



engrenagem

#1

DOSSIÊ
RAÚL ANTELO

engrenagem

engrenagem é uma revista criada pelo grupo de pesquisa coordenado pelo Profº Dr. Manoel Ricardo de Lima, no curso de Letras, Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Do grupo fazem parte as alunas Beatriz Matos, Isadora Bellavinha, Isadora Marques e Marina Sant'Ana, que se dedicam a pesquisar, respectivamente, Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar, Hélio Oiticica e Torquato Neto, e Cacaso. Os sub-projetos de pesquisa das alunas estão vinculados ao projeto do professor, intitulado "Poesia, os anos 1960, 70, 80 - um arquivo por vir: releitura crítica e desdobramentos para a produção contemporânea" [financiamento Faperj].

As edições da engrenagem, bimensais e editadas sempre por uma das pesquisadoras, pretendem girar em torno da criação de um espaço livre de encontro entre as artes e a crítica, a partir de um novo olhar que dê abertura à invenção e à criação como modos de reler, reinventar, associar e aproximar diferentes leituras e procedimentos.

contato

revistaengrenagem@gmail.com

www.blogrevistaqualquer.wordpress.com

expediente

engrenagem

ano 1 - número 1

janeiro 2013

rio de janeiro - RJ

uma publicação bimensal

orientação e supervisão

[Manoel Ricardo de Lima]

bolsistas

[Beatriz Matos]

[Isadora Bellavinha]

[Isadora Marques]

[Marina Sant'Ana]

conselho editorial

[Carlos Augusto Lima] - UFC

[Daniel do Nascimento e Silva] - UNIRIO

[Davi Pessoa] - UFSC

[Eduardo Sterzi] - UNICAMP

[Gustavo Rubim] - UNL

[Júlia Studart] - UNICAMP

[Leonardo Munk] - UNIRIO

[Maria Lúcia de Barros Camargo] - UFSC

neste número:

edição

[Isadora Marques]

co-edição

[Marina Sant'Ana]

projeto gráfico

[Marina Sant'Ana]

fotografia

[Débora Ferrol]

textos

[Isadora Marques]

[Marina Sant'Ana]

[Manoel Ricardo de Lima]

[Raúl Antelo]

Editorial

[Marina Sant'Ana]

Agamben inicia seu ensaio ***O que é o contemporâneo?***¹ retomando a ideia de Nietzsche de que o homem verdadeiramente contemporâneo é aquele que não está adequado, não coincide perfeitamente com seu tempo; através desse leve deslocamento, desse anacronismo, ele então seria capaz de realmente apreender seu tempo, olhar para ele de um lugar diferente. É uma relação singular e especial a que o contemporâneo tem com o tempo, aderindo e tomando distância simultaneamente. Mas Agamben continua: o contemporâneo, ao fixar o olhar no seu tempo, não olha para as luzes, e sim para o escuro. Olhar o escuro é uma ação, uma habilidade; poder descobrir ativamente as trevas, a obscuridade do tempo, e saber que essa obscuridade nos concerne, mais que as luzes. É, também e principalmente, um ato de coragem. O compromisso do contemporâneo se inscreve não no tempo cronológico; mas é uma urgência que nasce dentro dele e o transforma. Quando o contemporâneo olha o escuro do presente, sem medo, ele pode dividir e interpelar o tempo, colocar em relação o que anteriormente estava dividido, e ler a história de uma forma inédita. O contemporâneo rearma e cria séries imprevistas, novos roteiros de leitura. Pode usar outras categorias pra resgatar e rearmar os fragmentos da história, da cultura, da arte.

Muito pertinente que essa nossa primeira edição venha logo após o I Seminário Interdisciplinar da Escola de Letras da UNIRIO: "Cartografias do contemporâneo", com abertura de Raúl Antelo, pois é no contemporâneo que se inscreve seu pensamento. Também é nessa perspectiva, nesse procedimento do contemporâneo, que encaixamos a vida e a arte de nossos objetos de pesquisa: Ana Cristina Cesar, Cacaso, Hélio Oiticica, Torquato Neto e Paulo Leminski. Que a *engrenagem* seja símbolo do nosso compromisso com o contemporâneo, com reabrir, rearmar e mover o arquivo. Bem vindos.

1 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo ? e outros ensaios*. Trad: Vinícius Honesko. Argos: Chapecó, SC, 2009.

Apresentação da conferência de Raúl Antelo na abertura do I Seminário da Escola de Letras da UNIRIO - Cartografias do Contemporâneo, intitulada A biblioteca pegou fogo, no dia 05 de novembro de 2012

[Manoel Ricardo de Lima]

Para apresentar e falar minimamente acerca do trabalho do crítico cultural e professor Raúl Antelo, ou seja, da composição erudita, incisiva, anacrônica [no sentido de uma colisão dos tempos] e disruptiva de sua ficção-crítica, retomo – de certo modo – o que afirmou Milton Santos em uma de suas últimas entrevistas, quando disse que a universidade, no Brasil atual, não passava de uma continuidade deliberada do colégio em seu pior sentido. Dizia ele que a universidade perdera, principalmente, o seu caráter de densidade: “A minha impressão é a de que hoje uma boa parte dos estudantes quando entra na faculdade não sente muita diferença entre o colégio e a faculdade. Nós a sentimos porque a forma de dar aula, a densidade do curso, digamos assim, era diferente. [...] tínhamos um ensino sólido, muito consistente, provocativo, cheio de problemáticas e questões.”

Ao mesmo tempo, enquanto quase toda a discussão sobre literatura como formulação radical e arriscada do pensamento não passa de um *res a missa*, ou seja, da coisa perdida, da ruína moderna e monstruosa se fechando como uma esfera em direção ao espaço-tempo contemporâneo com uma imposição muito

foto: Debora Ferrol



violenta do capital e da impossibilidade de qualquer noção de distância [como as circunstâncias armadas pelo mercado editorial ou pela passividade crítica que arma coleções conformadas naquilo que está ao redor, por perto, íntimo], com uma deriva política de que toda literatura é díspar e que é sempre preciso armar séries imprevistas e heterogêneas, desde suas aulas [das quais me orgulho de ter sido aluno em mais ou menos seis ou sete de seus cursos durante meu doutorado e pós-doutorado, e ainda depois disso, como aluno-ouvinte] até os seus tantos livros [que também me orgulho de ter sido editor de dois deles: **Ausências**, pela Editora da Casa, em 2009, e a segunda edição de **Algaravias – discursos de nação**, pela editora da UFSC, em 2010].

