

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

PEDRO HENRIQUE PAIXÃO GOMES

**A ARQUIFILOLOGIA CRÍTICA DE RAÚL ANTELO: OUTRAS MEMÓRIAS  
DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO**

RIO DE JANEIRO  
2025

PEDRO HENRIQUE PAIXÃO GOMES

**A ARQUIFILOLOGIA CRÍTICA DE RAÚL ANTELO: OUTRAS MEMÓRIAS  
DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de  
Pós-graduação em Memória Social da  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, como requisito para a obtenção do  
título de Doutor em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientador: Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima

RIO DE JANEIRO

2025

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

GG633            Gomes, Pedro Henrique Paixão  
                    A arqui-filologia crítica de Raúl Antelo: outras memórias  
do modernismo latino-americano / Pedro Henrique Paixão  
Gomes. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.  
                    212

                    Orientador: Manoel Ricardo de Lima.  
                    Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do  
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social,  
2025.

                    1. . I. de Lima, Manoel Ricardo , orient. II. Título.

PEDRO HENRIQUE PAIXÃO GOMES

**A ARQUIFILOLOGIA CRÍTICA DE RAÚL ANTELO: OUTRAS MEMÓRIAS  
DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Memória Social da  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, como requisito para a obtenção do  
título de Doutor em Memória Social.

Aprovado em: 25/03/2025

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (Orientador)  
(PPG Memória Social – UNIRIO)

---

Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro  
(PPG Memória Social – UNIRIO)

---

Profa. Dra. Laura Cabezas  
(UBA)

---

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart  
(Centro de Letras e Artes – UNIRIO)

---

Prof. Dr. Eduardo Sterzi  
(UNICAMP)

## AGRADECIMENTOS

À Iracema, o amor absoluto que prescinde de explicação.

Ao Manoel, tão estimado *zaddik*, mestre de leitura que ilumina os caminhos que desconhecemos, pela preciosa orientação há tantos anos.

Às minhas amadas irmãs, Giovana e Raquel; à tia Aurea e ao tio Fernando, por serem a família, o apoio e o acolhimento de valor inestimável nessa jornada.

À Rosi, pelas valiosas lições de sabedoria, doçura e fraternidade.

Aos professores Davi e Laura, que compuseram a banca de qualificação, pelo gesto generoso da leitura e por apontamentos tão preciosos.

Aos professores Eduardo e Júlia, pela gentileza em aceitarem compor a banca de defesa e pela disposição da leitura atenciosa de meu trabalho.

À CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro.

*A mais relevante força do presente não é um presente como telos do curso universal das coisas, mas um presente que se insurge contra a atualidade da opinião pública, isto é, da massa, e que pratique uma outra redefinição do passado. [...] A arte do possível tenta nos consolar argumentando que a política é puro semblante e quem tem as armas, tem a lei. Mas se queremos a política do real, é preciso afirmar que o impossível é possível.*

*(Raúl Antelo)*

## **RESUMO**

Esse estudo busca, num primeiro movimento, determinar as bases genealógicas e os fundamentos teóricos de um dos espectros da metodologia de leitura do crítico argentino Raúl Antelo, denominada de “arquifilologia”, a fim de compreender as suas respectivas singularidades. Metodologia esta que, embora tenha sido nomeada por ele, apresenta uma genealogia de aplicação, ainda que disparatada, muito evidente, que parte de pensadores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, entre outros. E, como um segundo movimento, o objetivo principal é demonstrar de que modo as leituras arquifilológicas, aplicadas por Raúl Antelo, constroem outras memórias em torno do modernismo latino-americano. Trata-se de um gesto de reabertura dos arquivos a partir de suas “dobras menos transitadas”, como um contraponto ao domínio das leituras autonomistas que corroboram para a manutenção das “memórias institucionalizadas, fixas e manipuladoras”.

Palavras-chave: Arquifilologia crítica; Modernismo latino-americano; Raúl Antelo

## **ABSTRACT**

This study seeks, as a first step, to determine the genealogical bases and theoretical foundations of one of the spectrums of the reading methodology of the Argentine critic Raúl Antelo, called “arquiphilology”, in order to understand its respective singularities. Although named by him, this methodology presents a very evident genealogy of application, although operated in a disparate manner, which comes from thinkers such as Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, among others. And, as a second movement, the main purpose is to demonstrate how the archiphilological readings, applied by Raúl Antelo, build other memories around Latin American modernism; a gesture of reopening the archives from their “less frequented folds”, as a counterpoint to the dominance of autonomist readings that corroborate to the maintenance of “institutionalized, fixed and manipulative memories”.

Keywords: Critical archiphilology; Latin American modernism; Raúl Antelo

## LISTA DE IMAGENS

- a) Fac-símile da contracapa da 1ª edição de *El Brasil intelectual*, de Martín García Mérou.....**25**
- b) Fac-símile da contracapa de *Ensaio Americanos* (1945), de Newton Freitas, com prefácio de Mário de Andrade.....**30**
- c) *Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland aos pés do vulcão Chimborazo*, por Friedrich Georg Weitsch.....**33**
- d) *50 cc de Paris Air*, *ready-made* de Marcel Duchamp, exibido no Museu de Arte da Filadélfia.....**108**
- e) *O impossível* (1945), Maria Martins.....**112**
- f) Maria Martins em seu ateliê, na Villa d'Alesia, em Paris (1950).....**113**
- g) *Étant donnés* (1946-1966), Marcel Duchamp (Foto: Jon Seidman, Creative Commons).....**114**
- h) Montagem de *Étant donnés*, na Postmasters Gallery, em Nova York.....**114**
- i) Largo do Curvelo.....**128**
- j) Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira e Mário de Andrade, na fazenda de Tarsila do Amaral, em Santa Teresa do Alto, SP, 1927.....**129**
- k) Fotografia da formação do clube Atlético Mineiro em 1910.....**133**
- l) Fac-símile da Declaração de Princípios do I Congresso Brasileiro de Escritores.....**135**

|                                                                                                                                                                                                          |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>m)</b> Fac-símile da 1ª edição de <i>Cadernos de João</i> , 1957.....                                                                                                                                 | <b>148</b> |
| <b>n)</b> Vinhetas de Manuel Segalá para a 1ª edição de <i>Cadernos de João</i> , 1957.....                                                                                                              | <b>149</b> |
| <b>o)</b> Fac-símile da coluna “Preparação à poesia”, de Jorge Lima, para o “Letras e Artes”, suplemento de <i>A manhã</i> , ano 5, n.201, 08.04.1951.....                                               | <b>159</b> |
| <b>p)</b> Fac-símile do texto “Raízes bergsonianas do dadaísmo e do supra-realismo”, atribuído a Jorge Lima, publicado no “Letras e Artes”, suplemento de <i>A manhã</i> , ano 5, n.205, 06.05.1951..... | <b>160</b> |
| <b>q)</b> “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, fotomontagem de Jorge de Lima, 1943.....                                                                                                    | <b>161</b> |
| <b>r)</b> “A poesia em pânico”, fotomontagem de Jorge de Lima, 1943.....                                                                                                                                 | <b>162</b> |
| <b>s)</b> <i>Cavaleiro da esperança</i> ou <i>Marcha épica</i> , pintura de Jorge de Lima, 1941.....                                                                                                     | <b>163</b> |
| <b>t)</b> Retrato de Jorge de Lima, por Candido Portinari, 1937.....                                                                                                                                     | <b>164</b> |
| <b>u)</b> Retrato de Jorge de Lima, por Candido Portinari, 1939.....                                                                                                                                     | <b>165</b> |

## SUMÁRIO

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>I. INTRODUÇÃO.....</b>                                           | <b>11</b>  |
| <b>II. A ARQUIFILOLOGIA CRÍTICA.....</b>                            | <b>19</b>  |
| 1. Da <i>potestas</i> à <i>auctoritas</i> .....                     | 19         |
| 2. Da vontade de potência.....                                      | 31         |
| 3. Aventuras do pensamento.....                                     | 42         |
| 4. Entre a aparência e o jogo: espectros e “ficção-crítica”.....    | 52         |
| 5. Sobrevivências.....                                              | 60         |
| 6. Fronteiras, limiares, confins: “na soleira da imaginação”.....   | 65         |
| 7. A mesa de montagem.....                                          | 74         |
| 8. Das singularidades dos discursos críticos latino-americanos..... | 81         |
| <b>III. OUTRAS MEMÓRIAS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO.....</b>     | <b>97</b>  |
| 1. O arquivo e a consolidação das estruturas de poder.....          | 97         |
| 2. Oblíquas correspondências: Maria com Marcel.....                 | 105        |
| 3. A República do Curvelo.....                                      | 115        |
| 3.1. Do caráter destrutivo.....                                     | 115        |
| 3.2. Uma outra ideia do comum.....                                  | 120        |
| 4. Aníbal Machado: um “surrealista periférico”.....                 | 130        |
| 4.1. “As imagens mineiras da catástrofe”.....                       | 142        |
| 5. Jorge de Lima, leitor de Henri Bergson.....                      | 150        |
| <b>IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                | <b>166</b> |
| <b>V. REFERÊNCIAS.....</b>                                          | <b>175</b> |
| <b>VI. ANEXOS.....</b>                                              | <b>179</b> |

## I. INTRODUÇÃO

*Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.*  
[Walter Benjamin, *Passagens* (N 1a, 8)]

Em “*Da potestas à auctoritas*”, parto do conceito de “biografema”, proposto por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), em que temos um modo de narrar a vida sem a pretensão da totalidade, mas focado em fragmentos e detalhes. O semiólogo também traça, na referida obra, uma distinção fundamental entre “estilo” (que opõe fundo e forma) e “escritura” (que dissolve essa oposição e enfatiza a insistência de significantes). Essa perspectiva de fragmentação e ênfase no detalhe é, portanto, aplicada à análise da trajetória crítica de Raúl Antelo. Além disso, valho-me também da teoria da imagem apresentada por Barthes em *A Câmara Clara* (1980), na qual se distiguem dois regimes de interpretação. Ou se opera a partir do *Studium*, em que o contexto geral da imagem é ligado ao conhecimento e a cultura do observador; ou se aplica o *Punctum*, em que um detalhe inesperado, um *hasard*, “fere” e possibilita uma leitura diferida. Nesse sentido, esses conceitos são bastante oportunos para compreendermos como a abordagem crítica de Antelo privilegia os detalhes ínfimos, as relações fortuitas, os eventos preteridos e as inaparências.

Assim, considerando o percurso traçado pelo crítico no encerramento do seminário em sua homenagem, “Raúl Antelo – Ficção crítica, arquivos, arqueologia”, realizado no Museu de Arte do Rio (2014) - conferência posteriormente publicada sob o título de *A ruinologia* (2016) -, examinamos as contingências que o afastaram do positivismo filológico em que fora educado, muito influenciado pelos estudos de Pedro Henriquez Ureña e pelos vários volumes de filologia, etimologia e história cultural na biblioteca paterna. Contudo, a sua trajetória acadêmica o levou a se afastar dessa abordagem tradicional e a desenvolver posteriormente o conceito de arquifilologia. Em linhas gerais, um método de leitura dos fenômenos culturais baseado na emergência dos eventos e na relação entre forças díspares, em vez da busca por uma origem única e

pontual. Nesse sentido, há o abandono da *potestas* (a autoridade normativa e jurídica) em favor da *auctoritas* (a força anômica e extra-jurídica).

Com Nietzsche, Benjamin, Foucault e Agamben, forma-se uma parte da rede plural e ambivalente que irá oferecer os fundamentos teóricos para as leituras arqui-filológicas de Antelo. Desse modo, a partir do exame de sua trajetória, registra-se sua transição do pensamento filológico tradicional para uma abordagem crítica baseada na contingência, nos detalhes preteridos e na ruptura com narrativas teleológicas. Seu trabalho enfatiza que a história e a crítica não devem ser conduzidas pela busca de uma origem estanque, mas sim pela emergência de múltiplos sentidos e interpretações.

Em **“Da vontade de potência”**, narro como se deu o meu primeiro encontro com os textos e a metodologia de Antelo. Um caminho que se inicia com a “Genealogia do vazio”, um dos capítulos de *Transgressão e Modernidade* (2001), no qual o autor destaca a influência de Alexander von Humboldt na construção de discursos históricos sobre a América Latina, bem como elabora uma crítica ao “nacionalismo eufórico”, que mascara as contradições das identidades latino-americanas; até chegar, enfim, na ousadia desta pesquisa. O estudo da metodologia crítica de Raúl Antelo transforma-se, portanto, em um princípio ético e político.

Nesse capítulo da tese, abordo ainda como o crítico rejeita o formalismo do pensamento acadêmico convencional, propondo uma crítica “acéfala”, ao analisar intelectuais como Rui Barbosa e Sarmiento, cujas abordagens reforçaram um modelo cultural europeu. Desse modo, demonstro como a crítica de Antelo se distancia da “formasonata” e se aproxima da rapsódia, que valoriza a multiplicidade e a fragmentação. Isto é, a rapsódia rompe com a lógica sinfônica do pensamento sistemático, privilegiando a dissonância e a abertura de sentido. Essa abordagem resgata tradições não normativas e se inscreve como resistência ao pensamento acadêmico tradicional.

**“Aventuras do Pensamento”** discute a relação entre estudo e pesquisa no ambiente acadêmico, destacando a tendência à especialização excessiva que limita o intercâmbio de saberes. A partir das reflexões de filósofos como Emanuele Coccia e Giorgio Agamben, argumenta-se que o estudo é uma forma de vida motivada pelo desejo, enquanto a pesquisa se insere majoritariamente em um modelo técnico e institucionalizado. Assim, ao pensar o estudo como “pura e explosiva sobrevivência”, Raúl Antelo o imagina como uma experiência de ruptura, em oposição ao academicismo

pragmático e burocrático. Ele resgata a etimologia do termo “estudo” e sua conexão com o “estupor”, sugerindo que a verdadeira aprendizagem ocorre no choque e na transformação. A crítica à homogeneização do conhecimento leva-o à defesa de práticas intelectuais que desestabilizem os paradigmas institucionais e promovam o pensamento crítico. Portanto, o estudo, assimilado como uma aventura do pensamento, é visto como um meio para reinventar o conhecimento e para resistir às formas de padronização e controle.

**“Entre a aparência e o jogo”** explora a relação entre espectros, ficção e crítica a partir das ideias de Michel Foucault, Raúl Antelo e outros pensadores. A noção de “ficção-crítica” é central nessa discussão, sendo entendida como um processo que interliga a potência da ficção e a ação da filosofia, questionando as narrativas oficiais e revelando o que foi silenciado pela história. Foucault distingue a fábula da ficção, definindo esta última como um jogo de relações discursivas que moldam o espaço da linguagem. Raúl Antelo, por sua vez, utiliza essa ideia para estruturar sua abordagem crítica, na qual a literatura e a arte são analisadas sob uma perspectiva que desafia as instituições e o discurso hegemônico. Inspirado por Walter Benjamin, Antelo busca “ler o que nunca foi escrito”, investigando arquivos, rastros e vestígios que compõem “memórias inaparentes”. Também é abordada a importância do arquivo e da biblioteca na produção do imaginário. Foucault descreve este espaço como um local onde o conhecimento se manifesta e o impossível se torna visível por meio das palavras registradas. Essa visão se alinha com a abordagem de Antelo, que interpreta a biblioteca como um espaço de resistência crítica e de reconstrução histórica, valendo de suas habilidades de “anarquista babélico” (Davi Pessoa).

A relação entre modernidade, política e estética é outro ponto essencial que é examinado. Dissertamos acerca das diferentes correntes filosóficas que lidam com a modernidade, contrapondo o racionalismo iluminista e as abordagens pós-modernas que enfatizam o seu fracasso. Raúl Antelo se insere nesse debate ao propor uma leitura que transcende as dicotomias tradicionais e enfatiza a “negatividade” e o “diferimento” na construção da história. Por fim, ressalta-se, nesse capítulo, o papel da “arquivologia crítica” como um método alternativo de leitura e interpretação da modernidade latino-americana. Afinal, essa abordagem transdisciplinar busca revelar novas possibilidades para o pensamento crítico, reformulando os debates sobre arte, cultura e memória.

**“Sobrevivências”** inicia-se com uma reflexão sobre a importância de considerar o passado como fruto da coação e da necessidade, para que o presente se torne valioso. A metáfora do “torso” de Benjamin, que mesmo com os membros quebrados ainda possui a potência de esculpir o futuro, é central para essa discussão. Essa imagem remete ao poema de Rilke, “O Torso Arcaico de Apolo”, onde a “luz do olhar” que persiste mesmo apagada simboliza a ideia de um resto com potência de agir. Neste sentido, Raúl Antelo é apresentado como um crítico cujo pensamento é atravessado por esse paradigma. Suas tramas revelam relações entre obras e artistas, e seus exercícios filológicos nos convencem de que ler é ser convocado ao leitor, e não à autoria. Esse capítulo destaca ainda a importância de compreender a genealogia das forças em ação, em vez de propor uma fenomenologia da percepção.

Benjamin, o “pescador de pérolas”, é uma figura fundamental nessa discussão. Arendt descreve o seu “dom de pensar poeticamente” como a capacidade de extrair fragmentos do pensamento do passado e reuni-los no presente. Benjamin sonda as profundezas do passado não para ressuscitá-lo, mas para reescrevê-lo. A convergência entre Benjamin e Antelo reside, portanto, no trabalho com os fragmentos e restos do passado, buscando suas riquezas e dados negligenciados. Ambos operam leituras que propõem novas configurações, pensando as sobrevivências sob novas formas. Em suma, esse capítulo explora a ideia de que a realidade se constrói a partir de detritos, e que a “gênese do vivo se encontra no morto”. Assim, a importância do “saber das sobrevivências” e do resgate de uma energia anterior à linguagem e à lógica identitária são enfatizados. Antelo, como Benjamin, à maneira de um *“chiffonier”*, evidencia que na minúcia dos restos há um sem fim de possibilidades de criação e de reescrita, desestabilizando as ordens totalizadoras da história e da cultura.

**“Fronteiras, limiares, confins”** explora a distinção entre os conceitos de “limiar” e “fronteira” a partir da perspectiva de Walter Benjamin e sua influência no método arqui-filológico de Raúl Antelo. Benjamin distingue “limiar” (*schwelle*) de “fronteira” (*grenze*), onde o primeiro é visto como uma zona de transição, movimento e fluxo, enquanto o segundo remete a contextos jurídicos de delimitação territorial. Essa distinção é fundamental para compreendermos como o conceito de “limiar” atravessa o pensamento de Benjamin e influencia a metodologia de Antelo. A crítica arqui-filológica, por sua vez, é apresentada como um pensamento transversal que rompe fronteiras disciplinares e

valoriza o intercâmbio entre os saberes, utilizando a montagem como forma de retrato intelectual. Por fim, o capítulo discute a problemática do termo “linde” e sua relação com “fronteira”, explorando as implicações éticas e políticas da modernidade como pensamento do limite e do confim. A análise de autores como Giorgio Agamben e Massimo Cacciari contribui para a reflexão sobre a natureza paradoxal do confim e suas consequências na compreensão da América Latina e de sua literatura.

A seguir, traçando um percurso pelas arqui-filologias latino-americanas elaboradas por Antelo, temos **“A mesa de montagem”** como um dispositivo crítico e criativo. Antelo utiliza a metáfora da mesa a fim de descrever o *objuego* da sua metodologia, em oposição à ideia de quadro. Desse modo, a mesa representa um espaço dinâmico e aberto à reconfiguração, enquanto o quadro simboliza um resultado fixo e estático. Isso serve de base para assinalarmos outras singularidades da arqui-filologia crítica, enquanto “disciplina extra-europeia”. Trata-se, segundo Antelo, de uma prática de escritura não normativa, materialista e que busca a “mínima philologica”, em vez da “mínima moralia”.

**“Das singularidades dos discursos críticos latino-americanos”** destaca a importância destes discursos como forma de resistência à dominação, buscando desconstruir o eurocentrismo e valorizar as singularidades culturais da região. A noção de hibridismo cultural é explorada, enfatizando como a mistura de elementos europeus, ameríndios e africanos nas sociedades latino-americanas gera uma diferença fundamental, que se manifesta nos discursos críticos. Esse capítulo apresenta e discute diversos conceitos-chave para a compreensão da crítica latino-americana, tais como Antropofagia, Arquivo Latino-Americano, Colonialidade, Culturas Híbridas e Entre-lugar, utilizando o *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* como referência. Por exemplo, a discussão sobre o “Arquivo Latino-Americano” ressalta a importância de se considerar não apenas os documentos oficiais, mas também as ausências, os silêncios e os contra-arquivos que revelam as dinâmicas de poder e de resistência presentes na história da região.

**“O arquivo e a consolidação das estruturas de poder”** trata da relação direta entre arquivo, poder e memória. Ou seja, o arquivo é apresentado como uma categoria política, intrinsecamente ligada às estruturas de legitimação e ao controle sobre a memória. A posse e o controle dos arquivos estão diretamente relacionados ao poder político. Explora-se a arqui-filologia como uma abordagem crítica que busca romper com

o princípio arcôntico (lei e comando) que rege a gênese do arquivo. Nesse sentido, a arqui-filologia se singulariza como uma leitura que se dá pelas margens, pelas “dobras menos transitadas”, e que se alimenta das icnologias para subverter as leituras hegemônicas. Destaca-se o gesto fundamental da arqui-filologia como um processo de desarranjar e recompor séries, embaralhar dados e utilizar o recurso anagramático da leitura. Contudo, há ainda a ressalva de que dois tipos de ilusão podem ameaçar a tarefa de leitura dos arquivos: a ilusão tautológica (a crença de que o texto diz o que diz e que nele vemos o que se vê) e a ilusão na crença (a busca por transcendência para além da verificação documental). Conclui-se, então, que a economia do arquivo se constitui a partir de seus paradoxos, e não de suas coerências.

A partir das **“Obíquas correspondências”**, passam a ser apresentadas algumas das memórias múltiplas e outras do modernismo latino-americano, as quais acessamos através da aplicação do método anamnésico e heterológico de leitura, empreendido pela arqui-filologia crítica. O capítulo analisa a obra *Maria com Marcel: Duchamp nos Trópicos*, de Raúl Antelo, destacando a sua abordagem sobre as relações entre a arte moderna europeia e a cultura latino-americana. O autor explora como os conceitos de Marcel Duchamp, especialmente o de *infra-levê* (*infra-mince*), foram assimilados e transformados no contexto latino-americano. Antelo investiga as conexões entre os *readymades* duchampianos, os movimentos anarquistas, o surrealismo e a arte de Maria Martins, ressaltando o diálogo entre modernidade e tradição nos trópicos.

A partir da passagem de Duchamp por Buenos Aires e sua relação com a Semana Trágica de 1919, bem como do seu envolvimento afetivo com Maria Martins, cujas esculturas incorporam elementos do primitivismo e do surrealismo, a referida obra de Antelo propõe a construção de um conjunto heterogêneo, em que se inscrevem a sua crítica do *disparis* e a sua leitura do corpo e do mundo. O crítico argumenta que a arte latino-americana não apenas importou as vanguardas europeias, mas as recriou, subvertendo seus princípios e gerando novas formas de expressão estética.

**“A República do Curvelo”** trata das entidades mosaicas, como são também *El Kremlin* e a *Junta de la Victoria*, isto é, comunidades clandestinas que operam um modernismo do *rythmós*, recuperadas por Antelo como exemplos de outra ideia do comum na ficção simbólica da história. O capítulo se inicia com a discussão do conceito de “caráter destrutivo”, presente na obra de Benjamin. Ideia que se revela não como algo

negativo, mas como uma força que aniquila o patrimonialismo tradicional, e que abre caminho para novas perspectivas. Assim, Raúl Antelo apresenta-nos modernismos múltiplos, sendo a República do Curvelo um desses exemplos. Trata-se de uma organização que reunia figuras revolucionárias do modernismo latino-americano, como Manuel Bandeira, Gustavo Adolfo Navarro (Tristán Maroff), e outros intelectuais e artistas. Com isso, enfatiza-se a importância de revisitarmos memórias recalcadas e de destruirmos as representações históricas herdadas, a fim de reconstruir a experiência da modernidade.

**“Aníbal Machado: um surrealista periférico”** apresenta uma análise da obra e da vida do escritor mineiro, buscando resgatar a sua importância para o modernismo brasileiro, muitas vezes ofuscada por sua relutância em publicar as suas criações. São exploradas, assim, as convergências e tensões presentes na obra de Aníbal Machado com outros modernistas, como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, especialmente no que se refere à busca por unidade e à angústia diante da fragmentação do mundo moderno. A partir de relevantes e laboriosos gestos de resgate da memória de Machado, empreendidos por Raúl Antelo, *Parque de diversões* (1994) é o principal exemplo, discutimos também a influência do surrealismo na obra do escritor mineiro, apontando para a presença de elementos como a libertação do inconsciente, o “jogo desinteressado do pensamento” e a transgressão da lógica e da razão. Também é eximamente explorada por Antelo a relação entre a obra de Aníbal Machado e as teorias de Maurice Blanchot, especialmente no que se refere à “escrita-constelação”, à lógica dispersiva e à reflexão sobre a linguagem e a catástrofe.

**“Jorge de Lima, leitor de Henri Bergson”** trata da influência do filósofo francês na obra do poeta alagoano. O capítulo explica como Bergson via a “emoção criadora” como um impulso que permite aos seres humanos superar as estagnações e alienações resultantes do uso meramente utilitário da inteligência. Essa emoção é fundamental para a ultrapassagem da condição adaptativa humana. Portanto, as teorias de Bergson, particularmente as relacionadas à memória e à duração, tiveram um impacto significativo na arte de Jorge de Lima, conforme aponta-nos Antelo, quem identifica essas ressonâncias.

**“As considerações finais”** abordam as proposições acerca do campo de estudos da Memória Social, apresentadas pela psicanalista e professora Jô Gondar. O texto

explora as singularidades dessa vertente das ciências humanas e sociais, destacando a transdisciplinaridade; a dimensão ética e política do conceito de memória social; a relação entre memória e esquecimento; a distinção entre memória e identidade; e a diferença entre memória e representação. Estabelecendo, assim, relações entre as proposições de Gondar e a arqui-filologia crítica de Raúl Antelo, assinalando, portanto, os pontos de convergência e interseção entre essas abordagens.

## II. A ARQUIFILOLOGIA CRÍTICA

*É justamente na discordância entre a alucinação e a estrutura dos objetos  
que repousa nossa ínfima chance de liberdade: uma possibilidade de mudar a ordem das  
coisas.  
(Carl Einstein)*

### 1. Da potestas à auctoritas

*O mundo não acabou, pois que entre as ruínas  
outros homens surgem [...].  
(Carlos Drummond de Andrade)*

No prefácio a *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ao refletir sobre como gostaria de ter a sua vida retratada, caso fosse um escritor morto, Roland Barthes (1915-1980) conclui que, além de tal tarefa ser executada por um “biógrafo amigo e desenvolto”, este também deveria dirigir o seu olhar a “alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões”. Isto é, ele deveria abandonar a ilusão de um retrato totalizante, e tomar um detalhe que fora preterido, ou mesmo um evento ordinário como metonímia para a narração dessa vida. Trataria-se, então, de uma “vida esburacada”, de um registro disperso e fragmentário, logo, inconcluso e composto por lapsos. Este tipo de relato é, portanto, denominado por Barthes como “biografema”. Assim, ao compreender as figuras citadas, que dão nome à sua obra, como “formuladores” que operam uma escritura, visto que elas “não enfeitam a representação, mas ilimitam a linguagem” (BARTHES. 2005. p. XIII), o semiólogo francês traça uma distinção muito pertinente entre “estilo” e “escritura”.

O estilo supõe e pratica a oposição entre fundo e forma; é o compensado de uma substrução; já a escritura acontece no momento em que se dá um escalonamento de significantes tal que nenhum fundo de linguagem mais possa ser identificado; por ser pensado como uma "forma", o estilo implica uma "consistência", a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece "insistências". E é isso que fazem os nossos três classificadores, como quer que se julgue o estilo deles, bom, mau ou neutro, pouco importa: eles insistem, e, nessa operação de pesagem e de pressão, não param em parte alguma; à medida que o estilo se absorve em escritura, o sistema se desfaz em sistemática, o romance em

romanesco, a meditação em fantasística: Sade já não é um erótico, Fourier já não é um utopista e Loyola já não é um santo (Ibidem. p. XIII).

É também Barthes quem propõe, alguns anos mais tarde, em *A câmara clara* (1980), suas notas sobre a fotografia, dedicadas a *O imaginário* de Sartre, a distinção entre os conceitos de *Studium* e de *Punctum*. Partindo da análise de uma fotografia de Koen Wessing, que retrata a Revolução Popular Sandinista da Nicarágua, liderada pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN – conhecido como o primeiro movimento que aliou o cristianismo de libertação ao marxismo), Barthes estabelece duas perspectivas de interpretação da imagem, isto é, dois regimes da visão. O primeiro diz respeito a um enquadramento geral que envolve toda a cultura moral e política do observador, enquanto o segundo surge justamente para desmontar a primeira perspectiva, lançando o corte, ou seja, a ferida que irá alterar incisivamente a percepção daquele.

Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja copresença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos. O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios. Desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de

pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). Tendo assim distinguido na Fotografia dois temas (pois em suma as fotos de que eu gostava eram construídas à maneira de uma sonata clássica), eu podia ocupar-me sucessivamente de um e de outro. (BARTHES. 2012. p. 29-33)

Desse modo, o *punctum* é o “detalhe”, cuja presença pungente é capaz de mudar a leitura da imagem, que fora antes operada a partir do *studium*. Portanto, ao considerarmos essas categorias apresentadas por Barthes (biografema, *studium* e *punctum*), não é descabido imaginar que, deliberadamente ou não, Raúl Antelo (06/03/1950) - crítico argentino cuja metodologia de leitura dos fenômenos culturais da modernidade latino-americana é objeto deste estudo que aqui se apresenta – tenha aplicado esses recursos à sua narrativa, em uma ocasião pontual que descreverei a seguir. Refiro-me ao seminário “Raúl Antelo – Ficção crítica, arquivos, arqueologia”, realizado no Museu de Arte do Rio em 2014 que, sob a organização de Manoel Ricardo de Lima e de Maria Lucia de Barros Camargo, e que reuniu pensadores da Argentina, do Brasil e da Itália para elaborarem reflexões acerca dos métodos de leitura engendrados pela crítica cultural de Antelo.

Ao ser convidado a analisar, retrospectivamente, a sua trajetória criativa e profissional, sob uma perspectiva que acolhesse a heterogeneidade e a multiplicidade das relações por ela estabelecida, portanto, ressaltando as inevitáveis ambiguidades do percurso e um anacronismo deliberado, Antelo nos apresentou, como ato de encerramento do seminário, mais uma de suas numerosas e valiosas contribuições à crítica cultural. Contribuição esta que foi posteriormente publicada sob o título de *A ruinologia* (Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016), que pode ser compreendida como uma espécie de rizoma que fundamenta os outros espectros de sua metodologia de leitura dos eventos e dos fenômenos culturais, especialmente a arqui-filologia, razão principal deste estudo.

Enxergo relações possíveis entre as categorias de Barthes e o modo de narrar de Antelo, porque também não houve por parte deste, na ocasião citada, a pretensão de traçar um retrato totalizante da sua jornada até aquele momento, também porque ele sempre direciona o seu olhar aos detalhes preteridos e aos eventos ordinários, como metonímia

para narrar o seu percurso crítico. Atributos que aproximam o seu gesto da ideia de biografema, por exemplo. Além disso, ao considerarmos uma das especificidades do *punctum*, a de ser o acaso que punge e fere, emerge, assim, uma relação imediata com o discurso de Antelo naquele seminário. Afinal, é justamente ao acaso que ele agradece, e, segundo o crítico, é este o fenômeno responsável pela coincidência do evento com o aniversário de um poeta cuja antologia representou um marco inicial em sua jornada criativa e crítica. Assim, ele disse:

Prefiro pensar que esta reunião não celebra o que fiz, mas o que me recusei a fazer, o caminho que deliberadamente não quis percorrer de novo. Porém, mesmo assim, como agradecer? Deveria antes de mais nada agradecer à contingência. É o acaso que regula muitas das conexões aqui abrigadas. É o acaso que faz com que o colóquio coincida com o aniversário de Drummond. Foi em um exemplar da Antologia poética da Editora do autor, lido aos quinze anos, em Buenos Aires, que tudo começou. (ANTELO. 2016. p. 3)

Tal exemplar, revela-nos Antelo, recebera, anos mais tarde, uma *signatura* do poeta, “A Raúl Antelo: deixo neste velho livro meu abraço cordial”. Cabe ressaltar que as contingências o vincularam, algumas vezes, a este poeta. Pois, segundo os relatos de Maria Augusta Fonseca, presentes em seu texto “Anos 70 na Pauliceia (o crítico e o poeta modernista)”, que integra o volume *Un guion de extimidad : ensayos en torno a la obra de Raúl Antelo*, o crítico foi amigo de Maria Julieta de Andrade<sup>1</sup>, filha do poeta itabirano e diretora, entre 1976 e 1983, do *Centro de Estudios Brasileños de Buenos Aires*, onde

---

<sup>1</sup> “Publicou aos 17 anos o seu primeiro livro, a novela *A Busca*, com prefácio de Aníbal Machado. Formada em Línguas Neolatinas pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), no Rio de Janeiro, Maria Julieta desempenharia, por mais de 30 anos, trabalho a favor das letras brasileiras na Argentina, país para o qual se mudou ao casar com o escritor e advogado portenho Manuel Graña Etcheverry, em 1949, com quem teve três filhos: Carlos Manuel, Luis Maurício e Pedro Augusto. Além de lecionar literatura na Universidade de Buenos Aires (UBA), Maria Julieta foi também diretora do Centro de Estudos Brasileiros, dedicado ao ensino de português do Brasil e a múltiplas atividades culturais. O Centro fazia parte do Setor Cultural da embaixada brasileira. Ela foi diretora de 1976 a 1983. Durante esse período, promoveu seminários, entrevistas e exposições com artistas argentinos e brasileiros, e foi responsável pela publicação de obras de Cecília Meireles, Mário de Andrade e Augusto dos Anjos, entre outros. Em 1980, recebeu homenagem de Personalidade do Ano, dada pela UBA. No mesmo ano, recebeu também o prêmio de melhor divulgação da literatura brasileira na Argentina, dado pela Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA), no Brasil. Fez traduções importantes para o português, como a *Nova antologia pessoal*, de Jorge Luis Borges, publicada em 1969, e verteu para o espanhol uma reunião de textos como “O cavaleiro azul” e “O rapto das cebolinhas” da teatróloga brasileira Maria Clara Machado, lançado em 1979. Traduziu também a peça *Emily Dickinson*, de William Luce, de 1985”.

