto para a apreensão alegórica do mundo, destruidora e disjuntiva, e não harmonizadora,

<sup>25</sup> AGAMBEN, Giorgio. Qualquer. In: *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11.

<sup>26</sup> CARNEIRO, Davi Pessoa. “O beato propagandista do paraíso também tomba”. *Revista Sinais Sociais*, v.11 n. 33, p. 145-157, jan.-abr. 2017.

como a apreensão simbólica. Encontra no drama trágico uma subversão da unidade característica do símbolo. A alegoria aparece ou como montagem de símbolos diversos ou como imagem que não se relaciona em termos harmônicos com a realidade, choca-se com ela. Benjamin diz que a alegoria, sugerindo outra coisa que não aquilo que vemos, faz entrar em tensão objeto e imagem.<sup>27</sup>

No *Livro das comunidades*, Llansol assim escreve: “[...] se eu me concentrar num fragmento do tempo/ não é hoje, nem amanhã/ mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,/agora,/esse fragmento revelará todo o tempo.”<sup>28</sup> É nesse todo do tempo (o *Jetztzeit* de Benjamin), na “sobreimpressão” das paisagens que faz surgir o Lugar de seu texto (espaço único do mútuo), em que a escrevente<sup>29</sup> acolhe as figuras históricas ou cotidianas “roubando-as” de seus territórios. Mais do que tirá-las do seu lugar, ela tira o lugar (território) dessas figuras. Porque aqui não há territórios (aquilo que os olhos do poder cobiçam), mas paisagens (aquilo que o olhar livre vê):

O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui, vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.<sup>30</sup>

Em suma, escrever é ampliar os mundos, ver com olhos livres. Ela retira as figuras de onde elas são de fato vítimas da cobiça do olhar do poder, as traz para sua escrita e transforma o espaço em que esses corpos se movem em paisagens animadas, vivas, de energia. Temos aqui figuras de escritores, de místicos, de rebeldes que não se resignaram e, portanto, não aceitaram “ver a sua vida amputada de vibração, de intensidade e amplitude”<sup>31</sup>, sobretudo,

<sup>27</sup> FREITAS, Guilherme. *João Barrento e as novas leituras de Walter Benjamin*. *O Globo*, 31 dez. 2011. [Caderno *Prosa*].

<sup>28</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*, op. cit., p. 67.

<sup>29</sup> Modo como Maria Gabriela Llansol preferia ser reconhecida, e termo que utilizo com base na distinção realizada por Roland Barthes em *Crítica e verdade*: escritores e escreventes têm em comum a palavra. Entretanto, “o escritor realiza uma função (concebe a literatura como fim), o escrevente uma atividade”: [...] A produção do escrevente tem sempre um caráter livre. [...] Situada à margem das instituições e das transações, sua palavra aparece paradoxalmente bem mais individual, pelo menos em seus motivos, do que a do escritor, [...] ela parece sempre assinalar um conflito entre o caráter irreprensível do pensamento e a inércia de uma sociedade que reluta em consumir uma mercadoria que nenhuma instituição específica vem normalizar. BARTHES, Roland. *Escritores e Escreventes*. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 32-37.

<sup>30</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*, op. cit., p. 9-10.

<sup>31</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 110.

não aceitaram que a espécie humana se fundasse “na posse de uns sobre os outros”. É nos restos fracassados dos marginalizados e excluídos da história que Llansol encontra a matéria da sua *Restante vida* e propõe uma nova paisagem humana. “Não havendo memória de ser humano mais vale guardar em memória o resto, todos os restos, a restante vida.”<sup>32</sup>

Afinal, conforme assinala Raúl Antelo, “[...] o novo sentido, o sentido de toda construção, é, portanto, o processo da *desidentificação simbólica* (*grifo meu*), uma singular busca contra-hegemônica entre materiais abandonados.”<sup>33</sup> E ao ler “Sentido, paisagem, espaçamento”, texto em que Antelo pensa a Patagônia como um significante vazio, o poeta Manoel Ricardo de Lima nos aponta algo que pode servir como mais um ponto comum entre os gestos de Antelo e Llansol, em suas buscas por uma “saída da linearidade”, ao concluir que:

É no enfrentamento da história que se encontra todo material abandonado pela distância, esses pequenos sulcos de ‘semelhanças imateriais’ como algo que possibilita armar outras séries como saída da linearidade conformada, muito mais tensas e desequilibradas e, assim, muito mais interessantes e inteligentes. São outras articulações impensadas e imprevistas que vêm noutra sentido, um sentido contrário às articulações do ‘espaço primordial da lei, do nome, do Estado’, numa arriscada – mas sempre muito mais potente – e ‘singular busca contra-hegemônica’.<sup>34</sup>

Quase 20 anos após a publicação do segundo volume da *Geografia de Rebeldes*, ao assistir o filme de Varda, diante da figura dos “pobres da história”, a escritora vê projetada a restante vida e em um comentário que faz ao amigo e crítico literário João Barrento define o seu “conceito de forma lapidar, ao dizer que ‘a restante vida é o resto que tem a potência de agir e que, no âmago, é uma força’.”<sup>35</sup>

#### IV. QUALQUER COISA COMO A INFÂNCIA DO MUNDO

[...] o nosso problema não era fundamentalmente um problema de sistema político, mas sim um problema de cegueira, de ritual, de retórica. Creio que se impõe

<sup>32</sup> BARRENTO, João. O texto dos tempos. In: FENATI, Maria Carolina. (org.). *A partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: EdUFSC, 2014, p. 17.

<sup>33</sup> ANTELO, Raúl. Sentido, paisagem, espaçamento. In: *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 44.

<sup>34</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. *Aníbal Cristobo por Manoel Ricardo de Lima*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13.

<sup>35</sup> BARRENTO, João. O texto dos tempos, op. cit., p. 17.

um retorno pela escrita à infância que nos fez, aos mundos não lineares que nos alimentam, ao corpo, às relações. (M.G.L. – 1977) <sup>36</sup>

Em uma análise dos tempos do texto de Maria Gabriela Llansol, ao observar certas inclinações em diferentes períodos de produção da escritora, João Barrento aponta que eles irão se desenvolver sob três modos determinantes, mas não estanques:

A pergunta que importa então fazer é: se o tempo deste texto não é o cronológico nem o sequencial, qual é então o seu “tempo próprio”, aquele ou aqueles que melhor se ajustam a esta forma de escrita (ou vice-versa)? Sugerir já que se trata de formas particulares de memória, vindas, não do passado, mas de futuros<sup>37</sup>, espaços de tempo virtuais, móveis, num presente que é passado e futuro, à semelhança do lugar absoluto do presente no Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, onde se reduz o tempo a uma ontologia do agora, ou “presente grávido”, como também acontece na filosofia da esperança de Ernst Bloch. [...] No início, esse espaço-tempo do reverso da História recebe o nome de *Restante Vida* (a esfera, ou o tempo, do cumprimento das promessas não cumpridas da história humana); a meio da vida e da Obra nasce o espaço-tempo meta-histórico do *Espaço edênico* (metahistórico mas não metafísico, já que corresponde à visão de um tempo de plena realização do “dom poético”, que emana da própria imanência das coisas, e não releva de nenhum tempo mítico); na última fase, com *Amigo e amiga* e *Os cantores de leitura*, a escrita transcende o quotidiano e transcende-se, na tentativa de captar o murmúrio do Ser e entrar no *tempo do Há*. [...] O tempo do texto é um tempo sem coordenadas (passado, presente e futuro, antes e depois), mas com um *vector futurante*.<sup>38</sup>

Esse “tempo sem coordenadas” é o que faz com que a ideia de texto em Llansol indique algo em processo, movente e aberto, que carrega “[...] uma espécie de nudez própria, impossível de vestir; tal os animais e a natureza.”<sup>39</sup> Em outro momento, numa conferência de 2014, intitulada “O texto que vem do futuro”,<sup>40</sup> João Barrento trata com mais detalhes daquilo que denomina como um *vector futurante* do texto llansoliano. O texto que vem do futuro, nos diz ele, “[...] fala de realidades soterradas que só um futuro desvenda, que dá a ver o que está à vista, mas poucos veem, e por isso ainda não será de agora.”

<sup>36</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *Um arco singular: Livro de horas II* (Jodoigne, 1977-1978). Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

<sup>37</sup> “uma espécie de *memória selvagem* de futuros possíveis e desejados”. BARRENTO, João. O texto dos tempos, op. cit., p.16.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 16-19.

<sup>39</sup> Fragmento dos cadernos inéditos de Maria Gabriela Llansol, lido por João Barrento. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=Lk4v8iQtSOM](https://www.youtube.com/watch?v=Lk4v8iQtSOM)>. Acesso em 04/12/2017.

<sup>40</sup> Disponível em: <[espacollansol.blogspot.com.br/2014/12/](http://espacollansol.blogspot.com.br/2014/12/)>. Acesso em 04/12/2017.

Dito de outro modo, “[...] ainda não pertence à política atual embora já anuncie, pela sua própria desapareição, a política futura.”<sup>41</sup> O futuro como uma origem, é “um estado (recuperável, mas distante) que o presente da civilização tende a esquecer”, a exemplo do que faz com os restos, e que “o texto recupera através de uma ‘memória do esquecimento’, a única criativa, diz Llansol”:<sup>42</sup>

Queria ter dois tipos de memória, a que tenho, a do esquecimento criativo, e a que mantém no presente todos os dados adquiridos na ponta da língua. Esta não seria uma memória criativa, mas de informação. Mas a segunda talvez cortasse o caminho à primeira. Pois é no espaço vago da substância esquecida que crescem as coisas que veem a primeira luz e se matizam.<sup>43</sup>

De acordo com Barrento, “essa origem está no corpo que escreve – e depois, naquele que lê”, assim, seja o torso de Benjamin, a restante vida de Llansol, ou as imagens recuperadas por Varda, o futuro é o que ficou pelo caminho e precisa ser reativado. É no “agora”, ou mais precisamente no “já agora”, para utilizar a expressão portuguesa, que o futuro de Llansol se inscreve. E seu “projeto de vida - vida escrita”, segundo nos indica o crítico português, “está já inteiro no texto que vai escrevendo”. Em resumo, ele nos dá a ver que:

Se o texto de M. G. Llansol vem do futuro ele terá de ser um desconhecido para nós, para qualquer um de nós, no presente em que vivemos e o lemos. E de facto assim é – ou parece ser. Por mais que se leia, este texto foge-nos. [...] Este texto é o mais acabado exemplo do *para-doxon*, isto é, daquilo que passa ao lado, ou está fora da *doxa*, da opinião comum, do expectável, da mera superfície das coisas. [...] Um futuro que sempre esteve e estará aí. [...] Para vermos o que este texto traz em si de futuro, que é afinal o que há de mais humano, precisamos nos despir – de hábitos de leitura e de vida, de preconceitos, de uma visão antropocêntrica (limitada) do mundo, de uma inconsciente (mas não natural) sujeição a hierarquias (isto é, “fazer perder ao inerte seu hábito de vida conformada com o que está”, *grifo meu*). Este texto vem do futuro porque, como ele próprio diz, “nada ainda modificou o mundo”, a História está em aberto (e as mais das vezes em regressão) e, por isso, precisamos ser capazes de “conceber um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes”. [...] Entendemos agora melhor que o

<sup>41</sup> ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade*, op. cit., p. 31.

<sup>42</sup> BARRENTO, João. *Texto da conferência “Llansol: O texto que vem do futuro”*. Realizada no Museu Ferreira de Castro, em Sintra, 13 dez. 2014.