E nessa perspectiva aberta que ele propõe aqui, hoje, como título, a partir da imagem da *biblioteca que pegou fogo*, é interessante lembrar da cena inicial do capítulo VI de **Dom Quixote**, quando a sobrinha pede ao padre Pero Pérez e ao barbeiro Nicolás para fazer uma fogueira da biblioteca do ensandecido Alonso Quijada [mas lembrem: é o *padre* quem quer, antes de tocar fogo, ler e ver ao menos alguns dos títulos dos livros, é o *padre* quem quer saber sobre o que tocaria fogo. E Nicolás lhe mostra, primeiro, *Los cuatro de Amadís de Gaula*, livro de Garcí Rodrigues de Montalvo, que teve sua última edição em 1508, e é o ponto de partida de todos os livros do ciclo de cavalaria]: “Não, disse a sobrinha, não há para que perdoar nenhum, pois todos foram danadores; melhor será atirá-los pelas janelas ao pátio e fazer com eles um monte e tocar-lhes fogo; ou, se não, levá-los ao quintal, e lá fazer a fogueira, para que a fumaça não ofenda.” Cervantes nos apresenta um problema fundamental ao estatuto moderno: o de que parece não haver estado laico.

Depois, lembrar também da série de esculturas de sombra do artista italiano Claudio Parmiggiani, como esta, de 2003, uma espécie de biblioteca que pegou fogo. Diz ele, numa defesa da perspectiva anacrônica, numa defesa de sua condição de *anartista*: “De onde somos? Não sei, de nenhuma parte, de toda parte, no ar, no fogo, de toda parte... E nossos corpos, onde? E nossos corpos, do ar. O movimento? Assim lento. Que lentidão, as memórias, vagas. E depois? E depois? Tudo colapsa, tudo vive, tudo se move, tudo volta, nada é passado.” [tradução minha] O trabalho de Parmiggiani, objeto de Georges Didi-Huberman em seu livro **Esculturas de Sombra – ar poeira impressões digitais fantasmas** – é articulado criticamente a partir do poder do lugar que anda de mãos dadas o tempo inteiro com o poder do tempo; assim, Didi-Huberman sugere, anacronicamente, que o lugar que habitamos e o ar que respiramos são suficientes para formar o molde de impressão de todas as nossas imagens e de todas as nossas memórias. Eis o nosso fantasma, a potência da sombra: quando uma imagem da memória se encontra com o ar. E aí, numa articulação da sombra entre o *devir-lugar* e o *devir-humano*, a pergunta pode ser: **como é possível ainda dar densidade ao espaço?** Ou seguindo Derrida: **o que resta do fogo?**

Isso tudo, me parece, de alguma maneira, diz não só do que pode vir a ser a conferência do Raúl Antelo aqui, hoje, mas diz também um pouco sobre todo o seu trabalho que, a meu ver, é composto por um pensamento dos mais contundentes, ambiciosos e sofisticados que temos entre nós. Raúl Antelo é professor titular de literatura brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Pesquisador-senior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autônoma de Barcelona e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada [ABRALIC]. É autor de livros, como **Transgressão & Modernidade; Potências da imagem; Crítica acéfala; Maria com Marcel - Duchamp nos trópicos** e **Alfred Métraux: antropofagia e cultura**. Entre tantas outras coisas, colaborou nos catálogos **Roteiros. Roteiros. Roteiros...**, da Bienal de SP (1998); **Fricciones** (Museo Reina Sofía, Madrid, 2000); **Argentina Hoy** (CCBB, SP-Rio, 2009) e **Franklin Cascaes: desenhos / esculturas** (2010). Editou **A alma encantadora das ruas**, de João do Rio; **Antonio Candido y los estudios latinoamericanos** e a **Obra Completa de Oliverio Girondo** para a coleção Archives da Unesco.

Por fim, Mário Faustino escreveu numa linha de seu poema *A reconstrução*: “fica a meu lado, agora”. E isso, no sentido de que tudo volta, de que nada é passado, logo, bem depois do quadro de Giovanni Serodine [de 1625] e muito antes do texto de Giorgio Agamben intitulado *O AMIGO*, Mário Faustino já apontava nessa pequena linha que o único acesso aparentemente possível para uma oficina compartilhada do pensamento só se dá com aquele que amorosamente pode ficar em sua potência de lugar, o do estranho: o *amigo*. Tal qual escreve Ernesto Saba no começo de seu poema intitulado *AMIGO* [faço uso da muito boa tradução de Davi Pessoa]: “Encontrar, / quando a vida está em seu declínio, o raio / que primeiro a encantou: um amigo. É o bem / que me foi dado. // Semelhante e dessemelhante de mim, rebelde / e dócil.”

É uma alegria imensa tê-lo aqui, conosco, no I Seminário da Escola de Letras, da UNIRIO, este é um de nossos esforços para compor alguma densidade. Seja bem vindo, muito obrigado – em nome da Escola de Letras – por ter aceito o nosso convite, e muito obrigado, por tudo.

Quando o real é ficção

[Isadora Marques]

Raúl Antelo¹ atualmente é Professor Doutor na Universidade Federal de Santa Catarina. Atua, principalmente, em teoria literária, modernismo e modernidade, e poesia e crítica contemporânea. Possui, dentre livros e artigos, uma série de textos e ensaios publicados. Em seus textos, seu pensamento parece sempre fugir do lugar comum da crítica e da poesia, e dos territórios pré-estabelecidos pela filosofia e pela política, de modo a ocupar espaços ainda não tocados, e a apresentar um novo olhar sobre a história, sobre a literatura e a tradição.

Mas não são somente os níveis de lugar e de território que seu procedimento parece rearmar, porém, também e principalmente a dimensão do tempo. Seu movimento de escrita parece remontar e rerepresentar o cânone atemporalmente, de modo que faz as relações mais inusitadas e interessantes entre os autores da tradição e aqueles que se encontram fora ou ao lado dela. A partir disso, seu texto nos coloca diante de um pensamento que parte da desconstrução de uma ordem, seja social, seja do sistema literário, ou do mercado, por exemplo. Contudo, não simplesmente constitui outra ordem, porém, cria novos caminhos para o pensamento, que se abrem e se bifurcam constantemente, mas sempre de outra maneira. Assim, talvez seja possível dizer que Raúl Antelo nos oferece formas diferentes de enxergar o real, aquilo que está exposto no mundo.