<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maria-julieta-drummond-de-andrade/>

Raúl a conheceu. Foi em 1973, numa de suas vindas ao Brasil, antes de estabelecer residência neste país, quando se deu o seu encontro com Maria Augusta, que nos relata:

Era bolsista do Itamaraty - Ministério das Relações Exteriores do Brasil/ Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires - e se encontrava no Brasil em sondagens para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa na Universidade de São Paulo. Nisso, acatava conselho de Maria Julieta de Andrade, filha de Carlos Drummond, professora no CEB e amiga de Raúl.  
(FONSECA. 2022. p. 76)

Já em 1979, após concluir sua brilhante dissertação de mestrado, *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*<sup>2</sup>, trabalho que apresentava uma perspectiva inédita acerca da relação do autor de *Macunaíma* com os modernistas *del Plata*, Antelo publicou, junto ao CEB, *El paulista de la calle Florida*, volume que foi resenhado por Drummond, em junho daquele ano, em sua coluna na *Folha de S. Paulo*. Assim, de acordo com a narrativa de Maria Augusta Fonseca:

Em 1979, quando já havia concluído sua dissertação de mestrado, *Na ilha de Marapatá*, o *Centro de Estudios Brasileños* (com sede em Buenos Aires) lançou *El paulista de la calle Florida*, livro com textos de Mário de Andrade pesquisados, organizados e traduzidos por Raúl Antelo. Dividido em cinco partes distintas, o trabalho contempla: “El proceso literario”; “Los contemporáneos”; “La ciudadanía”; “La identidad cultural”; “La técnica”. No elenco dos textos selecionados estão os que discutem diferenças estruturais entre as sociedades latinoamericanas. A relevância desse conjunto de textos de Mário de Andrade foi alvo de uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, publicada no calor da hora em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, em 26

---

<sup>2</sup> Trabalho publicado em livro somente em 1983 com prefácio de Alfredo Bosi (1936-2021) que, em uma das passagens, afirma:

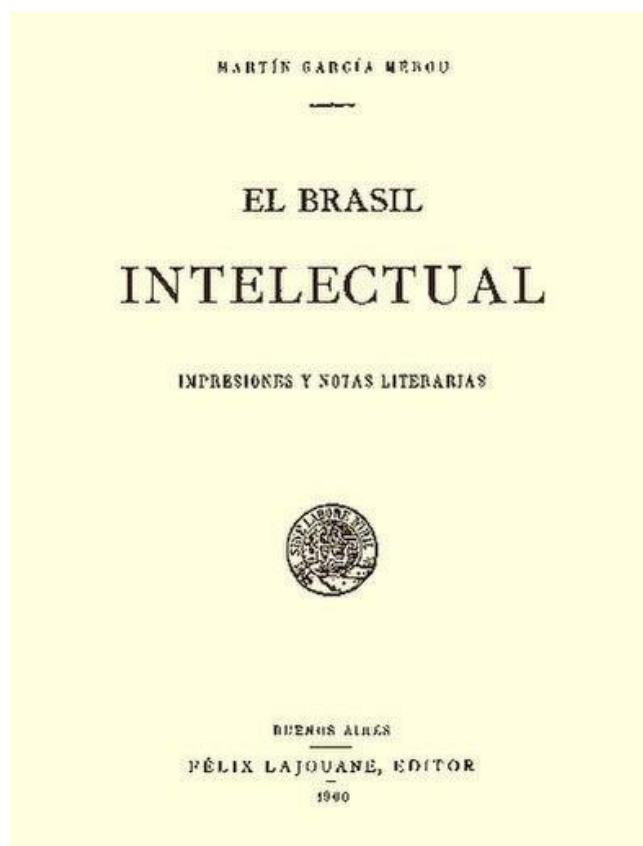
“Raúl Antelo é um crítico argentino apaixonado por nossa literatura, seu primeiro e grande mérito. O outro, não menor, é o gosto de percorrer os textos mais díspares sem desviar a mira do essencial. E o que é o essencial? O compromisso do escritor com tudo quanto signifique transformação da ordem social e conquista de uma vida nova onde se realizem objetivamente os valores fundamentais embora móveis e mutantes, do ser humano. Daí vem a seiva ética e política tão copiosa e às vezes tão desconcertante que impregna o seu ensaio e transborda do leito da literatura”. (BOSI. “Prefácio” in: ANTELO. 1983. p. XI). Outro notável intelectual brasileiro, Darcy Ribeiro (1922-1997) também teceu elogios a um dos estudos de Antelo sobre a obra de Mário de Andrade, neste caso, “Macunaíma, apropriação e originalidade”, incluído na edição crítica à referida obra, organizada por Telê P. Ancona Lopez (1988). É na abertura desta obra que se encontra o texto de Darcy Ribeiro, intitulado “Liminar: Macunaíma”, no qual ele declara: “Boa também de ler, surpreendente, é a pesquisa erudita, acuradíssima, de Raúl Antelo. Além de situar Macunaíma na literatura, como não se havia feito ainda, ele nos revela pelas leituras de Mário, quanto ele foi, antes de todos nós, um latino-americano professo”. (RIBEIRO. “Liminar Macunaíma”. In: Andrade, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê P. Ancona Lopez. 1988, p.XXII).

de junho de 1979. Entusiasmado, o poeta de *Claro enigma* assim se manifesta sobre o livro:

Escreveu-o Mário de Andrade, sem saber que o estava escrevendo. Em estudos, artigos e crônicas, a partir de 1926, foi analisando episodicamente temas literários e artísticos da América hispânica, notadamente da Argentina. Jovem professor argentino, Raúl Antelo pesquisou esses textos, dispersos na imensa obra periodística de Mário, traduziu-os, comentou-os em brilhante estudo introdutório [...]. Graças a esse volume, comprova-se até que ponto o modernismo brasileiro, através de sua figura mais importante, cobriu a área de silêncio entre os dois blocos distintos da cultura neolatina da América do Sul. O homem que se preocupava em definir uma consciência estética nacional debruçava-se sobre o Prata e buscava entender as manifestações igualmente específicas que ali se produziam, quer do grupo *Martín Fierro* quer do grupo *Boedo* – as duas vertentes dos novos argentinos na década de 20.

(in: FONSECA. 2022. p.90)

Contingências relatadas, voltemos, portanto, ao referido texto do seminário, em que Antelo examina a sua trajetória crítica e profissional, a fim de extrair e sublinhar eventos fundamentais para a consolidação de suas metodologias de leitura. Segundo o crítico, aquele abraço que o poeta havia lhe dedicado ao assinar seu velho livro deveria ser estendido, porém “meio a contragosto”, a Miguel Cané (1851-1905), político, jornalista e escritor argentino, autor de *Juvenilia* (1884), esta “ficção da hegemonia liberal”, a primeira lida por Raúl, aos 12 anos. Contudo, foi “com um amigo de adolescência e íntimo colega” de Cané “em vários destinos diplomáticos, como Caracas ou Bogotá”, com quem, anos depois, Antelo teve mais afinidade. Trata-se de Martín García Mérou (1862-1905), poeta, crítico literário e político argentino, quem escreveu *El Brasil intelectual* (1900), obra referida como “uma das mais ambiciosas histórias literárias do país”.



[Fac-símile da contracapa da 1ª edição de *El Brasil intelectual*, de Martín García Mérou]

O que nos interessa e que terá implicações fundamentais na metodologia crítica desenvolvida por Antelo é que, para Mérou, a questão central naquela obra “não era tanto a origem mas o começo” (ANTELO. 2016. p. 6). E, como veremos mais adiante, é precisamente nessa distinção entre origem e começo que se encontra o ponto nevrálgico, o vórtice da arqui-filologia crítica. Então, na tentativa de formular uma razão que justificasse aquela reunião de 31 de outubro de 2014, em consonância com a perspectiva de Mérou, Antelo conclui:

Ao tentar reconstruir uma trajetória e responder, até ou principalmente, para mim mesmo, por que estamos aqui, devo dizer que, mais do que a origem, busco a obnubilada cena da procura de um absoluto contingente. E essa busca não está nunca atrás, senão sempre na frente. (Ibidem. p.7)

Nesse sentido, houve, em sua trajetória, um afastamento do positivismo filológico em que fora educado. Com efeito, na introdução a outro de seus fabulosos textos, “A

história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência”, ao qual me dedicarei com minúcia em seção posterior deste capítulo, o crítico anota:

Meu pai, professor em química, como se dizia na época, tinha dois anos quando da Semana de Arte Moderna. Mesmo cientista, estudou, no início dos anos 1940, com o mais brilhante filólogo latino-americano, o dominicano Pedro Henríquez Ureña, autor, em Harvard, das *Correntes literárias na América hispânica*, nas quais, pioneiramente, incluía o Brasil. Provavelmente seja essa a explicação dos vários volumes de filologia, etimologia, história cultural e até mesmo psiquiatria social da biblioteca paterna. Eu, no entanto, nascido em 1950, fiz a pós-graduação em literatura na Universidade de São Paulo (USP), no início dos anos 1970, quando já se repetia que não se podia partir para construções teóricas mais ambiciosas sem antes se alicerçar o conhecimento em uma área específica. No interior das letras, uma literatura. Em seu campo, um período. E, nele, um autor singular. (ANTELO. 2018. p. 16)

Um dos incontáveis exemplos do seu afastamento da matriz de pensamento hegemônica na biblioteca paterna nos é dado, por exemplo, ao retornarmos, mais uma vez, ao referido texto do seminário, quando Antelo apoia-se em alguns conceitos fundamentais da filosofia de Giorgio Agamben (1942), além de fazer referência ao famoso ensaio de Michel Foucault (1926-1984), "Nietzsche, a genealogia, a história" (1971), a fim de argumentar que a ruinologia a qual se aplica exige “um ato inscrito, um gesto que permanece enquanto inscrição”, um rastro. Entretanto, não se trata de uma marca estanque, mas de uma força atuante.

Agamben esclarece, além do mais, que a nossa ruinologia não é um simples anverso especular da teleologia. Antes, é um terceiro analógico que abre uma alternativa bipolar aos extremos da dialética e à sua resolução por via fenomenológica e racional. Nessa linha de análise, lembremos que, em *Signatura rerum*, depois de dizer que a ideia de arqueologia filosófica pertence a Kant, Agamben esclarece a muito maior relevância que o conceito tem, no entanto, em Nietzsche, e isso mostra uma deriva específica, quanto aos conceitos de *signatura* e arqueologia, no próprio pensamento de Agamben, que passa de uma dimensão ainda material e marginal (a escritura, as marcas em um texto) para uma dimensão imaterial, porém, central (uma imagem subliminal mas paradigmática, que nos desvendaria uma combinatória de forças, não exatamente do arquipassado, mas do mais imediato presente). A *signatura* deixa de ser assim um signo, um sinal estanque, e passa a ser uma relação. A melhor prova é o famoso ensaio de Foucault, "Nietzsche, a genealogia, a história" (1971). Nele Foucault joga as cartas em favor da genealogia e contra a história, isto é, contra a busca imperiosa de uma origem. Ignorava eu obviamente, em 1971, quando

estudava um texto de Leo Spitzer, "Linguística e história literária", na tradução da Gredos de Madri, que um ano antes Foucault traduzira o mesmo texto, contemporaneamente à redação do ensaio sobre Nietzsche, porém, com um título de *per se* chocante, "*Art du langage et linguistique*", eliminando de cara qualquer referência à história, o que redefinía os tentos, uma vez que o *parti pris* genealógico de Foucault tornava-se assim uma contundente resposta ao positivismo filológico em que eu mesmo me educara. E talvez fosse mais oportuno dizer que a genealogia, mais do que à história, opunha-se, nessa perspectiva, ao desenvolvimento meta-histórico, não só de valores ideais, mas de teleologias indefinidas. A *Ursprung*, objeto da genealogia, diferenciava-se, assim, taxativamente, da procedência e da origem. Essa arqueologia a que chamamos ruinologia é uma prática desinteressada pela origem; porém, sequiosa da emergência de um determinado fenômeno, para cuja correta avaliação deve tornar a se confrontar com as fontes e a tradição". Como sabemos, essa questão da origem também estava no centro das especulações de Walter Benjamin, autor que, exceção feita dos *Ensayos escogidos* traduzidos por Murena em 1967, comecei a ler, mais sistematicamente, nos cursos de Antonio Candido e Walnice Nogueira Galvão, em 1973. Neste último, passei ainda (admito que sem muito aproveitamento) por *Mito e epopeia III* (1973) de Georges Dumézil, em cuja introdução o autor também se definia como historiador da ultra-história (*ultra-histoire*).

(ANTELO. 2016. p. 11-15)

Em entrevista concedida à Silvana Santucci, Raúl Antelo descreve mais detalhes desse período em São Paulo:

En Brasil, no siguiendo el consejo (tenés que estudiar con Candido), aunque fui su alumno y juzgó mi primera tesis, junto a Bosi, me sentía más a gusto con profesores más jóvenes, no sólo por edad, sino porque intuía que me podían dedicar más tiempo que una figura muy consagrada. Con los años fui criticando ciertos presupuestos de la escuela paulista y mis lecturas de Foucault, Derrida etc. me hicieron afinar más con Silviano Santiago, a quien conocí después de mi doctorado, cuando me entero por una colega que había incluido mi tesis, Literatura em revista, en la bibliografía de su curso sobre Mário de Andrade. Los textos funcionaron antes que los contactos personales. Estos me sirvieron para conocer algunos de los vanguardistas brasileños de los 20, octogenarios en ese momento. O para ser leído y reseñado por los argentinos: Juan Filloy, Enrique de Gandía. Por eso mucha gente al comienzo me imaginaba mucho más viejo... Tal vez lo sea.

(ANTELO. in: GERBAUDO. 2022. p. 107-108)

A partir de todos esses relatos aqui exibidos, é possível, portanto, inferirmos que se deve a essa transição da corrente de pensamento que o formou até a adolescência àquelas com que teve, nos anos posteriores, mais afinidade, o fato de Antelo não só ter

refutado a busca imperiosa pela origem (enquanto autoridade e comando), mas também de sempre propor em sua crítica essa relação entre as forças. Relação esta proveniente do choque entre elementos díspares, contingências e detalhes preteridos, que fazem irromper o salto originário (*Ursprung*), o corte pungente da emergência na história. Isto é, um gesto que quebra as linhas teleológicas e nos permite o acesso a outras interpretações dos fatos. Nas palavras do crítico:

Essa força marca, portanto, a não coincidência, o falho, entre um uso normativo e jurídico do discurso (a *potestas*) e um uso anômico e extra-jurídico (a *auctoritas*). Na adolescência, Cané impunha-me a *potestas*; Garcia Mérou descortinava, porém, a *auctoritas* de Araripe, admirador irrestrito de meu xará Pompeia, avesso especular de Cané.  
(A ruinologia. p.21)

Em suma, seriam inumeráveis os exemplos das contingências no percurso crítico de Raúl Antelo que o conduziram à metodologia de leitura que serve de objeto a este estudo que aqui se introduz. Entretanto, a seguir, enumerarei alguns fatos marcantes da atividade profissional do crítico que, além de demonstrarem o quão prolíficas são as suas produções, dão-nos a dimensão da expressividade de suas contribuições não somente à crítica literária, mas às ciências humanas e sociais, de modo geral. Afinal, é possível e amplamente enriquecedor que se estabeleça uma contribuição mútua, não apenas interdisciplinar, mas sobretudo, transdisciplinar. Pois, de acordo com o que Antelo nos aponta em *Transgressão e modernidade* (2001), a partir das argutas observações de Jorge Panesi no II Congresso Internacional sobre Literatura e Crítica Cultural (Universidade de Buenos Aires, 1994):

Enquanto a crítica 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.  
(ANTELO. 2001. p. 26)

Raúl Antelo foi professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisador 1-A do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante

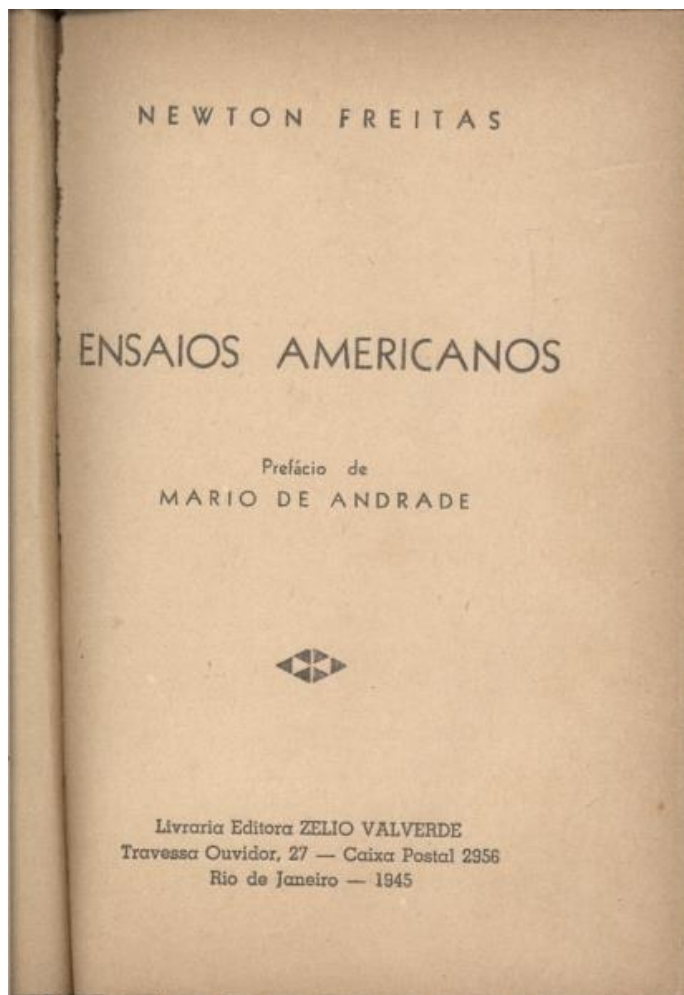
nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autônoma de Barcelona, Maryland e Leiden, na Holanda. Ele presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado *honoris causa* pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre eles, *Transgressão e Modernidade* (2001); *Potências da imagem* (2004); *Crítica acéfala* (2007); *Ausências* (2009); *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* (2010); *Alfred Métraux: antropofagia y cultura; Imágenes de América; Archifilologías latinoamericanas* (2015) e *A ruinologia* (2016) *A máquina afilológica* (2021); *Modernismo múltiplo* (2022); *Inventário de sonhos usados: Goya plagia Didi-Huberman* (2022). Colaborou em várias obras coletivas, tais como as histórias da literatura argentina de David Viñas e Noé Jitrik, *Nenhum Brasil existe: Pequena Enciclopédia* (2003); *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History* (2004); *Arte e política no Brasil: modernidades* (2014); *Comunidades sem fim* (2014) e *Imágenes y realismos en América Latina* (2014). Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio (2005); *Ronda das Américas* de Jorge Amado (2001); *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* (2001), bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo (1999).

Em uma entrevista concedida ao programa “Livro em cena”, da TV UFSC<sup>3</sup>, a propósito do lançamento de *Correspondência: Mário de Andrade & Newton Freitas* (Florianópolis: Ed. UFSC, 2017), volume que apresenta cartas trocadas entre o autor de *Pauliceia desvairada* (1922) e o jornalista capixaba<sup>4</sup>, e que fora organizado por Antelo, o crítico não somente nos apresenta o livro em questão, mas também faz apontamentos da maior relevância. Nesta ocasião, além de nos regalar uma pista de como operarmos com a leitura, ao dizer que “um texto nunca deve ser lido em sintonia, mas sempre de maneira diferida”, ele ainda expressa uma esperança que o motiva, no seu trabalho ruinológico com os rastros, quando diz que: “não deixa de haver maluquice histórica num arqueólogo

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HWOooAXgh6M>

<sup>4</sup> Newton Freitas (1909-1996) foi um escritor e funcionário do Ministério das Relações Exteriores, ocasião em que atuou como adido cultural em países como a Bélgica, a Inglaterra, o México, a Argélia, a França e a Espanha. Além disso, foi diretor da Agência Nacional, agência de notícias brasileira, criada em 1937, sob o governo Vargas, a fim de divulgar o atos da administração federal, bem como fazer a publicidade dos órgãos governamentais. Os textos de Freitas repercutiram muito no período do Estado Novo, o que fez com que fosse perseguido pelo regime e preso na Ilha Grande junto a Graciliano Ramos. Ao sair da prisão, exilou-se no Uruguai. Em Montevidéu, escreve, com seu espanhol errante, sobre a sua experiência na prisão. Este material nunca havia sido publicado, contudo, ao organizar o livro de correspondências, Raúl Antelo decidiu incluí-lo no volume, porque imagina que a narrativa do cárcere permita muitas relações com as cartas. Newton Freitas escreveu, por exemplo, *Alôs afro-brasileños* (1942); *Ensaio americanos* (1945), este com prefácio do amigo Mário de Andrade; *Garibaldi en América* (1946); *Literatura del Brasil* (1946) e *Jaburuna* (1949).

da cultura que se decide a gastar alguns anos catando esses fragmentos. Espero que outros malucos me secundem”.



[Fac-símile da contracapa de *Ensaaios Americanos* (1945), de Newton Freitas, com prefácio de Mário de Andrade.]

## 2. Da vontade de potência

*“O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada de sua origem – é a discórdia entre as coisas, o disparate.”*

*(Michel Foucault)*

Em uma breve troca de *emails* com o Raúl<sup>5</sup>, quando lhe escrevia a fim de comunicar-lhe da alegria e da honra de pesquisar a sua metodologia crítica, ele denominou esta aspiração como uma ousadia. Em seguida, relatou-me de alguns trabalhos futuros, cujas temáticas diziam respeito às modernidades periféricas e descontínuas, e aos modernismos múltiplos que lhes são caros. Por fim, advertiu-me para que eu buscasse compreender o modernismo não somente na dinâmica hegemônica “Marioswald”, e colocou-se, generosamente, à disposição para o que eu precisasse.

É realmente uma ousadia, um projeto muito ambicioso, estudar uma metodologia de leitura que, embora refratária à normatividade da institucionalidade acadêmica - muitas vezes pautada exclusivamente no pensamento da forma e da razão como centro -, é fruto de uma espantosa erudição, e é praticada como modo absoluto e irrestrito de vida. Talvez, uma justificativa para tal ousadia tenha relação com aquilo que nos aponta a escrevente portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), quando diz que a pergunta a ser feita nunca é “quem eu sou?”, mas “quem ou o que me chama?”. O que nos afasta da lógica identitária e nos lança ao exercício constante de uma “desidentificação simbólica”. Desse modo, o pensamento disruptivo de Raúl Antelo tem me convocado às leituras que frustam a formalização, desde o primeiro de seus textos ao qual tive acesso, “A genealogia do vazio”, presente em *Transgressão e Modernidade* (2001), ainda no período inicial do curso de Letras da UNIRIO. Texto que me foi apresentado pelo estimado mestre de leitura e orientador das pesquisas que tenho desenvolvido desde então, o professor Manoel Ricardo de Lima, a propósito do seu curso de Cultura Literária no Período Colonial Brasileiro.

Embora tenha se passado mais de uma década, grande parte das múltiplas questões abordadas nesse curso são ainda caras e relevantes a esta pesquisa, desenvolvida no doutorado, especialmente aquelas que tocam o caráter fundamentalmente indeterminado,

---

<sup>5</sup> ANEXO I

diverso e irresoluto da nossa identidade cultural e da nossa formação social; ou mesmo a ausência dele, no que concerne a uma configuração estanque e homogênea, conforme nos indica a notável rapsódia de Mário de Andrade. O objetivo principal daquele curso era, portanto, focar nas relações entre cultura e sociedade, metrópole e colônia, no confronto tenso entre a cultura americana e os modelos europeus, bem como na análise dos dispositivos institucionais que caracterizavam a vida cultural do Brasil entre os séculos XVI e XVIII. Isto posto, justifica-se a presença do texto citado na bibliografia do curso, pois nele Antelo elabora uma crítica ao “nacionalismo eufórico” que, por meio de suas ficções de origem e mitos fundacionais, alimenta uma falsa homogeneidade na constituição de uma pretensa identidade nacional. O mote para a sua argumentação acerca do vazio da identidade se dá a partir da leitura de Wilhelm von Humboldt<sup>6</sup> (o linguista/ 1767-1835), feita por Gonçalves de Magalhães, e da viagem de seu irmão, Alexander von Humboldt<sup>7</sup> (o geógrafo/ 1769-1859), pela América Latina, entre 1799 e 1804, quando este encerra a sua expedição com uma passagem pelos Estados Unidos.

---

<sup>6</sup> É reconhecido como o primeiro linguista europeu a identificar a linguagem humana como um sistema regido por regras, e não meramente uma coleção de palavras e frases acompanhadas de significados. Esta ideia é uma das bases da gramática gerativa de Noam Chomsky, quem cita a descrição de Humboldt da linguagem como um sistema que “faz infinitos usos de meios finitos”. Isto é, um número infinito de frases pode ser criado a partir de um número finito de palavras.

<sup>7</sup> “Humboldt viajou extensivamente pelas Américas, explorando e descrevendo-as pela primeira vez de um ponto de vista científico ocidental moderno. Sua descrição da viagem foi escrita e publicada em vários volumes ao longo de 21 anos. Humboldt foi uma das primeiras pessoas a propor que as terras que margeiam o Oceano Atlântico foram uma vez unidas (América do Sul e África em particular)” (Jackson, Stephen T. «Alexander von Humboldt and the General Physics of the Earth». *Science Magazine*. 324: 596–597).

“Humboldt ressuscitou o uso da palavra ‘cosmos’ do grego antigo e o atribuiu a seu tratado de vários volumes, *Kosmos*, no qual ele procurou unificar diversos ramos do conhecimento científico e da cultura. Este importante trabalho também motivou uma percepção holística do universo como uma entidade integrada” (Walls, L.D. «Introducing Humboldt's Cosmos». *Minding Nature*. 2009: 3–15). Disponível em: <https://humansandnature.org/introducing-humboldts-cosmos/>

“Foi a primeira pessoa a descrever o fenômeno e a causa da mudança climática induzida pela humanidade em 1800 e novamente em 1831, baseada em observações colhidas em suas viagens. Por isso, é visto como ‘o pai da ecologia’ e ‘o pai do ambientalismo’.” (Andrea Wulf, ed. (23 de dezembro de 2015). «The Forgotten Father of Environmentalism». *The Atlantic*). Disponível em:

<https://www.theatlantic.com/science/archive/2015/12/the-forgotten-father-of-environmentalism/421434/>



[*Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland aos pés do vulcão Chimborazo, por Friedrich Georg Weitsch (1806)*]

Assim, a partir do que pode ser disparado pela pluralidade das redes articuladas por Raúl Antelo, constata-se que há sempre um desvario deliberado nas genealogias armadas pelo método de leitura deste crítico, no sentido de que não há aqui uma busca pelo apaziguamento das contradições, nem tampouco se pretende ocultar as incongruências de que toda história é feita. Afinal, em “Nietzsche, a genealogia, a história”, Foucault já havia ressaltado o equívoco de Paul Rée, em sua tentativa de ordenar “toda a história da moral apenas através da preocupação com o útil”, provando que gêneses lineares nada mais são que um engano (FOUCAULT. 2009. p. 260). E valendo-se justamente das ideias do filósofo francês, Antelo argumenta, naquele texto que inaugura a minha relação com o seu pensamento, que a tentativa de se constituir uma genealogia histórica nada mais é do que tentar ordenar um carnaval, isto é, reger uma desregulação.

*"La généalogie escreve Foucault c'est l'histoire comme carnaval concerté."* Poderíamos dizer que esta desregulação regrada, esse conhecimento de memórias locais preocupado em constituir um saber histórico efetivo, afirma-se em torno a três convicções. A primeira é a ideia da significação como vazio, na medida em que todo valor, construído como um quebra-cabeças a partir de peças alheias e segundo uma lógica dispersiva, inscreve-se na ordem do acaso. A segunda entende que, assim como a origem se situa (antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e antes do tempo) ao lado do poder, o começo histórico, por sua vez, emerge como algo acéfalo: baixo, modesto, irrisório e irônico. Por último, entende-se que a origem, caracterizada

como lugar da verdade, é somente o nó de uma cadeia de erros auto-indulgentes. A história monumental da literatura brasileira, história produzida por um nacionalismo eufórico, veio enfatizando a homogeneidade da origem e a continuidade dos valores. A corrente disfórica, ao contrário, tem assinalado, a partir de Antonio Candido, a corrosão e divisão interna desse modelo. [...] Não é possível, portanto, nos marcos do nacionalismo, esperar uma unificação nacional dos acontecimentos históricos já que toda organização de elementos heterogêneos, em uma ficção de origem, é resultado da violência e não do desdobramento progressivo do sentido histórico. Cabe a nós, entretanto, resgatar, na densidade de um acontecimento, uma relação de forças que se inverta, um poder confiscado, "um vocabulário retomado e lançado contra seus usuários, uma dominação que declina, se distende e se envenena a si mesma enquanto outra, mascarada, faz sua entrada". (ANTELO. 2001. p. 25-26)

Na busca por essa contra-força, veremos posteriormente como a arquivologia crítica de Raúl Antelo refuta a ideia da origem como lugar da verdade, e que alternativas apresenta em contraposição aos monumentos monopolizadores da nossa cultura que - conforme dito na citação anterior e, de acordo com o que já havia nos antecipado Benjamin -, são sempre monumentos da barbárie.

Retomando a retrospectiva de algumas circunstâncias pontuais que justificam a escolha pela pesquisa que aqui se desenvolve, recordo outro fato que considero marcante em minha formação, cuja lição remanescente tornou-se, para mim, um princípio de ação e de enfrentamento crítico. Ainda no curso de Cultura Literária no Período Colonial Brasileiro, quando tivemos a primeira avaliação, proposta pelo professor Manoel, entre outras opções, havia a seguinte questão, que muito bem ilustra mais uma das diversas discussões propostas ao longo daquele curso, e a qual escolhi para dissertar a respeito:

A discussão entre Haroldo de Campos e Antonio Candido é uma constatação oscilante da importância da poesia de Gregório de Matos para a *formação* do que podemos chamar de *literatura brasileira*. O *sequestro* sugerido por Haroldo de Campos tem a ver, diretamente, com os *modos de uso* das proposições críticas que sugere para ler a *história*, mas também com a *presença-ausente* do “*caso Gregório de Matos*” no texto de Antonio Candido. Tome como referência e exemplo passagens dos textos dos autores indicados e *refaça* o percurso crítico da ambivalência *formação/sequestro* a partir da ideia de *composição de um sistema literário*.

A partir deste sucinto enunciado da questão, é possível determinar muitos pontos de convergência com as pautas que fundamentam a minha atual pesquisa. Porém, começo

pela frustração de não ter conseguido desenvolver completamente minha dissertação, no prazo que fora estipulado naquela ocasião, de aproximadamente duas horas. O descontentamento por não ter cumprido essa tarefa - após tantas aulas de um curso que me apresentara perspectivas tão disruptivas e questionadoras dos modelos de sistematização e de ensino da literatura (e das outras artes) vigentes, ou seja, perspectivas muito transgressoras em relação àquelas que recebera até então -, serviu de mote para que, desobrigado de qualquer avaliação, eu dedicasse alguns dias a elaborar uma resposta à questão proposta<sup>8</sup>. Tratava-se, sobretudo, de uma maneira de tornar explícito o meu envolvimento integral com um modo de leitura e de estudo que passava a ter implicações éticas em minha conduta. Ao gesto deliberado de refazer a questão, o professor denominou-o, nos termos de Nietzsche, como “vontade de potência” (*Der Wille zur Macht*), ou “vontade de pujança”, acepção que viria a conhecer alguns anos mais tarde, com Llansol. Pois tal atitude se inscreve no sem fim do gesto, do qual nos fala Agamben, isto é, no seu puro gasto não funcional, daquilo que opera às expensas de si. Contudo, isso que, à primeira vista, pode parecer um episódio banal, colocou-me diante de um modo de leitura movido por um desejo intrínseco de reescrever a história, de desmontar as ortodoxias e, assim, reconfigurar as memórias. Veremos adiante que é precisamente este um dos princípios de operação da arquivologia crítica, que penetra na ontologia do gesto para engendrar suas políticas, em veemente contraposição ao caráter meramente utilitarista e funcional das perspectivas teleológicas.

Portanto, determinando alguns pontos de intersecção entre as discussões propostas pelo enunciado da questão e o método de leitura de Antelo, a convergência mais explícita encontra-se justamente na “presença-ausente” do “caso Gregório de Matos”, denunciado por Campos. Afinal, Antelo trabalha majoritariamente com memórias obliteradas, isto é, com *ausências*. As memórias outras que serão elencadas neste trabalho, que contribuem para reescrever o modernismo latino-americano, apresentando-nos perspectivas múltiplas deste movimento cultural, são alguns dos inúmeros exemplos de memórias preteridas pela historiografia oficial trazidas à cena pelo crítico. Neste sentido, a “República do Curvelo” é uma ausência, a relação de “Maria com Marcel” é também uma ausência e, assim, sucessivamente, em cada uma das excepcionais leituras propostas pelo crítico argentino. Desse modo, graças aos tempos babélicos e aos anacronismos

---

<sup>8</sup> ANEXO II

engendrados por essas leituras críticas, alguns anos depois, na ousada aventura de estudar as *Archifilologías latinoamericanas* (2015) de Antelo, fui novamente confrontado à referida questão da prova. Afinal, no nono capítulo desta obra, “La escritura rapsódica y la caída del sujeto”, ao analisar os apontamentos do escritor argentino Héctor Álvarez Murena em *Un bárbaro entre la belleza* (1972) - um “peculiar poema largo” que compõe um conjunto de peças heterogêneas intercaladas com comentários críticos de Murena e dados biográficos de seu autor, o desconhecido Flavio Gómez, cujos textos o primeiro havia recebido postumamente -, Antelo apresenta conclusões muito pertinentes. A primeira é a de que Murena exhibe, por meio de seus comentários, “o árduo encontro entre poesia e pensamento, poesia e negatividade, uma das questões mais relevantes que atravessam, por exemplo, a obra de Giorgio Agamben” (ANTELO. 2015. p. 236). Já a segunda se refere ao fato de que, segundo o crítico, na poesia brasileira, quem mais levou adiante esse impasse, essa alternativa sem solução, bem como a marca de uma escritura rapsódica para o poema foi Haroldo de Campos (1929-2003)<sup>9</sup>. Foi ele quem definiu, em 1952, o poema como “evolução de figuras contra o vento, xadrez de estrelas”. Contudo, o ponto de convergência com a nossa questão surge quando Antelo afirma que, irrefutavelmente, a tese de uma continuidade rapsódica na cultura brasileira não começa com *Galáxias* de Campos. Então, como prova de seu argumento, o crítico relata a primeira vez em que se deu a reabilitação da figura do poeta barroco Gregório de Matos, por Oswald de Andrade, através do discurso deste artista na Biblioteca Municipal de São Paulo em 1945. É a partir deste ponto que Antelo se contrapõe à abordagem funcional-histórica, derivada de uma estrutura iluminista, progressista e evolutiva, articulada por Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*.

---

<sup>9</sup> “Ya en 1960 había traducido junto a su hermano Augusto y a Décio Pignatari, los *Cantos* de Ezra Pound (fallido traductor al inglés de Huidobro). No ignoraba a Benjamin Fondane, que odiaba el vacío pero lo oía sonar en su poema, *Ulises*, escrito, como la prosa experimental de Oswald, en la travesía transatlántica del Mendoza, en julio de 1929. Como *Muerte sin fin* (1938) de José Gorostiza, como *En la masedula* (1954) de Oliverio Girondo, como *Piedra de Sol* (1956) de Octavio Paz, o incluso *Die Verneinnug* (1977) de Osvaldo Lamborghini, pero radicalizando los procedimientos de Mário de Andrade, en *Meditação sobre o Tietê* (1945), de Murilo Mendes, en *Janela do caos* (1947), poema inmediatamente (1949) editado en Paris con seis grabados de Picabia, de “A máquina do mundo” (1951) de Carlos Drummond de Andrade o incluso de *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, Haroldo de Campos compone *Galáxias*, entre 1963 y 1976. Algunos fragmentos (13) salieron en el cuarto número de *Invenção*, en 1964, y otros (12) en el quinto número (1966) de esa misma revista; otros en cambio se divulgaron en publicaciones marginales como *navilouca*, *pólem*, *flor do mal*, *código* o *gorpo estranho*. En 1976, se incluyeron 43 fragmentos en *Xadrez de estrelas*, libro de poemas que reunía el “percurso textual” de Haroldo de Campos entre 1949 y 1974. La edición integral se daría recién en 1984.

La tesis de una continuidad rapsódica en la cultura brasileña no comienza evidentemente en *Galáxias* sino que remonta a una conferencia de Oswald de Andrade, contemporánea a su *Cântico dos cânticos*, en la Biblioteca Municipal de São Paulo, en agosto de 1945, cuando por primera vez se habla en rehabilitar a un poeta barroco colonial, Gregório de Matos, operación a partir de la cual, como sabemos, Augusto y Haroldo de Campos reorganizarían luego su paradigma literario postutópico, inicialmente, incluyéndolo a Gregório en el paideuma de la poética sincrónica y, más radicalmente, cuando Haroldo denuncie, en pleno debate posmoderno, la historiografía funcional-histórica de Antonio Candido, que con su principio académico de una forma-sonata (el realismo), opuesto a la irregularidad rapsódica, es decir, a partir de una estructura iluminista, progresista y evolutiva, habría secuestrado lo barroco en su *Formação da Literatura Brasileira* (1959). (ANTELO. 2015. p. 243-244)

Digressões à parte, essas elaborações mais precisas acerca dos procedimentos de Antelo e de suas respectivas afinidades eletivas ocorreu-me, anos mais tarde, já no mestrado, no Programa de Pós-graduação em Memória Social, a partir do curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes”, ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima. Foi precisamente nessa circunstância que surgiu o desejo efetivo de realizar um estudo formal, uma pesquisa, acerca da metodologia crítica de Antelo. Ocasão em que tivemos, no PPGMS, uma aula aberta com o Raúl, intitulada “A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, na qual o crítico disserta, em suma, que:

A memória consiste em uma síntese de passado e presente com uma perspectiva de futuro. A posição contradiz a ideia que pensa a memória como uma faculdade de repetição ou reprodução, na qual o passado é repetido ou reproduzido pelo presente e opõe-se à invenção e à criação. O futuro anterior nos permite reconstruir os fatos como acontecimentos discursivos.

(ANTELO. 2018a. p. 1)

Desde o início, sabia que a pesquisa demandaria um trabalho árduo e a dedicação total, além da medida do possível. Contudo, na busca que é sempre pela mínima dignidade de vida, conforme nos adverte a quarta tese de Benjamin, sobre o conceito de história, empreende-se, primeiramente, uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Assim, conduzi esse estudo de modo errante, não programático, a partir das sobras das horas de leitura, das aulas e das orientações. Restando, como desejo fundamental e norteador, apenas a vontade de, ao menos, dar a

ver a beleza e a pujança da crítica acefálica e arqui-filológica de Raúl Antelo. Este modo de ler que, deliberadamente, frequenta as “dobras menos transitadas dos textos e reabre os arquivos”, com outras chaves de acesso, esquivando-se das leituras autonomistas, pautadas em estruturas-estruturadas, e nos apresentando sempre memórias múltiplas e diversas.

Com o uso desse dispositivo crítico somos incitados a reescrever a história pelas bordas do espaço e do tempo, e a transitar, num movimento centrífugo, pelas instâncias limiars. Nesse sentido, como já se disse, não há fim. Embora aqui se apresente um encerramento formal da pesquisa, cuja culminância se dá com esta tese, o encontro com o *modus operandi* de Antelo se inscreve no escopo aberto do estudo. Esta contra-força que sempre exige “aventuras de pensamento”, tornando-se, portanto, um posicionamento ético e uma política de vida.