<sup>43</sup> Fragmento dos cadernos inéditos de Maria Gabriela Llansol, lido por João Barrento, publicado em seu próprio canal do YouTube em 4 dez. 2017.

futuro que o texto procura e oferece mais não é, provavelmente, do que *qualquer coisa como a infância do mundo*.<sup>44</sup>

Pensar, portanto, a “infância como pátria transcendental da história”<sup>45</sup>, a experiência originária que Antelo nos sugere, ou mesmo que o futuro que o texto procura seja, talvez, “qualquer coisa como a infância do mundo”, inevitavelmente, nos conduzem à ideia da infância como o futuro anterior do homem, proposta por Agamben:

A criança é a incessante revogação do não humano diante do humano e do humano diante do não humano. Por isso “já não” e “ainda não” definem o tempo humano, a história. Se a infância é o paradigma do humano, então a regressão é o movimento mais próprio do homem, que não conduz ao passado nem ao futuro, mas a um passado no futuro, um futuro anterior. A infância é o futuro anterior do homem e a sua verdadeira pátria. [...] Todo poder começa com o poder sobre as crianças. E não valerá a pena viver entre os homens, enquanto as crianças não forem liberadas de sua escravidão. Evangelhos da infância. Vida secreta de Jesus, o messias que fala com uma voz branca, infantil. A revolução que liberta o homem e a produção está depois daquela que liberta a infância e a inoperosidade. Voz branca, que não quer dizer nada e por isso nos fere. A linguagem é uma voz branca, infantil. Todo poder começa com o poder sobre as crianças.<sup>46</sup>

Portanto, assim como Raúl Antelo se empenha em resgatar “o caráter acéfalo da existência” em seu trabalho crítico, a fim de “questionar o retorno às formas autonomistas de pensar a cultura” e o conseqüente retorno redutor à unidade, de “um mundo anterior ao desastre”;<sup>47</sup> Llansol, por sua vez, desativa as obras herdadas, não imita “as obras dos adultos”, de tal modo que eles produzem leituras, produzem o político e não a política. Articulam uma

<sup>44</sup> BARRENTO, João. *Texto da conferência “Llansol: O texto que vem do futuro”*, op. cit. [Grifo meu].

<sup>45</sup> “El arte recuperaría así cierto tanteo infantil, como experiencia original de la diferencia entre lengua y habla, que así nos descubre el verdadero panorama de la historia. En esa salida de la pura lengua edénica y su proyección al balbucio infantil, en ese pozo de Babel, se origina la historia como leyenda. [...] La experiencia originaria significa pues acceder a la infancia como patria transcendental de la historia”. ANTELO, Raúl. *El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel*. In: *Imágenes de América Latina*, op. cit., p. 153.

<sup>46</sup> AGAMBEN, Giorgio. [Sem título]. *Revista Gratuita*, v.3 – Infância/ Maria Carolina Fenati (Org.). Belo Horizonte: Chão da Feira, p. 15, 2017.

<sup>47</sup> “[...] 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 desastre e ainda habitado por Deus, pouco importa se essa divindade atende pelo nome de Verdade, Nação ou Justiça”. ANTELO, Raúl. *Lindes, limites, limiares. Boletim de Pesquisa Nelic*, op. cit., p. 21.

instância não articulada da linguagem, uma pré-história<sup>48</sup>, essa “nudez, impossível de vestir, tal os animais e a natureza”,<sup>49</sup> ou a “voz branca” da infância que é a matéria para um “futuro fabuloso”.

---

<sup>48</sup> A linguagem em *Meu tio o lauretê*, de Guimarães Rosa, exemplo trazido por Antelo em “El futuro fabuloso”, como a metamorfose do humano no animal. ANTELO, Raúl. El futuro fabuloso, la forma formante y el pozo de Babel. In: *Imágenes de América Latina*, op. cit., p. 142-144.

<sup>49</sup> Talvez seja algo como a busca indicada pelos seguintes versos de Ana Cristina Cesar: estou atrás/ do despojamento mais inteiro/ da simplicidade mais erma/ da palavra mais recém-nascida/ do inteiro mais despojado/ do ermo mais simples/ do nascimento a mais da palavra. (28.5.69) In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 164. Ou, mais precisamente, a “vida menor” procurada pelo poeta itabirano: A fuga do real,/ ainda mais longe a fuga do feérico,/ mais longe de tudo, a fuga de si mesmo,/ a fuga da fuga, o exílio/ sem água e palavra, a perda/ voluntária de amor e memória,/ o eco/ já não correspondendo ao apelo, e este fundindo-se,/ a mão tornando-se enorme e desaparecendo/ desfigurada, todos os gestos afinal impossíveis,/ senão inúteis,/ a desnecessidade do canto, a limpeza/ da cor, nem braço a mover-se nem unha crescendo./ Não a morte, contudo./ / Mas a vida: captada em sua forma irredutível,/ já sem ornato ou comentário melódico,/ vida a que aspiramos como paz no cansaço/ (não a morte),/ vida mínima, essencial; um início; um sono;/ menos que terra, sem calor; sem ciência nem ironia;/ o que se possa desejar de menos cruel: vida/ em que o ar, não respirado, mas me envolva;/ nenhum gasto de tecidos: ausência deles;/ confusão entre manhã e tarde, já sem dor,/ porque o tempo não mais se divide em seções; o tempo/ elidido, domado./ / Não o morto nem o eterno ou o divino,/ apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente/ e solitário vivo./ Isso eu procuro. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 93-94.



Recebido em 11 de abril de 2018

Aceito em 4 de julho de 2018

A *TÉKHNE* E OS VAZIOS DO HOMEM  
NOTAS SOBRE A EXPRESSÃO E A TÉCNICA  
A PARTIR DO EXERCÍCIO DA ARQUIFILOLOGIA DE RAÚL ANTELO

Tesla Coutinho Andrade  
UNIRIO – CAPES

RESUMO: Este ensaio explora as relações entre os modos de ser do homem e a noção grega de *tékhnē* com o objetivo de promover uma reflexão sobre a expressão e a técnica sob a ótica do contemporâneo de Giorgio Agamben. O percurso se inspira no exercício da arquifilologia, que Raúl Antelo nos apresenta como um estudo anacrônico das emergências detectadas na produção cultural através de um jogo persistente de (re)leituras. O conceito de transdução que Gilbert Simondon traz da mecânica quântica nos serve de cenário para estimular encontros, desencontros e reflexões sobre a vida, o homem e os gestos de expressão e exclusão que desenham sua sombra.

PALAVRAS-CHAVE: Técnica; Transdução; Arquifilologia.

TECHNE AND MEN'S NOTHINGS  
NOTES ON EXPRESSION AND TECHNIQUE  
FROM RAÚL ANTELO'S ARCHIPHILOLOGY

ABSTRACT: This essay explores the relations between the man's modes of being and the Greek notion of *techne* in order to promote a reflection on expression and technique from the perspective of the contemporary of Giorgio Agamben. The work is inspired by the practice of archiphilology, which Raúl Antelo presents as an anachronistic study of emergencies detected in cultural production through a persistent game of re-readings. The concept of transduction which Gilbert Simondon brings from quantum mechanics to philosophy is used here as a setting to stimulate encounters, ruptures and reflections on life, man and the gestures of expression and exclusion that shape his shadow.

KEYWORDS: Technique; Transduction; Archiphilology.

Tesla Coutinho Andrade é doutoranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A *TÉKHNE* E OS VAZIOS DO HOMEM  
NOTAS SOBRE A EXPRESSÃO E A TÉCNICA  
A PARTIR DO EXERCÍCIO DA ARQUIFILOGIA DE RAÚL ANTELO

Tesla Coutinho Andrade

Os vazios do homem

Os vazios do homem não sentem ao nada do vazio qualquer: do do casaco vazio, do da saca vazia (que não ficam de pé quando vazios, ou o homem com vazios); os vazios do homem sentem a um cheio de uma coisa que inchasse já inchada; ou ao que deve sentir, quando cheia, uma saca: todavia não, qualquer saca. Os vazios do homem, esse vazio cheio, não sentem ao que uma saca de tijolos, uma saca de rebites; nem têm o pulso que bate numa de sementes, de ovos.

2

Os vazios do homem, ainda que sintam a uma plenitude (gora mas presença) contêm nadas, contêm apenas vazios: o que a esponja, vazia quando plena; incham do que a esponja, de ar vazio, e dela copiam certamente a estrutura: toda em grutas ou em gotas de vazio, postas em cachos de bolha, de não-uva. Esse cheio vazio sente ao que uma saca mas cheia de esponjas cheias de vazio; os vazios do homem ou o vazio inchado: ou o vazio que inchou por estar vazio.<sup>1</sup>

Com um oximoro, o poeta oferece ao homem uma merecida indefinição. Em Agamben, cruzamos com caminhos semelhantes. Ao trazer de Espinoza a segurança e o desespero – as duas formas do irreparável –, o filósofo imagina ali um ideal de reconciliação: “Se pudéssemos nos sentir seguros no desespero

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 31.

ou desesperados na segurança”, diz ele, “teríamos percebido, no estado de coisas, uma margem, um limbo que não pode estar contido dentro dele. O puro ser-assim.”<sup>2</sup>

O que muda não são as coisas, mas os seus limites. O irreparável [...] não é propriamente uma modalidade do ser, mas é o ser que já sempre se dá em modalidades, é as suas modalidades. Não é *assim*, mas *o* seu *assim*.<sup>3</sup>

Vazio cheio de vazios é problema ou solução? Fim de linha, porta aberta ou ambos simultaneamente? É estar seguro no desespero ou desesperado em segurança? Penso ser possível encaminhar essas questões através de uma reflexão sobre expressão e exclusão, duas ideias que aparecem intimamente ligadas à experiência humana. Com elas, quero explorar aqui as relações dos modos de ser do homem e a noção de técnica. De expressão e exclusão, como veremos, emergem o pensamento e seus desdobramentos, que se manifestam, de um modo ou de outro, como uma certa arte, uma certa habilidade, a *tékhne*, para os gregos. É transformando-se no mundo, com o mundo e transformando o mundo que o homem assiste a si e à relevância da sua indefinição original.

Em *Pensamento e poesia*, Zambrano escreve que apenas em alguns mortais felizes poesia e pensamento puderam dar-se ao mesmo tempo e, em outros poucos, “mais felizes ainda”, diz ela, ambos puderam unir-se em uma única forma expressiva. A poesia é encontro, resposta que se mostra pergunta, ao passo que a filosofia é pergunta, metódica, que se pensa resposta, observa ela. Estava no exílio, em 1939, quando eclodia a Segunda Guerra e o texto foi publicado. Filósofa, intelectual ativista e parte da Geração 36, movimento de resistência que reuniu pensadores, poetas e escritores durante a Guerra Civil Espanhola, Zambrano buscava entender o ponto de desentendimento entre estes dois caminhos, quando, a seu ver, o homem cindira-se em duas metades – o filósofo e o poeta –, que, separadamente, não contemplam sua sede comum de conhecimento e expressão.

Desde que o pensamento filosófico consumou a sua tomada de poder, a poesia ficou a viver nos arrabaldes, arisca e separada, dizendo o mais alto que pode todas as verdades inconvenientes, perenemente em rebeldia. Pois se os filósofos não governaram ainda nenhuma república, a razão por eles estabelecida exerceu um domínio decisivo no reino do conhecimento.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 84.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>4</sup> ZAMBRANO, Maria. *Pensamento e poesia*. In: *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000, p. 61.

Para os leitores de Raúl Antelo, não é difícil ver os encontros dos pensamentos de Zambrano e de Agamben, promovendo uma reconciliação entre filosofia e poesia. O grito da poesia e da arte anima o pensamento filosófico que transborda no “carnaval concertado”<sup>5</sup> que Antelo nos apresenta incansavelmente em seu trabalho, afirmando esse descabimento. Macedonio Fernández, Alejandra Pizarnik, Oswald de Andrade, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, José Bergamín, Flávio de Carvalho, Murilo Mendes, entre outros que não cessam de chegar, encontram Zambrano, Araripe Jr., Agamben, Nietzsche, Derrida, Foucault, Benjamin, Deleuze e seus contemporâneos, na acepção agambiana da palavra.<sup>6</sup> São aqueles que mantêm fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas a escuridão. Todos os tempos são, para quem os experimenta na contemporaneidade, obscuros, nos diz Agamben. Contemporâneo é exatamente aquele que sabe ver essa obscuridade. Aquele que sabe ver as trevas.