O real, como convencionalmente é reconhecido, está na verdade encoberto e contaminado pela ficção, pelo valor habitual e pela simbolização universal, a ele atribuídos. O efetivo se torna representação e a representação se torna o efetivo. Assim, um objeto só pode ser real quando ausente das concepções valorativas e morais a partir das quais a sociedade habituou-se a enxergá-los. Porém, os objetos são normalmente vistos por trás de seus significados simbólicos; por exemplo, o dinheiro só entra em circulação quando a ele é atribuído valor, assim como a história só possui credibilidade quando contada de forma judicativa por aqueles que exercem poder sobre ela, e que a submetem exclusivamente à sua tradição. Entretanto, o real só é real, de fato, quando se desnuda de toda moral e do senso comum, e por isso se trata daquilo que nos é estranho, e que nos causa certa resistência. Um lugar da arte em que essa articulação do real na ficção, e vice-versa, se mostra de forma bem clara é no cinema. O cineasta Pedro

1 Raúl Antelo é professor titular de literatura brasileira da UFSC. Pesquisador-sênior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada e integra a diretoria da Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. É autor de diversos livros publicados no Brasil e no exterior.


Costa, ao comentar seu próprio procedimento de criação, aponta que “o cinema é uma arte que alcança seu paroxismo com a ideia da falta, com a ideia do cinema como uma arte da ausência.” (COSTA, p. 149, 2010)¹, e que, por essa falta, apresenta ao público uma realidade na qual ele não se reconhece, personagens com os quais ele não se identifica, e com uma história criada, e por isso ficcional, que revela uma realidade despida da forma convencional através da qual iludimos nossa visão de mundo. Contudo, não se trata de separar a realidade de sua camada de ficção para obter uma realidade pura, e nem de simplesmente relacioná-las, o que seria, igualmente, considerá-las separadas. Mas talvez a ideia seja criar pontos comuns, passagens e portas de acessos entre uma e outra. Ao comentar as **Escritas políticas**², Roland Barthes afirma que as formas de poder ou de combate produzem os tipos mais puros de escrita, já que nelas a palavra se torna álibi da linguagem, justificativa dos atos, explicação dos princípios de determinada ordem social ou fundamento de julgamentos e valores. Em contraposição, também faz referência àquelas escritas literárias que se preocupam exclusivamente com o engajamento e com a forma, e que, por isso, são impotentes e nada políticas. A partir disso, então, Barthes não distancia estas duas instâncias de forma dicotômica, porém, nos aponta para um novo movimento de escrita que se realiza, não através da relação superficial entre fato e ficção, entre literatura e política, entre filosofia e poesia, mas na incorporação entre um e o outro. O limite entre os polos antagônicos se transforma em limiar: o lugar onde não se escolhe um ou outro, mas onde um e outro se encontram:

A expansão dos fatos políticos e sociais no campo de consciência das Letras produziu um tipo novo de “scriptor”, situado a meio caminho entre o militante e o escritor, retirando do primeiro uma imagem ideal de homem engajado, e do segundo a ideia de que a obra escrita é um ato. (BARTHES, p. 23, 2004).

A escrita de Raúl Antelo parece articular as fronteiras entre história e ficção, interioridade e exterioridade, ou então, desapropriar o objeto de seu hábito simbólico para apropriá-lo à sua singularidade. Como um traçado nômade que não busca ponto fixo, lugar permanente e nem propriedade, mas que move sua originalidade justamente em sua errância, na posse de cada passagem. Parece recuperar aquilo que nos falta, como, por exemplo, um pensamento crítico, uma condição de povo, ou uma atuação política. No mesmo sentido, também parece criar lugares nos quais aquilo que foi deixado de lado, e que perdeu sua condição de existência livre, tenha possibilidade de se expor de maneira atuante no mundo. Por isso, talvez não seja possível pensar que o procedimento de Raúl Antelo parta

2 COSTA, Pedro. **Uma porta fechada que nos deixa a imaginar** in *O cinema de Pedro Costa*. Centro cultural Banco do Brasil, 2010.

3 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. Martins Fontes: São Paulo, 2004.



apenas da aproximação da escrita à filosofia e à política como resistência à literatura elitista e prestigiosa. Porém, mais que isso, parece se direcionar na atribuição de uma função política ao engajamento da palavra, no sentido em que dizer é fazer.

Entrevista: Raúl Antelo

[Isadora Marques]

[engrenagem]

Você pode falar um pouco sobre como se dá a direção do seu trabalho na articulação entre crítica, literatura e filosofia? Aliás, você vê distinção nos termos dessa articulação ou prefere tocá-la como um lugar indistinto?

[Raúl Antelo]

Antes de mais nada, deveria dizer que a filosofia fazia parte da formação de alguém, como eu, que nasceu na metade do século XX. Se tenho que evocar as leituras mais antigas de que tenho memória, sem dúvida, a leitura fragmentária, no final da primária, 12 anos talvez, da ***História dos heterodoxos espanhóis*** de Menendez Pelayo, crítico absolutamente alinhado com o historicismo e o destino imperial espanhol, porém, atraído também, decerto para enquadrá-los, por esses heterodoxos que me abriam o olhar a uma tradição diferente da convencional. Se penso em termos curriculares, a ***Poética*** de Aristóteles, logo depois, aos 15, como requisito do terceiro curso de língua, e ***O lugar do homem no cosmos*** de Max Scheler, aos 17, numa disciplina específica, Filosofia, que havia, na época, na es-



foto: divulgação

cola média, e que me permitiu também as primeiras leituras de Platão, Descartes, Kant, Hegel. Na faculdade, então, nem se fala, vários cursos de História da Filosofia, Estética etc. Mais tarde, já na pós, uma parte dos cursos foi de filosofia. Tenho a melhor das lembranças de um curso com uma verdadeira mestra, Maria Sylvia de Carvalho Franco, e lembro também de um curso de filosofia política com Francisco Weffort, um semestre dedicado a ler o **Maquiavel**, um laboratório de ideias do qual sairia, pouco depois, o Partido dos Trabalhadores. Mas lembro igualmente, a título individual e meio a contrapelo, de ter ensaiado uma articulação entre o fundo filológico, que na minha formação foi muito importante, historicista, com uma matriz significativa, crítica do historicismo, que, por aqueles anos, meados dos 70, encontrava na obra do Galvano Della Volpe. Estava Gramsci, evidentemente, por trás, mas também as leituras psicanalíticas (o sujeito dividido, o sujeito que é linguagem) e, fundamentalmente, uma certa tradição italiana que talvez explique, ainda na década de 90, minha atração, a despeito de uma formação absolutamente laica e iluminista, pelo pensamento do Agamben, cujo **Homo sacer**, em português, nasceu, a propósito, de um dos meus seminários. Em muitas oportunidades, Agamben, precisamente, defende em seus textos que a arte não é, a rigor, uma atividade exclusivamente de ordem estética, mas uma ação que pode, eventualmente, adquirir também um sentido político preciso. A arte é ela própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperante aquilo mesmo que modela os sentidos e os gestos da gente e, nesse sentido, se abre (e nos abre) a um novo possível uso do tempo e da história, ao valor de uso do impossível. Por isso, argumenta Agamben, mas a ele poderíamos associar também boa parte do pensamento italiano, Cacciari, Virno, Rella, mesmo Vattimo ou Eco que, em versão *debole*, retomam o existencialismo personalista de Luigi Pareyson, a arte confunde-se até com a filosofia e a política.