Com efeito, em um conhecido depoimento do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), na “Acampada de Plaza Catalunya” de 2011, em Barcelona, ele diz:

Quando me dizem que sou um distinto intelectual, digo: Não, eu não sou um intelectual. Os intelectuais são os que separam a cabeça do corpo. Eu não quero ser uma cabeça que rola pelo caminho. Eu sou uma pessoa. Sou uma cabeça, um corpo, um sexo, uma barriga, tudo! Mas não um intelectual. Esse personagem abominável. Já dizia Goya: “A razão cria monstros”. Cuidado com quem somente usa da razão. É preciso raciocinar e sentir. E quando a razão se separa do coração, te convido a tremer. Porque isso pode conduzir ao fim da existência humana no planeta. Não, eu não acredito nisso. Eu acredito nessa fusão contraditória e difícil, mas necessária, entre o que se sente e o que se pensa<sup>10</sup>.

Embora a *Crítica Acéfala* (2008) de Raúl Antelo apresente uma contradição nominal com a ideia defendida por Galeano, de não separar a cabeça do corpo, o alegórico nome é dado ao método para justamente se opor a matriz lógico-racional que tem na cabeça a representação máxima da razão, fundamentando o pensamento exclusivamente neste centro. Nesse caso, a disposição acéfala aponta para um pensamento que é desprovido da lógica do comando, da autoridade e do controle. Isto é, que trai o que Derrida, em *Mal de arquivo* (1995), determina como o princípio arcôntico dos arquivos, quando pensamos na raiz dúplice da *arché* (origem e comando), vinculada aos homens da

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5ADwaoGY2l8&t=1s>

lei, que além de armazenarem os arquivos da *pólis*, tinham também uma autoridade hermenêutica sobre eles. Assim, em “El guión de extimidad”, capítulo introdutório de *Crítica Acéfala*, ao tomar como mote para a reflexão o *entre-lugar* identitário no qual ele mesmo transita, como pensador argentino-brasileño, Antelo propõe que:

Estas cabeças divididas respeitam, como ideal, a autonomia, e como regime social, o liberalismo, negando esta condição racional a outros vastos setores da sociedade latino-americana. Dois tipos diferentes de desafios são assim gerados. Em primeiro lugar, o intelectual é transformado num herói cultural em virtude da supressão da palavra do Outro. É o caso de Sarmiento ou Rui Barbosa. O primeiro cita em francês, obliterando uma dicção local; o segundo reprime, através do seu modelo cultural britânico, todo um sistema social e simbólico que tem as suas raízes no indígena e no ibérico, no colonial e no barroco, no oral e no mestiço. Não há para ele, como tampouco para José Veríssimo ou Oliveira Lima, uma cultura jesuíta, uma religião à margem do Estado, nem sequer êxtases intelectuais crioulos na colônia. A cultura brasileira é simplesmente uma adaptação harmoniosa ao modelo europeu. A definição da lei é formal. E isso vale para o *Esboço* de Teixeira de Freitas ou o *Código Civil Argentino* de Vélez Sarsfield, leitor dedicado de Freitas; para Estanislao Zeballos ou seu arqui-inimigo, o Barão do Rio-Branco. (ANTELO. 2007. p. 16)

Temos acima um exemplo breve mas contundente de como a crítica acefálica e arqui-filológica de Antelo se opõe ao formalismo do *homo symphonicus* e se aproxima do hibridismo pós-histórico do princípio rapsódico de composição. Esta questão fica mais explícita, por exemplo, ao retornarmos àquele referido capítulo de *Archifilologias latinoamericanas*, “La escritura rapsódica y la caída del sujeto”, quando o crítico diz:

Uma escritura híbrida como a rapsódica deve porém manter dois ritmos: abdicar de aspirações conclusivas (é seu momento crítico), mas também deve aprofundar seus vínculos com a história (seu elemento paranoico), se pretende desvencilhar-se dela e tornar-se a linguagem pós-histórica. A partir desse ponto de vista, sua diferença específica, enquanto poema, é um limite muito tênue, uma razão última que é, além disso, um enigma. Estamos na verdade diante de uma razão penúltima, uma ficção, um volume de linguagem que nomeia ao sujeito em seu lugar, embora não o signifique por completo.

Como sabemos de Vladimir Jankélevitch, o princípio rapsódico de composição se opõe ao princípio sinfônico, na mesma proporção em que o drama romântico mina o universo racional da tragédia clássica. Rompe o espaço homogêneo da retórica aristotélica, da geometria euclidiana ou da física de Newton. Contra o *homo symphonicus*, legislador da concertante forma-sonata e calígrafo de conservatório, se

insurge então o escritor rapsódico, de tal sorte que a sua escritura já não se situa nem temporal nem espacialmente no próprio ou específico, mas que se pensa a si mesma como resgate de outras tradições, alheias ao próprio espaço e anteriores ao próprio tempo. Quer dizer, uma tradução. Mas seria um erro ver a rapsódia somente como a afirmação pitoresca do popular-nacionalista; ela é, além disso, a liberação de forças libertárias e dionisiacas contidas pelas regras idealistas do belo. Uma obra de imaginação como a Fantasia, o Capricho, o Prelúdio, a Balada, o Impromptu e até mesmo o Scherzo não são senão variações desse esforço antiacadêmico disseminado desde o século XIX que, ao romper com a forma-sonata, abandona o tema e as mesmas sonatas tornam-se pois rapsódicas, autênticos quadros de uma exposição.

(ANTELO. 2015. p. 222-223)

Desse modo, a arqui-filologia crítica afasta-se da forma-sonata para operar a partir da força dissonante da rapsódia. Esta perspectiva tem uma relação direta com uma alegoria proposta por Manoel Ricardo de Lima ao interpretar o método do crítico argentino, presente no texto apresentado pelo poeta no já referido seminário de outubro de 2014 que, sob sua organização, celebrou a ficção-crítica de Antelo. Nesse texto, Lima o imagina como um “homem-orquestra”, e a epígrafe escolhida para respaldar tal imagem é sintomática em relação ao método aplicado por aquele arqueólogo da cultura. Transcrevo-a:

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.

Trata-se de um fragmento de uma crônica de Rubem Braga (1913-1990), publicada no *Correio da Manhã*, em 20 de agosto de 1950, período em que o autor trabalhou como correspondente do jornal em Paris. Posteriormente, o texto foi incluído no volume *Retratos Parisienses* (Rio de Janeiro: José Olympio, 2013), edição que reuniu 31 crônicas, escritas entre 1949 e 1952, ainda inéditas em livro até aquele momento, a fim de celebrar o centenário de nascimento do cronista. Na referida crônica, Braga narra, com sua sensibilidade singular, a visita que fez a Pablo Picasso, em Vallauris, cidade da Riviera Francesa, onde o pintor viveu de 1948 a 1955. A partir do excerto, é possível estabelecermos associações muito pertinentes ao método arqui-filológico de Antelo, este que é altamente capaz de juntar as ressonâncias. Contudo, há a ressalva fundamental de

que a orquestra regida pelo crítico não é sinfônica, nem tampouco harmoniosa, pois desenvolve-se com as dissonâncias que não nos dão respostas, mas que mantêm sempre ativas as perguntas.

### 3. Aventuras do pensamento

*Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler.  
(Michel Foucault)*

O especialismo crônico presente na sociedade pretensamente globalizada<sup>11</sup> desenvolve-se menos pelo conhecimento profundo e avançado acerca de um saber, do que pela deliberação em obedecer “à obrigação jurídica de ignorar todas as outras disciplinas”. Assim, o especialismo se estabelece nas universidades e se perpetua “a partir de um conjunto de ignorâncias recíprocas”, nestes espaços em que, teoricamente, deveria haver maior abertura para o intercâmbio entre os saberes e para experiências efetivamente transdisciplinares, é o que aponta o filósofo italiano Emanuele Coccia, em uma nota de seu livro *A vida das plantas – uma metafísica da mistura* (COCCIA. 2018. p.127). Outro notável filósofo de mesma nacionalidade, porém de uma geração anterior a de Coccia, Giorgio Agamben, estabelece uma importante distinção entre os termos “estudo” e “pesquisa” (*ricerca*), por observar a gradativa decadência do primeiro. Agamben demonstra-nos que a pesquisa é apenas uma parte do estudo, e que este se dá como forma e condição de vida, como desejo permanente, alheio à funcionalidade dos códigos civis, estes que operam a partir da racionalidade lógico-causal.

A correspondência entre os relevantes apontamentos desses pensadores foi sabiamente verificada por Raúl Antelo, em um texto no qual ele compreende o estudo como “pura e explosiva sobrevivência”. Dessa maneira, o estudo seria “um paradigma do conhecimento hierarquicamente superior à pesquisa, no sentido de que esta não pode alcançar efetivamente o seu escopo, se não for conduzida por um desejo” (ANTELO. 2018. p.17). À maneira do *Objet petit a* lacaniano, constituído por uma falta jamais preenchida, alimentando um desejo contínuo e insaciável, o estudo não empreende uma busca por respostas definitivas, mas desloca constantemente o seu “objeto” de desejo, mantendo, assim, como já se disse, as perguntas sempre ativas<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Sociedade esta em que “a lei do capital instaura um nivelamento universal, que ameaça transformar a experiência mais sublime numa nova mercadoria lucrativa (GAGNEBIN. 2014. p. 43). Eis a “teologia da mercadoria”, “a mais extrema das religiões de culto”, conforme nos alerta Walter Benjamin.

<sup>12</sup> Em “As anarquiteturas utópicas do objeto a”, texto em que disserta sobre o método de leitura de Antelo, o psicanalista Edson Luiz André de Sousa observa que:

Em outra ocasião, precisamente, sete anos antes da publicação do referido texto, no qual distingue estudo e pesquisa, a propósito do I Seminário dos alunos da pós-graduação em literatura da UFSC, realizado em 2011, em Florianópolis, ao discursar na conferência de abertura, o professor Raúl Antelo recorda-nos, em suma, que:

A pesquisa desenvolveu-se, em grande parte, graças ao direito romano, esse veículo do princípio técnico de governabilidade, com que a verdade se separou da falsidade, criando um teatro de metamorfoses imperiais que atravessou várias culturas, de modo tal que se o direito romano sobreviveu até nós, foi fundamentalmente, graças à sua aliança com uma noção imperial de poder, uma Igreja, que implicou o afastamento da magia, o combate ao judaísmo ou, em poucas palavras, uma rígida delimitação em torno da fé e do saber. A pesquisa, em nossa tradição acadêmica, altamente pragmática, torna-se, assim, uma mera variável de ajuste, é o que sobra das aulas, das orientações, do funcionalismo. [...] **O sistema, por sua vez, tende a universalizar, e conseqüentemente a homogeneizar, nunca a singularizar.** [...] Nem vida como forma-de-vida, nem política como forma de-coexistência regulam já a ecotécnica do sistema. No entanto, o não-saber de Bataille, mas também a transferência lacaniana propõem-se, porém, “*comme vide, comme appel du vide au centre du savoir*” (Seminário 8). Pode ser um ponto de partida para repensar *da capo* a pesquisa na Universidade<sup>13</sup>.

Num gesto de cumprimento desta proposta, e a fim de salientar fundamentalmente os escopos do “estudo” e da “pesquisa”, pelo uso de sua notável habilidade de identificar a ligação etimológica entre as palavras, em uma busca no *Dicionário Etimológico*, de Ernout e Meillet (1951), Raúl Antelo observa que: *studeo*, -es, -ere “significa também desejar, com o objeto em genitivo, *studeo tui*, ou, já na época imperial, dedicar-se a uma atividade, donde deriva nosso conceito de estudar” (ANTELO. 2018. p.17). Assim, a partir da leitura desse dicionário, ele nos apresenta a ligação entre os termos *studeo* e *stupeo*, e acrescenta a contundente constatação de que:

---

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. [...] *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, 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.” (SOUSA. In: Boletim de Pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 18, n. 29, 2018, p.32-33)

<sup>13</sup> Posteriormente, sob o título de “A pesquisa como desejo de vazio”, o texto lido por Raúl Antelo integrou os anais do referido evento (p. 08-39).

Esse verbo *stupeo* significa ser atingido pelo estupor e, portanto, permanecer pasmo, estupidificado, estúpido, enfim. Se retivéssemos a ideia de que, em indo-europeu, verbos começando em *st-* ou *sp-* nomeiam choques, caberia associar o estudo à experiência, que, na tradição benjaminiana, nunca é uma simples vivência (*Erlebnis*), mas uma autêntica *Erfahrung*. Uma contundente experiência de choque ou ruptura que nos dá uma tunda, uma surra e que funciona como um tumor. Muda-nos a vida. (Ibidem. p. 17)

Porém, ao tornar o seu leitor ciente da etimologia e de toda a potência desse conceito de estudo, Antelo deixa ativas as seguintes questões: “qual experiência de estudo universitário, hoje em dia, que seja de ruptura ou choque? Há aventura no estudo universitário?” (Ibidem. p.17-18). Assim, ao longo deste trabalho, direta ou indiretamente, buscarei apresentar argumentos e indícios que possam servir como possíveis respostas a tais questões, ou como exercícios de aproximação do problema sistêmico que elas denunciam. Por ora, interessa-me mais ressaltar que, em sua busca constante por “aventuras de pensamento” – isto é, estudos que apresentem uma “historização radical do pensamento, que neutralizem as oposições entre disciplinas”, nunca sendo dóceis, portanto; e que se fortaleçam paralela e proporcionalmente ao crescimento da resistência às “suas condições de possibilidade” (Ibidem. p.18) -, Antelo arma embates incessantes contra as estruturas monopolizadoras e fascistas da memória e da linguagem, luta contra a tradição que tenta impor um sentido único, atuando sempre nas brechas, nas margens, nos limiares. O crítico extrai das palavras e da leitura das imagens todas as ambiguidades e todos os contrassensos possíveis, explorando, desse modo, as suas potencialidades.

Com efeito, em *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos*, livro em que Antelo analisa o trabalho do artista francês por um prisma que ainda não havia sido explorado - o de sua passagem por Buenos Aires, em 1918, bem como o de sua relação passional com a escultora brasileira Maria Martins nos anos de 1940 -, temos um dos muitos exemplos do seu gesto frequente de ir às “dobras menos transitadas dos textos, a fim de reabrir os arquivos”. No referido livro, Antelo nos dá inúmeras demonstrações dos jogos e armadilhas que Duchamp arma com a linguagem. Por meio dos títulos, legendas e comentários, por exemplo, o artista faz de sua obra um mecanismo repleto de desvios de sentido, de possibilidades de leitura. Onde se espera o índice que dê as coordenadas para

decifrar a obra, Duchamp usa a linguagem verbal de maneira sistematicamente irresponsável. Antelo depreende acerca desses jogos propostos por Duchamp que:

Sua filologia utópica quer mesmo é redefinir a arte como coisa mental. Nesse sentido, seus jogos celibatários de palavras, tais como *ovaire toute la nuit* [ovário/ aberto toda a noite], assinalam a verdade – a verdade da *mariée*, por exemplo -, mas mostram, além disso, que para Duchamp essa 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. Assim, em 1961, Duchamp compõe um *Rebus*, onde, junto a certos ícones, dentre eles, uma privada, lemos, TOUTALEGOUTSONTDANSLANATURE, quer dizer, “todo esgoto é *in natura*”, mas também, “todos os gostos encontram-se na natureza”. Um dos interlocutores portenho de Duchamp, o etnógrafo Robert Lehmann-Nitsche, também soube escutar a astúcia como um dispositivo de guerra verbal e sexual, através do qual a linguagem, situada por trás do discurso, estendia ao falante artifícios sutis nos quais algum inocente sempre era pego, como os insetos eternizados na matéria viscosa. Quando nos desafiam, com uma armadilha verbal, por exemplo, a ler a equação  $P2 + K2 \times 8A$  e não somos capazes de ver “pedos mascarados por Ochoa” [peidos mascarados por Ochoa], estamos usando, nem mais, nem menos, os mesmos mecanismos anestéticos de *ready-mades* como *L.H.O.O.Q.* ou, ainda, do *Anemic Cinema*. Mais ainda, nos encontramos perante sérios fenômenos anestéticos de erotismo generalizado que renovam as relações entre arte e vida. (ANTELO. 2010. p.22-23)

Considerando isso, não nos surpreende o fato de que Octavio Paz o avalie, assim como a Picasso, como um dos artistas mais influentes do século XX. O pintor espanhol recebe esse mérito por suas obras, já o artista francês “por uma obra que é a própria negação da moderna noção de obra. [...] Os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem.” (O. Paz). Essas são algumas das precisas análises, realizadas pelo célebre ensaísta mexicano, em *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* (1968), que vai mais além em sua percepção acerca dos modos pelos quais Duchamp usa a palavra, sempre como um suplemento oblíquo às suas criações, ao afirmar que:

O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso, porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los mais completamente. Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a metáfora é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.

Ao romper com a concepção retiniana da imagem, Duchamp nos conduz à constatação de que o poder opressor desta reside, primeiramente, na nossa dificuldade de percebê-la como mera representação. Trata-se de uma percepção da propagação, por vezes tênue, das estruturas de poder. O que nos remete, por exemplo, a Roland Barthes, a partir da leitura de sua aula inaugural, da cadeira de Semiologia Literária, no Collège de France, em 1977. Nessa ocasião, o semiólogo evidencia, por meio de seu discurso, que estamos absolutamente subjugados às estruturas de poder, o tempo todo e, principalmente, através de domínios sutis, que se disseminam em todas as relações humanas, bem como nos mecanismos de intercâmbio social. Assim, age a linguagem, sobretudo, no que diz respeito à sua manifestação obrigatória, a língua. De acordo com Barthes:

[...] Plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, regerminar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (BARTHES. 1980. p.12-14)

Nesse sentido, de acordo com a concepção barthesiana, a linguagem opera como uma legislação, sendo a língua, portanto, um dos seus códigos. E esta, uma vez sustentada por relações de poder, torna-se canal para opressões e cerceamentos. Afinal, segundo o semiólogo, todo discurso manifesta esse poder. Ao percebermos, então, que diante da opressão da lei a manifestação do desejo vê-se impedida, nutri-lo como forma de vida (como força inerente ao estudo, em sua demanda por “aventuras de pensamento”<sup>14</sup>) é uma

---

<sup>14</sup> Com Agamben, temos uma compreensão da aventura como:

“um modo da existência que é mais do que a simples soma das vivências. É uma experiência radical com a individualidade (*Daimon*), com a sorte (*Tique*), e com o amor (*Eros*) e com a necessidade (*Ananké*). No

tarefa política, de todos aqueles que se entendem comprometidos com esse modo de ser e agir no mundo. As artes e todas as manifestações do pensamento crítico são, a partir desse entendimento, capazes de abrir espaços fora do poder, articulando movimentos centrífugos que trapaceiam e minam as suas estruturas de consolidação<sup>15</sup>. Trata-se dessa “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (Ibidem. p.16). Nesse caso, a única alternativa de resistência que se apresenta é a de combater as estruturas de poder valendo-se de suas próprias armas.

Em um dossiê<sup>16</sup> dedicado ao pensamento crítico de Raúl Antelo, publicado em 2018, pelo Boletim NELIC, periódico do Núcleo de Estudos Literários & Culturais da UFSC, há um texto cujas reflexões convergem com as discussões empreendidas até aqui, em torno do estudo e, além disso, dialogam diretamente com as questões lançadas pelo crítico, acerca das práticas acadêmicas atuais. Refiro-me ao texto de Luciana Di Leone, intitulado “Não entender, o canteiro de obras: a pedagogia (im)possível”, em que a autora propõe a seguinte reflexão:

Sabemos que a universidade só se distânciava 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 distânciava de uma criança pelos mesmos motivos, e o ocidente do oriente, e Europa da América latina, e assim por diante. [...] Contra a domesticação de impulsos e contra uma concepção iluminista do ensino como enriquecimento e capitalização de saberes, em Benjamin, experiência pobre, infância e brincadeira estão inextricavelmente associados (como mostrara Agamben em *Infância e história*). [...] Desde o primeiro embate com essa prática sistemática da vertigem erudita e deshierarquizadora, a

---

vértice dessas quatro forças, a vida passa da mais miserável rotina à mais sublime intensidade, traçando, em suma, uma aventura de pensamento”. (ANTELO. 2018. p. 18)

<sup>15</sup> Aquilo mesmo que sempre fez dos sistemas de escrita “mais e outra coisa que ‘meios de comunicação’ ou ‘veículos do significado’” (Derrida, *De la Gramatologie*, p.141), aquilo pelo qual sendo indissociáveis do poder – quer do poder enquanto “eficácia em geral”, quer do poder dito “simbólico” – são também afirmação do desejo e fuga às territorializações. A finalidade exata da técnica, da qual decorre o poder de codificar, disciplinar e controlar, é susceptível de ser interrompida pelo pensamento [...]. (LOPES. 2012. p. 50)

<sup>16</sup> Os textos que integram o dossiê derivam de dois movimentos, que muito bem representam os esforços por “aventuras de pensamento”. O primeiro refere-se 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 Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, com a participação de estudiosos do Brasil, Argentina e Itália. O segundo diz respeito ao Curso “Arquifilologias: ficção-crítica, memórias inaparentes”, ministrado pelos Profs. Drs. Davi Pessoa e Manoel Ricardo de Lima, no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS), da UNIRIO, ocorrido no segundo semestre de 2017.

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 o de reapropriar-se da experiência infante, recuperar o balbúcio 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. (LEONE. 2018. p.73-75)

Tomando, portanto, o latino-americano como um posicionamento ético e, a fim de resgatar a experiência infante, daquele que brinca com os resíduos do canteiro de obras, conforme nos indica a conhecida alegoria do pensamento (*Denkbilder*), proposta por Walter Benjamin, Raúl Antelo estuda a modernidade a partir de suas sobras, pelas bordas do espaço e do tempo, isto é, por suas icnologias<sup>17</sup>. Desse modo, ao contrariar a racionalidade da herança iluminista, que domestica os impulsos e, ao buscar romper com “as formas autonomistas de pensar a cultura” – gesto que, conseqüentemente, recupera o “caráter acéfalo da existência”<sup>18</sup> - o crítico propõe que:

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. 2014. p. 153).

Outra modulação desse pensamento fora apresentada por Agamben, quem evidentemente demonstra compreender muito bem em que estágio do desenvolvimento humano incide sobre nós, de modo quase parasitário, o cerne das estruturas de poder, e

<sup>17</sup> Interpretação derivada do artigo “An-arquivista babélico”, escrito pelo Prof. Dr. Davi Pessoa: [...] 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 [...]. (PESSOA. 2018. p.25) In: Boletim de Pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 18, n. 29, p. 21-30.

<sup>18</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. 2008. p. 21).

quem também nos dá a ver a seguinte conclusão (que concentra a suma de seu *Infância e 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. [...] 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.  
(AGAMBEN. 2017. p. 15.)

Portanto, nessa odisseia rumo à nossa pátria transcendental, que se dá menos pela reiteração das tradições (pesquisa) do que pela afirmação das sobrevivências (estudo), surgem, então, as possibilidades de reescrita da história e a eclosão de outras memórias, como um contraponto aos dados institucionalizados. Assim, as “aventuras de pensamento” encontrarão solo fértil, uma vez que compreendamos, em consonância, por exemplo, com as agudas observações da crítica portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, presentes em seu pequeno e fabuloso *A estranheza-em-comum*, que:

Importa fazer do recurso a análises e conceptualizações que contribuam para desdobrar enigmas e encontrar combinações imprevistas, um meio (não um instrumento, mas um lugar de vizinhanças) para o pensamento e alteração da existência, o que implica que o pensamento da literatura (e das outras artes, *grifo meu*) não tenha um fim exterior – constituição de inventários de formas e temas, práticas de comparações e contextualizações, ou sequer colocação de problemas – mas seja sobretudo invenção de linguagens, deterritorialização, a qual começa na exigência de hospitalidade, a de acolher a estranheza das obras e propor elaborações teóricas e metodológicas que incitem à apropriação da desapropriação que as constitui, “apropriação” antropofágica ou criadora para a qual a ilegibilidade não se opõe ao legível, pois, pelo contrário, suporta o infinito da leitura. (LOPES. 2012. p. 13)

Retomando ainda o problema denunciado no início deste capítulo, do especialismo sistêmico que empobrece progressivamente as atuais práticas acadêmicas e institucionais e, a fim de impulsionar toda a potência criadora, para ir de encontro à radicalidade da experiência (*Erfahrung*) - a qual excede a mera soma de vivências (*Erlebnis*) -, Lopes também propõe uma saída da violência totalitária que oprime o modo

livre, aberto e desejante de pensar. A busca pela abolição das *fronteiras* do pensamento, que impedem a sua transversalidade, bem como o contato e a contaminação entre as suas vizinhanças (algo que é possibilitado pelas instâncias *limiars*, uma distinção que será abordada posteriormente) passa pelo entendimento de que:

A intensidade do corte e a ressonância que a arte permite são uma saída da violência totalitária da realidade pela capacidade criadora. Isso basta para que essa capacidade não possa ser atributo de uma especialização, uma autonomia, um campo próprio. Tal separação apenas terá um interesse sociológico, o qual, constatando uma realidade, não deixa de ser performativo quanto à consolidação de um modelo de organização da sociedade. Proceder como se pudesse existir arte separada da restante existência e sujeita a protocolos específicos de recepção rasura o que, sendo frágil e imprevisível, precisa de uma atenção desapressada, desautomatizada, amante, expectante, isto é, uma atenção que solicita precisamente o distanciar-se de constrangimentos cotidianos, incluindo as regras pelas quais as instituições, incluindo as que constituem o campo artístico, funcionam. Concluindo, se na contemporaneidade a ausência de constrangimentos impostos à arte, em termos de modelos formais e assuntos específicos, a não impede de se tornar um sistema de produção segundo as regras das indústrias da cultura, a existência do campo artístico e dos seus constrangimentos só atinge o seu grau mais asfixiante numa organização totalitária em que todos são formados, formatados, como públicos ou consumidores. [...] Essa aprendizagem, que exige tenacidade, perseverança, não só não é garantida por um lugar em especial – nem a universidade, nem o museu, a biblioteca, a sala de exposições, etc. – como nela tem especial importância a perturbação dos lugares, a desordem imprevisível que se aprende com a arte, e para a qual a universidade, enquanto vocação de, como diz Jacques derrida, “resistência a todos os poderes dogmáticos e injustos” deve concorrer, sob pena de auto-liquidação. (LOPES. 2012. p.71-73)

Ora, a epígrafe escolhida por Raúl Antelo, no texto em que ele se aprofunda na etimologia do estudo e o pensa como sobrevivência, é justamente a “ideia da vocação”, presente em *Ideia da prosa*<sup>19</sup>, de Agamben. Nesse excerto de sua obra, conforme o título

<sup>19</sup> No prefácio à edição portuguesa, o tradutor desta obra, João Barrento, elucida-nos que:

A Walter Benjamin foi Giorgio Agamben, aliás, buscar o próprio título deste livro. Esse título vem, de fato, de uma das inúmeras anotações que constituem o aparato crítico das teses *Sobre o Conceito da História*. Num desses fragmentos de Benjamin (o “B 14” da edição crítica alemã), a “ideia da prosa” equivale a uma utopia de linguagem (que é também aquela que subjaz, como reverso inalienável de uma utopia do pensar, à escrita filosófica de Agamben), associada por Benjamin à transparência absoluta e, ideal de uma língua pura, adâmica e universal, e despida do *pathos* solene da poesia, que seria a do mundo messiânico da revelação. Transcrevo todo o fragmento, para a melhor compreensão do próprio lugar da linguagem na filosofia de Benjamin e de Agamben: “O mundo messiânico é o mundo da atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Aquilo que hoje assim se designa mais não pode ser que uma espécie de esperanto. Nada lhe pode corresponder antes de ser eliminada a confusão instituída com a construção da Torre de Babel. Esse mundo pressupõe aquela língua para a qual terão de ser traduzidos, sem reduções,

sugere, o filósofo disserta a respeito de sua concepção da vocação, imaginando-a como uma “traição da natureza sagrada”, na qual a “memória gira como um redemoinho”; ou, indo mais além, como um “abraço invertido da memória e do esquecimento, que conserva intacta, no seu centro, a identidade do que é imemorial e inesquecível” (AGAMBEN. 1999. p.37-38). Isso nos conduz a pensar, portanto, a universidade enquanto vocação de e para a resistência a “todos os poderes dogmáticos”, através de práticas de estudo que sejam refratárias aos paradigmas de sua institucionalidade. Pois, “não poderá haver uma reflexão ética, sem uma reflexão acerca da comunidade onde essa ética circula” (ANTELO. 2011. p.11). Desse modo, o desafio, conforme a arguta percepção de Antelo nos indica, passa por “retomar e reinventar as disciplinas (a crítica, a política) com outros meios, não exatamente para o triunfo do controle, mas para a redefinição da ética como um fim em si mesmo, fim esse que, infinito por definição, é captado em sua diferença proliferante na espectralidade discursiva” (Idem. 2016. p.15).

---

todos os textos das línguas vivas e mortas. Ou melhor, ele próprio é essa língua. Mas não como língua escrita, antes como língua festivamente experienciada. Esta festa foi expurgada de toda solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a própria ideia da prosa que todos os homens etendem, do mesmo modo que a linguagem dos pássaros é entendida por aqueles a quem a sorte bafejou”. (in: AGAMBEN. 1999. p. 10-11).

#### 4. Entre a aparência e o jogo: espectros e “ficção-crítica”

No prefácio ao seu *As palavras e as coisas* (1966), no qual toma como mote a excêntrica enciclopédia chinesa imaginada por Borges, Foucault nos aponta que a dimensão fundamental da fábula situa-se na linha reta da linguagem (FOUCAULT. 1999. p.XIII). No mesmo ano da primeira publicação do referido livro, em um texto intitulado “Por trás da fábula”, o filósofo francês traça uma distinção entre a fábula e a ficção, ao considerar que: “a fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual se fala”. Nesse sentido, a ficção seria, então, um “aspecto” da fábula (Idem. 2009. p. 210). Três anos antes, Foucault escreve “Distância, aspecto, origem” (1963), um texto no qual, a partir da análise da obra de Robbe-Grillet, o filósofo compara o trabalho da ficção a:

um espelho, algo que atribui às coisas um espaço transplantado e que, em um lugar impalpável, multiplica as identidades e mistura as diferenças. O espaço torna-se, assim, um espelho de volumes incompatíveis, ao passo que o espelho vira um espaço sutil, onde objetos distantes se entrecruzam, em múltiplas dimensões. Não é um espaço de imitação, nem de devaneio, mas de ficção. (citado em: ANTELO. 2011a. p.6) (FOUCAULT. 2009. p.62).

De modo semelhante, em seu exercício de uma “ficção-crítica”, Raúl Antelo faz coincidir a potência de dizer (diferimento, força), que a ficção permite, e a potência de agir, que a filosofia opera. Os seus leitores estão sempre diante de extensas tramas de relações, que acabam por lhes revelar aquilo que não foi escrito pelas memórias oficiais. Algo que nos remete diretamente ao conhecido aforismo que Benjamin toma do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, de “ler o que nunca foi escrito”. Pois, de acordo com o pensador alemão, “o leitor que assim lê é o verdadeiro historiador. (Benjamin. “A imagem dialética”. OE IV, 159)”. Assim, através da exímia aplicação desses procedimentos, o *modus operandi* de Antelo demonstra-nos que o trabalho ficcional, que atravessa as culturas, interferindo diretamente nas narrativas da memória e do esquecimento, consiste na “nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (FOUCAULT. 2009. p. 69). As articulações derivadas de sua astúcia crítica realizam precisamente o que fora apontado por Foucault como o trabalho da ficção, isto é, elas

proliferam as identidades e multiplicam as diferenças; no jogo incessante e deliberado de entrecruzar objetos distantes, através do trânsito pericial pelas dobras dos arquivos.

Com efeito, na abertura de *Ausências* (2009), ao justificar as singulares buscas que empreende, “a contrapelo dos consensos, entre materiais abandonados”, Raúl Antelo apresenta relevantes apontamentos que corroboram essa concepção, ao afirmar que:

A ficção extrai o sentido do *presens*, a partir do *absens* das imagens que ela mesma coordena, monta e dispõe para nosso uso. São essas furtivas imagens que produzem o presente e, longe de atuarem no espaço imaginário do recôndito, elas são autênticas produções de presença potencial. Apresentam-nos a vida tal como podia ser perdida, tal como foi, de fato, abandonada em algum ponto da história. Elas não exibem a rigor uma matéria, mas a impressão, o vestígio de uma ação, que a história cavou nelas. Essas ausências, que nos devolvem nossa própria imortalidade, nada são além do próprio sentido, um movimento ou deslocamento, que é sempre efeito de espaçamento originário, bem como produto de incessante desidentificação simbólica.  
(ANTELO. 2009. p.5)

Ainda em um diálogo com as fabulosas análises de Foucault, cabe lembrar outro notável texto do filósofo, este presente no volume III da edição brasileira de *Dits et écrits*, trata-se de “Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antônio)”, de 1964. Esse texto é de grande relevância para a discussão que aqui se desenvolve, visto que ele materializa, com precisão, argumentos que nos servem para compreender algumas singularidades do exercício crítico de Raúl Antelo. Especialmente, no que diz respeito ao caráter bivalente do seu trabalho, que é capaz de ser esquivo aos códigos opressores da institucionalidade, ao passo que também é rigorosamente erudito. Nesse sentido, de acordo com Foucault:

[...] o século XIX descobriu um **espaço de imaginação** cuja potência as épocas precedentes não haviam sem dúvida pressuposto. 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 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 (*grifos meus*) (FOUCAULT. 2009. p.79)

Há variados espectros que se revelam no exercício crítico de Raúl Antelo, isto é, há variadas modulações que reforçam, sempre, o seu gesto contestador, que refuta as armadilhas da história oficial. A “ficção-crítica”, a “crítica acéfala” e a “arquifilologia crítica” (o vórtice com o qual este estudo opera) são inflexões de uma mesma política. Embora fundamentalmente disruptivos, todos esses gestos críticos demandam “a vigília, o zelo erudito e a atenção infatigável às emboscadas”, na aventura do estudo que nos deixa aturdidos diante das “riquezas que estão à espera no documento”, nos rastros dos registros ou, dito de outro modo, nas dobras desprezadas dos documentos. Erigem-se, assim, outras memórias, para confrontar a hegemonia manipuladora dos dados oficiais, a partir das “massas de informações minúsculas, das ínfimas parcelas de monumentos, e das reproduções de reproduções, que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível”. Atesta-se, portanto, que “uma biblioteca é como um canteiro de obras, um instrumento filológico, um tesouro heurístico. Não se trata de nela localizar fontes, mas de fazê-las render mais e mais”. Em suma, trata-se da “reconstrução arqueológica daquilo que *terá sido*” (ANTELO. 2017. p. 17).

Assim, ao nos apropriarmos da leitura de Foucault, que compreende a ficção como um aspecto da fábula, ou, dito de um modo que converse melhor com as abordagens metodológicas aqui defendidas, como um “espectro”<sup>20</sup> (isto é, uma política que

---

<sup>20</sup> Nesse sentido, ao analisar uma categoria fundamental no pensamento de Walter Benjamin, o crítico e tradutor português João Barrento, conclui que:

A *fantasmagoria* traz os espectros (*phantasma*) à praça pública (*ágora*). [...] Trata-se de uma categoria indissociável de uma série de outras que, em Marx, Nietzsche, Bergson e Freud, marcariam toda uma visão da modernidade – e Benjamin, que refere todos estes autores, sabe disso – como lugar obsessivo da presença de máscaras, simulacros e espelhos. [...] Falo da *ideologia* e do caráter de *fetice da mercadoria* (em Marx), das *ilusões da linguagem* e do *sujeito* (em Nietzsche), da “*memória involuntária*” (em Bergson e Proust), do *inconsciente* e do próprio conceito da “*estranheza inquietante*” (*das unheimliche*) em Freud. Tudo isto se potenciou hoje, no universo fantasmagórico real-irreal das existências num mundo totalmente urbanizado e sujeito à ação de forças invisíveis e obscuras. Nunca o *Lebenswelt* (“mundo da vida”) foi tão dominado

compartilha de um pensamento não-binário, centrífugo, que vai contra a história oficial) daquela, notaremos que: a “indiscernibilidade de fábula e realidade aparece como condição do pensamento que o vincula à imprevisibilidade do acontecimento, a possibilidade de novas fábulas, novas conexões do pensamento, deixa em aberto o futuro” (LOPES. 2012. p. 101). Partindo, portanto, da premissa de que a linguagem é menos significação (representação) do que atribuição de sentido (Rimbaud), e rompendo com a perspectiva retórica, que “absorve todo o significado na forma” <sup>21</sup>, torna-se mais efetiva a ideia de que:

[...] o fictício é um afastamento próprio da linguagem – um afastamento que tem nela seu lugar, mas que também a expõe, dispersa, reparte, abre. Não há ficção porque a linguagem está distante das coisas; mas a linguagem é sua distância, a luz onde elas estão e sua inacessibilidade, o simulacro em que se dá somente sua presença; e qualquer linguagem que, em vez de esquecer essa distância, se mantém nela e a mantém nela, qualquer linguagem que fale dessa distância avançando nela, é uma linguagem de ficção. É possível então atravessar qualquer prosa e qualquer poesia, qualquer romance e qualquer reflexão, indiferentemente.  
(FOUCAULT. 2009. p.69)

Em “Como explorar um arquivo?”, texto de Raúl Antelo, publicado em 2016 no Boletim de pesquisa NELIC, o crítico também faz uma associação entre o trabalho da ficção e o espelho, conforme nos aponta a imagem traçada por Foucault, em que temos um “espaço onde objetos distantes se entrecruzam em múltiplas dimensões”. Um trabalho cujo material se encontra nas “sobras do passado” que se escava (“resíduos significantes”), e nas “sombras do futuro” que se insinua, um movimento constante de recuo e avanço, sob a aparência dissimulada do presente.