A arquifilologia de Raúl Antelo é a proposta de embaralhar as cartas dadas e recomeçar o jogo, um exercício contínuo de lançar os dados; de promover ativamente o encontro desses desencontros e seus infinitos possíveis desdobramentos. Pôr em movimento pensamento e poesia. Em sua trajetória de intensa produção de leituras entrelaçadas, escritos, aulas e conferências, o professor, estudioso do modernismo e crítico de arte e literatura vem nos convidando, nos últimos trinta anos, ao gesto do desvio. Ao encontro de novos possíveis através do choque de forças imagéticas e seu caráter potente de desconstrução.<sup>7</sup> Em Antelo, a arquifilologia é uma filologia da *arkhé*, da irrupção, da emergência. Como em Foucault e em Agamben, é o estudo, através da trama aberta da produção cultural humana, das possibilidades de novas leituras, da abertura constante, sem sedimentação, de novos caminhos, impossíveis, impensados, imprevistos, acidentais, desviantes.

Com Antelo, procuro esboçar aqui alguns possíveis desdobramentos daquele “vazio cheio de vazios” a partir de um exercício, rudimentar, inicial, do que poderia nos dizer uma arquifilologia da técnica, vista como *tékhne*. No cenário deste século XXI, em que a expressão do homem se entranhou desde os abismos à órbita do planeta e já batiza uma reflexão sobre a cronologia da presença da espécie na Terra – uma era geológica nomeada antropoceno –, o

<sup>5</sup> ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 25.

<sup>6</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 21-33.

<sup>7</sup> ANTELO, Raúl. As imagens como força. *Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, jul. / dez. 2008.

que a ideia de “vazio cheio de vazios” nos diz? O que ela pode falar sobre um mundo preenchido, esgotado, supersaturado pela ação humana?

O pensamento científico, que nasce com os gregos e seu questionamento sobre a *physis* e, de saída, entende que compreender a natureza é distingui-la, se desenvolve, amadurece e se torna dominante ganhando distância cada vez maior do seu objeto. A natureza, intensa, diversa e em constante transformação, é imobilizada, dissecada, nomeada, classificada, indexada, comentada, interpretada. O homem a distingue de si mesmo, retalha em indivíduos sujeitos e objetos até suas mais ínfimas estruturas e dimensões; os observa e os analisa, os consome ou os descarta. A propósito de conhecer, o homem inaugura o método de sua obra de exclusão. Sem perceber, estará ele próprio incluído nesta obra.

A propósito de desmontar a ideia de história da literatura brasileira como pilar de edificação de outra ideia, a de nação, Antelo busca Foucault e sua noção de genealogia “*comme carnaval concerté*” e a define como uma “desregulação regrada”.<sup>8</sup> Essa manobra consiste em entender a necessidade de abrir espaço de indeterminação para as formações possíveis de arranjos do quebra-cabeça. O vazio aqui aparece como uma disponibilidade para permitir o jogo do acaso e sua promoção de eventuais, múltiplas e dinâmicas constelações e atravessamentos. Essa ideia, como nos mostra Foucault, emerge das grandes rupturas no pensamento em fins do século XVIII e no século XIX.<sup>9</sup> Além do bem e do mal, do sim e do não, de um conhecimento absoluto e de uma progressão linear, existe um intervalo, a condição de relação, o lugar da promoção de novos possíveis. E é justamente a obstrução dessa condição de relação que se postula agora reverter. Promover a “desregulação regrada” é compreender que a condição de existência do objeto de análise é a sua própria liberdade de deixar de ser, para ser outros e nenhum.

Antelo tratava ali do estudo da literatura brasileira, do problema de definir os contornos de um território. Identidade é território, e território é deserto, escreve. Território é borda, mas conteúdo transborda. Conter o que não se deixa agarrar, porque, sempre exposto às relações com o mundo, se modifica, é dar vida ou extingui-la? *Me muro, memoro, me muero*, vaticina Pizarnik.<sup>10</sup> O autor nos mostra que o sentido da língua está na prática, que por sua vez manifesta o caráter da língua. A língua, com seu poder de incorporação do alheio,

<sup>8</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Selma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 455-473.

<sup>10</sup> ANTELO, Raúl. *As imagens como força*, op. cit., p. 208.

se modifica e forma os sujeitos que por ela se formam. Para entender a língua como um saber da experiência é preciso praticá-la, vivê-la. “Mediadora entre natureza e cultura, a língua não transmite, mas transfere”,<sup>11</sup> escreve Antelo. Por conta disso, como evento de formação do discurso, a ele confere uma dimensão ética intransferível.

Panesi [...] ao assinalar que enquanto a cultura orientada para os estudos culturais tornou-se historiadora e arquivista reprimindo sua vertente literária, por outro lado, a antropologia e a história são cada vez mais sensíveis aos logros tropológicos, aprendidos com a crítica literária, que lhes permitiu captar a dimensão retórica e inventiva, literal e discursiva dos documentos culturais. E isto se deve, segundo Panesi, ao caráter flutuante e sui generis da literatura que permite dizer-se (quase tudo). No espaço da ficção cabe, com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia.<sup>12</sup>

Na dobra daquela compulsão historiadora e arquivista observada por Panesi, a memória, como instituição que nasce em fins do século XVIII, instaura um mundo, o povoa, ergue templos, muralhas e pavimenta estradas. É o mundo cheio das representações de representações, murado e já separado da experiência direta entre seus seres. Representações que, esvaziadas de seu sentido original, formam um mundo cheio de vazios cheios. Nietzsche vê a memória como uma imensa obstrução no corpo, um mal-estar permanente, uma indigestão.<sup>13</sup> Para reinventar o mundo, é preciso digeri-lo, esquecer. Digerir é um processo difícil. O pensamento no século XIX reflete a emergência de uma saturação que não se digere.

## O TRABALHO E O HOMEM

O pensamento clássico encontra o trabalho quando buscava definir a felicidade, nos diz Agamben.<sup>14</sup> Para pensar o que é a felicidade, Aristóteles buscou antes estabelecer o que era *ergon*, o resultado do trabalho, a obra do homem. O fez a partir da observação de categorias específicas de produtores, artesãos, entendendo que o produto do trabalho reunia em si uma qualidade de seu produtor, um certo homem no estado operante de ser-em-obra. Cabe

<sup>11</sup> Ibidem, p.27.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Márcio Ferreira dos Santos. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013, p. 57-93.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. A obra do homem. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 319.

ressaltar, como insiste Foucault, que o homem em si só aparece como categoria do pensamento em fins do século XVIII. “No pensamento clássico, [...] aquele que trama todos os fios entrecruzados da ‘representação em quadro’, esse jamais se encontra lá presente”.<sup>15</sup>

Do mesmo modo, Agamben ressalta que Aristóteles não define em nenhum momento o que é a vida, limita-se a decompô-la. Na vivência direta com o mundo que tentavam definir, os gregos viam o movimento e pensavam modos ou estados das coisas. Da vida, Aristóteles então extrai um modo de ser que só o é por exclusão. Distingue do restante da vida natural – das vidas vegetativas e nutritivas, aquelas que *apenas* nutrem e sentem – aquilo sobre cuja exclusão se funda a definição do homem, uma vez que este é provido de pensamento, do *logos*, da razão.

O homem é, portanto, um vivente sem obra, privado de uma natureza, sem vocação específica. O vazio inchado de vazios de João Cabral. É a potência de preencher este vazio, o ser-em-obra, a *energeia*<sup>16</sup> – uma operação ao mesmo tempo ativa e inativa –, que define a essência do homem. O lazer contemplativo ou ócio, *scholé*, para os gregos era parte integrante da noção de *energeia*. A felicidade é então determinada através da relação com uma certa atividade ou ser-em-obra. Esta atividade consiste na atualização da potência vital racional – não da nutritiva nem da sensível, das quais caberia ao homem apenas cuidar. Onde Agamben conclui que “esse *ergon* é, em última análise, ‘uma certa vida’, que se define através da exclusão do simples fato de viver, da vida nua”.<sup>17</sup>

Livre da vida nua, o ser-em-obra se dedica a representar o mundo, a distinguir aquilo que vê, sente e aquilo que o nutre. Nesse processo, promove mais uma grande exclusão, distinguindo o sujeito, aquele que pensa, dos objetos que está a distinguir. Essa virada, nos diz Foucault, produz um acontecimento determinante e que diz respeito mais uma vez à atenção do pensamento ao trabalho. Dobrado sobre si mesmo, o pensamento passa a analisar o funcionamento interno de suas representações, como se organizam, quais as estruturas que as formam. O valor visível, sensível, daquilo que é representado é transferido para a análise da atividade que o “produziu e que, silenciosamen-

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 424.

<sup>16</sup> Neologismo, que Agamben sugere ter sido criado por Aristóteles, que significa, literalmente, ser-em-obra e une dois adjetivos de sentido contrário, *energós*, operoso, e *aergós*, inoperoso. AGAMBEN, Giorgio. A obra do homem. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, op. cit., p. 320.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 324.

te, nele se depositou”.<sup>18</sup> Esse acontecimento funda um novo mundo, esvaziado das relações com o mundo sensível. O mundo em que Antelo vê o vazio da multiplicação das representações de representações. Deste vazio nascem o que Foucault chama de os quase-transcendentais: as noções abstratas de vida, trabalho e linguagem; assim como a invenção do homem pelo pensamento. São elas que darão lugar, a partir de então, a novas questões.

O que mudou, na curva do século, [...] foi o próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento [...]; a produção como figura fundamental no espaço do saber substitui-se à troca, fazendo aparecer, por um lado, novos objetos cognoscíveis (como o capital) e prescrevendo, por outro, novos conceitos e novos métodos (como a análise das formas de produção).<sup>19</sup>

A linguagem, no entanto, como vimos nas reflexões de Panesi e de Antelo, não se deixa apreender. E é sugerindo um diálogo entre Nietzsche e Mallarmé que Foucault enxerga a sua rebelião, em fins do século XIX.<sup>20</sup> Nietzsche quer saber: quem fala, nesse emaranhado de duplicidades e abstrações? Ao que Mallarmé responde que “o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário”.

Agamben evoca Guy Debord e *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967, para dizer que “o capitalismo na sua última forma se apresenta como uma imensa acumulação de imagens, em que tudo o que era diretamente vivido se tornou uma representação distante”.<sup>21</sup> Para além da expropriação da atividade produtiva, o capitalismo aliena a própria linguagem, separa aquilo que une os homens. Agamben encontra em uma parábola judaica a expressão do problema. Conta que numa visita ao paraíso, quatro rabinos enfrentam diferentes destinos. Um o vislumbra e morre, outro enlouquece; um terceiro, Aher, corta os raminhos e apenas o rabino Akiba, o quarto, sai ileso da experiência. “Como Adão, Aher representa a humanidade”, ao cortar os raminhos adota o saber como destino e potência, isolando o conhecimento divino da palavra. “O fato de ser revelada e manifesta – e, portanto, comum e participável – se separa da coisa revelada e se interpõe entre ela e os homens”.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 327.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 346.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 421.

<sup>21</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*, op. cit., p. 71.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 74.

Exilada, a Schekhinah perde então a sua potência positiva e se torna maléfica.

Em *O autor como produtor*, Benjamin também retoma a exclusão da poesia pelo pensamento clássico: “Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém julgava-a prejudicial, supérflua – numa coletividade *perfeita*”.<sup>23</sup> Ao buscar espaço para desarmar a lógica do processo produtivo burguês, pois entendia que, no lugar de abastecê-lo, ainda que de produção combativa, era imperioso modificá-lo, Benjamin encontra no teatro épico de Brecht o desvio que procurava. A dramatização de Brecht busca atingir o público promovendo uma ruptura de expectativas. Através de uma interrupção da ação, não no sentido da excitação, mas do assombro, de um vazio inesperado, a proposta brechtiana, conclui Benjamin, “combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”.<sup>24</sup> Ao contrário, o ativa. Uma operação é desarmada para dar lugar à outra, que integra em vez de alienar seus participantes.