[engrenagem]

Como você vê o problema de uma atribuição valorativa majoritária a uma literatura produzida e inserida no circuito de oficialidades do mercado editorial e, ao mesmo tempo, uma espacialidade dispersa para o que se produz à margem da oficialidade, das matérias pagas, das revistas comprometidas etc. que acompanham o mesmo sistema de repetição de qualquer objeto de consumo?

[Raúl Antelo]

Ontem mesmo estava ouvindo o Alexis Tsipras, um jovem político grego, não chega aos quarenta, que lidera a coligação de esquerda radical Syriza, primeiro partido da oposição grega, e que acaba de visitar o Brasil e a Argentina. Para quem, adolescente como eu, se reconheceu no quadro traçado por Costa-Gavras em *Z* (1968), a imagem fornecida hoje pelo Tsipras soa também muito familiar. Tsipras descreve a situação contemporânea como um triângulo. Mas não é mais o triângulo do linguista gestáltico Karl Bühler, cuja **Sprachtheorie** era publicada quase contemporaneamente ao nascimento de Costa-Gavras e que eu ainda reconheceria, à época de Tsipras-bebê, no esquema

trádico da **Formação** de Antonio Candido: autor-obra-público. Não. O triângulo de Tsipras pressupõe no topo, no lugar do autor, uma terceira-pessoa, um sistema político corrupto, que adota políticas de ajuste e austeridade com relação à sociedade, mesmo com a cínica lamúria de que não é bem isso que gostariam de estar fazendo, e essas políticas aplicam-se a uma população que, acuada pelo desemprego e pela falta de valor mesmo do trabalho, se vê forçada a recorrer aos bancos, um dos pólos da base, que lhes emprestam capital a níveis usurários e, não raro, confiscam não só as propriedades impagas, mas até mesmo o futuro desses trabalhadores. É o que se vê hoje aliás em toda a Europa meridional: Espanha, Portugal, Grécia. No outro pólo de base, temos o sistema da mídia, monopólica e sustentada pelo sistema financeiro, ao qual ela remunera, apoiando o sistema político corrupto que, sem questionar essa lógica, só perde o sono tentando salvar os bancos, que garantem, por sua vez, a hegemonia. Não há hoje, como em Z, uma ditadura dos coronéis: há uma ditadura do mercado e do lugar comum. Onde, a teoria da forma e da formação (autor ou política; obra ou capital; e público, substituído agora pela simples audiência da mídia) são nos dias de hoje a caricatura do sistema iluminista em que nos educamos, e isto por uma razão muito simples, não só a de que o liberalismo ou seu herdeiro atual, o neoliberalismo, nunca foram sinônimo de democracia (mais até: na Europa do século XIX, democracia e liberalismo eram conceitos antagônicos), mas a de que a própria democracia precisa ser, chegado o caso, antidemocrática para poder vir a ser democracia. Guimarães Rosa aponta essas relações complexas em "Aletria e hermenêutica": a estória (o que a mídia nos conta todo dia, seus valores) precisa ser contra a História. Senão não tem obra, não tem ficção, não tem sensibilidade, não tem cultura. Jean-Luc Nancy, aliás, tem teorizado muito sobre o caráter não-democrático da democracia. Argumenta que ela é forçada a representar o todo da política virtuosa e por isso é vista, além disso, como a única maneira de garantir o bem comum, sob um prisma exclusivamente formal (veja-se o fetichismo "10 de janeiro" reivindicado pela oposição venezuelana para a posse de Chávez, opção delirante desse setor social, que raciocina feito uma normalista, no sentido de que "aluno que não se apresenta ao primeiro dia de aula perde o curso", como se, anulada a posse e chamadas as novas eleições, o chavismo sairia de cena graciosamente e pudéssemos regressar, sãos e salvos, à Venezuela de 1930, virando a página definitivamente. A História é bem mais complexa do que um jogo de bandidos e heróis). Por isso, a palavra democracia acabou por absorver e por dissolver todo caráter problemático de, simplesmente, questionar-se a respeito de si própria. A democracia contemporânea pressupõe uma profunda mutação política, até mesmo cultural, que a cinde ao meio em duas vertentes. A democracia nomeia, de um lado, as condições práticas de possibilidade da participação e da organização sociais, sem intervenção de qualquer princípio transcendente; mas, de outro lado, a democracia

também designa a Ideia do homem sem qualquer transcendência incondicionada, ou seja, como imanência absoluta e, nesse sentido, o conceito de democracia compromete o homem por inteiro, ontologicamente, e não apenas o *cidadão*, o *consumidor*. A conclusão é que a democracia, não podendo ser fundada sobre um princípio transcendente, é necessariamente fundada, ou talvez infundada mesmo, em cima da ausência de uma natureza humana universal, o que acarreta não apenas uma ambivalência do conceito de democracia, mas até mesmo uma relativa insignificância desse conceito, para dar conta da complexidade do mundo atual. Por isso, segundo Nancy, democracia é, portanto, o nome de uma mutação da humanidade na sua relação com os fins à que se entrega; não é mais o nome de uma autogestão da humanidade racional, nem o nome de uma verdade definitiva inscrita na esfera das ideias. É o nome de uma humanidade exposta à ausência de todo fim dado, de todo futuro. Por isso, a pretensão pedagógica que, para além dos seus ideais estéticos conflitantes, mantinham, digamos assim, suplementos literários tão diferentes como o do **O Estado de São Paulo** ou o do **JB**, nos anos 60-70, não tem qualquer parâmetro equivalente nos dias de hoje. Caiu o semblante da formação e vige, tão somente, o do poder dinerário liberal, que, como apontava Tsipras, solidariza mídia e mercado, numa mesma aliança até então inédita. A arte, evidentemente, não pode ser confundida com os palpites que a **Folha** mancomunada ao IBOPE nos dão, de vez em quando.

[engrenagem]

Qual sua opinião sobre o lugar da poesia em meio a uma escrita que tende a romper, desde a mais tenra modernidade, as fronteiras entre o que ainda chamamos de romance, de ensaio, de poesia, entre alguns outros gêneros?