Toda a lógica da ficção, disse-nos Mallarmé, consiste nesse trabalho em duas frentes, aqui avançando, ali rememorando, um pouco no futuro, outro tanto no passado, sempre sob uma falsa aparência (*factícia*, *fetichista*) de presente. Nessa esquizofrênia trabalha o mímico, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua, sem nunca chegar, no entanto, a quebrar o espelho, porque nele instala um meio, puro, de ficção. É no espelho, com distância e com atraso, que vemos aparecer esses

---

por *abstrações*, nunca os *corpos* se sujeitaram tanto à violência sem rosto dos *sistemas*, nunca as *consciências* se viram tão enredadas no confuso labirinto das *redes*. (BARRENTO. 2013. p.92-93)

<sup>21</sup> Reflexão apresentada por Raúl Antelo, ao analisar *O poço de Babel*, de Agamben, a propósito da conferência “Modernismo múltiplo: a memória de Mário”.

espectros, embora sempre diferidos e fantasmagóricos, mutuamente inassimiláveis, tal como o mesmo e seu outro, Bruno Latour falará de deuses *faitiches* e William Marx chamará o escritor contemporâneo de *mímico*. Mas já Benjamim acreditava também que a mais antiga das imitações tinha como única matéria o corpo do imitado; por isso, a seu ver, a dança e a linguagem, o gesto do corpo e os lábios, são as manifestações primordiais da mimese. No entanto, o mímico apenas aparentemente imita, porque, na mimese, há sempre uma polaridade sobre a qual pivotam as duas caras da beleza artística: a aparência e o jogo. Uma é o esquema mais abstrato, mas por isso mesmo, também o mais consistente de todos os procedimentos mágicos da técnica; o outro, enfim, configura o reservatório inesgotável de todos os recursos experimentais da técnica. [...] Fora o trabalho do mímico, não existe nenhuma obra que não seja simultaneamente configuradora e criadora, ao mesmo tempo. (ANTELO. 2016a. p. 29-30)

Entre a aparência e o jogo que a linguagem permite, temos, portanto, espectros sempre diferidos na interpretação do real. Mas, neste caso, a exemplo do que Antelo conclui acerca dos jogos propostos por Duchamp, também se pode dizer que

[...] Em lugar da ordem estável da metáfora, propõe-se a lei instável do calembur, graças à qual nem tudo se revela significante porque, ainda que as palavras sejam coisas, sempre fica, como efeito do *retard* (atraso), um resíduo significante, uma projeção de sombra nos crivos, que configura o encontro imprevisto (*hasard*, o acaso) da verdade com o Real. (Idem. 2010. p. 23).

Diante disso, ao retomarmos o diálogo com a ideia de Barthes, apresentada anteriormente, de que jamais estamos imunes às estruturas de poder presentes na linguagem (enquanto utilizada como legislação e código), ao operar a sua ficção-crítica, para se esquivar dessas armadilhas e imposturas, Raúl Antelo demonstra-nos que: “o que restitui ao rumor da linguagem o desequilíbrio de seus poderes soberanos não é o saber (cada vez mais provável), não é a fábula (que tem suas fórmulas obrigatórias), são, entre os dois, e como em uma invisibilidade de limbos, os jogos ardentes da ficção” (FOUCAULT. 2009. p.217). É também Barthes quem nos apresenta, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975)<sup>22</sup> - uma de suas obras que pode ser lida como uma espécie de

<sup>22</sup> A edição original francesa de 1975 tal como imaginada por Barthes para a coleção “Écrivains de toujours” (apelidada *X par lui-même*) orienta-se a partir do seguinte argumento:

“O título desta coleção (*X par lui-même*) tem um alcance analítico: *eu por mim mesmo?* Mas esse é exatamente o programa do imaginário! Como é que os raios do espelho reverberam, repercutem sobre mim? Para além dessa zona de difração – a única sobre a qual posso lançar um olhar, sem, entretanto, jamais poder excluir dela aquele que dela falará -, existe a realidade, e existe ainda o simbólico. Quanto a este, não

gesto análogo à *Rua de mão única*, por apresentar “imagens do pensamento num mosaico de textos e aforismos”<sup>23</sup> -, a partir do eco fantasmagórico de Marx, a seguinte questão:

Contemporâneo do quê?

Marx: "Assim como os povos antigos viveram sua pré-história na imaginação, na mitologia, nós alemães vivemos nossa pós-história em pensamento, na filosofia. Somos contemporâneos filosóficos do presente, sem ser seus contemporâneos históricos." Do mesmo modo, sou apenas o contemporâneo imaginário de meu próprio presente: contemporâneo de suas linguagens, de suas utopias, de seus sistemas (isto é, de suas ficções), em suma, de sua mitologia ou de sua filosofia, mas não de sua história, da qual só habito o reflexo dançante: fantasmagórico.

(BARTHES. 2003. p. 72)

De modo similar, ao ler as obras e as imagens, a ficção-crítica articula uma *Vorgeschichte* (proto-história) e uma *Nachgeschichte* (pós-história), valendo-se da negatividade (*Nicht*) e do diferimento (*Nach*), sendo, portanto, apenas contemporânea filosófica do presente, mas nunca histórica. Com efeito, ao refletir sobre o tema fundamental dos seus estudos, Raúl Antelo conclui, através de um rigoroso exame, e do confronto entre distintas matrizes do pensamento, que as suas pesquisas:

Têm-se centrado, nos últimos anos, em torno da teoria da modernidade, campo minado e cindido entre, de um lado, a racionalidade iluminista e seu pretensão diálogo habermasiano, e, de outro, a radicalização de seu fracasso, no anti-humanismo acefálico sustentado por filósofos como Blanchot ou Foucault. Uma corrente apoia-se no sujeito abstrato do Direito e da Razão, ao passo que a outra trabalha com o sujeito concreto da ética e da política (Groys, 2012). Roberto Esposito refuta ambas, tanto a *German Philosophy* quanto a *French Theory*, opondo-lhes o *Italian Thought* (Esposito, 2016). Essa alternativa de uma biopolítica afirmativa instala-se, pois, no *exterior*, porque, para Esposito, só o fora, entendido como afirmação, atinge autêntica eficiência política e, nesse sentido, nem os “alemães”, nem os “franceses” conseguem compreender a lógica da ação, simultaneamente política e filosófica. A negatividade frankfurtiana é tão politicamente idealista, ilusa e civilizatória, a seu ver, quanto a elegante neutralização francesa, extraviada em leituras impolíticas. No entanto, a politicidade afirmativa do *Italian Thought*, segundo Esposito, resgataria os desenvolvimentos

---

tenho nenhuma responsabilidade (já tenho muito o que fazer com meu imaginário!): ao Outro, à transferência, e pois *ao leitor*”. (BARTHES. 2003)

<sup>23</sup> Segundo Barthes, a obra registra “notas do corpo que se encaminha para o gozo da escritura, em direção a uma espécie de língua sem memória” (BARTHES. 2003. p. 14), isto é, coloca-se em cena a enunciação e não a descrição e a análise.

prévios de Deleuze e Foucault em torno da “vida” e das noções de “exceção” e “comunidade”, que, mesmo com discrepâncias, colhemos também em Agamben. Em suma, as abordagens ditas pós-modernas focam o fracasso da modernidade (Jameson, 1991; Wallis, 2001; Sloterdijk, 2007; Buck-Morss, 2000; Meillassoux, 2015), quando seria mais justo e apropriado, talvez, falarmos de fracasso da modernização (confundida com a modernidade), porque esta, de fato, não cessa de fracassar, não só no plano técnico (já que, longe de incluir setores antes marginais, aumenta, sem cessar, os banidos de seu sistema), mas também no plano político, como fracasso da vida moral e como destruição das condições etiológicas dessa mesma vida, em grande parte, como salienta Jean-Luc Nancy, porque o próprio conceito de democracia tornou-se um caso exemplar de insignificância. Forçada a apresentar o todo da política virtuosa e a única maneira de garantir o bem comum, a palavra democracia, inseparável do próprio conceito de modernidade, acabou não só absorvendo, mas até dissolvendo todo caráter problemático, toda possibilidade de interrogação ou, tão somente, toda chance de se questionar. [...] O que chamamos hoje de moderno designa igualmente uma Ideia do homem, subtraída a toda aliança com um além-mundo. [...] Tenderam a se firmar abordagens mais atuais, que incluíram a psicanálise, a semiótica, a desconstrução, a esquizoanálise. Se a primeira tendência construiu-se, em grande parte, a partir das oposições matéria *versus* forma ou altas literaturas *versus* formas simples, a segunda, porém, buscou pensar, para além das dicotomias, a historicidade (a diferença) de obras e imagens, no sentido das *Vorgeschichte* (proto-história) e das *Nachgeschichte* (pós-história), que lhes atribuíra Walter Benjamin. Nossa abordagem do problema compartilha a negatividade [*Nicht*] e o diferimento [*Nach*], porque a história não são apenas tradições (e pesquisa), mas sobrevivências (portanto, estudo). (ANTELO. 2018. p. 20-23)

Por tudo o que foi exposto até aqui, nota-se que estamos diante de uma das expressões mais radicais do discurso crítico na América Latina. Antelo apresenta um trabalho singular e consistente, no que diz respeito ao pensamento crítico sobre (e com) a literatura e a arte moderna latino-americana do século XX, correspondente ao período da “modernidade literária e crítica”. Em seu exercício, ele é capaz de conjugar diversos horizontes epistemológicos do pensamento contemporâneo, que se apresentam com potencial para repensar – gesto este que é atravessado por um desejo emancipatório, que rompe paradigmas anteriores – a cultura crítica da modernidade latino-americana. Em suma, há uma busca não pelo “o que é” da literatura, das artes e do pensamento crítico, mas pelo seu “como é possível” no mundo “pós-desastre”.

O principal objetivo deste estudo é, portanto, analisar e compreender fundamentalmente a arqui-filologia crítica de Raúl Antelo, bem como ressaltar seu discurso crítico como parte constitutiva de outro espaço de enunciação que, embora seja

rigorosamente erudito, é refratário às diversas instâncias da institucionalidade, acadêmica ou estatal. Trata-se de um estudo cujo fim é também destacar que esse registro crítico é construído para reconfigurar as reflexões sobre os debates da arte e da cultura, e para armar um discurso que opera a partir do diferimento e da disjunção. Pretende-se, sobretudo, investigar de que modo a sua metodologia de leitura, ao propor séries divergentes e imprevistas, é determinante para que possamos acessar insuspeitados espaços na história do modernismo latino-americano, articulando o que se pode chamar de “memórias inaparentes”. Dessa maneira, a partir do que pode ser disparado pela arqui-filologia crítica de Raúl Antelo, com seu trabalho múltiplo, heterogêneo e diverso, esse estudo busca também contribuir para a ampliação da discussão transdisciplinar (tão cara ao abrangente campo de estudo da Memória Social), no que se refere às relações entre a literatura, as outras artes e a memória.

## 5. Sobrevivências

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.

(BENJAMIN. 1987. p. 41-42).

“Considere a ligação etimológica entre as palavras”, essa é a advertência que o pequeno Amós escuta de Yehuda, 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”). Então, Yehuda lhe explica que a palavra *kadima* significa ir em frente, mas ela deriva, na verdade, da palavra *kedem*, que se refere aos tempos antigos. A partir dessa perspectiva, é possível inferir que o orador hebraico quer ir em frente para o passado<sup>24</sup>. Nessa espécie de “cena da vida na aldeia”, fica evidente, portanto, 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” (OZ. 2015. p.7). Contudo, o que desejo salientar é, precisamente, essa ideia de “ir em frente para o passado”, perspectiva que conversa diretamente com a 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, isto é, o torso, do qual nos fala Benjamin. A partir dessa imagem, recordar o poema de Rilke, “O torso arcaico de Apolo”, é inevitável, especialmente, pelos versos que dizem, de acordo com a tradução de Manuel Bandeira: O torso arde ainda como um candelabro e tem,/ Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta/ E brilha.

Essa “luz do olhar”, da qual nos fala o poeta, que mesmo um pouco apagada, ainda salta e brilha, ou dito de outro modo, essa ideia de um resto com a potência de agir é um paradigma que atravessa incisivamente o pensamento crítico de Raúl Antelo. É um traço fundamental dos jogos que os seus textos armam com as fábulas da *Gran Historia*. A partir de todas as tramas propostas por ele, revelando relações inimagináveis entre obras

---

<sup>24</sup> Cena do filme *A tale of love and darkness* (2015), de Natalie Portman, com base no livro homônimo do escritor israelense Amós Oz.

e artistas, as quais nos levam a compreender os fenômenos culturais, por meio de seus exímios exercícios filológicos; o crítico nos convence de que ler é ser convocado ao leitor, e não à autoria<sup>25</sup>. Nesse sentido, embora Antelo tenha sido o responsável por nomear as variadas modulações de sua metodologia crítica (“ficção-crítica”, “crítica acéfala”, “arquifilologia crítica”, etc), ela revela matrizes genealógicas, ainda que disparatadas, muito explícitas, formadas por uma constelação de pensadores, a qual buscarei desdobrar, minimamente, a seguir. Logo, o que aqui se pretende, “não se trata, exatamente, de propor uma fenomenologia da percepção, mas uma genealogia das forças em ação” (ANTELO. 2016. p.26).

Começo pelo “pescador de pérolas”, Walter Benjamin, quem recebeu de Hannah Arendt essa bela alcunha, como uma alegoria para simbolizar o seu “dom de pensar poeticamente”. Assim, em *Homens em tempos sombrios* (1968), no capítulo dedicado à análise da obra e da vida do pensador alemão, Arendt nos apresenta a seguinte reflexão:

[...] 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

---

<sup>25</sup> Cabe ressaltar que este trabalho integra o projeto de pesquisa do Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, intitulado “Uma comunidade de memórias infraleves – João Barrento, Maria Filomena Molder e Raúl Antelo: leitores de Walter Benjamin”. Projeto este que se pauta justamente na perspectiva do leitor, isto é, que se propõe a examinar o exercício crítico desses leitores de Walter Benjamin. Figuras que aplicam de forma exímia os métodos de leitura do pensador alemão, mas sem abrir mão, contudo, de suas respectivas singularidades. De acordo com os argumentos do professor, que justificam e atestam a relevância do projeto, temos que:

Isto pode ser, como indica o próprio Benjamin, desta vez o leitor de Bachofen (num texto sobre este último, de 1924), mover-se num pensamento propulsor, como uma força, e nunca como uma forma, contra as perspectivas do estado técnico e mecanizado daquele mundo que ainda se vincula indefinidamente ao mundo atual, que “as imagens são almas, quer sejam almas de coisas, quer sejam almas de seres humanos” (BENJAMIN, 2013, p. 118); ou seja, uma tentativa de ler nas imagens de um passado remoto os elementos diferidos que lhes atribuem a emergência de interdição utópica no presente, uma utopia irremediável, que ainda pode ser um futuro fabuloso de força. E isto, no gesto singular da leitura, por exemplo, possibilita criar forças de existência numa aventura ao contrário daquilo que se estabelece fixamente, já frase feita a todos os lados, como formas de resistência, e que não infere mais nenhuma advertência ou alteração a nada porque tudo já lhe é idêntico. Assim, ler no leitor e não apenas no autor; ler na leitura, ler com a leitura para expandir, radicalmente, todo “atraso originário” (ANTELO, 2010, p. 19).

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 descera 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* (*grifos meus*). (ARENDR. 2008. p. 222)

O ponto fundamental de convergência entre os exercícios críticos de Walter Benjamin e Raúl Antelo dá-se justamente nesse trabalho, empreendido por ambos, com os fragmentos e os restos do passado, a fim de extrair suas riquezas e os dados excêntricos que foram negligenciados, que não visa restituí-lo, mas reescrevê-lo. Eles operam leituras que propõem novas configurações, isto é, que buscam pensar as sobrevivências sob novas formas. Assim como as crianças, “que se sentem irresistivelmente atraídas pelo resíduo”, o pensamento de Raúl Antelo, aplicado leitor do “pescador de pérolas”, 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, e das atividades domésticas, as crianças “não imitam as obras dos adultos” (BENJAMIN. 1987. p.18-19), mas criam algo fabuloso e singular. De modo equivalente, os gestos críticos de Benjamin e Antelo não imitam a pretensa linearidade e a progressão do tempo histórico (diacrônico), atuam de modo contrário, eles o subvertem. Suas operações reiteram que “a realidade se constrói a partir de dejetos, isto é, que a gênese do vivo encontra-se no morto” (ANTELO. 2001. p. 162). Ou, dito de outro modo, a partir da leitura do crítico e tradutor português João Barrento, quem também examina com singular acuidade o método de Benjamin (em cujas análises nos deteremos mais adiante), “[...] na história, não há lugar para a morte, porque a sua matéria – o passado e os seres futuros que o habitam – é matéria viva e transformável” (BARRENTO. 2013. p.116). De encontro a essas perspectivas, ao se debruçar também nos procedimentos do filósofo alemão, em texto intitulado “Remontar, remontagem (do tempo)”, Georges Didi-Huberman, mais um integrante da comunidade de singulares leitores de Benjamin, declara 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. (DIDI-HUBERMAN. 2016. p. 1-2)

Ou seja, devemos propor rupturas, remontagens, e, sobretudo, abolir a perspectiva de uma história autoconsciente, a fim de que priorizemos “um relato deslocado, fora de si, no qual a linguagem se esquece de si mesma, como uma espécie de memória inaparente que advém de séries imprevistas e heterogêneas”<sup>26</sup>. Desse modo, esses pensadores do contemporâneo, que não veem “las luces de su época, sino su niebla y su neblina” (ANTELO. 2008. p. 21), valem-se do “saber das sobrevivências” e empenham-se em resgatar uma energia anterior à linguagem e a lógica identitária. Um posicionamento que reitera o fato de que “a arte experimenta a dualidade sobrevivência-existência na indissociabilidade que une os seus termos, trazendo consigo a ideia de que a sobrevivência, finalidade biológica dos indivíduos, não pode ser isolada do que não tem finalidade, o desejo, a potência criadora” (LOPES. 2012. p. 53-54). Quanto a isso, ao avançar na análise dos 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 reurdidura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior**. (*grifos meus*) (DIDI-HUBERMAN. 2016. p. 4)

Portanto, o método de Benjamin, expandido com singularidade por Antelo, “supera a mera cronologia para transformar cada obra de arte numa referência que projeta

---

<sup>26</sup> Argumento do Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, presente em seu projeto de pesquisa, do qual este trabalho faz parte, citado em nota anterior.

luz sobre toda a História”<sup>27</sup>. Nesse sentido, seja ao ler Duchamp, a partir de sua breve estadia nos trópicos, e de sua relação com Maria Martins, ou ainda, ao propor um Mallarmé indiano, ou um Carl Einstein latino-americano, Raúl Antelo subverte os paradigmas da memória institucionalizada. Ele nos apresenta, no uso de seu alto grau de erudição, mas, sobretudo, por meio de sua sensibilidade inventiva, por uma lógica de encontros fortuitos e de associações inimagináveis, uma reabertura do arquivo, conduzindo-nos a outras interpretações possíveis. À maneira de um habilidoso *chiffonier* (catador de farrapos), cuja genealogia remonta desde Benjamin a outros diversos pensadores - que se movem em direção à desestabilização das ordens totalizadoras e conformadoras da história e da cultura -, Antelo também evidencia que, na minúcia dos restos, à margem do monopólio das memórias oficiais, há um sem fim de possibilidades de criação e de reescrita.

---

<sup>27</sup> Declaração do crítico e tradutor português João Barrento, em entrevista concedida ao jornal “O Globo”, caderno Prosa em 31 dez. 2011.

## 6. Fronteiras, limiares, confins: “na soleira da imaginação”

No caderno dedicado à prostituição e ao jogo [O], que integra *Das Passagen-Werk*, a ambiciosa e inacabada *magnum opus* de Walter Benjamin, em um fragmento cujo mote são os ritos de passagem, experimentados por todos nós ao longo da vida, o filósofo nos adverte que: “na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares”. E, ao avançar em sua reflexão, ele traça uma distinção fundamental e aborda uma categoria seminal do seu pensamento: o *limiar*. Trata-se desta “instância penúltima” que, conforme aponta Benjamin, deve ser precisamente distinguida do arcabouço simbólico contido na ideia de *fronteira*.

O limiar [*schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, entumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar [manter, constatar] o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. \*Morada de sonho\* [O 2a, 1] (BENJAMIN. 2009. p. 535)

A fim de compreender como essa categoria atravessa o pensamento e o método de leitura de Walter Benjamin e, sobretudo, para entender como isto compõe uma das bases do método arquirológico de Raúl Antelo - cuja raiz primordial se encontra, como já se demonstrou, na expansão singular dos procedimentos do filósofo alemão -, detenho-me a seguir em dois estudos exemplares, que tomaram o limiar como ponto nevrálgico de suas reflexões. Refiro-me a *Limiares: sobre Walter Benjamin* (2013), do crítico e tradutor português João Barrento; e a *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin* (2014), da filósofa suíça radicada no Brasil Jeanne Marie Gagnebin.

Parto do ponto em que ambos os autores identificam nas raízes etimológicas do termo “fronteira” vinculações a contextos jurídicos, um aspecto que nos coloca, mais uma vez, diante da lei e que, precisamente por esse motivo, o aparta de forma determinante do conceito de “limiar”. Esta alegoria do pensamento que é tomada por Benjamin para indicar justamente um espaço aberto aos fluxos e contrafluxos, aos movimentos e transições, em que nada se prende de maneira definitiva; ou dito de outro modo, para

expressar uma zona desejante do pensamento, sem barreiras, e avessa à instrumentalização burocrática simbolizada pela fronteira. Portanto, de acordo com as reflexões de Ganebin e Barrento, inferimos que:

Não por acaso, o conceito de *grenze* remete a contextos jurídicos de delimitação territorial: entre a cidade e o campo, entre várias propriedades fundiárias ou ainda entre vários territórios nacionais. A fronteira (em latim, *finis*, *confinium* e, no campo do direito de propriedade, *limes*) designa a linha cujo traço e cuja espessura pode variar e que não pode ser transposta impunemente. Sua transposição sem acordo prévio ou sem controle regrado significa uma transgressão, interpretada no mais das vezes como uma agressão potencial. O conceito de *schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições; em alemão, registro do *übergang*. [...] O limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte. [...] Benjamin aproxima a palavra *schwelle* (na qual também ecoa a palavra *welle*, onda) do verbo *schwellen*, inchar, dilatar-se, inflar, intumescer, crescer. **Trata-se certamente de uma etimologia fantasiosa, mas seu caráter de invenção a torna ainda mais interessante**, uma vez que possibilita, nesse caderno consagrado à prostituição e ao jogo, uma associação entre a palavra *schwelle* e o processo de excitação sexual: o limiar é uma zona (com ou sem as conotações da palavra em português do Brasil), às vezes não estritamente definida – como deve ser a fronteira. **Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.** (*grifos meus*) (GAGNEBIN. 2014. p. 35-36)

Um método como esse leva necessariamente a uma forma de pensamento que se situa numa zona limiar e a escolhe para praticar aquilo a que chamamos uma ciência ou um *saber das passagens, dos limiares*. [...] *Limiar* vem do latim *limes*, que deu *limite* em português, e que era o termo para designar as fronteiras do Império Romano. Em Benjamin, porém, não é linha, mas zona, e corresponde ao hibridismo que encontramos naquilo a que ele chamava “uma imagem do pensamento”, nem imagem (eidética, nua) nem conceito, mas o instrumento de um “pensamento imagético” (*Bilddenken*) que espelha a própria fisionomia filosófica deste pensador. [...] Diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla, mais uma “zona”, como diz Benjamin) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar

burocrático, **o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação [...]**.  
(*grifos meus*) (BARRENTO. 2013. p.120-121)

É precisamente o seu gesto frequente de abertura à fabulação o que torna, portanto, o pensamento de Benjamin tão inventivo e expansivo, lançando-nos ao “sem fim” das possibilidades de leitura e reescrita da história. Considerando, então, a distinção muito bem definida entre os conceitos de “fronteira” e “limiar”, visualizo duas de inúmeras associações possíveis com a metodologia crítica de Raúl Antelo. A primeira nos remete ao delineamento dos respectivos escopos de uma ideia de pesquisa e de estudo, apresentado no capítulo de introdução. Pois, uma vez que compreendemos que “a pesquisa desenvolveu-se, em grande parte, graças ao direito romano, esse veículo do princípio técnico de governabilidade” (Antelo), é possível que a vinculemos ao conceito de “fronteira”, visto que ela apresenta “uma rígida delimitação em torno do saber”. Ao passo que o caráter aberto e desejante do estudo o aproxima daquilo que Benjamin classifica como “experiências liminares”, das quais estamos cada vez mais carentes e que, a partir da perspectiva do filósofo, como bem sabemos, são experiências resguardadas pelos retratos da infância. A segunda associação que me ocorre diz respeito ao alto grau de inventividade presente no “limiar”, essa zona onde “fervilha a imaginação”, o que nos permite pensá-lo como uma matriz, um germen do exercício de uma “ficção-crítica”. Afinal, segundo a proposição de Antelo, “[...] a arqui-filologia funcionaria como uma autêntica mitologia crítica pós-fundacional, que sem cessar reabre nossa compreensão dos caminhos compartilhados por ficção e história” (ANTELO. p.21. 2016b).

Além dessas associações, é notório que o caráter mais definidor e preciso do conceito de “limiar”, conforme é lido por Benjamin, o de ser essa zona de fluxo contínuo do pensamento, que permite o contato e o contágio entre elementos díspares e heterogêneos - multiplicando, assim, as identidades, e misturando as diferenças -, constitui também as bases da crítica arqui-filológica. Este gesto crítico que, ao confrontar os dados primários de suas análises – cruzamento que gera o salto, o corte, a emergência originária da *Ur-sprung*, este “momento perigoso subjacente a toda leitura”, do qual trataremos com mais detalhe adiante -, vale-se também de elementos não aparentados e heteróclitos, criando “constelações contraditórias”. Alimenta-se, desse modo, o caráter fundamentalmente excêntrico dessa operação crítica, que se move pelas bordas, em zonas limiares, ou seja, trata-se de um pensamento “*para-doxal* por excelência (i. e.: que pensa

sempre nas margens, no limiar da *doxa*)” (BARRENTO. 2013. p.113). Nesse sentido, visto que estamos diante de um método que é mais afeito à demonstração que à argumentação<sup>28</sup>, a fim de delinear mais pontos de intersecção entre os procedimentos de Walter Benjamin e de Raúl Antelo, prossigo com a leitura do “limiar” como essa instância fundamental do pensamento imagético do filósofo alemão, para constatar, em concordância com as análises de João Barrento, que:

A forma que melhor serve um retrato intelectual de Walter Benjamin é a montagem. [...] Daqui, a sua *marca de água* constitutiva: a da escolha de zonas-limite, a da prática das passagens, a da intervenção em zonas-limiar, transversais aos saberes instituídos. Daqui, também, o seu método, que se ajusta a esses objetos tornados esquivos pelo olhar de quem sobre eles pensa e escreve: o método da *destruição-salvação* (o de arrancar os objetos aos seus contextos habituais para neles encontrar novas significações – um método que corresponde exatamente à configuração e ao “trabalho” da *alegoria*, uma das categorias centrais de Benjamin. [...] Esse método assenta muitas vezes apenas num ligeiro, mas decisivo, *desvio do olhar*, que permite ver o objeto a outra luz – quer se trate de um objeto sensível (artístico ou literário) ou filosófico, abstrato: por exemplo, uma filosofia da História lida a contrapelo das visões, quer teológicas, quer cíclicas do séc. XIX (Hegel, Nietzsche), e cruzando pontos de vista messiânicos (mas não escatológicos) e materialistas (mas contaminados pela teologia, e não ortodoxos). [...] Se tivesse de resumir numa frase o método de Benjamin, diria que ele pretende *descobrir o mais distante pela observação incansável e implacável do mais próximo*. E isto exige um “desvio”, seguindo por vezes os mais imprevisíveis caminhos que levam à percepção do “modo de ser simples das coisas” (OE I, 22). (BARRENTO. 2013. p. 114-117)

Com base nessas reflexões, outras convergências entre as metodologias de leitura em questão são possíveis de serem traçadas. A primeira diz respeito ao fato da crítica arqui-filológica ser também um pensamento transversal, principalmente por romper as fronteiras disciplinares e a hegemonia das perspectivas autonomistas acerca da cultura, valendo-se do intercâmbio de diversos saberes. E a segunda relaciona-se ao gesto,

---

<sup>28</sup> O seu método – que vem também sendo o meu – pretende ser deíctico e não discursivo, demonstrativo e não argumentativo. É o método da “montagem literária” usado nas *Passagens*, nos fragmentos de *Parque Central* e também já em *Rua de Sentido Único*, e que Benjamin sintetiza na afirmação lapidar: “Não tenho nada para dizer. Apenas para mostrar” (*O Livro das Passagens*, N1a, 8). É o método da “atualização”, da presentificação sensível, segundo uma lógica dos extremos que melhor pode abarcar as constelações contraditórias na análise da metrópole parisiense em fase de grandes transformações (ou da Berlim dos anos de entre as guerras, explodindo de modernidade e chocando o “ovo da serpente”...). (BARRENTO. 2013. p.93)

inerente ao seu escopo de atuação, de retirar os seus respectivos objetos de análise de seus contextos habituais. Ocasionalmente, portanto, os referidos desvios de interpretação e as novas significações, que possibilitam, por exemplo, uma reabertura do arquivo, que o destitui do domínio das leituras estanques e manipuladoras endossadas pela memória institucionalizada. Além disso, esse pensamento desviante coaduna-se à estirpe do “puro gasto não-funcional”, pois é esquivo à burocracia e ao utilitarismo. Contudo, em consonância com aquilo que Gagnebin conclui acerca dos procedimentos de Benjamin:

Não se trata, então, de pensar de maneira vaga ou irracional, mas de ousar pensar, como no início da filosofia o fizeram os *Diálogos* de Platão: ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta. Trata-se, portanto, de ousar abandonar as ilusões de soberania e de controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer em prol da multiplicidade e da riqueza do real, daquilo que se chama de objetos; de buscar um reconhecimento atencioso da concretude irreduzível das “coisas”, como deverá dizer Adorno. (GAGNEBIN. 2014. p. 40)

Em “Lindes, limites, limiares”, texto de 2008, publicado por Raúl Antelo no Boletim NELIC, o crítico toma como mote de sua reflexão o título atribuído a um projeto de pesquisa, o qual integrava, a saber, “La literatura y sus lindes en América Latina”. Ele se concentra, portanto, no teor problemático contido no termo “linde”, que em sua tradução mais precisa na língua portuguesa nos conduz à “fronteira” (ou seja, estaríamos diante da “literatura e suas fronteiras na América latina”), ideia que nos remete, mais uma vez, ao ponto nevrálgico do início deste capítulo, em que discutíamos a distinção proposta por Benjamin entre os termos “fronteira” e “limiar”. Então, a partir da série de problemas teóricos disparados por esse termo, Antelo depreende que:

O português tem a palavra linde ou linda, no sentido de estrema, margem, borda ou lateral. Mas é pouco usada. Soa anacrônica. Dizemos, porém, fronteira, palavra que deriva de frons, frontis e que, na língua, deu também afrontar, i.e. ofender, ou confrontar, que não é só comparar mas também polemizar, obstar ou obstruir. De modo que, ao dizer fronteira, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, desenhos que são desígnios e que, portanto, nos ilustram acerca da absoluta ausência de inocência desses traçados. Há, por trás deles, uma política do saber que confronta e submete à crítica a noção de modernismo, o que não quer dizer, necessariamente, abandonar a modernidade, senão, pelo contrário, devolver a esses conceitos sua possibilidade, uma vez que preservar, acriticamente o

modernismo abre-lhe as portas ao mais desastrado neo-conservadorismo, aquilo que Alain Badiou, ainda com indisfarçável galocentrismo, chama, em livro recente, de petainismo, uma política que postula, sem trégua, um retorno acrítico e nostálgico ao passado, a mesma que, na América Latina, se traduz em enrijecidas oposições binárias e metafísicas. (ANTELO. 2008. p.4)

Há dois pontos de suma importância nessa reflexão que devem ser destacados. O primeiro diz respeito ao fato de que há uma “absoluta ausência de inocência desses traçados”; e o segundo, refere-se aos perigos de um retorno acrítico ao passado, preservando, desse modo, dogmas e paradigmas. Algo que, como tem se buscado demonstrar até aqui, a crítica arquivológica refuta veementemente. Nesse sentido, contrariamente às pretensões da crítica dos anos 70 (Rama, Candido), que idealizava uma unidade política diante da diversidade cultural da América latina, a crítica arquivológica não neutraliza os antagonismos e a heterogeneidade proliferante desse lugar. Considerando essas relevantes questões, Antelo avança, portanto, em sua reflexão e nos propõe que:

Como diz Franco Rella<sup>29</sup>, o pensamento do moderno, enquanto pensamento do limite e da soleira, acarreta enormes consequências éticas. [...] Nesse sentido, uma rede de pesquisas em torno a “La literatura y sus lindes en América Latina”, ou se preferirmos, a literatura e suas fronteiras, nos obriga, antes de pensarmos na fronteira ou no linde, a ponderar, de fato, uma série de esforços contemporâneos por transgredir os limites. [...] Mas é mesmo Giorgio Agamben, a meu ver, quem melhor e mais sutilmente tem abordado as consequências teóricas de conceber a própria modernidade como pensamento do limite e do confim. Para Agamben, pensar a vida é pensar as fronteiras da vida e, nesse sentido, exílio e biopolítica são, a seu ver, conceitos indiscerníveis. (Ibidem. p.8-9)

Dessa maneira, a fim de avançar no debate da “modernidade como pensamento do limite e do confim”, Antelo traz mais uma relevante figura do *Italian thought* para essa conversa. Dessa vez, trata-se de Massimo Cacciari, filósofo, participante ativo da vida

---

<sup>29</sup> Filósofo italiano que também se propôs a pensar questões em torno da ideia de “limiar” como ponto fundamental de intersecção entre diversos saberes, tirando, assim, “o pensamento do domínio exclusivo da filosofia” e considerando “como seu campo de atuação privilegiado a esfera da arte”. Para Rella (1944-2023), “a tarefa da arte é abrir questões lá onde havia respostas”, perspectiva esta que define o cerne do seu pensamento estético e coaduna-se ao método operativo de Raúl Antelo, no que diz respeito a “manter as perguntas ativas”. Rella tem publicado no Brasil *Limiares: entre arte e filosofia* (Coedição 7Letras/Rafael Copetti Editor. 2021).

política italiana (foi deputado, entre 1976 e 1983, e prefeito de Veneza, sua cidade natal, entre os anos de 1993 e 2000, e num mandato posterior de 2005 a 2010), e professor emérito da Faculdade de Filosofia da Universidade San Raffaele de Milão. Cacciari publica pela revista *aut aut*, em 2000, o artigo “*Nomi di luogo: confine*”, em que faz suas inferências acerca do conceito de “confim”, e de suas respectivas consequências éticas e políticas. De acordo com a tradução do artigo para o português, realizada por Giorgia Brazzarola, e publicada na Revista Letras (SP), em 2005, compreendemos que

Confim se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam: *cum-finis*. Dessa forma, o confim distingue, tornando comum; estabelece uma distinção determinando uma *ad-finitas*. Fixado o *finis* (e em *finis* ressoa provavelmente a mesma raiz de *figere*), “inexoravelmente” se determina um “contato”. (CACCIARI. 2005. p. 73)

A partir desse entendimento, assumindo a sintaxe do “com”, algo que se desdobra não só nas políticas que adota em relação ao espaço, mas também nas suas perspectivas de abordagem do tempo (“tempo-com”, questão que abordaremos posteriormente), Antelo interpreta a modernidade na América latina, valendo-se desse conceito paradoxal.

Para Cacciari, o confim é um conceito paradoxal porque não há como pensar o espaço fora do confim. Portanto, não há como pensar a América Latina para além do contato entre suas partes, nem há como pensar a literatura fora da dimensão contingente dos intercâmbios com outras disciplinas. Em suma, a questão precípua não é o fim, o objetivo ou meta da construção, mas seu confim. O que define a construção, em última análise, é o com. [...] E o confim é aquilo através do qual se produzem relações e conflitos. Por meio dele, por seu atravessamento, o lugar é constantemente deslocado a suas lindes, colocado em perigo, ou seja, recolocado no meio do caminho. [...] Fixar o lugar, procurando fechar-lhe o confim, ultrapassando a dimensão regional da vida, já não resolveria o impasse. Essa opção não firma nenhum ethos, seguro ou definitivo, mas exatamente o contrário. Fechar o lugar não é, de fato, protegê-lo ou defendê-lo, mas anulá-lo. A “América Latina” (a modernidade que nela operou) fez isso com suas “literaturas” mas a sociedade contemporânea, em escala global, ao transformar o confim em fronteira, mudou, irreversivelmente, o caráter dessas fronteiras, que já não são mais (exclusivamente) físico-geográficas ou político-estaduais, mas se tornam fronteiras infraveles, tanto culturais quanto econômicas. A lógica imanente da globalização tende a eliminar, assim, os confins; mas multiplica, em seu lugar, as barreiras, porque, se falta o confim, de fato, cessa a relação, que só pode existir, ter um lugar, entre singularidades. A diferença, então, não podendo mais se afirmar como potência de diferimento ou disseminação, torna-se desigualdade

irredutível entre semelhantes. É essa, inegavelmente, a situação atual. (ANTELO. 2008. p.12-20)

Entretanto, conforme já se mencionou, estamos tratando de uma abordagem crítica que lê as obras e as imagens a partir da perspectiva de uma “proto-história e de uma pós-história, como o fazia Walter Benjamin, e que “compartilha a negatividade e o diferimento”, privilegiando, assim, a singularidade dos objetos culturais de suas análises, e a heterogeneidade dos discursos controversos. Singularidade que, segundo nos propõe Antelo, através de sua leitura de Derek Attridge (*The singularity of literature*. Routledge: London, 2004), “é constitutivamente impura. Está sempre aberta a múltiplos percalços, contaminações, deslocamentos, reinterpretações e recontextualizações” (citado em ANTELO. 2008. p. 7). Em suma, trata-se de uma operação crítica que não anula os irredutíveis dissensos e antagonismos. Portanto, diante do problema das leituras autonomistas, Antelo conclui sua reflexão em torno da literatura e suas “fronteiras” na América latina, apontando-nos a emergência de uma perspectiva crítica que surge como alternativa ao pensamento centralizador, herdado da matriz iluminista, da lógica e da razão. Isto é, uma “crítica que resgate o caráter acéfalo da existência”.