Benjamin reconhece ali a técnica da montagem, que emergia do cinema e do rádio. É também nos mecanismos de reprodutibilidade técnica que Antelo vê, na interpretação de Thierry de Duve e Compagnon, a emergência do antiartista no raiar do século XX. Em Duchamp e seus *ready-made*, se dissolvem “a oposição entre arte e não arte, entre visível e legível”. “Identificando o artista ao artesão e o artesão ao produtor, Duchamp introduziu no domínio da arte a máquina e seu poder multiplicador”, diz Antelo.<sup>25</sup> Mas, como em Benjamin e Brecht, o antiartista, observa Octavio Paz, não adere à máquina. Ao contrário, a subverte, em seu sentido prático de reprodução do mesmo.

Duchamp não é um adepto de seu culto; ao contrário, ao inverso dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruinoso da atividade mecânica moderna. As máquinas são grandes produtoras de refugos e seus resíduos aumentam em proporção geométrica à sua capacidade produtiva. Para comprová-lo basta passear por nossas cidades e respirar sua atmosfera envenenada. As máquinas são agentes de destruição e daí que os mecanismos que apaixonam Duchamp sejam os que funcionam de modo imprevisível – os antimecanismos. Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação com a utilidade é a mesma que a de retardamento do movimento, sem sentido e significação: são máquinas que destilam a crítica de si mesmas.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 129.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>25</sup> ANTELO, Raúl. O ponto de vista *subjectile*. *Travessia*, n. 33, ago. / dez., p. 96, 1996. [Dossiê A estética do fragmento].

<sup>26</sup> PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 14.

Os encontros inesperados de Duchamp inflam positivamente o vazio de vazios, abrindo novos caminhos. São encontros de desencontros; expressão sem exclusão.

Ao apresentar *Nudez*, livro que reúne ensaios de Agamben em torno da ideia de inoperância, Davi Pessoa comenta que “Agamben sabe que o que é necessário não é destruir a máquina em si, mas a situação que torna as máquinas produtivas”.<sup>27</sup> Aos desvios oferecidos por Benjamin, Brecht e Duchamp, Agamben nos traz o pensamento de Deleuze e sua definição de poder como a separação dos homens de sua potência.<sup>28</sup> A multiplicação do Mesmo, intensificada pela máquina moderna de reprodução técnica, esvazia os homens, os comprime, como à esponja de João Cabral. Mas, mais ainda, destaca Agamben, este mesmo poder vem atuando cada vez mais sobre a possibilidade de impotência, sobre a liberdade de não fazer, de interromper o contexto, como propunha Brecht, para deixá-lo em suspenso, aberto ao inesperado.

O poder de não fazer, diz Agamben, expõe o homem, “mais que qualquer outro vivente, ao risco do erro, mas ao mesmo tempo permite-lhe acumular e dominar livremente as suas capacidades, transformando-as em ‘faculdades’”.<sup>29</sup> O homem é o animal que pode a sua própria impotência, afirma. “Nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como esse estranhamento da impotência”, pois “é apenas a visão lúcida do que não podemos ou podemos fazer que dá consistência ao nosso agir”.<sup>30</sup>

O lugar por excelência da indeterminação se dá na experiência humana do sono, que desativa o processo organizador da consciência. No sono, como o viram Freud e Proust, o homem reativa uma relação ancestral com a indeterminação. O sono é ao mesmo tempo vazio e cheio. É suspensão e assombro. Crary enxerga o sono como “uma das grandes afrontas humanas à voracidade do capitalismo contemporâneo”.<sup>31</sup> Por isso mesmo, assim como a água, hoje engarrafada e comercializada, observa ele, a máquina produtiva estimula a sua escassez e, com isso, aumenta a nossa impotência.

## ENERGEIA E TRANSDUÇÃO

Com Foucault, Antelo destaca a condição paradoxal do homem moderno como simultaneamente sujeito e objeto de saber, soberano submisso e es-

<sup>27</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>31</sup> CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 20.

pectador olhado.<sup>32</sup> Refletido, o homem enxerga em sua finitude a trama que a compõe e busca rever o começo de tudo. “O homem e o impensado são, ao nível arqueológico, contemporâneos”, nos diz Foucault. Assim, a tarefa que se oferece, menos que determinar a origem das coisas, é refundá-la. A origem emerge no presente, no modo como o homem se articula com o já dado da existência no trabalho, na vida e na linguagem. “É o que está mais próximo dele: essa superfície que ele percorre inocentemente, sempre pela primeira vez”.<sup>33</sup> Não mais ideal, mas em construção:

[...] em oposição a esse retorno que ainda que não seja feliz é perfeito, delinea-se a experiência de Hölderlin, de Nietzsche e de Heidegger, em que o retorno só se dá no extremo recuo da origem – lá onde os deuses se evadiram, onde cresce o deserto, onde a tékhne instalou a denominação de sua vontade [...] o extremo é então o mais próximo.<sup>34</sup>

Em suas duas teses, publicadas em 1958, *A individuação à luz das noções de forma e informação*, a tese principal, e *Do modo de existência dos objetos técnicos*, a complementar, Simondon apresenta as noções de transdução e de transindividualidade. Aluno de Canguillem e de Merleau-Ponty, formado pela mesma escola de pensamento que Foucault e Deleuze, Simondon posiciona seu olhar sobre a indeterminação propondo que a filosofia se oriente para o processo anterior à formalização. Sua argumentação é uma releitura do conceito de hecceidade em Duns Scotus, filósofo da escolástica, e que significa a qualidade que faz de cada ser um ser singular. O mesmo conceito e o próprio trabalho de Simondon, inspirariam Deleuze em sua tese *Diferença e repetição*,<sup>35</sup> publicada dez anos depois. Tecnólogo e psicólogo, Simondon estava interessado no processo de individuação, que, com os desdobramentos ainda recentes das descobertas da mecânica quântica, ganhara bases científicas e levantava questões até então impossíveis de serem postuladas. Menos que o indivíduo constituído, a realidade a explicar era, para ele, a própria “zona obscura” da operação de individuação:

<sup>32</sup> ANTELO, Raúl. O ponto de vista *subjectile*, op. cit., p. 92; FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 430.

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 456.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 461.

<sup>35</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 74.

É preciso operar uma reviravolta na busca pelo princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação [...]. O indivíduo seria, então, apreendido como uma realidade relativa, uma certa fase do ser que supõe antes dela uma realidade pré-individual, e que, mesmo após a individuação, não existe sozinha, pois além de a individuação não esgotar de vez os potenciais da realidade pré-individual, aquilo que ela faz aparecer não é somente o indivíduo, mas o acoplamento indivíduo-meio [...]. A individuação não pôde ser devidamente pensada e descrita pois se conhecia apenas uma forma de equilíbrio, o equilíbrio estável; não se conhecia o equilíbrio metaestável [...] o equilíbrio estável exclui o devir, pois ele corresponde ao mais baixo nível de energia potencial possível; ele é atingido em um sistema assim que todas as transformações possíveis foram realizadas.<sup>36</sup>

É a partir então da noção de metaestabilidade, trazida da teoria dos *quanta* e da observação de uma carga excedente de energia que ultrapassa a unidade dos corpos, que Simondon constrói seus conceitos de transdução e transindividualidade. “Associada ao indivíduo, a natureza pré-individual é uma fonte de estados metaestáveis futuros de onde poderão surgir novas individuações”, escreve na introdução à tese principal.<sup>37</sup> Todos os corpos não são mais que cristalizações nascidas de atravessamentos com outros corpos, e sua sedimentação ou estabilização é resultado do enfraquecimento da sua potência de continuar o movimento de transformação.

Simondon também estava imerso nas reflexões sobre a vida, o trabalho, a linguagem e o homem. Interessado na técnica, porém, o que ele faz é tirá-la do lugar acessório em que o pensamento científico a mantinha e propor que se veja o objeto técnico como também portador dessa margem de indeterminação, que transforma ao mesmo tempo que é transformada pelas relações que a atravessam. O objeto técnico é visto como um modo de ser, como uma tecnicidade, uma possibilidade de ser-em-obra. Simondon contesta a antinomia homem *versus* máquina e afirma que a oposição entre a técnica e a cultura, entre o homem e a máquina é falsa, pois “disfarça sob um humanismo fácil uma realidade rica em esforços humanos e forças naturais”. Do mesmo modo que a língua e seu papel transformador, como vimos em Antelo, para ele, a cultura se faz através do objeto técnico, assim como o próprio homem ao confrontar-se com o outro, o estrangeiro. Resta descobrir “o que é” este estrangeiro. Ele propõe desconstruir a ideia de objeto técnico como exterior ao homem e enxergá-lo como parte da expressão humana.

<sup>36</sup> SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação: Introdução*. Trad. Pedro P. Ferreira e Francisco A. Caminati. Campinas: IFCH, Unicamp, 2012, p. 2-3.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 5.

La plus forte cause d'aliénation dans le monde contemporain reside dans cette méconnaissance de la machine, qui n'est pas une aliénation causée par la machine, mais par la non-connaissance de la nature et de son essence, par son absence du monde des significations, et par son omission dans la table des valeurs et des concepts faisant partie de la culture.<sup>38</sup>

Simondon vê no objeto técnico uma abertura inerente, elementar, que só não se manifesta plenamente porque encontra um homem já excluído de um envolvimento com ele. É o homem, alienado da *tékhnē*, que está menos aberto à indeterminação. Assim como o pensamento científico, o trabalhador dissociado do processo interior daquilo que opera se fecha para a multiplicidade ao seu redor. O homem da era da informação, como lembra Agamben, a partir de Guy Debord, é o homem privado da comunicação. Um homem binário, já destituído do seu elemento primordial de socialização, a língua. A mesma que, indomada, o revelara. Enxergar-se no objeto técnico, menos que ver-se máquina, seria para Simondon enxergar justamente aquilo que deixou de ser, um ser transindividual, em permanente relação com o mundo que o cerca e cuja transformação, a partir da indeterminação, é o que lhe abre espaço para os vazios que o nutrem.

Simondon deseja mostrar que o robô, super-humano, não é uma máquina. Para ele, os idólatras da máquina relacionam, em geral, o grau de perfeição de uma máquina ao seu grau de automatismo. Ao contrário, afirma, o automatismo é um baixíssimo grau de perfeição técnica. Simondon era um entusiasta da cibernética em seu alvorecer. Morto em 1989, ele não chega a testemunhar a penetração da internet no cotidiano de bilhões ao redor do mundo e a virada que ela representou. O desenvolvimento das técnicas de inteligência artificial neste século XXI já nos mostra, no entanto, o que podem e o que poderão vir a fazer tecnologias de indeterminação como os algoritmos. Neles, os duplos passam a ser triplos – representação da representação da representação – através do código binário. Que mundo alimenta essa perfeição técnica? Qual grau de exclusão o sustenta?

O pensamento de Simondon, embora alvo de reflexão de importantes pensadores, entre eles, como vimos, Deleuze, manteve-se pouco explorado até hoje; seus textos têm poucas traduções e apenas na virada deste século XXI vem sendo gradativamente revisitado. Não é difícil entender esse quase apagamento. No mesmo ano da publicação de suas teses, em 1958, a editora

---

<sup>38</sup> SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989, p. 9.

Einaudi reeditava *É isto um homem?*<sup>39</sup>, o relato de Primo Levi sobre sua experiência em Auschwitz, que fora lançado em 1947. A máquina de extermínio humano projetada pelo nazismo, escreveu Levi, “é o produto de uma concepção do mundo levada às últimas consequências com uma lógica rigorosa”.<sup>40</sup>

Também em 1958, Hannah Arendt publicava *A condição humana*<sup>41</sup>, também vista como desdobramentos e aspectos distintivos das relações do homem com o trabalho. Na abertura do livro, a autora, que em seguida revelaria a banalidade do mal, se pergunta: “O que estamos fazendo?”<sup>42</sup> A questão é dirigida ao evento de lançamento, um ano antes, do Sputnik, primeiro satélite artificial, que a filósofa evoca como um marco ainda mais importante do que a fissão do átomo, que possibilitara o lançamento de bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki.