[Raúl Antelo]

Bataille, meio *en passant*, em **A literatura e o mal**, diz “la poésie qui subsiste”. Ou seja, a poesia é aquilo que subsiste, enquanto sobrevivência (Macedonio Fernández a chamava de *survivência*) e, portanto, ela é algo que resiste, insiste, em certa dicção contra a regra comunitária. Creio que na poesia é onde melhor se manifesta a noção de que a arte contemporânea é fragmento de fragmentos. É freqüente ver o torso, que a modernidade recebeu da estatuária grega como sinal de resto sem forma ou valor, como simples dejetos ou rejeitos da História. O crítico de arte alemão Carl Einstein, por sinal, dizia, numa carta provavelmente dirigida a seu amigo Félix Féneon, que **Negerplastik**, sua obra pioneira acerca da escultura africana, era um simples *torso*, algo negligenciável, portanto, abortado. É que a República de Weimar prezava muito a forma. Adorno, por exemplo, dizia que a verdadeira linguagem da poesia é uma arte sem palavras, e que seu momento averbal, ou semiótico, tem prioridade até mesmo sobre o momento significativo, semântico, do poema, momento que não

se encontra totalmente ausente da música, por exemplo. Mas o importante, o relevante mesmo, era poder submeter o semiótico ao semântico. Manuel Bandeira, cuja poesia é, de fato, uma teoria da tradução ao moderno, não fez outra coisa ao passar para o português (para o brasileiro de 1920) um poema de Rainer Maria Rilke, "Torso arcaico de Apolo" (1908), do qual nos deu esta versão:

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas, porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro, onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.

A expressão de Rilke, "pois ali ponto não há / que não te mire", que, segundo Adorno, era, aliás, um conceito que Benjamin muito apreciava e repetia constantemente, esquematizou, de maneira dificilmente superada, a linguagem não significativa das obras de arte, de tal sorte, diríamos, que a expressão é o próprio olhar das obras de arte, um olhar, *que salta e brilha*. Brilha num hiato, num *enjambement*, que é uma demanda de vínculo, porque a união, justamente, se quebrou. A linguagem da poesia, em relação à linguagem significativa, é então algo de mais antigo, mas não por isso recuperado, totalmente, pelo poema. É como se as obras de arte, ao se modelarem a partir de sua estrutura sobre o sujeito, repetissem o modo do seu nascimento e da sua libertação. Elas têm expressão, mas não quando comunicam o sujeito, quando exprimem-no, senão quando se estremecem com a história primigênia dessa subjetividade, que se toca com um sujeito específico: o poeta, o leitor de poesia. É nesse sentido que diríamos que a imagem subsiste porque aquela história primordial sobrevive no sujeito que, a cada instante, recomeça sempre desde o início. A poesia, portanto, não seria mimese do existente, porém, movimento da imagem, um movimento interminável, de semelhança a semelhança. O torso *arde*, tal como a imagem, que quei-

ma. E não forço a noção se digo que quando me deparo com que o torso *arde*, escuto que o torso *é arte*, arte acabada sem mais, arte que subsiste. Mas essa sobrevivência do torso nos ajuda a ler um outro poema canônico de Bandeira, “O cacto”, de **Libertinagem**, que tem sido recorrentemente lido como exemplo do sublime modernista. Gostaria, no entanto, de lembrar o início do poema:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:

Laocoonte constrangido pelas serpentes,

Ugolino e os filhos esfaimados.

Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...

Como o poema não nos permite esquecer que o cacto nordestino tem forma de candelabro, o poema de Rilke sobre o torso retorna aqui, mais uma vez, em sua evocação de que “o torso arde ainda como um candelabro”. Mas essa sobrevivência, essa aproximação entre dois tempos, entre dois textos, sendo sensivelmente verdadeira, é cientificamente falsa. A *Euphorbia ingens*, que assim se chama cientificamente o nosso cacto, *parece*, de fato, um cacto, mas não é cacto, porque o cacto-candelabro é, na verdade, uma euforbiácea *adaptada* ao semi-árido nordestino. O falso cacto é, a rigor, fruto de adaptação ao meio, de simulação, muito embora alguns leitores considerem, entretanto— notadamente a partir do verso final, “Era belo, áspero, intratável”—, que o cacto seria um exemplo de resistência popular homogênea e que o poema alcançaria, precisamente, um dos pontos altos dessa síntese de humildade e paixão, em outras palavras, de mimese coloquial, rebaixada, porém, sublimada, que atravessaria a poesia modernista como um todo. Ora, Didi-Huberman, dirigindo, todavia, um olhar mais atento aos fragmentos famosos da estatuária grega, freqüentemente reproduzidas, diga-se de passagem, por André Malraux em seu museu imaginário, donde vem, entre outras fontes, a noção benjaminiana de arquivo, ponderaria que, diante deles, experimentamos a sensação de que os torsos encontram-se, com efeito, intensificados em seu próprio *défaut de personne*, que é uma experiência que não só convoca os poderes racionais, mas também, e talvez basicamente, os poderes corporais, e até mesmo as potências do drapejado, as dobras da estatuária ou da planta, que nos permitiriam concluir que não só o artista, de maneira autônoma, mas também o tempo, sempre fora do eixo, foram as duas forças que, em conjunto, trabalharam essa figura, gerando, assim, uma *duplicidade da imagem*, este duplo sentido (*arde / arte*) que traz consigo o autêntico poder do negativo. Em suma, a sobrevivência nunca é positiva, material, significante. Ela é negativa, imaterial, semiótica. É um traço que nos obriga a reconstruir um (possível) percurso e que nos diz “força é mudares de vida”.

[engrenagem]

Ao levar em conta, nos termos de Bataille, que a filosofia é geralmente dissociada da vida, de seus momentos mais intensos, e muitas vezes é somente relacionada com o ambiente de trabalho institucional e burocrático, como você pensa sua relação com a vida, levando em conta o seu trabalho como professor de uma instituição federal e, ao mesmo tempo, como um crítico cultural de notória independência de pensamento e posicionamentos?