Em seu seminário Lituraterre, que poderíamos traduzir como Lixeratura, Jacques Lacan (LACAN: 2002, 16) estipulava que, entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que vira literal. Creio que, se o objetivo é estudar “la literatura y sus lindes en América Latina”, é preciso, antes de mais nada, adotar uma posição anti-teológico-política. Os diagnósticos setentistas dos que partíamos (Rama, Candido) operavam, cada um a seu modo, no sentido de institucionalizar uma modernidade capaz de neutralizar antagonismos explícitos, ainda que relativamente fracos. Queriam dar à modernidade um lugar, mas um lugar neutro, eurocêntrico e unânime. Essa neutralização se chamou transculturação ou supra-regionalismo e orientou-se em direção a um regime autonomista de leitura. Constatamos, entretanto, que esse livre jogo dos imperativos sociais produziu, em graus diversos e com variadas características, uma sociedade monocéfala, tanto em chave nacional ou estatal, ou em ambas, porém, sempre igualmente atrofiada em sua acachapante esterilidade para criar novas situações. A cena contemporânea da “América Latina”, irregularmente livre e vital, nos oferece, por incrível que pareça, a possibilidade de uma cultura policéfala, em que os antagonismos vitais se manifestam agora de maneira cada vez mais constante e explosiva. Mas essa irredutível heterogeneidade, essa policefalia simbólica atualmente em curso, são um claro indicio de que só uma crítica que resgate o caráter acéfalo da existência poderá questionar o retorno às formas autonomistas de pensar a cultura, que

não são senão retornos redutores à unidade, a um mundo anterior ao des-astre e ainda habitado por Deus, pouco importa se essa divindade atende pelo nome de Verdade, Nação ou Justiça. (Ibidem. p.21-22)

## 7. A mesa de montagem

“Todo se pasará sobre una mesa, una mesa de montaje”. Assim, Raúl Antelo define o fundamento de seu exercício crítico e criativo. Ele escolhe a mesa em oposição à ideia de quadro, posto que este tem a ver com a obra, isto é, com a representação de um resultado já consumado, enquanto a mesa se apresenta como um dispositivo sempre pronto para recomeçar, em que nada se fixa a ela de maneira definitiva. Há uma renúncia, portanto, a qualquer unidade visual, a qualquer imobilização do tempo, pois diz respeito a espaços e tempos heterogêneos que não cessam de se confrontar e de se cruzar (ANTELO. 2015. p.9). Logo, o objeto (ou o *objuego*) de sua arqui-filologia crítica não é a representação, mas a ideia, não é o enunciado (a descrição), mas a enunciação. Em suma, trata-se da cognoscibilidade do gesto de que nos fala Agamben, ao interpretar o método de Kafka.

Como Kafka havia compreendido (“há uma meta, mas nenhum caminho”), uma finalidade sem meios é tão desviante quanto uma medialidade que tem sentido apenas em relação a um fim externo. [...] O gesto não é nem um meio, nem um fim: antes, é a exibição de uma pura medialidade, o tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade. [...] No gesto o homem não comunica um escopo ou um significado mais ou menos cifrado, mas sua própria essência linguística, a pura comunicabilidade daquele ato liberado de todo fim. No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade. [...] E não é de se negar que Nietzsche, em sua ideia do eterno retorno, procurasse apreender e contrair o tempo infinito em um gesto. [...] Exibir, como faz o gesto, a cognoscibilidade de algo significa então, simplesmente, nas palavras de Hölderlin, mostrá-lo “no meio de seu aparecer (*in dem Mittel seiner Erscheinung*)”. O ente não é aqui de modo algum separável do ser, como, pelo contrário, a metafísica de maneira incessante tentou fazer, mas o ser é apenas o ente no meio de sua cognoscibilidade – é, nesse sentido, apenas um gesto. Aqui, as categorias da ontologia – existência e essência, *quidditas* e *quodditas*, potência e ato, ser e ente – colapsam necessariamente uma sobre a outra, coincidem, isto é: acontecem juntas. (AGAMBEN. 2018. p. 1).

Assim, a fim de apreender e contrair o tempo infinito em um gesto, com suas leituras de Walter Benjamin, Antelo certifica-se de que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, mas um meio para ele. Afinal, é no choque de tempos heterogêneos que vemos o salto originário (a *ursprung* tratada por Benjamin), um salto,

um corte, para além da cronologia histórica, do fluxo e do devir, que rompe o *continuum* do tempo histórico. A origem aqui se distingue claramente da “gênese”, pois interrompe o curso da história e absorve uma dada configuração (Ibidem. p.15), que se dá na atualidade do presente, no “agora” carregado de todos os tempos.

Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN. 2009. p.504-5005)

A mesa de leitura e escrita do crítico argentino é um campo operatório do díspar e do móvel, sempre numa disposição para refazer, para redescobrir, para se contaminar, que se sujeita a deslocamentos e recontextualizações incessantes no jogo de reinterpretação da história. Bela e potente alegoria do pensamento que já fora utilizada por Foucault no prefácio do seu *As palavras e as coisas*.

Numa palavra, o que se retira é a célebre “tábua de trabalho”; e, restituindo a Roussel uma escassa parte do que lhe é sempre devido, emprego esta palavra “tábua “ em dois sentidos superpostos: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras — lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura; e quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças — lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço. (FOUCAULT. 1999. p. XII)

Portanto, na perspectiva crítica de Raúl Antelo, “ler é ativar um dispositivo anamnésico e heterológico para resgatar dobras menos transitadas de um texto e assim poder reabrir o arquivo” (ANTELO. 2015, p.151). Em seu procedimento, ele articula

gestos que destotalizam, isto é, que rompem com a pretensa “naturalidade do nascimento e do poder”. Nas tensões que suscita com suas leituras, com o choque dos elementos “não aparentados”, e com as consequentes séries imprevistas 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” (DIDI-HUBERMAN. 2016, p.6). Assim, ele lê de modo a frustrar a formalização, não importa com que leituras e a que tempo histórico elas se refiram. Com suas leituras deliberadamente anacrônicas, em que os tempos superpostos se ressignificam e se atualizam mutuamente, o crítico junta, portanto, “os fragmentos do pós-desastre”. Porque ressalta 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. (ANTELO. 295-296. 2016c. )

Para a 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, conforme citado anteriormente, Raúl Antelo apresenta a noção de um “tempo-com”<sup>30</sup>:

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

<sup>30</sup> Perspectiva que se aproxima da leitura que Foucault faz da ideia de “simular”, presente no texto “Distância, aspecto, origem” (1963), em que propõe:

Mas talvez fosse necessário ouvir a etimologia com mais atenção: simular não é “vir junto”, ser ao mesmo tempo que si e separado de si? Ser si mesmo nesse outro lugar, que não é o lugar de nascimento, o solo nativo da percepção, mas a uma distância sem medida, no exterior mais próximo? Estar fora de si, consigo, em um “com” no qual se cruzam as distâncias. (FOUCAULT. 2009. p.63)

potencializada do evento, através do recurso anagramático da leitura. Se o que define o anacronismo é, portanto, a contemporização, 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. (ANTELO. 2007. p.56).

Trata-se, portanto, de um discurso crítico que rompe com as fronteiras nacionais e disciplinares, que leva a crítica antes configurada na doxa da modernidade a sair de seus limites e a se configurar em uma superfície fronteira e híbrida, em uma instância penúltima, isto é, em um limiar, que rompe com toda segmentação genérica e disciplinar solidificada pela institucionalidade acadêmica. De acordo com os apontamentos de Analía Gerbaudo, presentes em seu artigo para o Boletim NELIC (v.8, n.12/13, 2008), “Poscrítica y teoría literaria en América del Sur: Apuntes a propósito de una obra”, uma resenha à *Crítica Acéfala* de Raúl Antelo, esse discurso favorece o desmonte das convenções, sem descuidar, contudo, das formas argumentativas, assume sua condição de escritura – segundo a definição de Barthes – em que as formas do ensaio, da especulação teórica e crítica e a ficção se cruzam e se contaminam. As fronteiras entre essas instâncias (teoria, crítica, literatura, e suas delimitações tradicionais) colapsam em um tipo de discurso definido como “pós-crítica” (GERBAUDO. 2008. p. 212). Desse modo, Gerbaudo insere o trabalho de Antelo em uma classe especial de textos críticos, postulados a partir da noção de *Escritura* (Barthes, Derrida), e afirma:

Textos que caben situar en la fórmula que Ulmer encontró para describir *Glas* de Jacques Derrida o *Fragmentos de Un Discurso Amoroso* de Roland Barthes: el abandono de formas ortodoxas en pos de una escritura que, sin soslayar el cuidado en la argumentación, destartala los protocolos y las leyes que constriñen el género a esquemas más o menos esperables, habilita su inclusión en la poscrítica. (Ibidem. p. 212)

Proposição oriunda justamente do Colóquio “Pós-crítica”, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em dezembro de 2006, a partir de uma parceria com a Universidade de Leiden<sup>31</sup>, na Holanda. Esta cooperação gerou também a

---

<sup>31</sup> “Leiden, a mais antiga das Universidades holandesas, fundada por Guilherme de Orange, em 1575, acolheu, em suas escolas, em função da liberalidade de pensamento, filósofos tais como Spinoza e Descartes. O famoso botânico e químico Herman Boerhaave (1668-1738), pioneiro, na Europa, na utilização de plantas medicinais, algumas das quais recolhidas no Brasil, lecionou em Leiden. A Universidade integra a *League of European Research Universities* (LERU), junto a outras instituições de renome, como Cambridge,

publicação de um volume homônimo ao colóquio (2007), composto por ensaios de professores de ambas as instituições, e organizado por Raúl Antelo e Maria Lúcia de Barros Camargo. Assim, no prefácio a este de livro de inestimável valor para os estudos acerca do discurso crítico na América Latina, os organizadores traçam um resumo muito preciso do conceito de *Pós-crítica*.

**A pós-crítica consiste na aplicação dos procedimentos modernistas (estranhamento, montagem) às operações de representação.** É uma forma de ensaiar a pós-autonomia, em que um valor oscila enquanto neutro. O eixo da pós-crítica, como pioneiramente nos mostrou Gregory Ulmer, é a dupla colagem / montagem. Há, sem dúvida, na pós-crítica, uma herança do cubismo (explorado nas artes plásticas), da bricolagem (na antropologia estrutural) ou da escansão (na psicanálise lacaniana). **Transferência de materiais de um campo a outro (colagem) e disseminação desses empréstimos em novos contextos (montagem) constituem, em suma, o cerne da pós-crítica.** A pós-crítica, poderíamos dizer em poucas palavras, suspende a relação autonômica entre autor e leitor, de tal sorte que pós-crítica é toda relação que leva em consideração a alteridade implícita no próprio ato crítico. No cenário de uma crítica cultural assim reconfigurada, a alteridade da pós-crítica assinala, ao menos, duas vertentes. Indica, a princípio, uma entidade já existente, com a qual, de súbito, nos deparamos. Para Levinas, por exemplo, o outro (*l'Autrui*, mais do que *l'Autre*) é o vizinho bíblico, muito embora possa significar também a própria divindade. **Mas nos estudos pós-coloniais, entretanto, a alteridade remete a uma cultura subalterna, vista pelo prisma do poder dominante. É um traço sempre observado do exterior dessa cultura que, não obstante, requer uma resposta política e social, de caráter local e específico.** Cabe, contudo, nos questionarmos se essa alteridade em pauta é idêntica quando pressupomos um outro já formado, como na relação colonial, e quando consideramos a alteridade, sob o viés da desconstrução, como uma dimensão de todo ato simbólico. A princípio, ambas as posições parecem dessemelhantes. No primeiro caso, a alteridade do outro deriva de sua substância, de sua consciência, de suas reivindicações éticas, que seriam, a rigor, completamente estranhas ou estrangeiras para o intérprete. No segundo caso, porém, a alteridade do outro é aquilo que ainda não cristalizou, o puro devir, a complexidade de uma linguagem cujas sobre-determinações estão constantemente em processo. Quando este vir-a-ser realiza-se de fato, num texto, numa escritura, ele cessa, ao menos temporariamente, de ser "outro". No primeiro caso, a alteridade é simultânea com o encontro; no segundo, ela se constitui, retrospectivamente, a partir da emergência do evento, já que, no próprio processo de escritura, essa alteridade permanece como puramente

---

Heidelberg, Leuven, Oxford ou o University College, de Londres. Desde 2001, a Universidade de Leiden mantém um estreito programa de convênio e cooperação com a Universidade Federal de Santa Catarina. O seminário *Pós-crítica* é fruto dessa colaboração entre as duas Universidades". [Texto da orelha do volume *Pós-crítica* (2007)].

potencial. No primeiro caso, a nossa tarefa é responder institucionalmente ao outro enquanto tal. No segundo, a questão que se coloca é trazer o outro à presença como "diferença" do outro. E, sob esta perspectiva, a alteridade já não se situa, na convenção ética ou psicológica, como o encontro com uma individualidade isolada. Antes pelo contrário, a alteridade em pauta é uma relação entre o eu (ou o Mesmo) e aquilo que, na sua singularidade, é heterogêneo a mim mesmo e interrompe, assim, minha própria identidade. A pós-crítica seria, portanto, a tentativa de atender, cabalmente, a duas solicitações simultâneas, porém, suficientemente diversificadas: tanto à alteridade, quanto à singularidade do outro (enquanto outro em relação a mim), sempre em um tempo e um lugar determinados, aos quais o ato crítico tenta responder, com criatividade, para transformar, justamente, a proverbial relação entre o Mesmo e o Outro. (*grifos meus*) (ANTELO; CAMARGO. 2007. p. 7-8)

Ao considerarmos as seguintes especificidades da pós-crítica: aplicação dos procedimentos de colagem e montagem às operações de representação, isto é, transferência de materiais de um campo a outro (colagem) e disseminação desses empréstimos em novos contextos (montagem); bem como a suspensão das relações autonômicas, acolhendo a alteridade inerente ao gesto crítico, notaremos evidentes intersecções com a arquifilologia. Este fato apenas atesta a hipótese já levantada de que temos distintas modulações, diferentes argumentos, ou ainda, diversas espectralidades discursivas para o mesmo gesto crítico rigorosamente disruptivo e não conformador da ordem vigente. Ressalto ainda a observação de que “nos estudos pós-coloniais a alteridade remete a uma cultura subalterna, vista pelo prisma do poder dominante, e o fato de que isso requer uma resposta política e social, de caráter local e específico”, pois trata-se de uma das principais marcas da singularidade do discurso crítico latino-americano.

Assim, como a suma de todas as tentativas de delineamento da crítica arquifilológica que se apresentaram até aqui, de acordo com o que propõe Raúl Antelo, na ementa<sup>32</sup> de seu curso “O que é a arquifilologia?” - inserido no contexto da disciplina de “Tópicos Especiais: Teoria da Modernidade” do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ministrado em 2016 – podemos determinar brevemente algumas singularidades dessa metodologia crítica nos seguintes termos (os quais serão posteriormente retomados e desdobrados com

---

<sup>32</sup> Disponível em:

<https://literatura.paginas.ufsc.br/files/2016/06/PGL510139-%E2%80%93-T%C3%B3picos-Especiais.-Teoria-da-Modernidade-O-que-%C3%A9-arquifilologia.-Prof-Raul-Antelo.docx>

(Acesso em 08/01/24)

a minúcia requerida, especialmente com a demonstração de exemplos que ilustram a aplicação do método):

- A arqui-filologia é uma **disciplina extra-europeia**. A partir da matriz dialética negativa, separando-se porém de Hegel, quem funcionaliza a negação em termos de conciliação (“sistema literário”), a negação arqui-filológica deve começar por negar-se a si própria como amor (*filos*) desinteressado. Ela não busca a mínima *moralia* mas a mínima *philologica*. **Sua matéria é não-conceitual e incorpora o não-idêntico à sua própria identidade.**
- A arqui-filologia é **uma prática de escritura não-normativa que cristaliza o conflito num entre-lugar de ficção e teoria**, ora como fusão de *logos* e *phoné*, ora como emergência do discurso biopolítico. Não propõe uma leitura nem sincrônica nem diacrônica, mas anacrônica: o contemporâneo submete-se a um teste de origem no interior do próprio contemporâneo.
- A arqui-filologia é um pensamento em ação. Não ativo-negativo, à maneira da Teoria Crítica, nem absolutamente neutralizante ou reativo, à maneira desconstrucionista. A arqui-filologia refuta o paradigma teológico-político através de uma relação imediata com a vida.
- A arqui-filologia é **uma estratégia de emergência, mas não de gênese**. A emergência exige o registro, o traço, porque o passado é lembrado pela memória, mas ele é repetido pela matéria. **A arqui-filologia é materialista.** (*grifos meus*)  
(ANTELO)

## 8. Das singularidades dos discursos críticos latino-americanos

A fim de pensar a arqui-filologia como uma disciplina extra-europeia, cabe propor, como passo inicial, uma breve reflexão acerca das conjunturas socioculturais sob as quais esse discurso crítico se desenvolve. Nesse sentido, são de grande contribuição, por exemplo, alguns fundamentos teóricos elaborados pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018), um dos principais representantes da perspectiva decolonial, conhecido por ter desenvolvido o conceito de "colonialidade do poder"<sup>33</sup>. Seu corpo de trabalho tem sido influente nos campos dos estudos decoloniais e da teoria crítica. Trata-se de um pensamento voltado predominantemente para a produção intelectual dos países latino-americanos, e dos países colonializados, de modo geral.

A ideia de uma colonialidade do poder diz respeito a uma estrutura de ordenação e dominação das sociedades, que possui duas bases principais. A primeira é o próprio processo de colonialização, e a segunda base refere-se à modernidade. São esses dois eixos principais que estabelecem o sistema de dominação capitalista. Assim, atenhamo-nos, primeiramente, à colonialidade, esta estrutura de organização social, ainda fortemente presente nos dias atuais, e a qual nos reporta, incessantemente, ao processo de colonialização das Américas, da África e de diversos países do sul global.

Há nesses locais o desenvolvimento de um pensamento e de uma estrutura de hierarquização própria dos indivíduos, estrutura esta baseada na ideologia produzida pela modernidade; isto é, pela produção de pensamento europeu que surge no século XVII. Diretamente associado ao processo de colonização, esse pensamento vai contribuir para que os povos dominados assumam o comportamento de povos subjugados. Afinal, conforme observamos anteriormente, ao analisarmos as especificidades da pós-crítica, “nos estudos pós-coloniais a alteridade remete a uma cultura subalterna, vista pelo prisma do poder dominante”. Em suma, o europeu se apresenta como aquele que é detentor das características mais valorosas e fundamentais do ser humano, tais como a liberdade e a racionalidade. Em contraposição, ele caracteriza todos os outros grupos socioculturais como inferiores. Quijano observa que, entre os diversos grupos que foram lidos a partir

---

<sup>33</sup> Conceito estudado a partir de um texto homônimo, de autoria de Quijano, presente no livro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro de 2005. p. 107-130.

do pensamento europeu, somente os orientais foram reconhecidos como portadores de uma autêntica alteridade. Todos os outros foram reconhecidos como povos que, comparativamente ao europeu, estavam numa escala evolutiva e de desenvolvimento inferiores.

Em sua condição de centro do capitalismo mundial, a Europa não somente tinha o controle do mercado mundial, mas pôde impor seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, incorporando-as ao “sistema-mundo” que assim se constituía, e a seu padrão específico de poder. Para tais regiões e populações, isso implicou um processo de *re-identificação* histórica, pois da Europa foram-lhes atribuídas novas identidades geoculturais. Desse modo, depois da América e da Europa, foram estabelecidas África, Ásia e eventualmente Oceania. Na produção dessas novas identidades, a colonialidade do novo padrão de poder foi, sem dúvida, uma das mais ativas determinações. Mas as formas e o nível de desenvolvimento político e cultural, mais especificamente intelectual, em cada caso, desempenharam também um papel de primeiro plano. Sem esses fatores, a categoria *Oriente* não teria sido elaborada como a única com a dignidade suficiente para ser o Outro, ainda que por definição inferior, de *Ocidente*, sem que alguma equivalente fosse criada para *índios* ou *negros*. Mas esta mesma omissão põe a nu que esses outros fatores atuaram também dentro do padrão racista de classificação social universal da população mundial. A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. [...] Reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada. Algo equivalente ocorreu na África. Sem dúvida muito menor foi a repressão no caso da Ásia, onde portanto uma parte importante da história e da herança intelectual, escrita, pôde ser preservada. E foi isso, precisamente, o que deu origem à categoria de Oriente.

(QUIJANO. 2005. p. 121)

A partir dessa ordenação, surge, então, uma série de binarismos que marcam profundamente a nossa sociedade até hoje, tais como: civilizado e primitivo; racional e irracional; brancos e racializados; homens e mulheres, entre outros. Esses binarismos vão compondo as sociedades, de tal forma que os colonizados vão internalizando intrinsecamente a sua suposta inferioridade, o que torna muito mais complexo o processo de se rebelar contra essa ordem. Dessa maneira, os rasgos e os restos dessa estrutura de dominação são evidentes e constantes na sociedade atual. Trata-se de uma política deliberada de colonialidade do poder e, consequentemente, do saber.

Os saberes produzidos nas colônias foram considerados irracionais, mero misticismo. É a tentativa de destruir uma percepção de mundo que garante a identidade desses povos, a fim de impor uma identidade outra. Na perspectiva de Quijano, a raça é uma construção colonial, uma forma que os europeus encontram de justificar, com base numa espécie de “ciência natural”, a distinção entre os diversos grupos, para que a hierarquia fosse estabelecida por eles.

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa ideia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, consequentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

(QUIJANO. 2005. p. 117)

O sociólogo nos faz perceber, portanto, a colonialidade como um processo mais amplo e complexo que é perpetrado até os nossos dias. Isto é, a colônia segue internalizada em nossas práticas sociais. Temos, na academia, um dos inúmeros exemplos disso, neste lugar em que o pensamento europeu e norte-americano segue sendo reproduzido, muitas vezes, como a única perspectiva possível. Há pouco ou quase nenhum espaço para as ideologias que não derivam dessa matriz. De acordo com Quijano,

isso se deve ao fato de os europeus ocidentais terem sido hábeis em disseminarem uma imagem de si como o ápice da trajetória civilizatória e como efetivamente modernos.

O fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. Mas já que ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante da espécie desse modo – isso não é um privilégio dos europeus – mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder.  
(QUIJANO. 2005. p. 122)

Mais adiante, o sociólogo peruano aprofunda seus argumentos, ao criticar o pretensão evolucionismo dualista presente nesse “mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade”, bem como a barbárie decorrente dos processos de apagamento das singularidades dos diversos povos indígenas e africanos que formam a América Latina. Além disso, Quijano reivindica o pioneirismo americano na constituição de uma identidade geocultural moderna e mundial.

Como já foi apontado, o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a ideia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização europeia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Tal mito foi associado com a classificação racial da população do mundo. Essa associação produziu uma visão na qual se amalgamam, paradoxalmente, evolucionismo e dualismo. Essa visão só adquire sentido como expressão do exacerbado etnocentrismo da recém constituída Europa, por seu lugar central e dominante no capitalismo mundial colonial/moderno, da vigência nova das ideias mitificadas de humanidade e de progresso, inseparáveis produtos da Ilustração, e da vigência da ideia de raça como critério básico de classificação social universal da população do mundo. A história é, contudo, muito distinta. Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos

culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: *índios*. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de *negros*. Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser *o passado*. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. Por outro lado, a primeira identidade geocultural moderna e mundial foi a América. A Europa foi a segunda e foi constituída como consequência da América, não o inverso. A constituição da Europa como nova entidade/identidade histórica fez-se possível, em primeiro lugar, com o trabalho gratuito dos índios, negros e mestiços da América, com sua avançada tecnologia na mineração e na agricultura, e com seus respectivos produtos, o ouro, a prata, a batata, o tomate, o tabaco, etc., etc. (Viola e Margolis, 1991). Porque foi sobre essa base que se configurou uma região como sede do controle das rotas atlânticas, por sua vez convertidas, precisamente sobre essa mesma base, nas rotas decisivas do mercado mundial. Essa região não tardou em emergir como Europa. América e Europa produziram-se historicamente, assim, mutuamente, como as duas primeiras novas identidades geoculturais do mundo moderno. (Ibidem. p. 127)

Contudo, Quijano salienta um aspecto que nos conduz ao ponto fundamental da reflexão que aqui proponho, isto é, dos discursos críticos latino-americanos como força de resistência intelectual às referidas opressões históricas e culturais.

Desde logo, a resistência intelectual a essa perspectiva histórica não tardou em emergir. Na América Latina, desde fins do século XIX, mas se afirmou sobretudo durante o século XX e em especial depois da Segunda Guerra Mundial, vinculada com o debate sobre a questão do desenvolvimento-subdesenvolvimento. Como esse debate foi dominado durante um bom tempo pela denominada teoria da modernização, em suas vertentes opostas, para sustentar que a modernização não implica necessariamente a ocidentalização das sociedades e das culturas não-europeias, um dos argumentos mais

usados foi o de que a modernidade é um fenômeno de todas as culturas, não apenas da europeia ou ocidental.  
(Ibidem. p. 122)

Portanto, não há como refutar um pensamento que opera a partir de oposições binárias, isto é, que opõe colonizador e colonizado, sem criticar a racionalidade lógico-causal (constituída pelo princípio de identidade e pela ausência de contradição) que o fundamenta. Dito de outro modo, não haverá discurso crítico efetivo sem que se considere as incongruências e o hibridismo constitutivos da nossa formação cultural, em que as tentativas de replicação de padrões alheios falharam, falham e falharão, numa busca vã por equações lógicas e resultados homogêneos. Assim, como alternativa ao avanço sistêmico e coordenado da “colonialidade do poder”, que ainda perdura, atualizando o nosso passado colonial, a partir de novos modos de opressão e controle, Quijano nos apresenta a ideia de uma “socialização do poder”.

Precisamente, o socialismo não pode ser outra coisa que a trajetória de uma radical devolução do controle sobre o trabalho/ recursos/ produtos, sobre o sexo/ recursos/ produtos, sobre a autoridade/ instituições/ violência, e sobre a intersubjetividade/ conhecimento/ comunicação, à vida cotidiana das pessoas. Isso é o que proponho, desde 1972, como socialização do poder (Quijano, 1972; 1981). Solitariamente, em 1928, José Carlos Mariátegui foi sem dúvida o primeiro a vislumbrar, não só na América Latina, que neste espaço/tempo as relações sociais de poder, qualquer que fosse seu caráter prévio, existiam e atuavam simultânea e articuladamente, numa única e conjunta estrutura de poder; que esta não podia ser uma unidade homogênea, com relações contínuas entre seus elementos, movendo-se na história contínua e sistemicamente. Portanto, que a ideia de uma revolução socialista tinha que ser, por necessidade histórica, dirigida contra o conjunto desse poder e que longe de consistir numa nova reconcentração burocrática do poder, só podia ter sentido como redistribuição entre as pessoas, em sua vida cotidiana, do controle sobre as condições de sua existência social. O debate não será retomado na América Latina senão a partir dos anos 60 do século há pouco terminado, e no resto do mundo a partir da derrota mundial do campo socialista. [...] O que podemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Consequentemente, é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos.  
(Ibidem. p. 138-139)

Nesse sentido, num gesto de retomada desse debate, em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), texto que abre *Uma literatura nos trópicos – Ensaio sobre dependência cultural*, Silviano Santiago já nos mostrou que, em nossa formação literária, por exemplo, ainda que se tentasse praticar a mesma língua (discurso, texto), isto é, configurar o nosso discurso do mesmo modo que os textos originários da metrópole, este fim não era efetivamente alcançado. Pois na mera tentativa de se “falar” igual, já se “falava” diferente. Desse modo, traía-se a “álgebra do conquistador”, esta operação em que “a unidade é a única medida que conta”, não se poupando, portanto, esforços e violências a fim de evitar o bilinguismo, o que também era uma forma de se combater o pluralismo religioso e de impor o poder colonialista (SANTIAGO. 2000. p. 14). Entretanto, na zona intersticial que ocupamos, não somos nem apenas fruto das metrópoles ibéricas, nem tão somente fruto das populações ameríndias ou africanas. Somos, sobretudo, esse amálgama *híbrido*, composto por diversas formações. Tal é a condição do artista e do intelectual latino-americano, de modo geral. Ou seja, por mais que se tente reproduzir as matrizes, haverá falhas. Contudo, essa falha (esse erro) é fundamental, pois produz a *diferença* que, por sua vez, gera a singularidade em nosso discurso.

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao Original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. [...] O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone - uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. [...] A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de purezas: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de

"paraíso", de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia - silêncio, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. (Ibidem. p. 14-16)

A fim de complementar esse discurso diferido praticado na América Latina, bem como de pontuar e de reunir em único volume suas principais especificidades, foi publicado, em 2021, um material de suma importância para aqueles que se dedicam ao estudo das categorias que marcam as singularidades do discurso crítico latino-americano. Trata-se do *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, organizado por Gonzalo Aguilar, com a coordenação geral de Beatriz Colombi, e publicado pelo *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLACSO), o mesmo órgão responsável pela publicação de *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, volume que apresenta as referidas teses de Quijano acerca da colonialidade. Com mais de 550 páginas, o dicionário reúne um distinto grupo de intelectuais latino-americanos, que discorrem com perícia e acuidade sobre categorias muito pertinentes a esta pesquisa, tais como *Antropofagia* (Gonzalo Aguilar); *Archivo latinoamericano* (Irina Garbatzky); *Civilización-barbarie* (Adriana Amante); *Colonialidad* (Valeria Añón); *Criollo/Criollismo* (Mariana Rosetti); *Culturas híbridas* (Mónica Bernabé); *Entre-lugar* (Mario Cámara); *Heterogeneidad* (José Antonio Mazzotti); *Dialéctica del malandraje*, apresentada por Raúl Antelo, entre outras.

Assim, gostaria de enfatizar, a seguir, algumas categorias que se coadunam mais explicitamente à arqui-filologia crítica, especialmente no que diz respeito às suas especificidades enquanto “disciplina extra-europeia”. Em *Colonialidad*, por exemplo, Valeria Añón apresenta uma reiteração do que abordamos anteriormente, ao propor, em resumo, que:

En una primera definición posible, por colonialidad se entiende una matriz, esto es, una suerte de “estructura transhistórica de dominación” (Añón y Rufer, 2018: 110), basada en un sistema clasificatorio racializado y en una racialización de la explotación capitalista, anclada en la experiencia americana pero extendida a todo el orbe a partir de la

consolidación del sistema-mundo moderno/colonial, y que se produce en el entrelazamiento de las dimensiones materiales y simbólicas. Hablar de “colonialidad” implica reconstruir una red de religaciones latinoamericanas (v. religación) y tramas de diálogos Sur-Sur, escandidas por procesos políticos y sociales desde mediados del siglo pasado. Esto es así porque el concepto de “colonialidad” presenta un recorrido sinuoso en la teoría y la crítica latinoamericanas. En el análisis de la colonialidad convergen perspectivas sociales, etnográficas, literarias e historiográficas; miradas críticas hacia teorías metropolitanas eurocéntricas; múltiples diálogos en el Sur Global; apuestas por nuevos archivos y críticas al canon. Un segundo momento acontecerá desde mediados de los años sesenta y durante los años setenta, cuando se gestan nociones como heterogeneidad enunciativa de Antonio Cornejo Polar (v. heterogeneidad), entre-lugar (v.) de Silviano Santiago o transculturación (v.) de Ángel Rama, entre otras. Comparten un interrogante acerca de la cultura latinoamericana, pensada en diacronía y en su dimensión subcontinental, y una atención a los primeros momentos de la conquista y colonización como lógica fundante de modos culturales y sociales que no se agotan ni quiebran con las independencias, sino que persisten (e incluso se refuerzan) más allá de ellas. [...] En cualquier caso, el aporte categorial central de Quijano lo constituye el concepto de “colonialidad”, que implica, a grandes rasgos, una matriz diacrónica de organización del poder colonial/imperial sostenida en la racialización del trabajo (y en el concepto de raza misma), una falsa dicotomía modernidad/colonialidad y una perspectiva eurocéntrica del mundo. Así, la colonialidad no se circunscribe a una coyuntura, por extensa que sea, sino que presenta una temporalidad diversa respecto del orden virreinal y del Estado-nación. En la propuesta de Quijano, esta matriz adquiere otras dimensiones, especificadas a partir de la adjetivación, “colonialidad del poder”, a la que se suman las nociones de “colonialidad del ser” (Mignolo, Lander) y “colonialidad del saber” (Mignolo), interrelacionadas e interdependientes. (AGUILAR, et al. 2021. p.103-106)

Na categoria *Culturas híbridas*, apresentada por Mónica Bernabé, são acolhidas as práticas simbólicas que refutam as concepções estanques acerca da identidade, próprias das ficções fundacionais do Estado-nação moderno (questão já discutida em um dos capítulos introdutórios, a partir da “Genealogia do vazio” proposta por Antelo), o que evidentemente permite intersecções com outras categorias pertinentes ao campo da crítica latino-americana. Nesse sentido, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, no século XX, observamos uma mudança de paradigma em torno do conceito de híbrido, que passa a se referir às forças criativas da linguagem que se lançam para fora do imperativo abstrato das normas linguísticas. Esse conceito vale como ferramenta para compreender a forma como agem as correntes centrífugas do pensamento crítico. Portanto, é de grande

importância para o nosso estudo, visto que se trata de um dos modos de operação da arqui-filologia.

Si bien comienza a circular en los estudios de la cultura y la literatura latinoamericana a partir de la publicación del libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini, en 1989, la noción fue ganando dimensión teórica a lo largo de la década de los noventa, en el marco de los debates que suscitó entre especialistas provenientes de las ciencias sociales y humanas. Culturas híbridas generalmente se utiliza para referir a las prácticas simbólicas que cuestionan y accionan contra las concepciones cerradas de la identidad, propias de los relatos fundacionales del Estado nación moderno. En el campo de la crítica latinoamericana, las culturas híbridas se solapan con otras de similar valor epistemológico como las de heterogeneidad (v.) (Cornejo Polar), transculturación (v.) (Ortiz, Rama), mestizaje (v.) (Gruzinski), entre-lugar (v.) (Santiago), zona de contacto (v. ojos imperiales) (Pratt), empleadas para describir y explicar los cruces entre lo tradicional y lo moderno, lo hegemónico y lo subalterno, lo nacional y lo cosmopolita, lo oral y lo escrito, lo bajo y lo alto, el arte y la artesanía, lo mediático y lo folclórico, en suma, los progresivos y vertiginosos desmantelamientos de las divisiones sobre las que se asentaban las parcelas disciplinarias de las humanidades y las ciencias sociales. [...] El término se utiliza para referir a la creación de nuevas formas transculturales generadas por la dominación colonial y ha girado básicamente en torno de los prejuicios raciales y de la sexualidad. El cambio de paradigma de la palabra híbrido/a en el siglo XX se inicia con la obra de Mijaíl Bajtín. En su investigación, lo híbrido remite a las fuerzas creadoras del lenguaje que quedan fuera del imperativo abstracto de las normas lingüísticas. El concepto funciona como herramienta para comprender la forma en que las corrientes descentralizadoras y centrífugas de la “palabra viva” penetran la novela, configurándola como un fenómeno dialógico. [...] Las culturas híbridas remiten a las características que asume la modernidad en América Latina (v. modernidad literaria latinoamericana) configurada por diversas transculturaciones, que no son patrimonio exclusivo de los sectores hegemónicos (como lo fueron los cruces interculturales producidos por las vanguardias de los veinte y las neo-vanguardias de los sesenta) sino que también son evidentes en las formas de reconversión económica y cultural de los migrantes campesinos y los movimientos sociales que readaptan sus saberes y prácticas cotidianas presionados por el mercado de bienes simbólicos (las industrias culturales, el turismo, las artesanías). [...] En virtud de estos movimientos, las hibridaciones pueden ser enunciadas como dilemas: ¿cómo calificar la modernidad en América Latina?, ¿es periférica, alternativa o desigual?, más aún, ¿es posible un modernismo sin modernización? Adoptar la perspectiva de las culturas híbridas lleva a revisar los presupuestos eurocéntricos sobre los cuáles la teoría de la dependencia explicaba el supuesto “atraso” latinoamericano. [...] En esta línea, García Canclini advierte que el modernismo (tanto europeo como latinoamericano) “no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la

intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global [...] Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (García Canclini, 1992: 71). [...] El entre-lugar es el espacio por excelencia de una noción de hibridez que manifiesta claramente su deuda con Bajtín cuando traslada sus observaciones sobre la subversión de la autoridad hacia la situación dialógica del colonialismo.  
(AGUILAR, et al. 2021. p. 155-163)

Quanto à *Antropofagia*, embora seja uma categoria incessantemente retomada, ao nos referirmos às memórias hegemônicas e ao eventos canônicos do modernismo brasileiro (a Semana de 22 é o maior exemplo), Gonzalo Aguilar nos apresenta outros desdobramentos do conceito que se revelam muito pertinentes à metodologia que é objeto deste estudo. Trata-se do conceito de antropofagia como ferramenta cultural e filosófica para pensar também a contemporaneidade. Partindo do Oswald de Andrade, leitor de Bachofen, Aguilar interpreta a antropofagia como uma ferramenta para que se desenvolvam a celebração da posição periférica e leituras a contrapelo do arquivo, engendrando, assim, uma “ciência dos vestígios erráticos”. Eis os modos antropofágicos de se recorrer ao arquivo, isto é, provocando a substituição dos “nexos lógicos por surpreendentes conexões analógicas”.