Esse evento, que em importância ultrapassa todos os outros, até mesmo a fissão do átomo, teria sido saudado com incontida alegria, não fossem as incômodas circunstâncias militares e políticas que o acompanhavam. O curioso, porém, é que essa alegria não foi triunfal; o que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguerem os olhos da Terra para os céus, podiam observar lá uma coisa produzida por eles, não foi orgulho nem assombro ante a enormidade e o poder do domínio humanos. A reação imediata, expressa no calor da hora, foi alívio ante o primeiro “passo para a fuga dos homens de sua prisão na Terra”.<sup>43</sup>

Esvaziado de vazios, o homem passa a cogitar a exclusão de um mundo.

## SOBRE PERDAS, VAZIOS E SERPENTES

Mas não é possível escapar da própria sombra, nos lembra Bataille em seu ensaio *A noção de dispêndio*,<sup>44</sup> publicado pela primeira vez em 1933. No ensaio, Bataille parte da ideia da exclusão da positividade da perda, para tratar dos conflitos gerados por uma sociedade construída sobre o pilar da utilidade como necessidade básica. Toma de empréstimo de Mauss a forma arcaica da troca, o *potlach*, na qual o valor do poder se mede pelo poder de perder suas riquezas, para contrapor-la ao princípio de conservação das sociedades modernas. “O que resta dos modos de dispêndio tradicionais adquiriu o sentido de

<sup>39</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>41</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

<sup>42</sup> *Idem*, *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>44</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

uma atrofia”, diz Bataille. “O homem rico consome a perda do homem pobre, criando para este uma categoria de desgraça e abjeção que abre caminho para a escravidão”.<sup>45</sup>

Como vimos, Zambrano defende que o pensamento sistemático não dá conta da realidade humana; Simondon postula que o trabalho não dá conta da alienação do homem; e Bataille, que a negatização das perdas só abastece a exclusão. Em comum, todos enxergam a necessidade de uma integração perdida com a “vida nua” de Agamben e sua expressão natural. Nas notas de Aby Warburg recolhidas por Michaud, lemos que “a atitude tropológica é um estado mental que permite observar a função da troca de imagens *in statu nascenti*”.<sup>46</sup> O estudioso das artes refletia sobre os rituais de *pueblos* indígenas que conhecera a partir de suas pesquisas na Smithsonian Institution, nos Estados Unidos. Desta experiência resultaria a Conferência do Ritual da Serpente, em 1923. Da clínica de Kreuzlingen, onde estava internado por distúrbios psíquicos, Warburg, leitor de Nietzsche, que fora tratado no mesmo lugar anos antes, explica o que o levava a buscar os índios:

O que me interessava, como historiador da cultura, era que, no meio de um país que fizera da civilização tecnológica uma admirável arma de precisão nas mãos do intelectual, um enclave de comunidade pagã primitiva tinha conseguido manter-se.<sup>47</sup>

[...] Eu ainda não desconfiava de que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos “primitivos” me apareceria com tanta clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas.<sup>48</sup>

O ritual da serpente acontecia anualmente, durante nove dias, para a evocação da chuva. As serpentes, quase todas cascavéis, eram capturadas pelos índios, cuidadas, para em determinado momento fazerem parte de uma dança que terminava com a sua devolução, vivas, à natureza. Michaud constata que já nas primeiras décadas do século XX o ritual da serpente analisado por Warburg se transformaria em espetáculo turístico. “A multiplicação do ritual, que passou a ser praticado com vistas à reprodução fotográfica, foi o sinal in-

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>46</sup> MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 277

<sup>47</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 259

dubitável de seu desaparecimento definitivo”.<sup>49</sup> Além da fotografia, outro instrumento de captação do real, o fonógrafo, é tratado por Michaud como “sintoma”, não de preservação, mas do processo de extinção; e Thomas Edison, como o exemplar do “tipo humano que havia derrotado o culto da serpente”. O “feiticeiro da eletricidade” que havia “aprisionado o relâmpago”.<sup>50</sup>

Na Conferência do Ritual da Serpente, escreve Michaud, Warburg inverte os clichês positivistas, afirmando que “ao substituir a causalidade mitológica, a causalidade tecnológica elimina o caráter aterrorizante vivenciado pelo homem primitivo”, pois os medos ancestrais “não se opõem ao conhecimento, mas sim ao desencantamento do mundo”.<sup>51</sup>

A serpente, que Warburg via sobreviver no imaginário dos *hopis* norte-americanos e no *Laocoonte* renascentista,<sup>52</sup> é o personagem amazônico que Bopp oferece para alimentar o grito antropófago, em 1921. *Cobra Norato* nos apresenta, em poesia, uma viagem pela vida real, aquela que nutre e que sente:<sup>53</sup> a mesma que fora excluída das questões dos gregos, talvez mesmo porque não era um problema efetivo a ser resolvido por aqueles que o propunham. A vida de *Cobra Norato* é a que atravessa todos os vazios e se mistura no ventre do mato, se enfia em peles de seda elástica; é a vida sob estrelas que conversam, sonos que escorregam, onde as sombras escondem árvores, os rios se afogam bebendo caminhos, os silêncios se machucam, as árvores ficam prenhas e as raízes mordem o chão. A vida em exuberantes combinações dinâmicas que atravessam os seres, entre eles o homem, quando livre para exercer seus vazios.

Quando Maria Zambrano escrevia *Pensamento e poesia*, às vésperas da Segunda Guerra, Lévi-Strauss conhecia os Nambiquara no Mato Grosso. Em *Tristes trópicos*, publicado pela primeira vez em Paris em 1955, narrativa de suas expedições etnográficas no Brasil, Lévi-Strauss descreve o encontro com a “infância da humanidade”, encarnada no modo de existir dos nambiquaras.<sup>54</sup> Observa que o grupo se fixa ou vive em nomadismo de acordo com o período do ano, entre as chuvas e a seca. “Na temporada chuvosa, de outubro a março”, descreve, constroem “cabanas toscas com galhos ou palmas”, plantam e cultivam roçados. Na seca, abandonam a aldeia e partem para a vida nômade.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 217.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 219

<sup>52</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>53</sup> BOPP, Raúl. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2016.

<sup>54</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 258.

“Durante sete meses, esses bandos vão vagar pelo cerrado”, e se alimentar do que houver:

As mulheres armam-se do pau de cavar que lhes serve para extrair as raízes e matar os pequenos bichos; os homens caçam com grandes arcos de madeira de palmeira e flechas das quais existem vários tipos: as destinadas aos pássaros, de ponta rombuda para que não penetrem nos galhos, as flechas de pesca, mais compridas, sem penas e terminadas por três ou cinco pontas divergentes, e as flechas envenenadas cuja ponta untada de curare é protegida por um estojo de bambu e que são reservadas para a caça média, ao passo que as da caça graúda – onça ou anta – têm uma ponta lanceolada feita com uma grande lasca de bambu a fim de provocar a hemorragia, pois a dose de veneno transportada por uma flecha seria insuficiente.<sup>55</sup>

Lévi-Strauss define a indigência em que vivem os nambiquaras como inacreditável: parecem “sobreviventes da idade da pedra”.<sup>56</sup> Vivem nus, dormem no chão e todos os seus bens cabem facilmente nas cestas carregadas pelas mulheres durante a vida nômade. Nelas estão essencialmente matérias-primas para fabricar os objetos na medida das necessidades. Nas noites frias, eles se aquecem abraçando-se mutuamente, ou se aproximando das fogueiras que se apagam, e acordam de madrugada sujos das cinzas ainda mornas do fogo. Por essa razão, destaca ele, os Pareci os designam com um apelido: *uaikoakoré*, “os que dormem no chão”.<sup>57</sup> Lévi-Strauss encerra a descrição de sua experiência com os Nambiquara reproduzindo uma cena que registrara em seus blocos de notas:

O visitante que, pela primeira vez, acampa no mato com os índios, sente-se tomado de angústia e de pena diante do espetáculo dessa humanidade tão completamente desvalida; esmagada, ao que parece, contra o solo de uma terra hostil por algum implacável cataclismo; nua, tiritante junto das fogueiras vacilantes. Ele circula tateando em meio ao matagal, evitando esbarrar na mão de alguém, num braço, num torso, cujos reflexos ardentes se entreveem à luz das fogueiras. Mas essa miséria é animada por cochichos e risos. Os casais abraçam-se como nostálgicos de uma unidade perdida; as carícias não são interrompidas à passagem do estrangeiro. Pressentimos em todos uma imensa gentileza, uma profunda despreocupação, uma ingênua e encantadora satisfação animal, e, reunindo esses sentimentos diversos, algo como a expressão mais comovente e mais verídica da ternura humana.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 259.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 260.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 277.

## PRECISAS MUDAR DE VIDA

Dois documentos publicados no começo de 2017 poderiam sintetizar a ideia do que é a antroposfera<sup>59</sup> hoje. O primeiro deles, um protocolo de instruções da Nasa, define normas para manter em limites “aceitáveis” o volume de lixo espacial.<sup>60</sup> *Orbital debris* é definido pela agência espacial norte-americana como qualquer objeto lançado no espaço pelo homem e que permanece na órbita do planeta sem qualquer utilidade. Uma coleção de imagens disponível no site da Nasa registra o cenário de nosso planeta, a Terra, circundado pelo que seria o negativo de um halo, uma espécie de aura escurecida de micros-satélites artificiais, poeira dos detritos lançados na atmosfera.<sup>61</sup> Um negativo de estrelas, formando uma constelação nebulosa que paira sobre as nossas cabeças.

O segundo documento, um artigo publicado na revista *Nature*, se intitula *Bioaccumulation of persistent organic pollutants (POPs) in the deepest ocean fauna* e trata do depósito alarmante de micropartículas de lixo industrial no ponto mais profundo do oceano Pacífico, as fendas das fossas Marianas, a mais de 10 mil metros de profundidade.<sup>62</sup> Os poluentes orgânicos persistentes, descrevem os pesquisadores, são “substâncias hidrofóbicas” com “lipofili-licidade inerente” e que, portanto, não se diluem em água; elas aderem aos organismos que vivem nesses biomas e serão crescentemente acumuladas através dos ciclos naturais de cadeia alimentar. O oceano profundo funciona como um coletor potencial de poluentes e lixo descartado nos mares. Os oceanos representam 70% da superfície terrestre e formam, portanto, o maior ecossistema do planeta em extensão.

O céu e os mares, antes lugares de mistério, hoje apresentam as cicatrizes dos efeitos, processos, objetos ou materiais antropogênicos, ou seja, todos aqueles produzidos pela ação humana. Em 1996, escrevendo para a revista de

<sup>59</sup> Sigo a definição de Dávila e Maturana: “[...] entendemos por antroposfera o âmbito de coerências ecológicas onde se realiza e conserva o humano, que surge com o viver humano como um modo humano de estar inserido na biosfera e ser parte dela. Tudo o que constitui nosso viver humano (desde nosso operar biológico natural até as maiores fantasias de nossos artifícios criativos) é parte da antroposfera e, como tal, é parte da biosfera, assim como o é o modo de viver de qualquer ser vivo”. DÁVILA YÁÑEZ, Ximena; MATURANA, Humberto. *Habitar humano em seis ensaios de biologia cultural*. Trad. Edson Araújo Cabral. São Paulo: Palas Athenas, 2009, p. 19.

<sup>60</sup> NASA, Office of Safety and Mission Assurance. [NASA Procedural Requirements \(NPR\) for Limiting Orbital Debris and Evaluating the Meteoroid and Orbital Debris Environments](#). *NASA Procedural Requirements*, 16 feb. 2017.

<sup>61</sup> Idem, [Orbital Debris Program Office](#). 2000-.

<sup>62</sup> JAMIESON, Alan J. et al. [Bioaccumulation of persistent organic pollutants in the deepest ocean fauna](#). *Nature Ecology & Evolution*, v. 1, art. 0051, 2017.

literatura *Travessia*, Antelo define a condição do artista moderno como aquele que “emerso dessa grande gaiola virtual que é a duplicação do existente” faz o gesto de liberação do “volume de um espetáculo agônico, autêntico aquário da distância e do passado”.<sup>63</sup> Este mesmo gesto, traduzido no poema de Rilke *Torso arcaico de Apolo*, é evocado por Benjamin em *Rua de mão única*:

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.<sup>64</sup>

Força é mudares de vida, diz o último verso de Rilke, na tradução de Bandeira.<sup>65</sup> Força é desfazer a trama, como Penélope, quantas vezes necessário for. O pulso ainda pulsa, para além de todos os sintomas; o corpo ainda é pouco, nos lembra a canção dos Titãs.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> ANTELO, Raúl. O ponto de vista *subjectile*, op.cit., p. 89.