[Raúl Antelo]

Kojève ensina a toda uma geração de pensadores que, desprovida a existência de qualquer resíduo de naturalidade, e ao nos confrontamos, na Europa do pós-guerra, com um humanismo meramente póstumo, o tempo surge como um valor artificialmente produzido. Portanto, a vida politiza-se automaticamente, dado que qualquer decisão técnica ou artística, referida ao tempo, é, em última análise, uma decisão pública, política. Nessas novas circunstâncias biopolíticas, à arte só lhe resta potencializar esse seu artifício de falsificação anacrônica do modo mais explícito possível. Mas aí, como nem o tempo, nem a vida admitem serem mostrados diretamente, a arte contemporânea documenta essas experiências, tornando-se arquivo de sensações. O último Rancière trabalha nesse sentido: a *aisthesis* e não a mímese. Cenas, e não obras. É claro que esse arquivo reabre a definição de forma. Vou dar um exemplo. Quem não conhece “No meio do caminho” do Drummond? Poema emblemático do modernismo, foi lido como poema-piada, ultraje que fez com que o poeta reunisse, obsessivamente, como era de seu feitio, tudo quanto desse poema se publicou. No entanto, o último número da revista de pesquisa literária italiana **Anterem**, dedicada ao irreduzível a si, surpreende-nos (algo próprio do arquivo: captar o tempo suspenso) com uma anotação manuscrita de Derrida, abandonada em um exemplar de **A disseminação** (trata-se de convenção muito acatada por poetas como Bandeira ou Drummond, o poema abandonado, sem saber-se poema, num exemplar esquivo. Temos, assim, o “Poema tirado de uma notícia de jornal” ou o “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”, de Manuel Bandeira, ou “No exemplar de um velho livro”, em **Fazendeiro do ar**. Mesmo Borges tem um “Manuscrito achado num livro de Joseph Conrad”). Anônimo (não tem título, nem vocação de ser poema), os editores de **Anterem** lêem-no como poema, porém nós, educados na pedra drummondiana, verdadeira máquina antropológica do modernismo, não podemos deixar de ver nele uma leitura de um poema que, muito provavelmente, Derrida nunca leu. Vou transcrevê-lo:

« au centre
« du poème
« la pierre

LA DISSÉMINATION « éparse et lui

« comme une volée de pierres

« s'éclaboussant

« d'ailleurs

« en lui

« traversée

« la pierre

...

« inverse la pierre

...

« la pierre dure

« la pierre tendre

« ensemble aussi le chemin

...

« l'

« aile

« tombe

« anonyme

« de la pierre

...

« rose

« amère

« semence

« le miroir em as peine

...«LA DIFFÉRENCE MÊME»¹

[engrenagem]

Fale um pouco sobre sua relação com o arquivo, e sobre a importância que ele exerce, não somente no campo da pesquisa, mas, de modo mais amplo, na perspectiva da construção de um impacto social.

[Raúl Antelo]

O trabalho estético com o arquivo não deixa de ser um trabalho fortemente paradoxal porque se, de um lado, é uma mediação que humaniza o mundo, de outro, ele é também uma experiência que mundializa, que globaliza o homem, criando,

1 *Anterem*. Rivista di Ricerca Letteraria. Verona, n. 85, VI serie, II semestre 2012, p.7.

mas, ao mesmo tempo, transformando o âmbito da vida, o que faz desse homem, um pós-homem, uma criatura criadora, que gera mil dispositivos para os mais variados usos, mas cujo destino final é, justamente, alterar o homem, produzirem outra consistência do humano. Tenho analisado essa questão com minha equipe de trabalho: Flávia Cera, com o arquivo de Oiticica; Larissa da Matta, com o de Flávio de Carvalho e sua noção de primitivo como impugnação do *homo academicus* modernista; Nena Borba e o arquivo de textos e imagens de Valêncio Xavier; Kelvin Klein e a poética do inventário em Borges, Cozarinsky, Bolaño, Wilcock ou Vila Matas. Mas é freqüente vermos, de maneira aguda, essa mesma atração pelo arquivo em artistas contemporâneos, tais como o poeta chileno Juan Luis Martinez, o artista uruguaio Alejandro Cesarco, o colombiano Bernardo Ortiz, o venezuelano Eduardo Gil e os mais familiares Arthur Bispo do Rosário, Rosângela Rennó, Fernando Lindote ou Alexandre Navarro Moreira. Detecto, na questão do arquivo, um movimento dúplice, de um lado, tentar isolar a inequívoca singularidade do evento obliterado, recuperar uma experiência perdida, *la pierre dure*, dizia Derrida, o osso duro de roer, mas, de outro lado, operar com a ambivalente pluralidade da rede em que este novo valor se insere: *la pierre perdure*. Ao rachar a essencialidade ideal do tempo—a pedra—e abri-la, em compensação, como campo operatório, o arquivo desvenda que a essência do tempo é, a rigor, uma *co-essência* que se ativa no presente de cada leitura, de modo tal que uma temporalização não pode ser definida, tão somente, como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, sem que o tempo do corte não implique também, simultaneamente, um tempo da montagem, tempo sempre aberto e indefinido, porém, justaposto a outros tempos, o que derruba a noção de um tempo cumulativo e meramente sucessivo. O arquivo, creio eu, nos permite uma participação temporal na temporalidade, quer dizer, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada do evento, a pedra no meio do caminho, através do recurso anagramático da releitura. Mais importante até do que a História, portanto, é a estória, isto é, mais importante do que o fetiche do tempo é o *com*, que coloca, de par em par, a pungência do *contemporâneo* em termos de sintaxe ou composição, alertando assim para seu uso, sua política, sua ética. A soleira do contemporâneo foi definitivamente ultrapassada quando as palavras deixaram de confundir-se com as representações e de enquadrar, obsessivamente, o conhecimento das coisas.

Sentido, paisagem, espaçamento

[Raúl Antelo]

A Patagônia é um significante vazio. “Il ne s’agit pas de pauvreté mais d’absence”—observa Caillois. A Patagônia, local não de pobreza mas de ausência, é o espaço do sem-sentido. *Absence, ab-sens*. Mas é essa carência, precisamente, que abre a possibilidade de refletir sobre o sentido. Sabemos que, para que haja sentido, deve haver série, uma vez que o sentido não é imanente a um objeto mas fruto de articulações no interior de uma série de discursos. Mas, mesmo separado do objeto, o sentido é igualmente exterior à consciência do intérprete, para o qual o sentido sempre se impõe por acaso e coação. A palavra, portanto, não dispõe, a rigor, de uma forma ou valor específicos mas ela é dotada de uma força, de uma potência de disseminação e proliferação próprias. Melhor dizendo, o nome nada vale por si, isolado, mas tão somente por sua combinação. Todo nome é, em última instância, um tropo, uma figura e, assim sendo, vários teóricos, não só Paul de Man ou Derrida, mas também Ernesto Laclau, vão extrair dessa equação consequências políticas da maior relevância. Tomemos a equação que iguala Patagônia e vazio.