Essa categoria, tal como lida por Aguilar, aborda a trajetória e as repercussões do conceito de antropofagia na cultura brasileira e seu diálogo com discursos filosóficos, políticos e artísticos, destacando os papéis de Michel de Montaigne e de Oswald de Andrade. O ensaio “De los caníbales” de Michel de Montaigne é apontado como um marco na recepção europeia da antropofagia. Montaigne entrevista indígenas tupinambás trazidos à França, retratando-os como próximos de uma “inocência original”. Os indígenas criticam, por sua vez, a monarquia francesa, a riqueza excessiva e a servidão, questionando os fundamentos da civilização europeia e desafiando a ideia de “barbárie”.

Já a antropofagia oswaldiana pode ser dividida, segundo Aguilar, em duas fases, a primeira, desenvolvida nos anos de 1920, está ligada à vanguarda modernista e ao Manifesto Antropofágico (1928), que propunha a “devoração” cultural do outro como forma de criação artística e de manifestação da identidade brasileira; a segunda fase (pós-guerra) é marcada por ensaios e pela tese “A crise da filosofia messiânica” (1950), em que Oswald aprofunda ideias como a recusa ao messianismo, a leitura crítica do arquivo,

o elogio da marginalidade e a exaltação do matriarcado, inspirado em Bachofen. Ele cria, portanto, um método chamado de “ciência dos vestígios erráticos”, voltado à leitura da história a partir do que foi reprimido ou marginalizado. Mais tarde, o artista Flávio de Carvalho radicalizará essa abordagem em seu livro *A moda e o novo homem*, analisando aspectos supostamente triviais como roupas e adornos. Carvalho complementa sua obra com uma performance pública, sendo considerado o primeiro performer da América Latina, segundo Diana Taylor.

Gonzalo Aguilar demonstra-nos, assim, que a antropofagia é lida por críticos como ligada à teoria decolonial, à transculturação e ao “nacionalismo modal”. Para autores como Roberto Fernández Retamar, Oswald antecipa o pensamento pós-colonial com sua crítica ao eurocentrismo. Walter Dignolo, no entanto, aponta contradições na abertura “ultramoderna” de Oswald, uma vez que o “índio” oswaldiano não vem de estudos de campo, mas de fontes arquivísticas, o que suscita críticas quanto à violência epistêmica. Entretanto, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro afirma que a antropofagia é a contribuição anticolonialista mais autêntica produzida no Brasil. Ele destaca que Oswald não buscava um indianismo nostálgico, mas lançava os indígenas em direção ao futuro e ao universal. Desse modo, de acordo com as leituras de Aguilar, Oswald de Andrade pode ser lido como um teórico da multiplicidade, e Mário de Andrade, com suas viagens etnográficas, como um pesquisador da diversidade.

Algumas décadas a seguir, em 1980, Haroldo de Campos escreve “Da razão antropofágica”, ampliando o conceito oswaldiano à literatura latino-americana. Distingue o “nacionalismo modal” (aberto e integrador) do “nacionalismo ontológico” (fechado e essencialista). Os antropófagos, segundo Haroldo, atuam como novos bárbaros que desmontam a hierarquia da cultura universal por meio da expropriação e da reversão barroca, promovendo conexões analógicas surpreendentes.

Assim, Aguilar conclui suas proposições indicando que a crítica ao patriarcado é uma dimensão central da obra de Oswald de Andrade, ainda pouco explorada e com grande potencial de desenvolvimento nos estudos contemporâneos. Suas leituras revelam como a antropofagia, longe de ser apenas uma metáfora estética, constitui um projeto político, filosófico e cultural profundamente inovador, com ressonâncias decoloniais, feministas e performáticas. A obra de Oswald de Andrade é lida, portanto, como um ponto de inflexão radical na tradição ocidental, ao propor uma nova forma de apropriação

cultural que celebra a mestiçagem, a marginalidade e a diferença (In: AGUILAR, et al. 2021. p.28-36).

Por fim, a última categoria que enfatizo é a de *Archivo latinoamericano*, apresentada por Irina Garbatzky. Ao tomar como ponto de partida para a sua reflexão *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), de Roberto González Echevarría, Garbatzky constata que nas colônias hispano-americanas o arquivo inicia-se com os textos notariais e legais para a Coroa, cujo domicílio está no Arquivo Geral de Simancas, fundado em 1540, foi o primeiro arquivo oficial da Coroa de Castela. Neste sítio, a acumulação de escritos sobre o novo continente configura a base dos discursos de legitimação do poder da metrópole sobre a colônia que, de acordo com Echevarría, servirão como critério de verdade e ponto de partida da ficção moderna hispano-americana. São estes discursos fundacionais que imitarão “el lenguaje de la autoridad propio del aparato textual normativo del espacio americano: el discurso notarial, durante la colonia; el discurso cientificista-naturalista, durante el siglo XIX y el discurso antropológico, en el XX”. Assim, a fim de se compreender o processo de arquivagem a partir das mediações escriturárias específicas impostas pelo meio, Echevarría articula o conceito de “ficção de arquivo”. Uma concepção que toma o arquivo não apenas como tema, como dispositivo estanque de valor mítico, mas sobretudo, como operação, disposição que nos apresenta a sua força crítica, visto que revela sua artificialidade, cuja interpretação está susceptível às transformações da história.

Trata-se, assim, de uma reflexão crítica e teórica sobre o conceito de arquivo no contexto latino-americano, abordando-o não apenas como um repositório de documentos, mas como um processo discursivo, político e histórico profundamente marcado por relações de poder, colonialismo e disputas de memória. A noção de “*ficción de archivo*” é usada para destacar que o arquivo não é uma simples coleção de textos, mas o processo de produção e ordenamento de discursos. O arquivo possui uma força crítica, capaz de revelar sua artificialidade e de se transformar junto com a história. Essa perspectiva está fortemente influenciada pelo pensamento de Michel Foucault, especialmente em *Arqueologia do saber*, onde o filósofo associa o arquivo ao poder, rompendo com a ideia de um arquivo neutro ou puramente repressivo. Foucault propõe que o arquivo seja analisado pelas descontinuidades e pelas operações discursivas que organizam os

documentos, conferindo-lhes forma, visibilidade e existência. O arquivo, assim, reúne e separa, nega e habilita, sendo um instrumento de seleção e exclusão no fluxo do saber.

Já a partir de autores como Ángel Rama e Martin Lienhard, Irina Garbatzky articula a relação entre escrita, conquista e arquivo no contexto colonial latino-americano. Rama argumenta que a letra (incluindo textos, mapas, planos) foi uma tecnologia de dominação, ao lado da militar, usada para racionalizar e controlar o território americano. O espaço colonizado é descrito como obsessivamente escrito e arquivado. Lienhard reforça essa ideia ao falar em "fetichismo da escritura", indicando que a escrita funcionou não apenas como ato performativo de apropriação territorial, mas também como instrumento de legitimação religiosa e política. Essa escrita e seu arquivo permitiram não só a expansão da conquista, mas a criação de uma nova temporalidade histórica, projetando uma lógica colonial para o futuro.

O conceito de arquivo também é discutido no âmbito da literatura latino-americana, especialmente em relação à sua história e formação canônica. Ángel Rama propõe que o arquivo literário seja visto como um “corpus orgânico”, instável e processual, moldado pelas leituras e intervenções críticas. A construção do arquivo literário exige um trabalho de montagem fragmentada, já que os gêneros, línguas, culturas e períodos históricos se entrelaçam de maneira assíncrona e superposta. Autores como Zanetti destacam o papel da leitura como prática formadora do cânone e do arquivo, enfatizando seu caráter dinâmico, multitemporal e instável, onde se cruzam reinterpretações, intertextualidades e disputas simbólicas.

Valeria Añón introduz a noção de “contra-arquivo”, composto por textos e vozes marginalizadas, censuradas ou perdidas (como crônicas indígenas e mestiças), que entram em conflito com a tradição escriturária ocidental. A materialidade do arquivo latino-americano é, portanto, marcada por lacunas, intervenções, apagamentos e desigualdades, o que o torna um objeto de estudo crítico. O contra-arquivo revela que a ausência também constitui o arquivo, e que ele não é apenas instrumento de memória, mas também de esquecimento e ocultamento. Mario Rufer retoma, por sua vez, o pensamento de Achille Mbembé para enfatizar o papel político do arquivo nos contextos coloniais e pós-coloniais, especialmente na construção de identidades nacionais. Rufer alerta para dois processos ocultos no uso habitual do arquivo: 1. a ideia de que o passado pode ser

preservado como “prova” através de uma marca escrita; 2. a noção de que essa escrita garante uma continuidade histórica entre passado e presente.

Essa visão despolitizada oculta questões fundamentais: Quem constrói o arquivo? Quem tem o direito de arquivar? Nem todos os povos possuem acesso igual à produção de arquivos. Assim, o arquivo é sempre opaco, carregado de poder, e cada documento carrega mais informações do que aparenta, funcionando como uma janela para compreender as relações entre poder, discurso, dominação e prática social.

Nesse sentido, a categoria apresentada por Irina Garbatzky, oferece uma leitura crítica e multifacetada do arquivo latino-americano, desafiando visões tradicionais e propondo abordagens que considerem as seguintes questões: a sua construção discursiva e política; as marcas do colonialismo na produção da memória; a multiplicidade e instabilidade do cânone literário; e a urgência de incluir ausências, silêncios e exclusões como parte constitutiva do arquivo. Trata-se, portanto, de um convite a repensar o arquivo como campo de disputa, onde se confrontam não só saberes, mas também autoridades, identidades e narrativas históricas (in: AGUILAR, et al. 2021.p. 39-45).

A partir do detalhamento dessa categoria, é possível, portanto, identificarmos diversos gestos operados também pela arquivologia crítica, como modo de exibição de sua força de “contra-arquivo”. Afinal, trata-se de uma metodologia de leitura dos fenômenos culturais que rompe com o zelo documental e teleológico das historiografias tradicionais, que assinala as rupturas e descontinuidades dos dados oficiais, e que nunca deixa de considerar e de interpretar as operações discursivas externas aos elementos que compõem o arquivo, numa tentativa de “ler o que nunca foi escrito”, conforme já se mencionou. Portanto, são práticas que reabilitam as memórias obliteradas, ressaltando que as ausências são tão constitutivas do arquivo quanto as escrituras das memórias oficiais.

Embora, conforme já foi demonstrado até aqui, a arquivologia tenha bases evidentes num discurso produzido na Europa (Benjamin, Agamben, Esposito, entre outros), tal discurso já representa a margem do pensamento europeu hegemônico, já se trata de um discurso diferenciador, descentralizado, e composto por perspectivas plurais e heterogêneas. Isto é, a horizontalidade e a ambivalente pluralidade do pensamento em rede sobrepõem-se à lógica vertical da razão. A arquivologia crítica parte da matriz

dialética negativa (inscrita na tradição da Teoria Crítica), mas atinge níveis ainda mais radicais de emancipação discursiva.

### III. OUTRAS MEMÓRIAS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO

*“A memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades indefinidas”*

*(Jorge Luis Borges)*

#### 1. O arquivo e a consolidação das estruturas de poder

A partir de um aprofundamento na etimologia do termo “arquivo”, Aleida Assmann, pesquisadora alemã cujos estudos concentram-se especialmente na teoria da memória e na antropologia cultural, evidencia, em seu livro *Espaços da recordação*<sup>34</sup>, que a existência de um arquivo é condicionada por sistemas de registro, que agem como meios de armazenadores externos. Sendo o mais importante deles a técnica da escrita que, de acordo com a autora, removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos. Nesse sentido, o arquivo está ligado desde o seu princípio com a escrita, a burocracia, a administração e os atos administrativos. Isto é, “o arquivo, antes de ser memória histórica, é memória da dominação, constante de legados e atestações, de certificados que são provas de direitos de poder, de posse e de origem familiar” (ASSMANN. 2011. p. 368).

Assim, a partir da leitura de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*<sup>35</sup>, este termo é compreendido como uma categoria fundamentalmente política, visto que “não há poder político sem o controle sobre os arquivos, sem o controle sobre a memória” (*ibidem.*). Observa-se ainda que, inteiramente ligado às estruturas de legitimação, há um deslocamento da existência do arquivo sempre que há mudança de poder político. Documentos que perderam o valor legal, em vez de serem destruídos, são armazenados, ou seja, perdem o valor de legitimação, mas mantêm o valor de fonte para historiadores. Em resumo, deixam de compor uma memória meramente funcional e tornam-se memória de armazenamento. Nessa perspectiva, o arquivo pode ser compreendido como um

<sup>34</sup> Assmann, Aleida (2011), “Armazenadores”, in *Espaços da Recordação. Formas e transformações da memória cultural*, tradução de Daniel Martineschen, Campinas, Unicamp, p. 367-436.

<sup>35</sup> Conferência proferida no dia 5 de junho de 1994, por ocasião de um colóquio internacional intitulado: *Memória: a questão dos arquivos*. Este colóquio se realizou sob os auspícios da Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld. O título inicial dessa conferência, *O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana*, foi modificado posteriormente.

“armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções” (*idem*: 368).

Assmann, então, conclui que:

[...] Sem arquivo também não existe espaço público nem crítica. [...] Podemos determinar o status do arquivo: como memória institucional da pólis, do Estado, da nação e da sociedade, entre a memória funcional ou a de armazenamento; dependendo de como ele estiver organizado; como instrumento da autoridade; ou como repositório de conhecimento realocado. (*ibidem*. p. 369)

A autora evidencia, então, três funções fundamentais concernentes ao arquivo: conservação, seleção e acessibilidade. Esta última, por exemplo, define se uma instituição é democrática ou repressiva, de acordo com um maior ou menor grau de abertura e fechamento do arquivo; a seleção diz respeito à limpeza do arquivo e o descarte de itens dele, porém, o que é lixo para uma geração, pode ser informação preciosa para outra. Desse modo, com o processo de “cassação” (destruição de acervos de arquivos), os arquivos não são apenas locais para armazenamento, mas também locais para lacunas de informação. Por fim, no que se refere à questão da conservação, Assmann aponta que num mundo cada vez mais preocupado com questões ecológicas e com a igualmente crescente produção de bens materiais, são imprescindíveis critérios claros do que deve ser conservado e do que será descartado.

Na referida conferência de Derrida, que serviu como um dos fundamentos da pesquisa de Assmann, o filósofo propõe importantes questões, que irão nortear a sua argumentação a respeito da *topo-nomologia*, este princípio regulamentador que integra a gênese do arquivo. Assim, ele nos convoca às seguintes indagações:

Por que reelaborar hoje um conceito do arquivo?  
Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?  
[...] Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da *memória* e o retorno à *origem*, mas também o *arcaico* e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido?  
(DERRIDA. 2001. p.7-8)

Começando, portanto, pela palavra e por aquilo que ela arquiva em si, o filósofo remonta-nos à *Arkhê*, termo que traz simultaneamente consigo as ideias de *começo* e de *comando*. Derrida elucida-nos, então, acerca do estatuto arcôntico que rege o fundamento

do arquivo, e que tem implicações severas até nas políticas atuais de operação com e do arquivo.

Começamos pela palavra “arquivo” - e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde as coisas começam* – princípio *físico, histórico* ou *ontológico* -, mas também o princípio da lei, ali onde os homens e os deuses *comandam*, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada – princípio *nomológico*. [...] É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhé*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. Não há nada de acidental ou surpreendente nisso. Com efeito, ao contrário daquilo que geralmente se imagina, tal conceito não é fácil de arquivar. Temos dificuldade, e por razões essenciais, de estabelecê-lo e interpretá-lo no documento que nos entrega; aqui, no nome que o nomeia, a saber, o “arquivo”. De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico* ou *ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, ou antes ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando. Como o *archivum* ou o *archio* latino (palavra que empregamos no singular, como era o caso inicialmente do francês “archive”, que outrora era usado no singular e no masculino: “un archive”), o sentido de “arquivo”, o seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era seu lar, *nesse lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram apenas responsáveis pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei*, eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da

autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. [...] Esta *topo-nomologia*, esta discussão arcôntica de domiciliação, esta função àrquica, na verdade patriárquica, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal. Para se abrigar e também para se dissimular. Esta função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, de identificação e de classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente dessa palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar *reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de *consignação*, isto é, de reunião.  
(DERRIDA. 2001. p. 11-14)

Como uma *contra-força*, o método arquivológico de leitura é justamente uma operação crítica que insurge para romper com o princípio arcôntico, da lei e do comando, que constitui a gênese do arquivo, ou seja, para destituir a legitimidade de uma pretensa autoridade hermenêutica. Se a ideia de *consignação* do arquivo visa coordenar sincronicamente um único *corpus*, em que “todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”, refutando-se, assim, a dissociação e a heterogeneidade, a arquivologia pratica o extremo oposto.

Reiterando o que já se demonstrou a respeito do modo como a crítica arquivológica aborda os arquivos, e aqui este verbo possui sentido literal, posto que se trata de um enfrentamento que se dá pelas margens, nas zonas limiares; observamos que essa metodologia de leitura acessa os dados de suas análises pelas “dobras menos transitadas”, como já se afirmou repetidas vezes. Isto é, a arquivologia encontra sua força de ação política e afirma sua relevância - embora esta última consequência esteja longe de ser o seu fim, pois se trata de uma política do gesto, alheio à funcionalidade -, alimentando-se das icnologias. E isso se dá justamente como um exercício frequente de subverter o que está postulado pelos dados oficiais e institucionalizados, apresentando-nos outras memórias em torno de um evento e possibilitando outras interpretações, como um contraponto às leituras hegemônicas. Pois, como bem compreendemos, a partir dos

estudos de Aleida Assmann, à medida que o poder se transfere, determina-se o que será lembrado e o que será esquecido, de acordo com a posição ideológica daqueles que o detêm.

Contudo, independente das políticas da memória que estejam em vigor, é vital para que se exerça uma experiência contundente de estudo - daquelas que se afirmam por “aventuras de pensamento” e que perturbam a ordem vigente – reinventar a leitura por meio de práticas que esvaziam os centros. Numa conversa direta com essa política de leitura, no já referido texto “Como explorar um arquivo?”, Raúl Antelo nos apresenta aquilo que pode ser classificado como o gesto fundamental da arquivologia crítica. Ele depreende, em resumo, que:

A escritura é um dispositivo e a história da cultura é um incessante corpo-a-corpo com outros dispositivos, particularmente, a linguagem. O sentido se produz onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo, exhibe, em um gesto, a própria irredutibilidade a ela. A proposta é percorrer um arquivo para resgatar as potencialidades da linguagem e, assim, reinventar a leitura até mesmo dos textos mais canônicos. (ANTELO. 2016a. p.3)

Com efeito, o que se pretende com este estudo é, precisamente, realizar um exame minucioso, a fim de determinar alguns modos operativos sob os quais a crítica arquivológica percorre os arquivos; reinventando incessantemente a leitura, não somente dos textos mais canônicos, mas sobretudo, como muito já se disse, dos textos que foram desprezados pelas perspectivas centrípetas da história da cultura, que instituem as memórias oficiais. Nesse sentido, ao final do referido texto, em que Antelo se propõe a ler o poeta nicaraguense Rubén Darío - definido como pioneiro da modernidade latino-americana e o primeiro poeta desta origem a ensaiar uma paradoxal arte de massas (de uma poética democratizante, mas aristocrática, no que se refere à criação e à reconfiguração de formas e valores) – a partir de um extenso arquivo, majoritariamente iconográfico, detendo-se em diversos números da revista *Plus Ultra* (1916 – 1930)<sup>36</sup>, por exemplo, o crítico conclui que:

---

<sup>36</sup> “La revista *Plus Ultra* fue un suplemento mensual de la revista semanal *Caras y Caretas*. Fundada en 1916 por Manuel Mayol Rubio, dibujante y pintor español que contribuyó también con muchas de las ilustraciones para la publicación a lo largo de los años. Este suplemento se distribuyó entre 1916 y 1930, considerado entre las mejores revistas del mundo por la calidad de su material literario, artístico y gráfico y que apuntaba principalmente a las clases más altas”.  
(Disponível em: <https://ilustracionargentina.wordpress.com/2018/10/22/revista-plus-ultra/>) (Acesso em: 27/03/2024)

Ler Rubén Darío através do arquivo é ativar o princípio de poema do poema do qual falava Schlegel. Descomposta e recomposta a série da tradição, em outras palavras, quebradas as pontes entre um poema e os outros poemas, entre os poemas e as imagens, e inclusive entre elas próprias entre si, porque cada imagem pode ser, não apenas indício de outra imagem, mas também a escolta, o escólio, de um poema, só nos resta remontá-los a eles todos, simultaneamente embaralhados, para com eles produzir novas descargas esclarecedoras. [...] Por um lado, a vida por vir se concentra em um sólido poema modernista; mas, por outro, essa mesma vida se dinamiza no *design* de um espaço comum transfigurado. Diríamos, por isso, que há, no arquivo, um evidente afastamento entre textos, imagens e povo, que nos definem, simultaneamente, aos textos e às imagens, como separações do que se pode dizer e do que se pode ver. Portanto, a leitura arquivística, a arquivologia, propõe o deslocamento entre essas separações, misturadas e sobrepostas, **aproximando o distante pelo mesmo recurso da separação**. Por essa via conclui, em suma, que **é reconfigurando [...] que se cria uma leitura**, tal como uma natureza morta, imitando o mímico. (*grifos meus*) (ANTELO. 2016a. p. 31)

Desarranjar e recompor séries, especialmente as imprevistas e divergentes, embaralhar os dados (textos, arquivos, imagens), valendo-se do recurso anagramático da leitura, do qual sempre dispõe essa metodologia crítica que, por vezes, estuda o distante pelo exame atento do mais próximo, eis o movimento determinante de sua operação. Em um texto anterior ao citado, em que Antelo já havia se proposto a pensar questões em torno do arquivo e a respeito dos modos de acessá-lo e de lê-lo, refiro-me a “O arquivo e o presente”, ao se aprofundar na leitura do modernismo latino-americano, o crítico nos aponta, em resumo, que se trata de “um fluxo histórico com momentos de intensidade, lacunas, períodos de arrebatada agitação e ruptura dissidente”. Portanto, nesse caso, a reconstrução do arquivo não significa uma busca por sua origem (gênese), mas diz respeito à escolha, à identificação e à análise daqueles “momentos preteridos pela autonomia modernista” (isto é, momentos do salto originário, do corte, da emergência). Assim, numa das seções do texto citado, intitulada “Arquivo e memória”, Antelo nos apresenta a suma do modo operatório de um leitor arquivológico diante do arquivo.

Uma reflexão sobre arquivo e memória nos obriga a repensar, mais uma vez, a política do tempo e as alianças anacrônicas da crítica cultural. Tive a ocasião de desenvolver, em um seminário na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em dezembro de 2005, a hipótese de que, no tocante à arqueologia, um dos fantasmas que ameaçam a tarefa de leitura é a ilusão tautológica. Ela 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. Ela poderia ser resumida com a fórmula de Didi-Huberman: o que vemos não nos olha, o que lemos, não nos lê. Nada mais ilusório, portanto, do que a constatação meramente referencial, porque 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 contigüidade 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). Sua compreensão inscreve-se, portanto, na lógica da literatura mas também fora dela, na da fotografia. Com efeito, a extremamente complexa técnica de leitura de um texto arquivado implica, ao mesmo tempo, a presença de uma tela que sirva de suporte para a inscrição (o documento, o recorte de jornal), assim como a projeção (que poderíamos assimilar ao punctum, pelo deslocamento anamnésico), uma projeção originada (a memória como técnica mas também como matéria e, ainda, como foco de uma operação de atribuição de sentido), projeção essa de uma matéria (a linguagem), que, simultaneamente, inscreve, fixa e oblitera um sentido. O resultado parece ser, então, uma sombra conduzida, uma fantasmagoria em negativo, um volume oco, esvaziado, uma materialidade não construída, mas obtida por subtração, por preservação de um espaço virgem, que corresponde a uma zona muito indeterminada, até então recoberta, de maneira asfíxiante, pela onipresença do referente. Essa definição da arte, ou da leitura do documento no arquivo, que o avalia como traço, como transposição, ou como vestígio de algo desaparecido que esteve ali é, em suma, uma forma de apoiar o sentido em um Eterno Retorno da verdade, gesto que tem uma clara conotação dissidente com relação ao presente e à própria presença do sentido materializado nas coisas. O fundamento do sentido não passa, portanto, de non-sense. Essa análise nos leva à segunda ilusão implicada no arquivo: a ilusão na crença. Ela consiste em encontrar modos de contornar a angústia que provoca o vazio de significação, ultrapassar a questão, colocar-se para além da cisão aberta por aquilo que, enquanto o lemos, devassa-nos. Chamamos esta ilusão de ilusão na crença porque, tal como a outra, ela é uma manifestação de horror vacui, porém, ali onde a primeira satura o sentido com referencialidade significativa, esta segunda postula a transcendência como um para além da verificação documental. Admitindo, portanto, que, em toda operação de leitura, nos arquivos e acervos de escritores, há metamorfose e há transformação, somos levados a concluir que essa transformação deriva do próprio material que ali se acumula. No caso da pintura, ela deriva dos pigmentos (isto é, da terra) que, transfigurada, se aplica à tela, às madeiras ou aos papéis, para figurar o objeto perdido. No caso da literatura, ela provém da linguagem, sua disseminação como poeira da vida, com a qual se armam as ficções axiológicas do presente. Ora, assim raciocinando, a modernidade dos arquivos não estaria pois na memória (na matéria) por eles acumulada mas residiria, entretanto, nesse esquecimento do sentido simbólico dos materiais, trate-se dos pigmentos ou da linguagem, através dos quais conseguimos, finalmente, ter acesso à decadência e à diferença. A partir de um

conceito de Reinaldo Marques, propus, então, naquela ocasião, denominar o trabalho de leitura dos documentos de um arquivo como uma operação an-arquivista. E, a partir dessa definição, foi possível compreender, mais claramente, o paradoxo apontado por Jean Clair, em seu diagnóstico de arquivos e museus. Esses espaços, longe de serem repositórios de humanismo, representam o que, na cultura ocidental, há de mais inumano, o que ela não cessa de esquecer: a singularidade. O arquivista ou o curador, geralmente funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem, porque nada discriminam, de modo tal que tudo, absolutamente tudo, vai parar no arquivo. Tudo aquilo que em vida pertencera ao escritor arquivado, torna-se assim sua mais-vida. A memória do arquivo não passa, pois, de ser a mais-vida da linguagem, seu gozo. Por isso, por tudo acolherem, esses funcionários ressalvam a lei patrimonial pública, mas é a partir dos seus paradoxos (e não de suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo se constitui e deve ser analisada. (ANTELO. 2016a. p.44-45)

Analisaremos, portanto, daqui em diante, alguns exemplos cabais em que Raúl Antelo aplica de modo exímio e explícito as singularidades da leitura arquivológica. Será um percurso errante, que propõe alguns recortes na vastíssima produção do crítico cultural, considerando textos de artigos, livros e conferências, conforme o fizemos até aqui, contudo, sem nos atermos a uma ordem cronológica. Pois, embora a arquivologia seja um dos espectros do seu gesto de leitura, que é literalmente nomeado em obras mais recentes de Antelo como, por exemplo, *Archifilologías latinoamericanas* (2015), o ponto nevrálgico de sua filosofia e sua política já aparece dissipado em diversos trabalhos anteriores do crítico.

## 2. Oblíquas correspondências: Maria com Marcel

A sintaxe e a política do “com” propostas por Raúl Antelo - a partir de sua ideia de um *tempo-com*, que justapõe arquivo e memória, ressaltando, assim, a “inequívoca singularidade dos eventos, mas também a ambivalente pluralidade das redes” -, encontra uma de suas manifestações mais efetivas em *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (Ed. UFMG, 2010). Esta obra que, embora tenha uma primeira edição argentina (Siglo XXI Editores, 2006), é “tornada outra de si”, conforme aponta Carlos Schmidt Capela, em seu artigo “*Étant donnés*: Raúl viu a vulva (¡Ave María!)” (Boletim Nelic, 2018). Afinal, nesse entre-lugar de argentino-brasileño, pelo qual transita Antelo, a prática de se traduzir é categoricamente rejeitada pelo crítico.

*Maria com Marcel* surge, portanto, como um resultado do “desejo de mapear a construção heterogênea do arquivo moderno, por meio de uma obsessiva rede de relações”. É o que observa Eneida Maria de Souza, quem escreve o texto das orelhas da edição brasileira, no qual também assinala as correspondências oblíquas traçadas por Antelo, que parte dos *readymades* duchampianos, passando pelos movimentos anarquistas e pelos “volteios barrocos e surrealistas das esculturas de Maria Martins”, nas quais “se intercalam a poética antropofágica dos trópicos e o primitivismo como resposta à modernidade hegemônica”. Nesse sentido, segundo os apontamentos de Antelo, em linhas gerais, o que se busca compreender é:

[...] De que modo a cultura periférica incide na elaboração da teoria modernista da arte e da sensibilidade no Ocidente e, ao mesmo tempo, de que modo se processou uma sutil obliteração dessa história cultural que, em nome da autonomia e mesmo reivindicando a diferença, solapa certa filigrana cultural que, para vir à tona, requer a laboriosa construção de uma anamnese demorada. Em última análise, uma convicção que há de guiar os passos é a ideia de que a *aisthesis* [sensibilidade] não é, como pretende a fenomenologia, a esfera morfológica das formas ideais. Há estesia onde há contato e, portanto, onde há corpo. De algum modo, poderíamos dizer que esta é uma leitura do corpo e do mundo.  
(ANTELO. 2010. p. 9-10)

Assim, o livro propõe uma reflexão sobre as conexões entre a obra de Marcel Duchamp e o contexto latino-americano, explorando especialmente a apropriação, a releitura e os deslocamentos das vanguardas europeias nos trópicos. Trata-se de um

estudo intertextual e transdisciplinar que atravessa as relações entre literatura, arte, filosofia e cultura. O crítico traça um percurso centrífugo e labiríntico, ou seja, Antelo apresenta uma abordagem especulativa e elíptica<sup>37</sup>, que abandona a busca por uma origem única e acolhe a multiplicidade de perspectivas. Assim, estabelece-se uma conexão entre a curta estadia de Duchamp em Buenos Aires (iniciada nos últimos meses de 1918), a Semana Trágica (janeiro de 1919) e a rebelião anarquista, com os “avatares latino-americanos do surrealismo” e o conceito duchampiano de “infraveve” (*infra-mince*). Isto é, um conceito que se refere, grosso modo, a pequenas diferenças e variações sutis na percepção. Antelo aplica essa ideia à análise da experimentação ensaística e da produção artística latino-americana. Trata-se de uma “fricção da ficção”, de uma “dobra da ficção”, de uma “ficção da ficção”, em suma, de “uma reconfiguração heterotópica do impossível”. Esta ideia será minuciosamente retomada por Antelo em sua *Máquina afilológica* (2021), e sua compreensão é fundamental para que possamos ler de modo efetivo as “filigranas culturais” reveladas pelo crítico com seu método anamnésico e heterológico. Portanto, em resumo, a fim de explicar como se define o conceito de infraveve, e como ele pode ser assimilado metodologicamente tanto pela filosofia da linguagem quanto pela crítica cultural, Antelo conclui que:

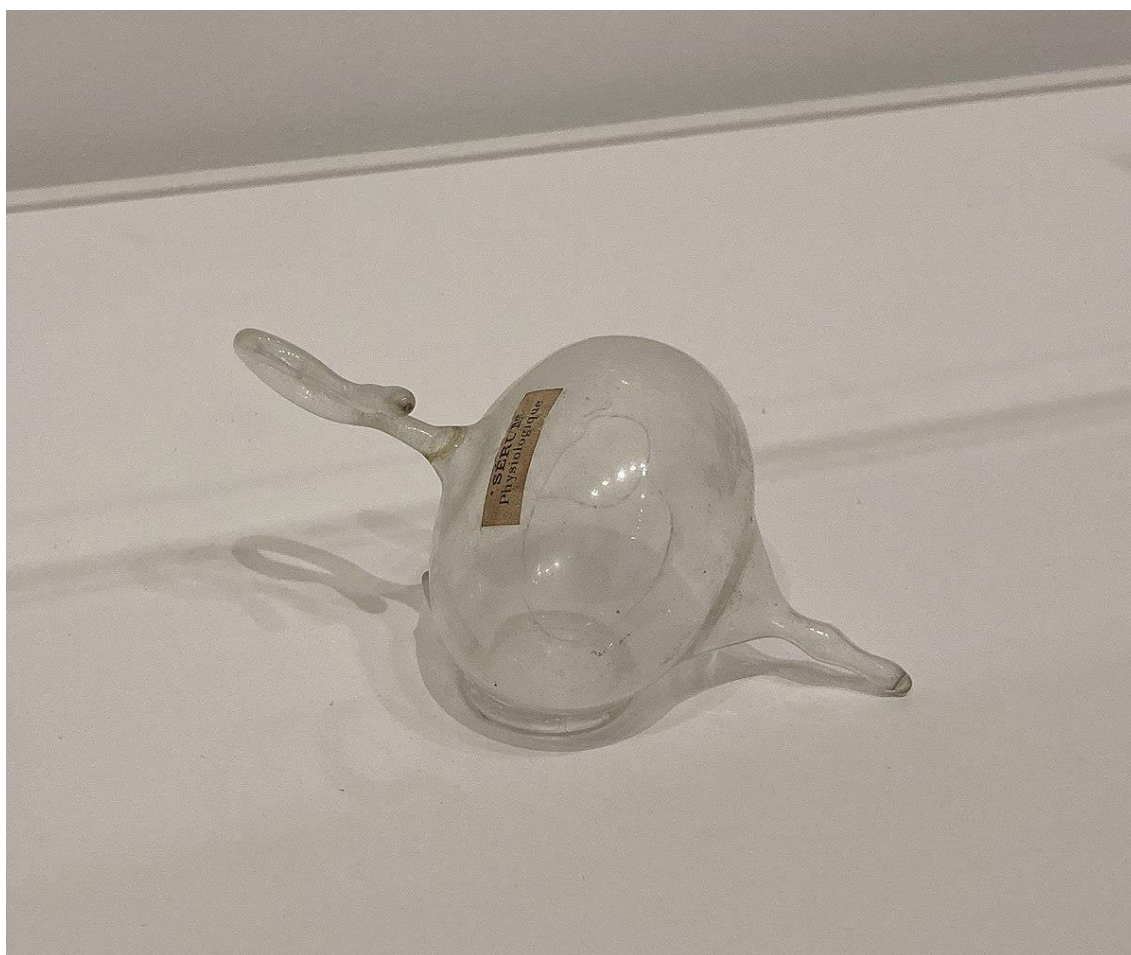
É impossível submeter a questão do infraveve a uma visão ontológica. É preciso raciocinar, pelo contrário, que **o infraveve é, antes de mais nada, uma deriva** e, ao mesmo tempo, um acontecimento. Trata-se de um acontecimento sobredeterminado por um estado presente que, por sua vez, pode ser ora uma qualidade, ora uma quantidade. **O infraveve parte, assim, de uma situação dada, mas simultaneamente cria uma nova situação, uma nova maneira, mais efetiva, de poder.** Guy

<sup>37</sup> No artigo “Só centros: elipses”, publicado no primeiro número da *Chuy* (revista de estudos literários latino-americanos, julho/2014), e que reaparece em *A máquina afilológica* (2021), Raúl Antelo propõe uma reflexão sobre a ausência de um centro fixo e definitivo na literatura e na cultura, explorando a ideia de um mundo composto por múltiplos centros. A partir de uma abordagem filosófica, o crítico estabelece um diálogo com autores como Deleuze, Guattari, Agamben, Clarice Lispector e Flávio de Carvalho, a fim de discutir conceitos como nomadismo, heterotopia e biopolítica. Um dos principais argumentos apresentados é o de que, no mundo contemporâneo, não há mais periferias, mas sim uma rede acéfala, na qual os nômades emergem a partir de um processo interno de deslocamento. Parafraseando Lispector, o crítico defende que “não existe a palavra centro, só existem centros”, desafiando a ideia de um ponto fixo, a partir do qual se ordena a cultura e o conhecimento. Desse modo, o conceito de centro é substituído pela ideia de múltiplos centros que coexistem e se sobrepõem. Ele contrapõe, portanto, a crítica comparativa tradicional (que busca formas invariáveis dentro das variáveis) a uma crítica “*dispars*”, inspirada em Aby Warburg e Deleuze, que reconhece a variação contínua e a interconexão entre diferentes contextos e tempos históricos. O que nos remete, por exemplo, ao resgate do conceito de “mônada”, elaborado por Deleuze, que o recupera da filosofia de Leibniz (1646-1716). Entretanto, o filósofo francês apresenta uma perspectiva diferida. Isto é, ele não vê a mônada como uma substância simples e fechada em si mesma, mas como um centro de diferenciação e variação contínua. Tais ideias estão presentes em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991).