<sup>64</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 42.

<sup>65</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 358.

<sup>66</sup> ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTTO Sergio. O pulso. Intérprete: Titãs. In: *Titãs 84-94*. Rio de Janeiro: WEA. CD 1, faixa 14, 1994.



Recebido em 11 de abril de 2018

Aceito em 4 de julho de 2018

## O CINEMATÓGRAFO COMO ARQUIFILOLOGIA EM BUSCA DO REAL PERDIDO

Vanessa Rocha de Souza  
UNIRIO – CAPES

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo ler os escritos de Robert Bresson em torno do cinematógrafo ao lado do pensamento crítico do pesquisador Raúl Antelo. Diante dessa aproximação, a noção de arquifilologia emerge na escritura de ambos ao estabelecer rupturas com o real das imagens. O procedimento arquifilológico lança de forma singular o tempo anacrônico, desvelando a importância da montagem, do silêncio e do vazio como força. O fragmento recompõe imagens e sons em um deslocamento que joga com o acaso e escreve uma história intervalar, na qual o animal aparece como um vestígio que expõe o humano à sua própria morte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinematógrafo; Arquifilologia; Real.

## THE CINEMATOGRAPHER AS ARCHIPHIOLOGY IN SEARCH OF THE LOST REAL

**ABSTRACT:** The present paper aims to read the writings of Robert Bresson about the cinematographer alongside the critical thinking of the researcher Raúl Antelo. By bringing them closer, the notion of archiphilology emerges in the writing of both and establish ruptures with the real of the images. The procedure starts from an anachronistic time, revealing the importance of assembly, silence and emptiness as a force. The fragment recomposes images and sounds and plays with chance, writing an interval story, which the animal appears as a vestige that exposes the human to his own death.

**KEYWORDS:** Cinematographer; Archiphilology; Real.

Vanessa Rocha de Souza é mestranda em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## O CINEMATÓGRAFO COMO ARQUIFILOGIA EM BUSCA DO REAL PERDIDO

Vanessa Rocha de Souza

Em 1967, Robert Bresson em entrevista à *Cahiers du Cinéma*<sup>1</sup> concedida a Jean-Luc Godard e Michel Delahaye, indica por meio de sua fala que naquele momento estava prestes a trazer ao mundo um livro em torno de suas ideias sobre cinema. Para ser mais preciso, ideias que se opunham ao cinema enquanto a tentativa de copiar a vida e anunciavam um novo tipo de escritura: o cinematógrafo. Sob o título *Notas sobre o cinematógrafo*, Bresson escrevia sua filosofia como um tratado dirigido a si mesmo.

Assim como uma poesia que se faz como acesso, em um “território entre gesto e palavra”,<sup>2</sup> o cinematógrafo trazia consigo uma linguagem na linguagem, cuja maior preocupação ética era recompor a potência do encontro entre som e imagem, sem reduzi-lo à interpretação. Para isso, o cinematógrafo se opunha ao cinema, ao escrever imagens insignificantes (não significativas).<sup>3</sup>

As notas de Bresson foram escritas entre os anos de 1950 e 1974. Enquanto o cineasta versava sobre filmar de improviso, manter-se em estado de alerta e ver as coisas antes, nascia na Argentina o crítico Raúl Antelo cujo pensamento, alguns anos mais tarde, romperia, também na linguagem, uma

<sup>1</sup> DELAHAYE, Michel; GODARD, Jean-Luc. The Question: interview with Bresson. *Cahiers du Cinéma (in english)*, n. 8, feb. 1967, p. 5-27.

<sup>2</sup> Como escreveu Joaquim Cardozo na coletânea *Mundos Paralelos* (1970) no poema “Território Entre o Gesto e a Palavra”: Entre o gesto e a palavra: território escondido dentro de mim / Marcas de mortas visões; tentativas, indecisões, regozijos, / Entre o gesto e a palavra. Território: / Um silêncio, um gemido, um esforço imaturo / Possibilidade de um grito, modulação de uma dor. / – Ritmos mais doces que os das águas, / – Ternuras mais íntimas que as do amor / Entre o gesto e a palavra. Território / Onde as ideias se ocultam e os pensamentos se perdem / Os conceitos se escondem, os problemas se dissolvem / Entre o gesto e a palavra. Território. / – Os problemas da escolha, os princípios; / Transcendências: transparências, mediante / Uma luz que não se acende, existem / No território contido entre o gesto e a palavra. / – Um axioma, um lema, um versículo, um fonema, / Uma ameaça, uma tolice, o som velar, o eco, / Talvez a estátua de uma atitude. / Estão no campo depois do gesto / E antes da palavra. / Também estás para mim, amiga, entre esses dois expressivos / Entre alguma coisa de mímico ou de sonoro / Alguma coisa que é aceno ou que é voz: / Entre o de mim e o de ti: Tu estou / Tu vivo / Tu falo / Tu choro / Estás, mesmo que entre nós dois não exista uma sentença verdadeira / Um aparato gramático {ou uma síntese poética / Ilusória expressão com que se conformam os ingênuos / – Mesmo que a palavra se reduza a simples gesto verbal / Entre o gesto e este gesto há um infinito real.” CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 160.

<sup>3</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Saúl Yurkiévich. México: Ediciones Era, 1979, p. 17.

nova exigência crítica: a arquifilologia. O procedimento, em ambos os casos, traria abertura para outros sentidos que frustrariam a representação simbólica do real.

O cinematógrafo e a arquifilologia teriam expostos seus limites: o princípio diabólico da montagem, que se coloca contra a obra acabada e produz contingências. Aproveitando poucos recursos, a escritura de Bresson se pautava nas elipses. Dar a ver o inaparente era, portanto, um exercício que contava com o imaginário do ouvido como um aliado para contrariar o poder hierárquico do olho.

Ulteriormente, a arquifilologia, que não se reduz a um significado fixo, se coloca à contrapelo da história e propõe uma emergência que embaralha os sentidos e lê as imagens como força, não como formas ou fatos.

Há, então, um encontro que tem a imaginação como potência para produzir pensamento. Tal incidência nos convida a utilizar a máquina para ver mais de perto o real e nos coloca em um movimento para o interior dos arquivos. Desse modo, devemos “ter olhar de pintor”<sup>4</sup> e transformar o gesto em criação. O cinematógrafo (a máquina), assim como a arquifilologia convergem em um procedimento de montagem que arranca pouco a pouco as máscaras do real.

Alain Badiou, filósofo nascido no Marrocos que vive em Paris, sob influência do pensamento de Jacques Lacan, assinala que estamos, na verdade, diante do semblante. Pois, o real é o impasse, o impossível da formalização.

Como o real é sempre aquilo que se descobre ao preço de que o semblante que nos subjuga seja arrancado, e como esse semblante faz parte da própria apresentação do real escondido, propus chamar de “acontecimento” esse gesto de arrancar a máscara, porque não se trata de algo interior à própria representação.<sup>5</sup>

O gesto do crítico Raúl Antelo e do cineasta Robert Bresson, apresentados cada um a seu modo, existe enquanto acontecimento que recusa a tradição não por desconhecê-la, mas, justamente, por saber todos os seus caminhos fixados. E, por isso, propõe arrancar as máscaras do real, dando a ver as singularidades da história em um tempo não condensado.

A expressão mais importante do cinematógrafo repousa nesse mesmo movimento, saltando de um plano a outro, criando discontinuidades entre

<sup>4</sup> Em suas notas, Bresson que além de cineasta se declara pintor, escreve: “*Las ideas extraídas de lecturas serán siempre ideas librescas. Ir directamente a las personas y a los objetos. Ten ojo de pintor. La pintura crea mirando*”. Ibidem, p. 121.

<sup>5</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 27-28.

imagem e som, de forma a conter em si outros tempos, retirando a função representativa do cinema para colocar em seu lugar um aspecto de tradução. Esta que Antelo,<sup>6</sup> lendo Borges, com os olhos emprestados de Clarice Lispector e Mário de Andrade, atribui um caráter infinito. A tradução, nesse caso, torna o tradutor um falsário, posto que sua tarefa não busca verossimilhança, mas desconstrói pelo gesto a fronteira entre verdade e falsidade.<sup>7</sup>

O cinematógrafo de Bresson seria, portanto, a máquina que profana o mundo, de modo que em sua própria língua captura outra coisa que não é exatamente o que está dado diante da câmera (ou que nossos olhos veriam). A imagem que vem é um modo-de-dizer *sobre* e *do* mundo que estabelece um jogo entre autor-imagem-leitor.

A escrita cinematográfica de Bresson se apresenta como tradução não apenas por atravessar a linguagem, mas por romper, arquivologicamente, com a cronologia. No lugar da verdade das imagens dispõe uma suspensão, cuja exigência recai sobre seu leitor-receptor.<sup>8</sup> Intenciona tocar o real, ainda que já o saiba impossível e, nesse exercício de escritura, arma uma montagem que aponta para o que está fora da imagem. Quando Badiou se questiona sobre o real das imagens cinematográficas, ele sustenta a importância de determinadas ausências. Segundo o filósofo:

A imagem deve sua potência real ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força. É na medida em que a imagem se constrói a partir do que está fora da imagem que ela tem chances de ser realmente bela e forte, embora o cinema só seja composto – calculado – de acordo com o que circunscreve a imagem num quadro, e, portanto, o mundo deixado fora de campo seja precisamente o que não é filmado, o que é impossível fazer entrar na imagem enquadrada. Assim como o número infinito é o real da aritmética, o fora de campo é o infinito próprio da imagem cinematográfica. Mas é também o seu impossível, já que, por definição, a infinidade do mundo ambiente nunca é capturada pela imagem.<sup>9</sup>

A investigação de Badiou em torno das imagens cinematográficas no que

<sup>6</sup> ANTELO, Raúl. A tradução Infinita. *Revista Letras*, n. 95, p. 182-202, 2017.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>8</sup> “[...] os leitores-receptores devemos sempre aguçar nossa capacidade para ler essa singularidade irreduzível que é um autor, ativando uma caixa de ressonância que capte intensidades da repetição no texto, ou seja, formas fantasmáticas que vão e vem entre várias posições móveis (a de escritor, a de crítico-tradutor-escritor), formas que, entre elas, se intersectem de maneira variada e se ponham, por sua vez, em contato com diferentes horizontes culturais e diversas sensibilidades frente à língua”. MUSCHIETTI, Delfina apud ANTELO, Raúl. *Ibidem*, p. 193.

<sup>9</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 31-32.

concerne ao que está “fora do quadro”, acrescentada à ideia de elipse, guia Bresson em seus filmes e, também, em seu livro. A escolha por escrever em aforismos sustenta, pra além de suas películas, a importância do fragmento no seu pensamento. Em algumas notas, Bresson escreve:

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.

No corras tras la poesía. Ella sola penetra por las juntas (elipsis).

Poder que tus imágenes tienen (aplanadas) de ser otras que lo que son. La misma imagen llevada por diez caminos será diez veces una imagen distinta.

Cosas que se vuelvan más visibles no por más luz, sino por el nuevo ángulo desde donde las miro.

Debussy tocaba con el piano cerrado.