Mário de Andrade chegou a dizer que “não existe para o argentino o problema patagônico que nem mesmo existe para a gente o problema amazônico”. Enganou-se. Assim como não existe unidade sem zero, da mesma forma, argumentará Laclau, o zero sempre aparece na forma do um, do singular. Em outras palavras, o nome é o tropo do zero mas o zero, na verdade, é sem nome, já que ele não pode ser nomeado. Essa soberana acefalidade da Patagônia nos ilustra que ela, de fato, é heterogênea com relação à ordem dos espaços, notadamente, a do espaço primordial da lei, do nome, do Estado. Porém, a série do nome e do *nomos* não poderia se constituir enquanto tal sem referência a esse vazio originário. Ele é um suplemento ao sistema nacional-estatal que, entretanto, é estrutural a ele. Em relação ao sistema, o vazio patagônico, sua falta de história, encontra-se em situação de indecibilidade, numa posição sublime, de inclusão, mas também, simultaneamente, de exclusão. Ela faz parte da geografia mas é na história que se lhe compreende a configuração. Ele se integra à nação mas, ao mesmo tempo, é inerente ao espaço internacional, ora pela exploração, ora pelo turismo.

Mesmo quando incluído nos marcos da nação, esse espaço permanece heterogêneo ao sistema. Mas, ainda que estrutural, essa região faz parte, no entanto, de um pensamento exterior a todo nacionalismo. Apesar de sua soberana exterioridade, como território de foragidos, banidos, exilados ou bus-

cadores de fortuna, esse espaço do exterior produz efeitos no interior do sistema, já que lhe outorga coesão ao passo que se apresenta a si mesmo como inassimilável. O vazio nada contém em si próprio mas ele aponta, entretanto, à impossibilidade de obturação hermética do sistema nacional daí que, ainda quando sinal vazio, ele conota sempre a mais absoluta e sublime plenitude.

Laclau interpreta que essa análise tropológica da heterogeneidade absoluta coincide, não por acaso, com o conceito de *hegemonia*, uma vez que, a partir da tradição gramsciana, hegemonia seria todo aquele fechamento não conclusivo de um sistema de significação política. A estabilidade de um sistema descansaria, então, em seus limites, limites que se tensionam, polarmente, graças às oposições estruturais, binárias, do próprio sistema. Mas esses limites são ditados, em última análise, por um valor situado para além do sistema, embora não exista entre ambos, como se sabe, uma relação de completa exterioridade.

O heterogêneo, indecيدido e em suspensão, pertence então ao sistema, porém, em chave de não-pertencimento. Não é bem um limite. É liminar. Algo construído em chave de espera, diria Ettore Finazzi-Agrò. Algo situado, à maneira de Jean-Luc Nancy, à *la limite*. Portanto, esse elemento vazio e heterogêneo, que é a condição de possibilidade da nação, é ainda, e simultaneamente, sua condição de impossibilidade e, nesse sentido, qualquer pertencimento, qualquer identidade, irá se constituir no interior de uma tensão irreduzível e ambivalente que, permanentemente, oscilará entre equivalência e diferença.

Segue-se daí que se o sentido do vazio é tributário da série em que ele se insere, porque nenhum sentido é imanente a um objeto individual, deslocando-se, entretanto, no interior dos agenciamentos discursivos. Todavia, o sentido é, ao mesmo tempo, igualmente exterior à consciência do intérprete porque nenhum discurso dispõe, a princípio, de uma forma específica. Esse sentido que, retrospectivamente, podemos atribuir ao vazio deriva de uma força de disseminação e proliferação, em que o nome não vale por si mas por sua combinação, visto que o nome, na verdade, é uma figura.

Gabriela Nouzeilles já demonstrou, em ***La naturaleza en disputa***, que, para a Patagônia, esse sentido é liminar: ele depende tanto do discurso naturalista local quanto do discurso antropológico internacional. Com efeito, como em tantos outros casos, quando, simultaneamente a seus ensaios sobre arte e natureza para *O Estado de São Paulo*, Roger Caillois percorreu a região e escreveu ***Patagônia***, em 1943, ele operou, decerto, com algumas categorias tomadas, dentre outros autores, de Walter Benjamin. Admitia, por exemplo, junto ao crítico alemão, que a semelhança é algo que se encontra não só na cultura mas até mesmo na natureza, nas formas do mimetismo de paus e pedras, de tal sorte que, enquanto críticos da cultura, Benjamin e Caillois passariam a se definir a si próprios como leitores de semelhanças imateriais, sujeitos que estimulam o reencontro, diferido, com aquela imaterialidade esquecida pela história. É a idéia

de “ler o que nunca foi escrito” que se desenvolve no ensaio de Benjamin sobre a faculdade mimética e reencontraremos, ainda, nas teses sobre a filosofia da história, como refúgio nominal das energias simbólicas ainda informes. 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. Caillois também deriva desse debate a convicção de que, nas paragens desérticas, como a patagônica, encena-se a dialética da servidão voluntária, onde impera a independência, mesmo que falte a liberdade. A Patagônia, a seu ver, é atravessada pelo *abandono*. Nela, a liberdade nada sustenta e nada fundamenta, nos diz, ao passo que a autonomia que ela exige quer conseguir tudo às próprias custas, gabando-se da espera, tão involuntária quanto inoperante. Nesse “vento do inverno” que a varre vê Caillois uma autêntica *Erfahrung*, algo que produz vertigem em solo firme, já que estimula a regressão do animal em direção ao inanimado. Sob esse ponto de vista, todos os triunfos da identidade na natureza, até mesmo a própria repetição no vazio, abrem aos humanos a possibilidade de um destino severo e lhes atribuem o lúcido torpor que alimenta as maiores ambições da espécie.

Quando de sua primeira edição em livro, essas idéias de Caillois foram ilustradas—é esse, enfim, o efeito da série mas ele é também o paradoxo das imagens—por um conjunto de gravuras de Manuel Ángeles Ortiz. Amigo de Picasso e íntimo de Garcia Lorca, Ángeles Ortiz (1895-1984) encenou em Paris o **Maese Pedro** de Falla, a **Genoviève de Brabante** de Satie e a **Aubade** de Poulenc, três manifestações desse primitivismo modernista em busca de um sentido originário para a experiência. Ligado ao construtivismo *cercle et carré* de Torres García, quando se vê obrigado ao exílio, Ángeles Ortiz escolhe, primeiro, a capital francesa e, mais tarde, Buenos Aires. Além do livro de Caillois, suas viagens patagônicas alimentam a exposição **Construções: madeiras e pedras patagônicas**, também de 1943, para cujo catálogo Rafael Alberti compõe um poema em que destaca sua busca da raiz

Que arranca, abriendo cicatrices
sobre las cosas materiales,
una ilusión de naturales
formas en vuelo de raíces.