Debord reservou para esse fenômeno o conceito de *dérive*, algo em que se associam o necessário e o aleatório. Defrontamo-nos pois com uma teoria do jogo, abstrata, e um modo de intervenção, específico. O infraleve seria, pois, aquilo que tende a uma ponte entre o ficcional e o fingido. [...] Podemos então concluir que o fingimento de dissimulação, como réplica ativa ou ofensiva, pertence à ordem do simulacro enquanto **a experiência infraleve do simultâneo permite, em compensação, ir além da constatação, ver as forças irrequietas que se agitam em todo valor, e desdobrá-las em multiplicidade. O infraleve arma assim um sistema que não é de presença, mas de diferença.** Não é de verificação, mas de verossimilhança. Trata-se de um sistema em que o valor de verdade é uma mera função inscrita e circunscrita no círculo dos valores recebidos e reconstruídos através da escritura. Por esse motivo, **o infraleve critica as construções identitárias ou disciplinares de totalização**, porém, sem estimular, contudo, sua recusa, que ainda agiria na órbita da positividade, mas sua constante reabertura, que pode assim mesmo augurar algum tipo de negatividade inassimilável. **O infraleve reinscreve-se, então, no campo do jogo da linguagem e consiste de infinitas substituições, superposições, remissões e interferências no interior de um conjunto dado e fechado.** [...] Os infraleves, por praticarem inserções heterológicas, não constituem portanto entidades homogêneas. Seu movimento não é uniforme e muito menos inequívoco de sorte que, se bem examinados, agem de acordo com uma heterogênese disseminada de multiplicidades irreduzíveis. Não são puramente sintáticos porque não atuam como meros fragmentos montados por decisão aleatória de um sujeito individual; mas também não são exclusivamente semânticos ou ideológicos já que se situam em posição de anterioridade a esse conflito, em virtude, exatamente, de seu próprio excesso compositivo em relação ao sentido. **Concebidos, portanto, como articulações proliferantes entre presenças e ausências**, os infraleves assinalam pontos de resistência à dialetização sistêmica que discrimina, constantemente, o nacional do estrangeiro ou o interno do externo. Precisamente, ao comporem e decomporem vínculos sintáticos já consolidados (como uma literatura nacional, por exemplo, ou como o valor de uma obra no interior desse mesmo sistema), os eventos infraleves tornam a própria oposição de interioridade e exterioridade totalmente obsoleta uma vez que postulam, entretanto, uma síntese, digamos assim, originária, em que a diferença instala-se antes mesmo do que o sentido. (*grifos meus*)  
(ANTELO. 2021. p. 262-265)

Em sua obra, portanto, Duchamp vale-se do conceito de *infra-mince* para designar diferenças sutis e quase imperceptíveis entre as coisas, um tipo de “sensação mínima”, que existe na fronteira do tangível e do intangível. “*Le possible est un infra mince. [...] Le possible impliquant le devenir - le passage de l'un a l'autre a lieu dans l'infra mince*” (DUCHAMP. In: Ibidem. p. 259). Ou seja, trata-se de uma tentativa de capturar fenômenos efêmeros e impalpáveis, que normalmente passam despercebidos, mas que,

segundo Duchamp, carregam significados essenciais para a experiência estética. Desse modo, há várias obras do artista francês que incorporam o conceito de infraleve, seja na sua materialidade, na interação com o espectador, ou mesmo na tentativa de capturar o efêmero. *50cc Air de Paris* (1919) é um desses exemplos, a composição dessa obra se dá a partir de uma ampola de vidro contendo o “ar de Paris”, que Duchamp leva para os Estados Unidos como um presente para o seu amigo, o colecionador de arte, crítico e poeta americano Walter Arensberg, e para sua esposa Louise. Essa peça é, portanto, uma tentativa de capturar algo invisível e efêmero, tornando o intangível um objeto de arte. Isto é, seria a materialização da ideia de que até o ar de uma cidade pode carregar significados culturais e estéticos.



*50 cc de Paris Air*, ready-made de Marcel Duchamp, exibido no Museu de Arte da Filadélfia<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Imagem disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:50\\_cc\\_of\\_Paris\\_Air.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:50_cc_of_Paris_Air.jpg)  
(Acesso em: 20/03/2025)

Ao incorporar o conceito de *infraleve* às suas análises, em *Maria com Marcel*, Antelo examina como Duchamp rompeu com as convenções artísticas do início do século XX, e como o seu legado foi reinterpretado em diferentes contextos. O crítico propõe uma interpretação do conceito de *readymade* e da ideia de deslocamento da obra de arte para além da estética tradicional, o que será fundamental para que possamos entender a influência do artista francês no modernismo latino-americano. Na obra em questão, Antelo destaca ainda a importância da escultora brasileira Maria Martins, com quem Duchamp manteve uma relação amorosa. O crítico demonstra-nos como a artista introduziu aspectos da cultura tropical e mitológica brasileira na arte surrealista. Nesse sentido, o diálogo entre Duchamp e Maria Martins é analisado como um ponto de interseção entre o modernismo europeu e as tradições culturais latino-americanas.

Assim, Antelo analisa como os artistas e intelectuais latino-americanos apropriaram-se das vanguardas europeias, não apenas as assimilando, mas também subvertendo seus princípios. Sua obra propõe uma reflexão profunda em que se evidencia a diferença entre uma vanguarda meramente “importada” e uma “recriada” nos trópicos. Portanto, o crítico não apenas explicita a influência de Duchamp, mas também demonstra como os artistas latino-americanos, como Maria Martins, dialogaram criticamente com a modernidade europeia, produzindo respostas originais e transgressoras. Há um rigoroso exame das diferentes vertentes do surrealismo na América Latina, contrastando o surrealismo de raiz bretoniana com o batailliano. Esta última vertente rejeitava a visão idealista e ordenada de Breton e enfatizava o lado caótico, visceral e violento do inconsciente. Influenciado por Nietzsche, Georges Bataille (1897-1962) via o surrealismo como um campo de exploração do irracional primitivo, incluindo temas como erotismo, violência, sacrifício e transgressão. O autor de *L'érotisme* (1957) defendia um surrealismo materialista, focado no desejo e na animalidade humana, em vez da elevação espiritual sonhada por Breton. Isto é, ele apoiava a ideia de um surrealismo “baixo”, ligado ao grotesco e ao tabu, em contraste com o surrealismo “alto” e idealizado de Breton. Vejamos, então, uma passagem do livro, presente no capítulo “O impossível”, homônimo a uma das mais notáveis obras de Maria Martins, na qual Antelo destrincha essas relações.

Em 1947, a instâncias de Duchamp, Maria compra uma tela de Magritte, *Le modèle rouge* [A modelo vermelha] (1935), que mais tarde o próprio Duchamp sugerirá como capa de *Le surréalisme et la peinture* [O surrealismo e a pintura, onde Breton inclui, aliás, o ensaio sobre

Maria que escrevera para a exposição da artista, naquele ano, na galeria Julien Levy (Nova Iorque), texto esse reproduzido mais tarde em uma revista surrealista de São Paulo, *A Phala*. Ainda em 1947, duas obras de Maria figuram, na galeria Maeght, na *Exposição Internacional do Surrealismo*, cuja capa, *Prière de toucher*, é uma variação dos seios em gesso moldados por Duchamp sobre o corpo de Maria e que se destinavam a *Dados*. Há ainda outra obra de Duchamp, também apresentada na *Exposição Internacional do Surrealismo*, que vincula as estereoscópias de 1918 com a instalação de *Dados*. Trata-se, com efeito, de *Le rayon vert* [O raio verde], em que Duchamp exhibe, através de um orifício circular, quicá um olho de boi de navio transatlântico, uma foto de mar/céu, que adota o título de um romance de Júlio Verne, *Le rayon vert*, e se refere a um fenômeno ótico visível no crepúsculo sobre o oceano. No romance, o raio verde alude ao nascimento da valquíria, assim como a estereoscopia portátil obliterava, deliberadamente, o nascimento de Vênus. A metáfora reapareceria no filme de Eric Rohmer, *Rayon vert* (1986). Digamos, por último, que as pesquisas míticas de Maria, que dão suporte a suas obras constantes da *Exposição Internacional do Surrealismo*, coincidem, sintomaticamente, com as palavras de Georges Bataille no catálogo da mesma mostra. (ANTELO. 2010. p. 129)

Em *Maria com Marcel*, Antelo analisa, portanto, como os artistas latino-americanos adaptaram e transformaram o movimento surrealista, incorporando a esta estética elementos da cultura e da identidade local. Questão também discutida eximamente pelo crítico, por exemplo, em “A vida das imagens: Raul Bopp e Flávio de Carvalho”, uma das seções do capítulo “*Hasard, Hagard*”, na qual disserta, grosso modo, acerca da assimilação das ideias de uma “arqueologia surrealista” ou de um “surrealismo etnográfico” por Flávio de Carvalho.

Mais impressionante ainda são as inapareências e as memórias infraleves trazidas à cena pelo crítico, decorrentes de seu laborioso método, e que o conduzem às correspondências oblíquas que ligam a passagem de Duchamp por Buenos Aires à concepção e à montagem de *Étant donnés* (1946-1966), *A origem do mundo*<sup>39</sup> do artista dadaísta, obra que tem Maria Martins como a grande musa inspiradora. Conforme podemos observar, a partir dos seguintes apontamentos de Antelo:

Em 1915, Picabia desenha um lampião, “*Voilà Haviland*” [Eis o Haviland], e inscreve como epígrafe a ideia de que “*la poésie est comme lui*” [a poesia é como ele]. Em julho de 1917, a capa da revista 391 será uma lâmpada com o título de “*Américaine*”. Um ano depois, nos jornais argentinos, na propaganda de “Luz barata para todos”, um gaúcho de

<sup>39</sup> *L'Origine du monde*, Gustave Courbet, 1866.

barba, lenço no pescoço e chapéu, sustenta, de modo que prefigura a dama de *Dados*, uma lâmpada de álcool carburado (*denayrouzine*) que, como proclama o anúncio, gasta muito menos que suas congêneres, menos até que o lampião *Auer*. A imagem do lampião *Solumbra* é verdadeiramente inquietante. Reencontraremos uma imagem semelhante ou, melhor dizendo, uma posição idêntica de corpo e braços, quase meio século depois, no modelo de *Etant donnés*, a instalação de Duchamp, e assim como o jornal *Luz al Soldado* afirma que a psicologia argentina está modelada sobre o anarquismo, aludindo, aliás, ao "molde tradicional" de nossas almas, da mesma forma, esse corpo da mulher acéfala de *Dados*, que carrega o lampião *Auer*, é uma modelagem em gesso do corpo de Maria Martins, a partir da qual, por *retournement*, Marcel Duchamp ressignifica usos e hábitos simbólicos latino-americanos. Há, portanto, entre o anúncio anarquista e a instalação duchampiana, entre o acontecimento e seu retorno, um encontro inquietante que precisa ser destrinchado.  
(Ibidem. p. 46)

Tarefa cumprida de maneira excepcional pelo crítico, conforme atestam as páginas de *Maria com Marcel*, nas quais temos “articulações proliferantes entre presenças e ausências”, resultando no desdobramento de modernismos múltiplos que exibem a “experiência infraleve do simultâneo”. O que, em suma, nos leva a conclusão de que:

Toda imagem ausente, portanto, passa a ser resgatada como imagem sobrevivente, ilustrando, *en passant*, a tese benjaminiana da ruína do positivismo histórico. Os fatos do passado não são nunca coisas inertes e isoladas, mas construções, depósitos caóticos, pulverizações da memória, fatos em movimento, que não se captam *en regard* mas *en retard*, e são tão psíquicos quanto materiais.  
(Ibidem. p. 259)



*O impossível* (1945), Maria Martins



Maria Martins em seu ateliê, na Villa d'Alesia, em Paris (1950). Na foto, a artista está cercada de esculturas como *O Impossível*, *However*, *Pourquoi toujours* e *Saudade*.



*Étant donnés* (1946-1966), Marcel Duchamp (Foto: Jon Seidman, Creative Commons)



Montagem de *Étant donnés*, na Postmasters Gallery, em Nova York<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Disponível em:

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-work-hold-one-final-secret>

### 3. A República do Curvelo

#### 3.1. Do caráter destrutivo

“*Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut*”, essa é uma citação de Madame de Duras, Claire, também conhecida como duquesa de Duras. Além de manter um dos salões sociais mais importantes do período de Restauração da monarquia francesa (Restauração Bourbon/ 1814-1830), ela foi uma escritora notável. Fato este que se deve, principalmente, por seu romance de 1823, intitulado *Ourika*, obra que aborda questões de igualdade racial e sexual. Este é considerado o primeiro romance francês a apresentar uma mulher negra como personagem principal, e cujas temáticas serviram de inspiração para *A mulher do Tenente Francês*, o romance de John Fowles, de 1969.

Ao traduzirmos a citação de Duras, temos que “o real é o que ele pode; o falso é o que ele quer”. Essa sentença nos interessa, primeiramente, por ter sido utilizada como epígrafe daquele que, talvez, seja o mais conhecido texto de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ensaio que começou a ser escrito entre 1935 e 1936, mas publicado postumamente apenas em 1955. O texto de Benjamin parte da perspectiva marxista de análise do modo de produção capitalista, e apresenta teses sobre as tendências evolutivas da arte, nessas condições produtivas, contemporâneas ao autor. De acordo com o filósofo alemão, suas teses carregam valores necessários inclusive para o combate político:

Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais - como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo - cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN. 1987a. p.166).

O ponto central desse ensaio é o da transformação estética (percepção) que se nota a partir da reprodução técnica (fotografia e cinema), e a consequente perda

da autenticidade de uma obra de arte. Isto é, “de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (Ibidem. p.168). Com o advento da reprodutibilidade técnica, teríamos concomitantemente o desaparecimento da “aura”, dos elementos espaciais e temporais singulares que compõem uma obra de arte. Trata-se do valor de culto de uma obra, do seu valor único como objeto “autêntico”, que apresenta um teor fortemente teológico.

Em “Ritual e Política”, uma das seções do referido texto de Benjamin, há o apontamento de que “a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto”. O autor declara que “as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (Ibidem. p.171). Pois é justamente com a expansão da reprodutibilidade técnica, que observamos, pela primeira vez, um processo de emancipação da obra de arte. Circunstância na qual ela abandona o que Benjamin denomina de uma “existência parasitária”, desvinculando-se do ritual. Desse modo, ele conclui que “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (Ibidem).

Nesse sentido, cabe, portanto, voltarmos à citação de Madame de Duras, a fim de estabelecermos algumas relações possíveis e fundamentais com os apontamentos do filósofo. Uma primeira interpretação possível é a de que a obra de arte, uma vez circunscrita à esfera da tradição e do patrimônio cultural, dotada de seu valor de autenticidade como objeto de culto, tem sua capacidade limitada. Ou seja, a obra “é o que pode”, é o que está determinado por seu valor de monumento da cultura. Por outro lado, a partir do ponto em que a produção artística não mais se submete à noção de autenticidade, notamos a consequente “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (Ibidem. p. 169). Assim, a obra de arte abre-se para além de sua capacidade determinada pela tradição, permitindo-se ser “o que quer”. Eis o que Benjamin classifica, por exemplo, como uma das características destrutivas e catárticas da arte cinematográfica.

Contudo, não podemos ignorar o fato de que esse “caráter destrutivo”, profundamente presente também no exercício crítico de Benjamin, não denota uma visão necessariamente pessimista e pejorativa. O mínimo acesso à compreensão das bases epistemológicas que compõem o *modus operandi* deste pensador, invariavelmente, só ocorre ao considerarmos o contexto social e político a partir do qual ele se fundamentou. Afinal, Benjamin é um materialista convicto. Nesse sentido, em *Tempos de Babel: Anacronismo e Destruição* (2007), pequeno e potente ensaio de Raúl Antelo, no qual este crítico ressalta, na introdução às suas argumentações, que “essa teoria da modernidade enquanto destruição 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” (ANTELO, 2007a, p.2). A partir dessa configuração, temos, portanto, o cenário de um mundo pós-desastre, amplamente fragmentado, em que qualquer ideia de totalidade, herança da racionalidade iluminista, torna-se descabida. Desse modo, o caráter destrutivo manifesta-se como uma “contra-força”, que aniquila todo o patrimonialismo tradicional.

Antelo nos apresenta, no texto citado, uma precisa distinção entre a perspectiva iluminista, cuja matriz de pensamento baseia-se no sujeito abstrato do direito e da razão, e a perspectiva da modernidade, que passa a se apoiar no sujeito concreto da ética e da política. Ao tratar das diferentes abordagens dadas ao mesmo acontecimento, por pensadores ligados, respectivamente, a cada uma das correntes mencionadas, notamos claramente o escopo dessa diferenciação. Refiro-me as interpretações de Benjamin e de Kant acerca do terremoto de Lisboa de 1755, que derrubou e reconfigurou rigorosamente a cidade portuguesa.

Um dos aspectos mais surpreendentes do texto dedicado por Benjamin ao terremoto é, justamente, o seu profundo desinteresse pelo contexto histórico iluminista em que ele se verificou. A diferença de Kant, quem acreditava que os movimentos destrutores originavam-se pela presença de gases e vapores subterrâneos represados, Benjamin, pelo contrário, julgava que os abalos se deviam a fenômenos na superfície terrestre, e a um mero jogo entre placas. O argumento horizontal fundamentava a afirmativa benjaminiana de que “as massas enfrentam constante deslocamento para manter o equilíbrio”, daí que fantásticas tensões fossem sempre geradas entre as placas superficiais, até elas se chocarem entre si e redistribuírem um novo equilíbrio. Mesmo aceitando o argumento de Benjamin, pouco importa se verdadeiro ou falso, não

deixa de surpreender-nos a recusa do filósofo em admitir o modelo vertical vulcânico, inclinando-se, porém, pela turbulência horizontal entre vários estratos, o que enfatiza, em seu método de trabalho, um modelo expressionista de forças em confronto, aquelas que, segundo o próprio Benjamin, sedimentam a experiência de ruptura. (ANTELO, 2007a, p. 6)

A imagem dessa superfície atravessada por movimentos constantes, permanecendo ela própria em estado de perpétua turbulência, entretanto, de modo tão imperceptível que nós quase não a sentimos, fatalmente nos remete à questão da anestesiação dos sentidos, tema aliás das teses benjaminianas sobre a reprodução técnica dos objetos<sup>41</sup>. Algo que se apresenta paralelamente “à criação de um quadro generalizado de comoções”, assunto do ensaio de Benjamin sobre o caráter destrutivo que, segundo o filósofo, “define-se como aquele que não

---

<sup>41</sup> Em *Tempos de Babel*, há outra discussão proposta por Raúl Antelo que conversa diretamente com questões apresentadas por Benjamin em suas teses sobre a reprodutibilidade técnica. No referido ensaio, Antelo nos dá mais uma prova de seu importante papel como arqueólogo da cultura, cujo afã sempre se destina a busca de “icnologias”, isto é, de rastros, de “dobras menos transitadas” dos arquivos, armando novas perspectivas de leitura. É desse modo que ele nos apresenta duas figuras notáveis, mas ainda pouco conhecidas na história de Benjamin. Elas se tratam de Gustav Glück pai (1871-1952) e Gustav Glück filho (1902-1973), o primeiro foi um historiador de arte austríaco, autor de vários livros importantes sobre arte holandesa, além de curador e diretor no Museu Kunsthistorisches de Viena; já seu filho foi diretor de banco e promotor de cultura. Glück filho foi também um amigo muito próximo de Walter Benjamin. Mas o que toca diretamente as teses de Benjamin sobre a obra de arte, é apresentado por Antelo no seguinte fragmento: Em *O caminho da imagem. Vivido. Ouvido. Achado* (obra de Glück pai, *grifo meu*) já nos deparamos com esses mesmos paradoxos. Cabe lembrar que a obra de Glück foi dedicada a seu filho, Paul, mais tarde diretor do Museu Histórico de Viena, e se apresenta em forma de diálogo entre um catedrático de arte e uma dama da nobreza. Nela Glück discute, como já apontamos, a problemática do original e da cópia, cerne da teoria benjaminiana sobre a obra de arte. Assim, frente a uma cópia de Rubens feita por Delacroix, o consagrado catedrático ficcional de Glück vê, a rigor, duas coisas, a destruição do original, claro, mas também um esforço do artista por manter próximo de si um original cada vez mais distante, uma protoimagem (*Urbild*), completamente perdida. Afinal de contas, chega a perguntar-se o erudito, o que saberíamos da Grécia se não fosse pelas nada nobres cópias romanas? Uma pergunta, aliás, completamente brechtiana. É ponto pacífico que costumamos considerar qualquer cópia como algo inferior ao original, mas isto não porque o artista segundo seja menor do que o primeiro. A base desse nosso equívoco reside em que, via de regra, assimilamos o ato de fazer, de construir, com o de criar, o que acarreta duas consequências. Não existem, de fato, cópias confiáveis, assim como também não há duas cópias idênticas. Mas, nesse caso, se não existe tão somente cópia do outro mas também do mesmo, enquanto réplica (*Repliken*), enquanto figura (*Gleichen*), a questão da reprodução coloca, em última análise, uma questão ética, em outras palavras, ela nos mostra que o vínculo entre arte e sociedade é, em última instância, indecível, já que ele descansa, como diria Ernst Bloch, no princípio de não-simultaneidade do simultâneo (*Ungleichzeitigkeit des Zeitgleichen*). Assim sendo, até mesmo os grandes artistas, como Tiziano ou Rubens, impossibilitados de atenderem todos os pedidos que recebiam, não duvidaram em recorrer, aliás frequentemente, a seus discípulos, para a realização dessas cópias. Disseminaram-se assim as versões e, por exemplo, do Cristo em pranto de Tiziano, há a rigor três cópias, uma em Viena, e outras duas em Madri. Às vezes, esses quadros, verdadeiras provas de artista, eram pintadas a partir de notas e instruções verbais muito precisas, e não exatamente a partir de uma imagem contemplada, fato que comprova que a reprodução abria as portas da dimensão anestésica da arte. Esse caso extremo determina, entretanto, o conjunto e nos leva a pensar em cópias sem original, fundações sem fundador e traduções na própria língua (*in seine eigene Sprache*), em poucas palavras, permite-nos postular histórias anacrônicas. (in: ANTELO, 2007a, p.13-14).

resgata nada de duradouro e que, por isso mesmo, vê caminhos por toda parte; mas, precisamente, por intuí-los, precisa abri-los na prática, já que o destruidor encontra-se sempre numa encruzilhada de veredas que se bifurcam” (citado em: ANTELO. 2007a. p.7).

Portanto, para a construção de “constelações heterogêneas” do pensamento, formadas por figuras díspares e não aparentadas, articuladas como uma rede plural de forças em confronto, como as que Benjamin defendia, supõe-se, necessariamente, a destruição das representações históricas herdadas. É nesse sentido, de acordo com o que propõe Raúl Antelo, que o anacronismo se revela “como procedimento de renovação estética. Questão esta que nos leva, 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)” (Ibidem. p.10).

### 3.2. Uma outra ideia do comum

Não são as reuniões que ocorriam nas noites de terça-feira, na rua Lopes Chaves, nem tampouco aquelas que se davam na *garçonnière* da Praça da República, muito menos as deliberações que surgiram “na faustosa residência” do casal de latifundiários e cafeicultores Paulo e Marinette Prado, no bairro de Higienópolis, em São Paulo, que recebem o exame meticuloso de Raúl Antelo. Mais do que isso, este crítico se abstém das disputas regionais, e não se ocupa da mesquinhez das reivindicações por uma origem do modernismo no Brasil. Há razões contundentes para esse posicionamento, as quais tentarei especular a seguir.

Na perspectiva arqui-filológica, a busca por uma origem só tem valor uma vez que esta seja entendida como emergência, como salto e corte na pretensa linearidade sem fissuras do tempo histórico, e não como gênese. Salto que não é possível a partir das mesmas perspectivas conformadoras, que sempre convocam os objetos habituais a embates sem atrito<sup>42</sup>. É na disparidade e nos dissensos causados pelo choque entre elementos não-aparentados que se realiza a efetiva emergência, subjacente à leitura arqui-filológica, revelando a força do que é “tão arcaico quanto contemporâneo”. Além disso, em décadas de estudo e pesquisa, que Antelo dedica à teoria da modernidade, pouco ou quase nunca lhe interessou o modernismo da forma. Ao longo desses muitos anos, a partir de inumeráveis análises de diversos dados à margem da cena comum do modernismo no Brasil e na América Latina, o crítico nos revelou este movimento sob

---

<sup>42</sup> “Para que serve a história da arte? Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sábiamente 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”. (Georges Didi-Huberman – *Perante o tempo*). Citação utilizada como epígrafe à *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*, de Raúl Antelo. Obra esta em que o crítico aborda, *grasso modo*, a prática da destruição enquanto modo de reconstruir a experiência da modernidade. E argumenta que: Esse não-saber solicita a destruição de antigas convenções, como, aliás, nos ensinara Benjamin, destruição essa que se ativa a partir, justamente, da consciência histórica, cuja mais profunda emoção é uma insuperável desconfiança com relação à vida e uma disponibilidade permanente para reconhecer que tudo nela pode dar errado. Autoconfiante, a destruição acredita que nada é permanente mas, por essa mesma convicção, o destruidor vê saídas por toda parte e, onde outros só encontram muros ou montanhas, ele, mesmo assim, vê uma saída. Mas porque ele vê uma saída por toda parte, o crítico que pratica destruição precisa se desvencilhar das coisas, espalhando-as também por toda parte. Nem sempre por meio da força bruta. Às vezes, por via mais refinada ou sutil. Justamente porque quem destrói vê alternativas por toda parte, ele está sempre postado numa encruzilhada. No entanto, como ele nunca sabe, ao certo, o que o futuro lhe depara, o crítico que destrói reduz tudo quanto existe a escombros, não em nome do culto romântico às ruínas, mas em virtude da saída que, não obstante, elas lhe permitem vislumbrar.” (ANTELO. 2007a. p. 1-2).

perspectivas sempre múltiplas, ressaltando os eventos que ocorreram paralelamente aos seus marcos hegemônicos. Estes que são incessantemente reiterados a cada aniversário simbólico, numa repetição sem fim dos mesmos personagens, dos mesmos lugares-comuns. Como pudemos verificar, por exemplo, a propósito das celebrações do centenário da Semana de arte moderna de 1922, em que as duas principais pautas deste movimento, a saber, identidade e nação, continuam a ser pensadas como entidades íntegras em nossa formação social.

Nesse sentido, segundo Antelo, a pergunta que importa fazer é: “que outra sociedade, que outra sociabilidade conseguiu ser pensada e praticada paralelamente ao modernismo da Semana?”. A fim de responder à questão, a partir de um sólido fundamento linguístico, filosófico e político, o crítico recorre, num primeiro movimento, a uma distinção operativa proposta pelo linguista francês Émile Benveniste, em *Problemas de linguística geral* (1966). Nesta obra, ele distingue *ritmo* (forma) de *rythmós* (fluido), o que Antelo toma como um passo inicial, nesse percurso de rompimento com a ideia de um modernismo da forma. O segundo a ser convocado à conversa é Roland Barthes, cujo primeiro curso no Collège de France (*Comment vivre ensemble? Sur l'idiorrythmie*) apresenta-nos, entre tantas outras questões abordadas, a diferenciação entre “método” e “cultura”. A esse respeito, o semiólogo argumenta que o método está intrinsecamente ligado à ideia de um caminho a seguir, enquanto a cultura surge como força ou, dito de outro modo, uma contra-força, “que tenta domesticar uma força originária, ou seja, uma ideia. Essa força é, a seu ver, um fantasma, um retorno de arcaicos desejos ou imagens primordiais, que nos cercam e só muito de vez em quando cristalizam, talvez em uma única palavra, a idiorritmia”. Termo este que se refere àquele que integra uma comunidade, mantendo-se, contudo, como forma de vida autônoma, que dispõe de liberdade para agir, num ritmo próprio e individual<sup>43</sup>. Por fim, para concluir o escopo teórico com o qual fundamenta os seus argumentos, Antelo nos traz a denúncia de Agamben em “*O que é a filosofia?*”, obra composta por diversos ensaios, nos quais, entre outras questões pertinentes à relação indissociável entre as palavras e as coisas, o filósofo reflete sobre a sociedade não mais mosaicamente acordada na qual vivemos, cuja linguagem é “uma tagarelice que nunca se choca com o próprio limite e parece ter perdido

---

<sup>43</sup> Porto Editora – *idiorritmia* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto E/ditora. [Acesso em: 18/05/24]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/idiorritmia>

toda consciência do seu íntimo nexos com o que não se pode dizer, isto é, com o tempo em que o homem ainda não era falante”<sup>44</sup>.

Giorgio Agamben defende a ideia de que a filosofia só pode se dar hoje em dia como reforma da música, da poesia. Se chamamos “música” à experiência da Musa, isto é, da origem e do ter lugar da palavra, a música exprime e comanda a relação que os homens mantêm com o evento da palavra. Esse evento – isto é, o arquivamento que constitui o homem como *falasser* – não pode ser dito no interior da linguagem: pode somente ser evocado e rememorado musaicamente ou musicalmente. Daí que, para os gregos, o nexos entre música e política fosse tão evidente, a ponto de Platão e Aristóteles tratarem dessas questões musicais somente em suas obras consagradas à política. (ANTELO. 2022. p. 1)<sup>45</sup>

Assim, como um exemplo efetivo de entidade musaica, um contraponto ao abismo contemporâneo da tagarelice sem limites, Antelo elucida-nos a respeito de uma potente organização, pouco conhecida, que reuniu figuras revolucionárias do modernismo latino-americano. Trata-se da República do Curvelo, fundada por volta de 1930, pelo poeta Manuel Bandeira (1886-1968), auxiliado pelo escritor boliviano Gustavo Adolfo Navarro (1898-1979), este que, em sua “fase trotsquista”, adota o pseudônimo Tristán Maroff. A organização recebe esse nome em referência à rua do Curvelo (atual Dias de Barros), no bairro carioca de Santa Teresa, onde residia o pobre poeta pernambucano<sup>46</sup>, local em se

<sup>44</sup> Citações presentes em ANTELO, Raúl. “Múltiplos modernismos”. Revista Cult. Publicado em 22/06/2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/multiplos-modernismos/> (Acesso em 18/05/24)

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Em uma matéria para O Diário de Pernambuco, publicada em 02/01/2023, elaborada pelo jornalista Marcus Prado, temos um breve relato da flagrante desvalorização da memória dos nossos artistas e de figuras fundamentais de nossa cultura. Na reportagem em questão, Prado nos conta sobre a lamentável demolição da casa de número 53, situada na Rua do Curvelo, onde o poeta Manuel Bandeira viveu por muitos anos. “Ali, ele viveu modestamente durante quase 15 anos, pobre, doente, só, sem emprego, por conta de um montepio deixado por seu pai, algo como um salário mínimo na época”. Prado apresenta-nos uma referência feita por Gilberto Freyre à casa citada e às condições nas quais vivia o poeta nesse período: “No artigo ‘O diário de Gilberto Freyre’, Antônio Carlos Villaça conta que Gilberto Freyre, quando em viagem ao Rio, em 1926, ‘foi visitar Manuel Bandeira na Rua do Curvelo’, (...) ‘lindo lugar, mas casa de pobre’. Apenas uma janela servia como mediação entre o espaço interno e o espaço externo da rua. A vida como um rio que passava e poderia ser vista da janela, a engrenagem nômade do cotidiano. Uma certa paisagem construída de forma subjetiva por ele, realizada por meio de um sentimento que só a poesia sabe dizer. Era com o sotaque das suas origens que inventava o seu miradouro. Tenho para mim que nenhum poeta do nosso idioma como esse pernambucano teria visto de uma simples janela as coisas, os seres, o panorama da existência, as alegrias e as dores, a poética do cotidiano e as coisas efêmeras, o mundo, a paisagem construída pela memória, que convém aos momentos raros da vida. Como *O Quarto e o Corpo*, de Lygia Klark (1920-1988), para a Bienal de Veneza”.

Esse tratamento dado à memória de um dos nomes mais relevantes da literatura brasileira - em que sequer foi instalada uma simples placa que aludisse a moradia deste que foi o mais importante morador da rua - de

que davam os encontros do grupo, cuja maioria dos integrantes eram “intelectuais, notadamente nordestinos e comunistas, que moravam no Rio de Janeiro”. Antelo enumera, então, os participantes das reuniões em que se falava “de Lenin e Heine, entre ‘cachaças’ com biter e entre vinhos verdes de Portugal”<sup>47</sup>.

Além de Bandeira e Maroff, presidente e vice, dela faziam parte [...] o dirigente comunista alagoano Octávio Brandão e sua esposa, a poeta e militante Laura Brandão; a psiquiatra, também alagoana, Nise da Silveira; o poeta paulista Ribeiro Couto, o gaúcho Raul Bopp e o alagoano Jorge de Lima; a escritora e jornalista Raquel de Queiroz; o escritor argentino Enrique González Tuñón, e sua mulher, a jornalista Maria Luísa Camelli, futura cronista da guerra, na Espanha; o médico Adelmo Mendonça; a anarquista e feminista Maria Lacerda de Moura; o médico Mário Magalhães de Silveira, esposo de Nise; o também médico Francisco Mangabeira e, em suas passagens pelo Rio, o psiquiatra e ativista Osório César, marido de Tarsila do Amaral.<sup>48</sup>

O crítico destrincha, portanto, a extensa rede de contato e colaborações criada por essas notáveis figuras do modernismo latino-americano, algo que qualquer leitor frequente das obras de Antelo reconhece como uma singularidade e um traço distintivo de sua metodologia de leitura. Isto é, a sua exímia capacidade e o seu trabalho excepcional de ir às minúcias das iconologias dos registros e documentos, praticando aquilo que

---

acordo com a matéria de Prado, é um absoluto contraponto às políticas da memória adotadas pelo presidente alemão, Frank-Walter Steinmeier, por exemplo.

“Vem do governo alemão um exemplo raro de tributo à memória de um grande escritor. O presidente da Alemanha, Frank-Walter Steinmeier, determinou a compra, para fins culturais, das casas onde o Nobel Thomas Mann havia morado, na Europa e nos EUA, e assim o fez e cumpriu a intenção. [...] Até o casarão da mãe do escritor, a brasileira Júlia Mann (1851-1923), em Paraty (Rio de Janeiro), fazia parte cimeira do projeto, mas a transação, infelizmente, não foi aceita por seu atual proprietário, o navegador Amyr Klink”. Essa imagem crua, miserável e real do poeta é também a antítese da narrativa solene presente no curta-metragem de 1959, *O poeta do Castelo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, produzido para o Instituto Nacional do Livro, vinculado ao MEC. Este documentário - que retrata atividades banais da rotina de Manuel Bandeira, sob uma perspectiva levemente pomposa, que deturpa a realidade - é inclusive alvo de duras críticas, feitas pela poeta Ana Cristina Cesar, em seu conhecido ensaio “Literatura não é documento”. Matéria disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/opinioao/2023/01/a-casa-de-manuel-bandeira-na-rua-do-curvelo-rj.html>

(Acesso em 03/06/2024)

<sup>47</sup> Verso de um poema de Raul González Tuñón, na tradução de Davi Pessoa. Este poema é dedicado a Tristán Maroff, o vice-presidente da República do Curvelo.