Una cosa vieja se vuelve nueva cuando la separas de lo que habitualmente la rodea. En esta lengua de imágenes hay que perder por completo la noción de imagen. Que las imágenes excluyan la idea de imagen.<sup>10</sup>

A leitura das notas demonstram o interesse do cineasta em torno da incommunicabilidade, da impossibilidade do real, da importância da montagem e do silêncio. Tais questões se aproximam daquelas que permeiam o pensamento do crítico Raúl Antelo. Em seus estudos é possível encontrar correspondências às notas do cineasta. Tais como: “[...] passados de outrora, arcaicos, porém, tornados contemporaneamente legíveis, graças à montagem”;<sup>11</sup> “[..] .a possibilidade de buscar o real perdido, isto é, o momento que frustra a formalização”;<sup>12</sup> “Raciocínio para as imagens: ora para o passado, ora ao futuro, para dissolver-se, finalmente, no silêncio.”<sup>13</sup>

Bresson e Antelo colocam a si em estado de contingência e propõem um jogo. *Hasard*. Reconfigurar o que está diante de nós, pois “lo real llegado a la mente ya no es real”,<sup>14</sup> escreve Bresson. Nessa aposta com o acaso, Mallarmé, que reinventado indiano pela biblioteca de Raúl escreve, na tradução de Haroldo de Campos, que “todo pensamiento emite um lance de dados”.<sup>15</sup> É nesse jogo que estamos. Contra a cronologia, a linearidade, para agravar a espessura do presente e enfrentá-lo com o corpo. Uma das tarefas de nosso

<sup>10</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 26-70.

<sup>11</sup> ANTELO, Raúl. Ler para frustrar a formalização. In: Heidrun Krieger Olinto; Karl Erik Scholhammer; Mariana Simoni (Org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 283-297.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 284.

<sup>13</sup> ANTELO, Raúl. As imagens como força. *Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, p. 2, 2008.

<sup>14</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 73.

<sup>15</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 30.

tempo seria então tocar o real perdido que o cinematógrafo e o procedimento arquivológico, por uma fenda, dá a ver.

A escritura de ambos parte da fragmentação e do que a linguagem técnica do cinema nomearia *fora de campo*. E observam que, se fosse possível alcançar algo por trás do semblante, isto estaria fora da história, fora do centro, fora do visível. Conseqüentemente, Bresson não se ocupava em distinguir adaptações de roteiros originais, mesmo aqueles evidentemente retirados das novelas de Georges Bernanos.<sup>16</sup> Pois, o que lhe interessava era o jogo que se estabelecia diante da máquina que não vê, mas nos permite ver além.

De forma similar, Antelo se interessa pelo inaparente em torno de figuras alçadas pela história da América Latina e do modernismo, como Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, Mário de Andrade, Murilo Mendes, entre outros. Tal e qual o cinematógrafo bressoniano, busca mover-se nos rastros que se acumulam por trás das imagens, para retirá-los da literalidade do olho e centralidade da cabeça. Para tanto, coloca-se inteiro no presente dos arquivos e da biblioteca. A arquivologia e o cinematógrafo dispõem do corpo em risco, desierarquizando os sentidos para absorver o tempo como força. Em um contínuo colocar-se à disposição do acaso.

No filme *Abecedário de Robert Bresson*<sup>17</sup> o escritor espanhol Santos Zunzunegui conta sobre o envolvimento do cineasta com uma superprodução sobre a origem do mundo, mais especificamente sobre a Bíblia. Em 1973, imediatamente depois da estreia do *Procès de Jeanne D'Arc* (1962), Bresson viaja à Roma de modo a empreender um filme nunca concluído.

A concepção do projeto aos olhos do cineasta destoava completamente

<sup>16</sup> A pesquisadora Beth Kathryn Curran em seu livro *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the films of Robert Bresson* apresenta uma breve introdução sobre o assunto: "Most of Bresson's films are adaptations of pre-existing works, starting with *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), which is based on the Madame de la Pommeraye episode of Diderot's *Jacques le fataliste*. Next, Bresson adapted *Journal d'un curé de campagne* (1951) and *Mouchette* (1967) from novels by Bernanos – these two works and their cinematic counterparts are the focus of the chapters that follow. He then chose novels by Dostoevsky as his source for two films, "A Gentle Woman" for *Une femme douce* (1969) and "White Nights" for *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), followed by Tolstoy's "The Counterfeit Note" for *L'Argent* (1983). Bresson created both story and script for *Pickpocket* (1959) and *Au hasard Balthazar* (1966), though respectively they contain echoes from Dostoevsky's *Crime and Punishment* and *The Idiot*. (...) The filmmaker also found sources in historical material: *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) is based on André Devigny's autobiographical account of his experience in a German prison camp, *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) on the trial transcripts, and *Lancelot du Lac* (1974) on the Arthurian legends." CURRAN, Beth Kathryn. *Touching God: The Novels of Georges Bernanos in the films of Robert Bresson*. New York: Peter Lang Publishing, 2006, p. 2.

<sup>17</sup> Por ocasião do lançamento, na Espanha, de uma caixa dedicada ao cineasta, o historiador e crítico de cinema Santos Zunzunegui foi convidado a discorrer – de A a Z – sobre o cinematógrafo de Robert Bresson. O filme *Abecedário de Robert Bresson* foi lançado em 2006.

das necessidades do produtor Dino De Laurentiis – o mesmo de *Noites de Caríbia* (1967), *Barbarella* (1968), *King Kong* (1976), etc. Enquanto o primeiro se preocupava em como filmar a água inundando o mundo, o segundo dedicava-se a angariar muitos animais para a grande cena bíblica. A ilusão de que esse projeto com visões tão diferentes daria certo foi frustrada, pois, logo quando perguntado pelo produtor sobre o que seria feito com os animais, o cineasta respondeu que deles só lhes serviriam as pegadas que deixariam sobre a areia. No dia seguinte, Bresson foi despedido da filmagem.

Desse episódio, é possível perceber o caráter arquifilológico do cinematógrafo de Bresson, gesto que Antelo denominaria como o momento que frustra a formalização. Estar perante uma imagem é saber que testemunhamos uma ausência, que extraí sua presença da ficção. Ver os animais no filme seria o passado fixado da história, contada e escrita há gerações, enquanto a escolha pelos vestígios seria assumir a ficção do cinematógrafo para tentar acessar o que poderia ter sido e, em última instância, o real.

A escolha por perseguir a poesia que se acumula nas elipses e interstícios das imagens, leva Bresson a se interessar pelo vazio. À exemplo disso, Santos Zunzunegui<sup>18</sup> destaca os filmes *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) e *Pickpocket* (1959) em que as cenas de briga acontecem fora do quadro. No cinematógrafo estamos sempre confrontados com a ausência e, também, com o vazio dos espaços que são mostrados antes dos modelos<sup>19</sup> executarem alguma ação.

O pensamento em torno do vazio, do silêncio e da ausência são muito comuns no cinema e na filosofia oriental. Escritos milenares como *Tao Te Ching* carregam o mistério do vazio e a força do agir não agindo. A própria escrita do texto escapa à literalidade, exigindo do leitor uma atenção e presença para seu acesso. Apesar de Bresson em suas notas não referenciar as escrituras orientais, é possível pensar como o cinematógrafo incorpora ideias análogas se considerarmos a verdade taoísta um equivalente ao real bressoniano. Seus modelos agem pelo não agir, alcançando a ação pela imobilidade e, muitas vezes, pelo silêncio.

Não por acaso uma palavra recorrente nos escritos de Bresson é *aplanar*.

<sup>18</sup> No mesmo *Abecedário de Robert Bresson* (2006).

<sup>19</sup> Bresson chamava seus atores de modelos, haja vista que em dado momento de sua vida se desfez do uso de profissionais em troca de pessoas comuns. Em *Notas sobre el cinematógrafo* o cineasta dispensa o ator, pois estes se apoiam em emoções falsas que não lhe interessa. Essa escolha ratifica sua oposição ao cinema de representação. Os modelos não devem representar nada, nem a si mesmos.

O termo se aproxima do que seria o esvaziamento da imagem em prol do que lhe é essencial para olhar e ver. São nestes momentos em que nada acontece ou que tudo deixou de acontecer que o invisível se torna visível.<sup>20</sup>

Em seu livro *Ausências*, Raúl Antelo se dedica a questão do significante vazio. Para tanto, passeia por temas como a Patagônia e a Amazônia, Baudelaire, Rui Barbosa, Murilo Mendes e Modernismo. A partir da ideia de *absens*, Antelo apresenta a importância do vazio para ler imagens que acumulam histórias. Dentre as discussões inerentes à modernidade, Raúl recupera o pensamento de Giorgio Agamben em torno do cinema.

Agamben, portanto, raciocina que o próprio do cinema não seria a imagem, mas o gesto. Aliás, Rimbaud já postulava que o objetivo de sua poesia era fixar vertigens –essas vertigens que veremos no Anemic cinema de Duchamp ou mesmo no cinema de Guy Debord. Ora, se aceitarmos a leitura de Agamben, forçoso é concluir que a poesia modernista, entendida como fixação de vertigens, poesia=cinema, não passa de uma prótese de sensibilidade que compensa (é seu aspecto hiper-estésico) uma perda de sensibilidade (o lado an-estésico) que é inerente à própria modernidade, enquanto experiência de pobreza. Definida, portanto, como prótese de sensibilidade, essa poesia funciona como um sistema de compensações e regulagens ou, em palavras de Agamben: uma vez que tem seu centro no gesto e não na imagem, o cinema (a poesia enquanto vertigem fixada) pertence à esfera da ética e da política, constatação que, em última análise, leva o filósofo italiano a redefinir a própria política como a esfera dos puros meios, onde domina, integral e absoluta, a gestualidade dos homens.<sup>21</sup>

Tanto o gesto quanto a relação do cinematógrafo com a poesia são inseparáveis das ideias de Bresson. Todo seu pensamento é construído a partir de uma postura diante do mundo, seja pela necessidade de transformá-la em um livro teórico complementar à sua filmografia ou por valorizar o gesto<sup>22</sup> em suas imagens, sobretudo aquele que surge da imobilidade dos modelos. A escolha por trabalhar com não-atores revela sua negação ao aspecto comercial do cinema. Suas preferências, por fim, pertencem ao campo da ética e política, haja vista o episódio do projeto inacabado sobre a *Bíblia*.

<sup>20</sup> De acordo com Santos Zunzunegui a poesia para Bresson nada tem a ver com a beleza das imagens. Essa beleza restaria aos cartões postais, enquanto a preocupação do cinematógrafo é saber ver a poesia nas imagens vazias, achatadas, das quais a ação não ocorre. Este seria o tempo da poesia.

<sup>21</sup> ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 115-116.

<sup>22</sup> Há de se destacar a importância do gesto no cinema de Bresson que atravessa grande parte dos seus filmes. Sobre esse assunto é interessante conferir a escolha das fotografias do artista Rui Chafes ao lado do poeta João Miguel Fernandes, para compor o livro "Pickpocket" lançado pela cinemateca portuguesa em fevereiro de 2009.

O cinematógrafo não só se opõe ao cinema de representação que depende de atores para atrair público, mas também estabelece uma outra relação com o tempo e, conseqüentemente, com o mercado. O silêncio e o gesto são sua força diante da cultura verborrágica. Na primeira metade do século XX, o crítico de cinema Bela Balázs, anteriormente às notas do cineasta francês, já indicava a importância do cinematógrafo para dar à cultura uma nova imagem e ao homem um novo rosto.<sup>23</sup>

Assim como Bresson, no que diz respeito à técnica, o crítico entende que a máquina é capaz de atuar no campo do invisível, trazendo à superfície algo que foi despedaçado pelas palavras. Nesse sentido, Balázs critica o efeito da impressão tipográfica na sociedade, sendo esta responsável pelo corpo vazio e sem alma. O cinematógrafo seria designado, nesse contexto, a devolver ao homem a capacidade de falar a linguagem dos gestos. Esta seria a verdadeira língua da humanidade.

Balázs completa sua crítica à cultura das palavras quando afirma que a expressão foi perdida em prol do fascínio pelo rosto, desarticulando o homem e tornando-o bárbaro. A exaltação do rosto e do corpo de forma idealizada junto ao desenvolvimento da técnica, teria seu ápice no uso das imagens associadas ao fascismo. Sua composição impunha o culto de ideais para serem assimilados culturalmente e assim conservados.