Angel que sueña silencioso,
del barandal de su azotea,
cómo se crea y se recrea
su propio espacio misterioso.

Outro escritor espanhol, Arturo Serrano Plaja, analisa a obra do artista associando-a à de Alberto (o toledano Alberto Sánchez, nascido em 1895 e morto em Moscou em 1962), autor, junto a Picasso, do pavilhão espanhol na Exposição Internacional de Paris, série que se abisma se pensamos que o **Guernica** aí exposto se associa então às severas gravuras de Lino Spilimbergo, ilustrando **Interlunio**, o poema de Oliverio Girondo, exibidas também na mesma exposição.

Serrano Plaja vê, nas madeiras de Ángeles Ortiz, uma fantasmagoria natural, cheia de reminiscências arqueológicas e atavismos arcaicos, em que a matéria tende a um estado fóssil que assimila estranhos monstros primordiais. Às vezes essas imagens se contagiam de conteúdos mitológicos; outras vezes, são portadoras de um caráter trágico ou até mesmo religioso, como a demonstrar a assertiva de Caillois, *le mythe, c'est la religion des autres*.

Nessa formas, analisa Serrano Plaja, "nada quiere decir nada", uma vez que a natureza aparece submetida nelas a um processo artificioso, ou talvez, com maior propriedade, já artístico, na medida em que as pedras de um altar, por exemplo, sem deixarem de ser pedras, testemunham também, ao mesmo tempo, a grafia do homem, seu lastro, sua passagem. Ángeles Ortiz, nos diz Serrano Plaja, viu, nesses troncos e nessas pedras, "vetustos residuos de una selva". A partir de uma escolha anestésica, obedecendo à lógica do *ready-made*, a matéria torna-se nelas maneira e essas madeiras passam a constituir não apenas extraordinárias obras de arte, mas expressão de uma linguagem muda, tão arcaica quanto presente. Elas, diz o crítico, "nos llevan a ver todo lo visible", para logo se emendar e dizer que elas não mostram tudo. Ou melhor: elas mostram o não-tudo. Como efeito desdobrado, ambivalente, tanto da mão, que as coloca em série, quanto do olhar, que as resitua no interior de um discurso, essas figuras informes, esses elementos naturais mais ou menos corroídos pelo tempo ou exasperados pelas águas, que lhes enfraqueceram a resistência, essas formas, portanto, "parecen imitar al arte". Elas são autênticas manifestações do abandono, do mimetismo e da autonomia mais radicais. São formas soberanas que alcançam o informe. Nesse sentido, deixam de ser troncos desumanos ou até mesmo contra-humanos (os adjetivos são de Serrano Plaja) e, por serem naturais, i.e. por se inscreverem na *physis* para melhor ultrapassá-la, elas abrem uma nova dimensão estética, e mesmo ética, que "no se contenta, internamente, con ser uno solo".


Com efeito, as **Construções: madeiras e pedras patagônicas** de Manuel Ángeles Ortiz são disseminadas e proliferantes; elas têm o movimento da poesia mas também da profecia, "por más que sea una sola su letra, hasta no obstinarse para que su sentido se nos revele en varias direcciones a la vez, de sugerencia e intención".

Arturo Serrano Plaja (San Lorenzo de El Escorial, 1909-Santa Bárbara, 1979), além de **Manuel Ángeles Ortiz** (1945), foi autor de vários livros de poesia (**El hombre y el trabajo**, 1938; **Versos de guerra y paz**, 1944; **La**

mano de Dios pasa por este perro, 1965), e de narrativa (*Del cielo y el escombros*, 1943 e *Don Manuel de Lora* (1946). Reuniu uma *Antología de los místicos españoles* (1946) mas talvez seu ensaio mais conhecido seja mesmo *Realismo «mágico» en Cervantes* (1966), editado também, com sucesso, em inglês. Preso no campo de concentração de São Cipriano, em 1939, exilou-se na Argentina, mais tarde Paris e, finalmente, na Califórnia, onde foi professor de literatura até a morte. Em 1937 coube-lhe a responsabilidade de ler, no II Congresso Internacional de Escritores de Valência, o manifesto coletivo dos jovens escritores (que muitos suspeitam ser de sua autoria), assinado, entre outros, por Miguel Hernández, onde a guerra é definida como a mútua exclusão de razão e fé. Como na ficção de Dostoievski, diz Serrano Plaja que, na guerra, colidem frontalmente duas forças: “la razón exige categoricamente y la voluntad quiere apasionada, divinamente. No hay manera de conciliarlas. (...) La razón no se explica la voluntad, y, a su vez, la voluntad no quiere la razón”. Contra esse paradoxo, Serrano Plaja propôs, no manifesto coletivo, uma alternativa ficcional, cujo modelo era o Quixote, onde as forças ativas e reativas, tanto as idealistas do herói, quanto as materialistas do criado, abrissem passagem ao novo, uma organização racional da existência em que, “por un acoplamiento, conforme a razón, de um mundo que excluya el desorden racionalmente capitalista, inhumanamente monopolista”, o artista pudesse lutar, com paixão, pela vitória da autonomia. Essa seria, enfim, a potência passiva.

Sua leitura das *Construções* de Ángeles Ortiz pauta-se por essa proposta. Ele retira o sentido do *presens* a partir do *absens* da imagem, de seu caráter de imago, como ausência cavada na matéria ou máscara dos ausentes, donde poderíamos dizer que, em última análise, as imagens produzem o presente e que, longe de se situarem só no espaço imaginário do recôndito e do arcaico, as imagens de Caillois-Ángeles Ortiz-Serrano Plaja são produções de presença: elas nos apresentam o mundo tal como podia ser imaginado em 1943. Tal como ele ainda podia ser *perdido*, mais uma vez, durante a guerra. São, enfim, tal como os tamancos de Van Gogh, as imagens do abandono. Ao exibirem não exatamente uma matéria, mas a cova, a fenda, que a história cava na matéria, as *Construções*, verdadeiras *imagos* primordiais, nos devolvem nossa própria imortalidade. Essa ausência, que outra coisa não é senão o sentido, não tem um modo unívoco de existência. As coisas é que, pelo contrário, têm presença plena, idêntica a si próprias, e por isso mesmo elas, a rigor, não existem, estão apenas abandonadas. Já o sentido existe como movimento e deslocamento, como fruto de exceção e exílio. O novo sentido, o sentido de toda *construção*, é, portanto, o processo da desidentificação simbólica, uma singular busca contra-hegemônica entre materiais abandonados.

Ensaio publicado no livro *Ausências* [Florianópolis, Editora da Casa, 2009. p. 35-44]



UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Escola de Letras



janeiro
2013