No livro *Potências da imagem*, Raúl Antelo observa que “[...] toda imagem é uma representação que se insere em parâmetros coletivamente aceitos.”<sup>24</sup> A partir dessas práticas discursivas é construído um imaginário, fundamental para congregiar pessoas em um sistema de valores comum. A imagem passa a ser parte integrante da guerra, ao mesmo tempo em que se constitui como o cerne das discussões modernas. Antelo aponta para a conseqüente disseminação erótica das imagens,<sup>25</sup> aspecto repetidamente explorado pelo capitalismo.

Dentro desse cenário, a filósofa americana Susan Buck-Morss concebe a noção da tela do cinema como prótese da percepção. Esse “novo órgão” não somente duplica a percepção cognitiva humana, como transforma sua natureza.<sup>26</sup> Tanto a aparência quanto o evento encenado estão igualmente ausentes. À vista disso, a autora aponta para o perigo político da percepção protética do

<sup>23</sup> BALÁZS, Béla. O homem invisível. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 47. Trad. Bruno Duarte, p. 213-219, 2017. A primeira publicação do texto original em alemão é de 1924.

<sup>24</sup> ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 13.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>26</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. In: PARRHESIA, Coleção de Ensaio. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009, p. 13.

cinema, pois a multidão experimenta uma cognição massificada. Nesse sentido, todos teriam a “mesma” percepção, que poderia desdobrar no poder de simular universalidade ou “verdade”.<sup>27</sup>

Enquanto Balász reivindicava a força da imagem no lugar da cultura das palavras a favor do corpo, Buck-Morss nota que a coletividade do século XX construiu sua identidade por meio de imagens que intensificaram a alteração dos sentidos e a relação com o corpo por meio de *close ups* e montagem.<sup>28</sup> Entretanto, o cinema é apenas mais uma forma cultural que usa a ficção e re-tém em si o acúmulo de história(s).

Raúl Antelo, lendo Walter Benjamin e Giorgio Agamben, ressalta que a imagem nunca é um dado natural, mas sim uma construção que obedece à repetição e ao corte. Nesse procedimento de montagem, toda imagem é o retorno de uma possibilidade do passado que apela aos processos da memória psíquica e alargam os modelos da temporalidade histórica.<sup>29</sup> A dimensão da multidão nas cidades e o desenvolvimento das máquinas torna possível a fragmentação, que, no cinematógrafo de Bresson, retorna como força.

Em entrevista concedida à *Cahiers du Cinéma*, o cineasta afirma ser incapaz de escrever linearmente. Concebe seus filmes a partir da montagem de cenas<sup>30</sup> que vão aparecendo desordenadas, anotadas ao longo do tempo, longe de serem compreendidas aos moldes de um roteiro contínuo. Diante desse processo criativo, surge a necessidade de improvisar e colocar-se à disposição do acaso. O azar – ou a chance – é força motriz do cinematógrafo.

Seu ápice é atingido em *Au hasard, Balthazar*. Lançado em 1966, o filme é o motivo da reunião de Robert Bresson, Jean-luc Godard e Michel Delahaye. Em noventa e cinco minutos acompanhamos o burro Balthazar do início ao fim da vida. Contudo, a película não é apenas sobre o animal, mas, sobretudo, sobre os grupos humanos que o rodeiam.

Segundo Bresson, podemos assistir dois esquemas: 1º) o burro teria os mesmos estágios de vida que o homem: infância (carinho), maturidade (trabalho), talento e o período analítico que precede à morte; 2º) a passagem do burro por diferentes grupos humanos, que resumem os vícios da humanidade, da qual ele sofre violências.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>29</sup> ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*, op. cit., p. 9.

<sup>30</sup> O crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney afirma que há muito tempo não existem mais cenas em Bresson, mas sim fragmentos. DANEY, Serge. O órgão e o aspirador. In: *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 189-200.

<sup>31</sup> DELAHAYE, Michel.; GODARD, Jean-Luc. The Question: interview with Bresson. *Cahiers du Cinéma*, op. cit., p. 10.

Na percepção de Jean-Luc Godard, *Au Hasard Balthazar*, diferentemente de outros filmes de Bresson, é constituído não como uma linha reta que acompanha o percurso de uma personagem, mas sim de círculos concêntricos que se tocam uns nos outros.<sup>32</sup> Entretanto, uma leitura mais precisa para essa ideia seria a imagem do espiral, visto que o círculo concêntrico delimita um centro e cresce ao seu redor.

Apesar de Bresson fazer questão da ideia de unidade, se consideramos o cinematógrafo como arquifilologia, entendemos que a única unidade é linha espiroide lançada por Balthazar. Nesse movimento o gesto é a ação mais importante e é isto que o cinematógrafo persegue em sua prática.

Com a montagem como recurso substancial, Bresson estabelece uma espiral de imagens – como força – ao pôr em prática suas notas, que em diversos momentos anunciam a importância de pensar a relação entre a imagem e o som. A criação se dá na recomposição das coisas, assim como o procedimento de Raúl Antelo que retira da imobilidade as figuras fixadas na história, para movê-las de lugar e, por fim, produzir pensamento. Isto é um conhecimento que só a montagem espiralada proporciona, uma espessura no tempo, o encontro com o vazio, coisas d'*O diabo, provavelmente*.<sup>33</sup>

O procedimento de Bresson estende-se *não apenas* sobre suas imagens, mas, sobretudo, o som. Segundo o crítico francês Serge Daney, “a modernidade (desde Bresson, exatamente) traduz-se por um grande número de corpos filmados de costas.”<sup>34</sup> Este seria o reflexo de seu cinematógrafo, rejeitando o valor do discurso dito pela boca de um emissor. A espiral de Bresson interpela o ouvido que deve compreender a voz como apenas mais um ruído e a imagem do modelo como um corpo sonoro.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>33</sup> *Le Diable, Probablement* é um filme de Bresson, lançado em 1977. Conta a história de um jovem que rejeita o mundo em que vive, incluindo a política, a religião e a psicanálise. Diante de seu desgosto, pensa em suicídio como solução. No filme *Abecedário de Robert Bresson*, o crítico Santos Zunzunegui discute a dimensão espiritual nos filmes de Bresson, chegando à conclusão que em seus últimos filmes são mais desesperados, assim como a personagem deste filme. Em suas palavras: “À medida que sua obra avança a presença de Deus vai se diluindo e a presença do Diabo vai emergindo de maneira cada vez mais forte. Inclusive, ainda diríamos mais, talvez uma leitura possível da obra de Bresson seja a de que Deus é o Diabo. Se não me recordo mal em um momento de *O Diabo, Provavelmente*, em um ônibus em que o protagonista e seu amigo viajam depois de terem assistido uma conferência na Sorbonne, um dos personagens pergunta, retoricamente, em voz alta: ‘E quem nos controla sem que nos inteiremos?’ E uma voz responde: ‘O diabo, provavelmente’.”

<sup>34</sup> DANNEY, Serge. O órgão e o aspirador. In: *A rampa: Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 200.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 192.

Nesse sentido, a boca deve ser minimamente aberta e a voz pertence ao corpo inteiro. Daney aponta que Bresson distingue a voz da boca, haja vista que nela é que se lê facilmente. Nesse dilaceramento, a emissão de vozes está constantemente invisível. Por fim, o que o cinematógrafo faz é “devolver à boca a sua função de orifício, de buraco”<sup>36</sup>.

Apesar das ideias de Daney serem inspiradas pelo filme *O Diabo, provavelmente*, parece que Bresson radicaliza seu gesto anteriormente. Retornemos a *Au hasard, Balthazar*. O risco está posto. Bresson filma a vida de um burro, não treinado, pois, assim como o cineasta nega a utilização de atores no cinematógrafo, o animal deve estar mais próximo de si próprio, um “retoque de lo real com lo real”.<sup>37</sup> Mas *hasard* tensiona, sobretudo, os limites do corpo humano. Quando vemos o animal nu, sem linguagem, estamos diante de um rastro de nós mesmos. O animal como vestígio, nos diz Raúl Antelo, coloca o problema do anacronismo das imagens.

No caso de *Balthazar*, sua separação acontece pelos homens e para eles, enquanto o burro que não pode ser bom ou mal, apenas sofre dos males que sofremos. Isso coloca em evidência o aspecto múltiplo da realidade do homem, este que para se conservar enquanto tal, nega sua animalidade.

Raúl Antelo em seu texto *As Térmitas e a Mediação*, lê com Georges Bataille e Kojève, o homem como aquele que leva consigo a negatividade. Esta que ao longo da película de Bresson é exposta pela convivência do burro com os humanos. A presença de *Balthazar* testemunha que “[...] o homem não é alguém que nega a natureza, mas, acima de tudo, um animal, quer dizer, a própria coisa negada: não pode, pois, negar a natureza, sem negar a si próprio.”<sup>38</sup> Ao estar diante da dimensão da morte e conhecê-la, divergindo dos animais, o homem cria a necessidade de uma identidade. Para isso forja sua permanência por meio da história.

[...] diferentemente do animal, da planta ou da coisa inorgânica, o ser humano não é um simples exemplar de uma espécie, mas um ser único que difere essencialmente de todos os outros homens. Mais ainda: essa individualidade aparece como realização ativa do desejo especificamente humano de reconhecimento.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>37</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 49.

<sup>38</sup> ANTELO, Raúl. *As térmitas e a mediação*. *Revista Aletria*, n. 3, v. 21, p. 23-37, set. / dez., 2011.

<sup>39</sup> MERCADO, Vera apud ibidem, p. 29.

Esse desejo de reconhecimento move os homens a uma dupla negação, pois já separado do animal em si mesmo, o homem moderno, segundo Antelo, quer ser diferente do que é (negatividade), ainda quando permaneça como ele é (identidade).<sup>40</sup> Ao recusá-lo duplamente, o homem insiste em humanizar o animal.

Em *Au Hasard, Balthazar* esse aspecto torna-se evidente. O burro é levado ao circo e transformado em atração principal, cuja ironia é justamente apresentar um número de cálculos matemáticos. Nada mais humano do que as abstrações numéricas que Balthazar, ao bater a pata dianteira no chão, responde. O homem que vê no animal um ser inútil, que não se adequa ao mercado e que está fora da história – inconsciente da morte –, rapidamente o desloca para o tempo humano à serviço da instituição.

Contudo, o problema se instala quando o animal, em sua presença, convida o homem a saber de sua própria animalidade. Raúl Antelo lê em Walter Benjamin esse impasse quando o filósofo alemão a partir da obra de Ramón Gómez de la Serna escreve que, no circo, o homem é um convidado do reino dos animais.<sup>41</sup> Seria isto o que Bresson extrai do cinematógrafo. Pois, ao capturar a verdade interior, a nudez de Balthazar, ficamos expostos à nossa própria morte.

Entretanto, assim como o acesso ao real acontece “através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo”,<sup>42</sup> o homem só se constitui enquanto tal quando cinde-se do animal, aceitando a morte como condição para a existência da liberdade, da história e do indivíduo.<sup>43</sup> Esta circunstância de pertencer à humanidade, nos impele a questionar “em que momento vivemos? qual o nosso lugar histórico?”<sup>44</sup>

Diante da vida que já não acontece naturalmente, mas existe em função de um tempo artificialmente produzido, nossas decisões tornam-se imediatamente políticas.<sup>45</sup> É preciso então assumir nossa posição dos que foram tocados pela morte e usar a força da imagem não para nos conservar no tempo, mas para “[...] uma nova concepção do real que não pressupõe que a história seja sua servente.”<sup>46</sup> Isto que o cinematógrafo e a arquifilologia vislumbram: gestos de inoperância.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 30-31.

<sup>41</sup> Idem, *Ausências*, op. cit., p. 103.

<sup>42</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 28.

<sup>43</sup> ANTELO, Raúl. As térmitas e a mediação. *Revista Aletria*, op. cit., p. 30.

<sup>44</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 49.

<sup>45</sup> ANTELO, Raúl. *Me arquivo*. *Boletim de Pesquisa NELIC*, UFSC, v. 11, n. 16, p. 4, 2011.

<sup>46</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*, op. cit., p. 58.



Recebido em 11 de abril de 2018

Aceito em 4 de julho de 2018