<sup>48</sup> ANTELO, Raúl. “Múltiplos modernismos”. Revista Cult. Publicado em 22/06/2022. Disponível em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/multiplos-modernismos/>

(Acesso em 18/05/24)

Oswald de Andrade denominava como “ciência do vestígio errático”<sup>49</sup>. Trata-se da filologia em prática, mas, sobretudo, de um gesto que acolhe os dados desviantes, obscenos, que analisa as obras a partir da perspectiva do leitor. Ou seja, mais do que ler na obra em si (a realização consumada), é indispensável à abordagem arqui-filológica ler naquilo que a formou e a constituiu como tal. O que o seu criador lia ao elaborá-la? Quais os encontros, fortuitos ou não, que foram fundamentais à sua concepção?<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Com base na leitura de “Antropofagia”, uma das categorias presentes no *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, no texto elaborado por Gonzalo Aguilar, compreendemos que:

El desarrollo del concepto de antropofagia por parte de Oswald de Andrade tiene dos fases bien diferenciadas: la primera es durante los años veinte con la vanguardia, y la segunda, durante la posguerra, con diversos ensayos periodísticos y la tesis “La crisis de la filosofía mesiánica”, presentada en 1950 en la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo (ver Andrade 1981, 1990, 2001). Si bien hay aspectos comunes a ambas fases (la afirmación de la devoración del otro y el rechazo de la esperanza mesiánica, la lectura a contrapelo del archivo, la celebración del sarcasmo y de la posición periférica), en la segunda se intensifica la tesis del advenimiento del matriarcado, inspirada en el historiador suizo Johann Jakob Bachofen. [...] En su tesis “La crisis de la filosofía mesiánica”, escrita en la pos-guerra cuando abandonó el Partido Comunista, Oswald se propone demostrar – siguiendo a Bachofen– que el matriarcado precedió en todas las culturas al derecho patriarcal que existe en la actualidad (propuesta también retomada por Friedrich Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*). La originalidad de Oswald consiste en que relaciona las características del matriarcado propuestas por Bachofen y Engels – inexistencia de la propiedad privada y la sociedad de clases y herencia por línea materna o avunculado – con la organización tribal de los indios tupíes. Para demostrarlo combina dos abordajes metodológicos: por un lado, la dialéctica marxista-hegeliana que aplica a la evolución hombre natural – hombre civilizado – hombre natural tecnizado. Por otro, la reformulación de las investigaciones de Bachofen en *El matriarcado: Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, obra publicada en 1861, que utiliza la información provista por los mitos y recupera lo reprimido (por ejemplo, en el mito de Orestes, el derecho materno de las Erinias es derrotado por el derecho del padre sostenido por Atenea). Este modo de leer la historia a contrapelo en búsqueda de lo reprimido y los restos del matriarcado, es denominado por Oswald “errática” o la “ciencia del vestigio errático”. [...] Quien llevó el método de la ciencia del vestigio errático al límite fue Flávio de Carvalho en su libro *A moda e o novo homem*, resultado de una serie de artículos que publicó en el Diario de São Paulo. Flávio aplica la *Errática* al estudio de la historia y basa su estudio en aspectos marginales, como ser las vestimentas, la bijouterie o los volados de las prendas. A partir de estos detalles, revela lo reprimido y aspectos centrales de la historia. Flávio acompañó la publicación del libro con una performance en la que salió a caminar por las calles de San Pablo con su vestimenta tropical. Flávio de Carvalho fue, en palabras de Diana Taylor, el primer performer de América Latina (2012). (AGUILAR. 2021. p.30-32)

<sup>50</sup> São inumeráveis os exemplos que poderiam ser citados aqui, a fim de demonstrar esse gesto frequente na metodologia de Antelo, de ir menos à obra e mais ao leitor. Seleciono uma passagem de *Tempos de Babel* (2007), em que o crítico nos dá a ver o que Benjamin lia ao compor as constelações heterogêneas de sua *Rua de mão única*.

“Não é nada fortuito que, enquanto redigia *Rua de mão única*, Benjamin tenha lido, e até mesmo resenhado, uma obra muito próxima desse universo feérico de Norah, um livro do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), incensado pelos vanguardistas do Prata como o mais radical representante do novo, livro esse que deixaria profundas marcas não só nos materiais colhidos por Benjamin para uma teoria da modernidade, mas também na linguagem mais apta para empreender essa pesquisa. Refiro-me a *O circo*. Benjamin observa, na análise de Ramón, a emergência de um tipo de arte nova, muito econômica e de divertimento popular, algo realmente inédito, de massas, porém, tão indestrutível como as construções romanas. Algo feito para durar na memória. Nesse universo, argumenta, as pessoas não se interessam mais por aquilo que é representado, o *quid est*, mas pelo valor autêntico que passa perante os seus olhos, o *quod est*”. (ANTELO. 2007a. p.3).

A República do Curvelo não foi, obviamente, a única congregação de intelectuais comunistas do modernismo na América Latina. No texto em questão, Antelo faz também referência a “*El Kremlin*”, organização argentina da qual participavam inclusive alguns membros do Curvelo. Além disso, em seu já referido ensaio, *Tempos de Babel*, no qual o crítico trata, como vimos, do caráter destrutivo - a partir da fundamentação de Benjamin -, como um modo de reconfigurar as experiências da modernidade periférica, ele menciona outra notável organização antifascista em que “militavam artistas e intelectuais de amplo espectro”. Trata-se da *Junta de la Victoria*, associação feminista que era uma das vias de manifestação do *Comité Austríaco*, criado por Gustav Glück, o banqueiro amigo de Benjamin e filho do crítico de arte vienense de mesmo nome. Ele consegue aquilo a que o filósofo só pôde ansiar, fugir da Europa. Partindo de Londres, Glück chega a Buenos Aires em meados de 1938 e, além de dirigir o banco Roberts, funda na cidade a liga de resistência pró-austríaca, que através da *Junta* captava recursos financeiros para serem enviados à frente de guerra.

A *Junta* era dirigida por Cora Ratto de Sadosky e Ana Rosa Schlieper de Martinez Guerrero e nela militavam artistas e intelectuais de amplo espectro, como a escritora Maria Rosa Oliver, a fotógrafa Annemarie Heinrich, a psicanalista Mimi Langer, ou artistas plásticas como Raquel Forner ou María Carmen Portela de Aráoz Alfaro, quem, à época, hospedava em sua casa o poeta exilado Rafael Alberti. Havia ativistas sociais menos conhecidas como Nadja Bider, cuja filha, Tamara Bunke, se tornaria a famosa Tânia, a guerrilheira da Revolução Cubana, ou Catalina Guagnini, uma das líderes da futura ONG “Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas”, na última ditadura. Havia *socialites*, como Dalila Shaw de Vergara del Carril ou Margot Portela de Parker, mas havia também cientistas, como Teresa Satriano de Daurat, Margarita Argúas e Telma Reca. Militava, ainda, com elas a escritora e artista plástica Silvina Ocampo, mulher de Adolfo Bioy Casares e íntima colaboradora de Borges. E uma das suplentes da *Junta de la Victoria* chamava-se, precisamente, Norah Borges de Torre. Vale dizer que a própria nomenclatura das integrantes da *Junta*, como se vê, é um rol, quase disparatado, do caráter destrutivo da modernidade periférica. (ANTELO. 2007a. p. 9-10).

---

A Norah, a qual o crítico se refere, é Norah Borges (pseudônimo de Leonor Fanny Borges), irmã de Jorge Luis Borges. Precisamente, no dia 12 de agosto de 1938, segundo Antelo nos aponta em seu referido texto, é publicado pelo jornal *La Nación* um texto de Norah, intitulado “*Nueve dibujos y una confesión*”, em que ela lista suas obras de arte preferidas. Contudo, rompendo com o patrimonialismo tradicional, fazem parte dessa lista “brinquedos populares de papelão pintado e as bonecas de serragem, com anáguas engomadas”. Ou seja, uma enumeração caótica e heterogênea muito semelhante àquela praticada por Benjamin em *Rua de mão única*.

Ao evocar essas memórias recalcadas, ao remontar os arquivos da nossa modernidade periférica - a partir de uma perspectiva que acolhe a multiplicidade e o diferimento, isto é, que não anseia conformá-lo -, Antelo concede-nos outras interpretações possíveis acerca do modernismo latino-americano. Afinal, de acordo com o que nos é apontado por Benjamin, a verdadeira catástrofe não reside no imperativo da mudança, sempre implacável, mas no terror de que as coisas continuem como estão. Dessa maneira, refuta-se a herança das representações históricas. Pois, ao recuperar esses vestígios obscenos do nosso passado, Antelo desintegra a pretensa continuidade histórica e destrói o seu afã evolutivo.

Na medida em que a relação do presente com o passado é puramente temporal, o vínculo entre ambos os tempos só se reconhece na imagem dialética ou figurativa, porque somente as imagens dialéticas são, para Benjamin, imagens autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. Seu conceito de progresso descansa, portanto, na ideia de catástrofe, porque só a autêntica catástrofe consistiria, já não no imperativo de que as coisas mudem, mas no espanto de que elas continuem como sempre. Que o objeto da crítica cultural seja então arrancado do curso da história era, a seu ver, uma simples consequência da estrutura monadológica do objeto. Em função dela, o objeto cultural, longe de ser dado, constitui-se na desintegração da própria continuidade histórica. Por isso, para Benjamin, a historiografia materialista não deveria selecionar um objeto já existente. Antes, porém, ela deve arrancá-lo, dinamitando-o do curso da história evolutiva [N 10 A, 1]. (ANTELO. 2007a. p.9)

Na abordagem materialista de Benjamin, o discurso historiográfico não passa de uma falácia. No livro das *Passagens*, no capítulo dedicado à “teoria do conhecimento” e à “teoria do progresso” [N], o filósofo trata dessa perspectiva que não anseia pela homogeneidade, e que recusa toda tentativa de compor um ordenamento linear e conformador.

O materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história. Do fato de a superestrutura reagir sobre a infraestrutura resulta que não existe uma história homogênea, por exemplo, a história da economia, nem tampouco existe uma história da literatura ou do direito. Por outro lado, uma vez que as diferentes épocas do passado são tocadas pelo presente do historiador em graus bem diversos (sendo muitas vezes o passado mais recente nem sequer tocado pelo presente; este “não lhe faz justiça”), uma continuidade da apresentação histórica é inviável. [N 7a, 2] (BENJAMIN. p.512)

Assim, a partir das explícitas relações que foram traçadas, entre os métodos de leitura de Benjamin e Antelo, observamos que, ao lançar luz sobre as memórias preteridas do modernismo latino-americano, como o foram os registros dessas sociedades clandestinas (*Curvelo, Kremlin, Junta*, entre outras), o crítico “argentino-brasileño” também destrói o patrimonialismo tradicional que monopoliza a memória; rompe com os modelos verticais e hierárquicos de análise (aqueles que fomentam a disputa por uma origem enquanto gênese); e também privilegia uma metodologia de interpretação que sempre considera a “turbulência horizontal entre vários estratos”, entre várias forças em confronto (o múltiplos modernismos reivindicados pelo crítico, neste caso). Ou seja, ele também se vale da destruição das memórias herdadas, a fim de reconstruir a experiência da modernidade. Portanto, a lição que isso nos deixa é a de que:

A República do Curvelo (assim como “El Kremlin”) são entidades mosaicas. Contrariamente ao modernismo do ritmo, isto é, da forma e da ordem, a escrita de Tuñón resgata o ritmo dissoluto, o fluido *rythmós* de uma cultura, uma força, que opera como um fantasma ou espectro, tão arcaico quanto contemporâneo. É a força do moderno. Sirva-nos de exemplo para não cairmos na tagarelice, pouco importa se favorável ou contrária, mais isto do que aquilo, gerada pelo centenário da Semana. Bandeira, Jorge de Lima, Raul Bopp e seus sequazes tentaram apreender o canto e, com ele, as tonalidades emotivas que a ele se articulam. Afinal, a verdade do modernismo é o real político; e a história, aqui entendida como reserva de nomes próprios (Policho, Neruda, Tuñón, Nise da Silveira, Osório César), é um simples lugar simbólico. A operação de pensar uma outra ideia do comum é a projeção imaginária do real político, na ficção simbólica da História, revelando um outro modernismo, realmente existente.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> ANTELO, Raúl. “Múltiplos modernismos”. Revista Cult. Publicado em 22/06/2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/multiplos-modernismos/> (Acesso em 18/05/24)



[A Rua do Curvelo não existe mais, deu lugar a atual Dias de Barros. Atualmente, a única referência ao logradouro onde viveu Manuel Bandeira é o Largo do Curvelo]<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Autor desconhecido. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2019/12/largo-do-curvelo-910x683.jpg>  
(Acesso em 03/06/2024)



[Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira e Mário de Andrade, na fazenda de Tarsila do Amaral, em Santa Teresa do Alto (SP, 1927)]<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Autor desconhecido. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/urariano-mota-manuel-bandeira-da-vida-terna-e-eterna/> (Acesso em: 03/06/2024)

#### 4. Aníbal Machado: um “surrealista periférico”

Ando sempre em preparativos.

Acumulo material, encomendo peças. Junto o necessário. Tomo todas as providências. E trato também da ornamentação.

Com isso, vou-me distraíndo. Troco coisas e ideias.

Alguns me ajudam, servem-se também de mim. E todos assim nos distraímos nesses preparativos.

Mas com que seriedade! Com que paixão!

Nos momentos de intervalo, construímos cidades, casamos, discutimos, entramos na guerra.

Preparamo-nos todos para qualquer coisa que ainda não aconteceu. Há dezenas de anos tem sido assim. Há milhares de anos...

Adoro os detalhes que aliviam o peso do conjunto.

O que me atrapalha, porém, não é tanto o tempo perdido na escolha do material isso até me preenche as horas, o que me atrapalha é a rapidez com que as coisas se deterioram.

Às vezes recebo intimações para acabar depressa. Mas desconfio e faço cera. Acabar depressa, o quê?

Saio então a ver se encontro qualquer coisa que seja bem difícil de achar - acontecimento ou mulher.

Meu medo é a interrupção dessa busca por colapso de entusiasmo ou pela aparição fácil do objeto.

Procuro sempre... Procuró sem remissão. Invento novas dificuldades.

Adoro os obstáculos...

Vivo assim amontoando, renovando, corrigindo, experimentando, caindo e me aprumando.

Assim não chegará jamais o dia da minha inauguração. Pois o meu pavor é a viagem concluída, a coisa acabada...

O meu pavor é a estátua de pedra, o feixe de ossos gelando na chuva ou debaixo da terra.

Enquanto vocês aí fora continuam procurando, procurando...

Não. Nunca serei inaugurado.

(“Homem em preparativos” – Aníbal Machado)

O texto acima pode ser lido como uma exímia autopsicografia do seu autor, a exemplo daquela feita pelo célebre poeta português. Mas o analisado da vez é o escritor mineiro de Sabará, cujas renúncias também apontavam para a recusa veemente à inauguração, preferindo, portanto, viver num eterno ensaio, num esboço sem fim. Refiro-me a Aníbal Machado (1894-1964), este artífice da palavra que, em 1926, começa a escrever o romance originalmente intitulado *João Ternura, lírico e vulgar* que, após diversas interrupções, só será concluído em dezembro de 1963, às vésperas de sua morte. Para ele, “todo escritor tem uma só obra, que pode ser distribuída em vários livros. O resto são derivados dela” (MACHADO. 1994. p. 17). Tamanha era a expectativa pela publicação de sua obra magna, o que fez com que Astrojildo Pereira (1890-1965), jornalista, crítico literário e principal fundador do Partido Comunista Brasileiro (1922), apontasse a displicência deliberada de Aníbal, no texto “O ano de 1941 e a Literatura Brasileira”.

O sr. Aníbal Machado, escritor do melhor quilate em qualquer gênero, teima em resistir às solicitações de amigos, de fãs e até de editores, deixando-se displicentemente deixar inédito ou disperso por jornais e revistas. Ele possui no entanto material já realizado para mais de um volume de primeira ordem. Já não falando do *João Ternura*, espécie de suma feérica de mil prodígios poéticos e romanescos em perpétuo desdobramento.

(PEREIRA. In: Ibidem. p. 5)

A curta bibliografia oficial de Aníbal Machado realmente não corresponde ao homem de mil prodígios que foi e às múltiplas atividades que exerceu. Diante de tantos detalhes interessantes e relevantes em sua biografia, não há como deixar de elencar aqui alguns deles, especialmente aqueles que nos revelam o quão intensa e agitada foi a sua vida social, composta por uma rede de relações que nos apresentam memórias menos acessadas do modernismo brasileiro. Contudo, antes de avançarmos numa perspectiva documental e histórica, devo ressaltar como esse artista compreendia o registro biográfico. A partir do que ele relata em sua “Autobiografia”, texto de 1944, encomendado e publicado pela revista *Diretrizes* (v.7, n.184), concluímos que:

O nosso "eu" histórico, o que nos fixa a nós mesmos, constituído de tudo o que fizemos e nos aconteceu, é varrido tantas vezes de seu leito por uma rajada de paixão e de poesia. Sabemos serem muito prosaicas, mas também muito poderosas, as forças que o compelem a voltar ao primitivo lugar que é o do hábito e o do conformismo cotidianos. O principal da vida de um homem, de um escritor principalmente, não está nos fatos aparentes; o principal é o constante esforço do espírito e da vontade, no sentido de organizar o destino sob o fogo dos acontecimentos, no jogo arbitrário dos acasos; o principal é essa integração do indivíduo, apanhado em sua solidão inicial, às forças sociais e ao sentido geral do universo. A biografia de um homem não é mais que a projeção exterior dos episódios desta luta pela adaptação entre dois mundos que a princípio parecem estanques. Essas barreiras tendem a desaparecer no futuro.  
(MACHADO. 1994. p. 41)

Portanto, oriento-me, a seguir, pelo percurso cronológico proposto no catálogo da exposição literária “Aníbal Machado: artista do verbo e da vida”<sup>54</sup>, realizada em 2007, com curadoria de Humberto Werneck, e realizada pela Superintendência de Bibliotecas Públicas (SUB), órgão vinculado à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. A exposição percorreu diversas bibliotecas públicas do estado, a fim de difundir o trabalho do artista que, embora tão atuante e influente na vida cultural do país nas primeiras décadas do século XX, infelizmente, ainda é pouco conhecido e lido.

Em 1908, com um grupo de amigos, Aníbal funda, no Parque Municipal de Belo Horizonte, o Atlético Mineiro Football Club, este que cinco anos mais tarde passará a ser denominado apenas de Clube Atlético Mineiro. A importância de Aníbal para a história deste clube vai além, pois foi ele quem marcou, em 21 de março de 1909, o primeiro gol do Atlético, numa vitória de 3 a 0 sobre o Sport Club Football, quando tinha apenas 14 anos.

---

<sup>54</sup> Disponível em:

<https://bibliotecapublica.mg.gov.br/files/Exposi%C3%A7%C3%B5es%20sistema/Artista%20do%20verbo%20e%20da%20vida%20-%20An%C3%ADbal%20Machado.pdf>

(Acesso em: 28/01/2025)



(Registro mais antigo de uma formação do clube Atlético Mineiro, 1910)<sup>55</sup>

Após uma passagem pelo Ginásio Mineiro, em 1909, Aníbal conclui essa etapa escolar no Colégio Abílio, do Rio de Janeiro, instituição imortalizada por Raúl Pompéia como Ateneu, em seu romance homônimo. Aníbal Machado bacharelou-se em Ciências e Letras, em 1912, e cinco anos mais tarde, concluiu o curso de Direito. Foi nos primeiros anos da década de 20 que, em uma visita à redação do *Diário de Minas*, a fim de conhecer o cronista Manuel Fernandes da Rocha, Aníbal estabeleceu uma grande amizade com o dono deste pseudônimo, o poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade, relação mantida até o fim de sua vida. Nesse mesmo período conheceu outros jovens escritores, que se tornaram figuras notáveis do modernismo mineiro, como Pedro Nava e João Alphonsus.

Em 1923, Aníbal se muda definitivamente para o Rio de Janeiro, junto de sua primeira esposa, Aracy Jacob e de suas filhas. No ano seguinte, sob o governo de Artur Bernardes foi nomeado promotor-adjunto, cargo que ocupou por pouco tempo, substituindo-o pelo de catedrático interino de literatura do Colégio Pedro II. Publicou, em 19 de junho de 1929, um fragmento de *João Ternura* na *Revista de Antropofagia*, sob direção de Oswald de Andrade. Entretanto, 1930 foi um ano de grandes perdas para

<sup>55</sup> Na fonte consultada, não há referência à posição de Aníbal na fotografia, nem mesmo à autoria da mesma. Disponível em:

<http://cronicasalvinegrasgalo.blogspot.com/2016/05/o-primeiro-jogo.html>

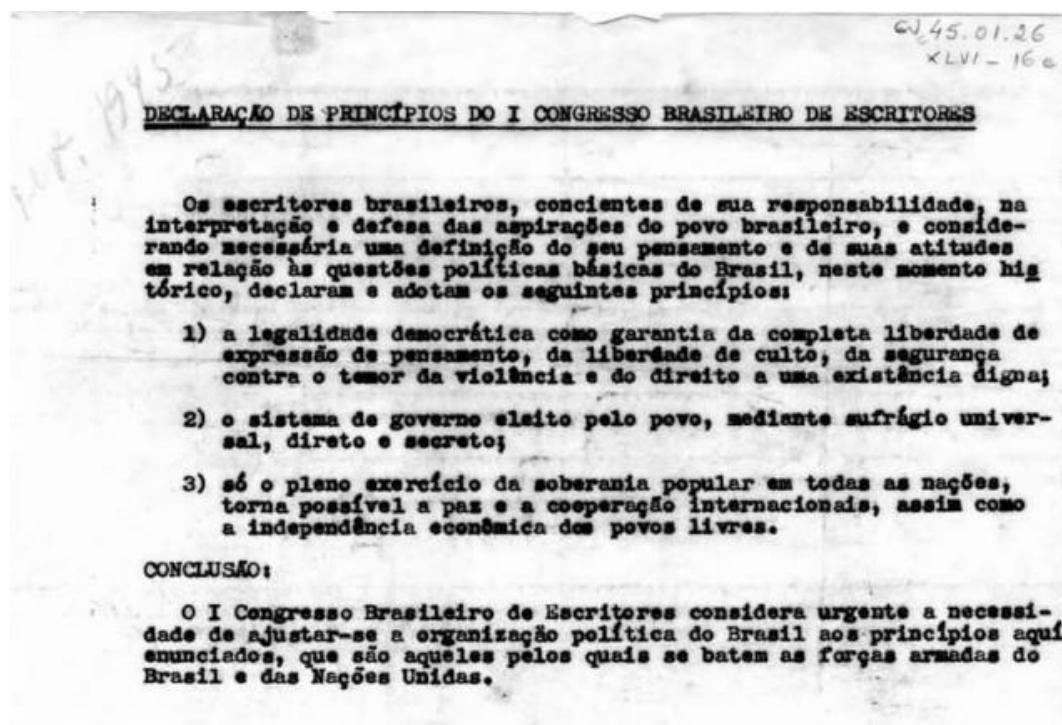
[https://www.superesportes.com.br/app/1,9/2019/03/21/noticia\\_atletico\\_mg,573855/goleador-de-14-anos-longa-espera-e-reencontros-ha-110-anos-atletico.shtml](https://www.superesportes.com.br/app/1,9/2019/03/21/noticia_atletico_mg,573855/goleador-de-14-anos-longa-espera-e-reencontros-ha-110-anos-atletico.shtml)

(Acesso em: 30/01/2025)

Aníbal Machado, primeiro a de sua mãe, e depois a de sua esposa, que morreu no parto de seu sexto filho, este que seria o seu primeiro menino, mas que também não resistiu. No ano seguinte, ele se casou com Selma Jacob, irmã de Aracy, com quem teve a última de suas seis Marias.

No período em que morou na rua Francisco Sá, 12, em Copacabana, no ano de 1935, o artista passou a realizar suas famosas “domingueiras”, quando reunia diversos amigos em sua casa, hábito que manteve até os últimos anos de vida. Faziam parte desses encontros nomes importantes da nossa literatura, tais como os poetas Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano e o seu primo, Murilo Mendes. Dois anos mais tarde, com a compra de uma casa assobradada na rua Visconde de Pirajá, 487, em Ipanema, os encontros dominicais tornaram-se maiores, com mais visitantes ilustres, figuras célebres não só da arte e da cultura brasileiras, mas também de outros países, como Orson Welles, Jean-Louis Barrault, Pablo Neruda e Albert Camus. Foi também neste logradouro onde, em 1951, sua filha, Maria Clara Machado funda o grupo teatral O Tablado, responsável por formar grandes nomes da dramaturgia brasileira.

Foi somente em 1941 que Aníbal Machado publicou o seu primeiro livro, *O cinema e sua influência na vida moderna*, resultante de uma conferência que fizera no Instituto Brasil-Estados Unidos. Entre os anos de 1944 e 1946, presidiu a Associação Brasileira de Escritores, função que também exerceu no histórico I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em janeiro de 1945, no Teatro Municipal de São Paulo. A “Declaração de Princípios” deste evento, que destacava a luta pela democracia, serviu de auxílio para combater a ditadura do Estado Novo, que chegou ao fim em outubro daquele ano.



(Fac-símile da Declaração de Princípios do I Congresso Brasileiro de Escritores)<sup>56</sup>

Em dezembro, Aníbal chegou a concorrer ao cargo de deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro, mas não obteve êxito. Em 1947, ele passou dez meses na Europa, visitando vários países. Em sua passagem pela capital francesa, que ainda se recuperava do pós-guerra, conheceu Picasso, Paul Eluard e André Gide, fundador da *Nouvelle Revue Française*, para a qual Maurice Blanchot escreveu assiduamente entre 1953 e 1968. Em 1951, o escritor mineiro publicou o seu *ABC das catástrofes*, cujo escopo teórico tem grande influência dos artigos que leu em outra importante revista francesa a *Critique*, questão que retomaremos adiante.

Em 1964, estando já muito doente, recuperando-se de um câncer e com pneumonia, Aníbal Machado confia os originais de *João Ternura* ao amigo da vida toda, Carlos Drummond de Andrade, que aceita a incumbência de editar a obra. No dia 19 de janeiro daquele ano, Aníbal Machado morre, aos 69 anos. Mas o seu legado permanece efetivo e consistente. Fato que se deve a gestos de resgate, como o da referida exposição e tantos outros que, embora muitas vezes singelos, são sempre muito potentes, por

<sup>56</sup> Disponível no site “Memorial da Democracia”:

<https://memorialdademocracia.com.br/card/intelectuais-unem-se-pela-democracia>

(Acesso em: 30/01/2025)

manterem ativa a obra de um artista tão relevante para a nossa cultura e para a exegese de um período fundamental da nossa história.

Nesse sentido, em 1994, a propósito do centenário de nascimento de Aníbal Machado, o crítico cultural Raúl Antelo também realizou uma contribuição de valor inestimável para a memória desse artista. Antelo foi o organizador do volume *Parque de diversões Aníbal Machado*, publicado através de uma parceria entre as editoras da UFMG e da UFSC. Havia uma lacuna em nossa historiografia literária que foi preenchida por esse valioso material, que reuniu textos esparsos do escritor. A pesquisa foi desenvolvida, principalmente, a partir de consultas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, no Instituto de Estudos Brasileiros, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e na Biblioteca da Fundação Bienal, em São Paulo, bem como no Arquivo Público Mineiro. Além disso, Antelo relata que, nessa laboriosa tarefa, recebeu diversas indicações e esclarecimentos de Carlos Drummond de Andrade. Assim, esse trabalho expressa a sua relevância pelo fato de que, segundo o organizador, Aníbal Machado "representa, para o Rio de Janeiro, aquilo que Mário de Andrade significou para São Paulo dos anos 1930 e 1940: um arregimentador - animador cultural, introdutor das vanguardas políticas, intelectual empenhado e partidário" (ANTELO. In: MACHADO. 1994. p. 15).

Raúl Antelo já empenhava esforços na preservação e na ativação da memória de Aníbal Machado havia mais de uma década, antes mesmo da produção e publicação de *Parque de diversões*. É o que atesta, por exemplo, o inventário da Coleção Aníbal Machado presente no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, oriunda de uma doação realizada pela família do escritor à Universidade. Na seção de correspondências, encontramos a indexação das cartas trocadas entre Raúl Antelo e uma das filhas do escritor, Maria Clara Machado, em virtude da realização da Semana Aníbal Machado, em Florianópolis, no ano de 1984, quando ele completaria 90 anos<sup>57</sup>.

De acordo com Antelo, uma das razões que talvez explique o fato de Aníbal muitas vezes ser conhecido apenas como uma figura dos bastidores da nossa literatura, e não como o artista singular que foi, deve-se à sua recusa e à postergação da publicação de *João Ternura*, tão requisitada pelos amigos que já haviam lido alguns excertos. Mas o crítico parece ter encontrado uma justificativa para o gesto rebelde, a partir de um

---

<sup>57</sup> ANEXO III

posfácio inédito daquela obra, que nos foi revelado em *Parque de diversões*, no qual o escritor se justifica:

Livro há tanto tempo anunciado e esperado como este há de ser recebido com hostil prevenção. Parece-me que só será apreciado no seu justo valor depois das admirações ou decepções que acaso suscitar à primeira vista. Poxa! Então é isso! Depois de tantos anos! A obra de fato viveu mais parada do que caminhando. Pode-se dizer mesmo que caminhava mais na poética do autor, quando estava parada. Involuntariamente. Os amigos que lhe leram alguns trechos esperavam por ela, me estimulavam. Quem menos contava com ele, era eu. Por isso nunca acreditei que viesse um dia a ser composto e apresentado mecanicamente sob a forma de um livro. Um livro! Mercadoria à venda em toda parte com a alma da gente nua, exposta, cega e surda, mas nua... (MACHADO. 1994. p. 16)

Como se percebe, Aníbal refutava a ideia de ver sua “alma” transformada em mero fetiche, em mercadoria. Isso, de certa forma, também nos remete, novamente, à imagem do “homem em preparativos”, com a qual iniciamos este capítulo, aquele que parece não querer preterir qualquer das múltiplas atividades que exerce, deixando-as todas em aberto, acumulando material, numa procura que jamais cessa, sem inauguração, sem conclusão. Em sua já referida “Autobiografia”, o texto de 1944 publicado na revista *Diretrizes*, há uma reiteração de sua recusa à publicação de *João Ternura* e a declaração de sua surpresa com o possível interesse de leitores por sua vida e obra:

Prefiro antes conversar do que escrever; antes ouvir do que ler. Há muitos anos venho fazendo sem querer, com enormes interrupções, um livro interminável para o qual tenho um montão de notas e que é possível seja organizado algum dia. [...] Publico muito pouco e isso sem nenhuma ideia preconcebida. Escrevendo pouco, publicando menos, é natural que eu não tenha leitores que se possam interessar pela minha vida. É este o motivo do meu espanto quando "você veio procurar-me". (Ibidem. p. 41-42)

Esse posicionamento que acolhe as interrupções e as descontinuidades, bem como a disposição de sua obra em torno de buscas sem remitências é um dos indícios do caráter moderno desse “homem em preparativos” que foi Aníbal Machado, criador de personagens cujas identidades se desenvolveram do mesmo modo que a sua obra, isto é, nunca se constituíram sob formas fixas, foram sempre descentradas, ambíguas e fragmentadas. Justamente por isso, Raúl Antelo assinala diversos pontos de intersecção e

convergência entre o trabalho de Aníbal Machado e de alguns de seus pares modernistas, como Mário de Andrade e Carlos Drummond. Isto se deve especialmente pelo fato de que a obra destes escritores organiza-se, grosso modo, em torno de uma busca que, embora se revele como um fim em si mesma, carrega uma nostalgia da unidade.

As ideias de discurso descontínuo e de obra única permitem-nos a aproximação daquilo que se apresenta naturalmente separado. Nesse sentido, diríamos que sintomaticamente a própria obra fornece, por inversão, sua chave interpretativa. Texto refratado e obra singular apagam as categorias tradicionais e sugerem nova perspectiva: a da intersecção textual. Como enfocá-los, sob esse ângulo, o trabalho de Aníbal Machado? Creio que, em Aníbal, convergem várias tensões polarizadoras do Modernismo, todas elas subordinadas ao princípio de negação que estrutura sua obra. Junto ao Aníbal de livre desejo, agita-se um outro, que continua a defender-se do novo, negando que isto lhe pertença, e que confirma, por essa via, a inércia do passado. A meio caminho de sua libertação, ao vislumbrar uma consciência menos confusa da realidade, Aníbal - como Ternura - estaca diante de suas contradições de pequeno-burguês, diluídas em névoa poética. Como a culpa é do nevoeiro, os escritores da virada do século dedicam-se a reproduzi-lo em seus escritos. Com um pé em cada Espanha de transição, Unamuno também comete uma *Niebla*, que busca o novo e recusa a novela tradicional. Resultado: aborta uma *nivola*. O próprio Mário de Andrade, ao tentar definir seu não-romance *scherzo*, sintoma, folclore? - nos confirma a visão modernista: O presente é uma neblina vasta." Entre a busca da pedra e o açoite do vento, a ação se detém diante das partículas em suspensão *niebla*, neblina, nevoeiro. Assim sendo, o escritor se afirma em sua negatividade. O nascer para morrer, princípio gerador de Aníbal, se traduz no acordar para a morte do poeta de Itabira. Inseridos numa linha de remota origem medieval, que passa pelas *Coplas*, de Jorge Manrique e atravessa toda a literatura de antíteses do barroco espanhol, a obra destes modernistas empenha-se numa travessia imóvel, aterrorizados que estão pelo desgaste do caminho. Mas confirmando o peculiar heroísmo do poeta moderno, quando mais vivem e perdem, tanto mais sua obra cresce e se consolida. "Morrer perder o texto/Perder a palavra/o discurso/morrer perder o texto/Ser metido numa caixa/Como texto/Sem texto. Aliás, tanto Mário como Aníbal ou Drummond organizam sua obra a partir de uma busca. A muiiraquitã totêmica ou a pedra-obstáculo representam enigmas substantivos, verdadeiros princípios de organização. Na impossibilidade de ligar o fenômeno a seu noumeno, os poetas modernistas revivem o drama de Narciso e se sentem compelidos a uma angustiosa busca da unidade que, tanto em Mário como em Drummond, pode ser simbolizada pelo boi, elemento singular e arcaico, marco do Brasil patriarcal. Nessa busca de um objeto perdido, vemos a busca de um ser perdido em um mundo sem objeto. [...] Impossibilitados de unir o ser à sua aparência, os modernistas recebem a revelação de que o fluir é destruição. Em um momento positivo, instrumentalizarão essa evidência, enquanto princípio de corrosão. Em seu momento negativo,

porém, hão de martelar a angústia do ser múltiplo. (MACHADO. 1994. p. 28-29)

É justamente a angústia e a jornada inglória e solitária de um ser perdido em um mundo sem objeto, para quem é impossível se “organizar em formas calmas, permanentes e necessárias”, que vemos descrita em dois notáveis poemas de Carlos Drummond de Andrade. O primeiro, “O boi”, presente em seu quarto livro de poesia *José*, publicado pela primeira vez na compilação *Poesias* (José Olympio, 1942). Já o segundo, trata-se de “Um boi vê os homens”, cuja primeira publicação se deu em *Claro Enigma* (José Olympio, 1951). Transcrevo-os.

### **O boi**

Ó solidão do boi no campo,  
 ó solidão do homem na rua!  
 Entre carros, trens, telefones,  
 entre gritos, o ermo profundo.  
 Ó solidão do boi no campo,  
 ó milhões sofrendo sem praga!  
 Se há noite ou sol, é indiferente,  
 a escuridão rompe com o dia.  
 Ó solidão do boi no campo,  
 homens torcendo-se calados!  
 A cidade é inexplicável  
 e as casas não têm sentido algum.  
 Ó solidão do boi no campo!  
 O navio-fantasma passa  
 em silêncio na rua cheia.  
 Se uma tempestade de amor caísse!  
 As mãos unidas, a vida salva...

Mas o tempo é firme. O boi é só.

No campo imenso a torre de petróleo.

(DRUMMOND. In: *Obra Completa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967. p. 122).

### **Um boi vê os homens**

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
como também parecem não enxergar o que é visível  
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes  
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.  
Toda a expressão deles mora nos olhos — e perde-se  
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.  
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,  
e como neles há pouca montanha,  
e que secura e que reentrâncias e que  
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,  
permanentes e necessárias. Têm, talvez,  
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem  
perdoar a agitação incômoda e o translúcido  
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo  
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,  
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

(DRUMMOND. In: *Reunião*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 167).

Partindo de Itabira e retornando à Sabará, retomemos, portanto, as análises de Raúl Antelo acerca das singularidades que marcam a obra descontínua de Aníbal Machado. A partir das leituras pioneiras de Moacyr Félix (1926-2005), de Renard Perez (1928-2015) e de Mário Barata (1921-2007), que logo estabelecem uma ligação entre Aníbal Machado e o surrealismo, Antelo recupera essa interpretação para ler o escritor mineiro como um “surrealista periférico”. Afinal, é possível apontar nos textos de Machado uma série de preceitos presentes no manifesto de Breton (1924), tais como a libertação do inconsciente, que se emancipa da lógica e da razão, e o “jogo desinteressado do pensamento”, que coincide com o desejo, esta força que contraria “a ordem cotidiana,

cimentada pela repetição coercitiva” (ANTELO. In: *Ibidem*. p. 20). Com efeito, em *Cadernos de João* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1957) lemos: "Que em tua cabeça as ideias não se imobilizem em arranjos de museu, mas fermentem para novas metamorfoses. Chegarás assim à maturidade, ainda com direito aos últimos fulgores da vida". Desse modo, ao analisar “O Piano”, conto de Aníbal Machado publicado primeiramente na Revista do Brasil (n.53), em março de 1943, cuja evidente estrutura dramática o conduziu a uma montagem teatral, e que foi posteriormente dedicado à Maria Rosa Oliver (1898-1977), escritora argentina que recebeu o Prêmio Lênin da Paz em 1957, Raúl Antelo conclui que:

O tema da repetição e do retorno do reprimido, exemplarmente ilustrado em "O Piano", é um dos motivos marcantes da poesia de Aníbal. Nela, a equação ocular igualitária universaliza o particular e multiplica a indefinição do sujeito, tornando-o perpétuo e ubíquo. No entanto, essa multiplicação do ser, que se valoriza ao ritmo do vento, carrega em si o seu contrário: um trabalho de assimilação, que sonha com o ser constante e igualado. A metáfora da pedra é o suporte poético desta identificação.

(ANTELO. In: MACHADO. 1994. p. 19)

Mais adiante, ainda na introdução ao *Parque de diversões*, o crítico arremata a sua argumentação, assinalando outras afinidades entre o trabalho de Aníbal Machado e o surrealismo, esta vertente artística com a qual o escritor mineiro “educou a sua sensibilidade”, e propõe que:

É precisamente esta ideia do homem partido do *nosso tempo*, a bater na vidraça do inconsciente bretoniano, que marca o descompasso da significação deslocada. Transmutação e justaposição de experiências, traços marcantes do olhar surrealista, se traduzem, na obra de Aníbal, num transformismo em processo. Vejo, assim, o autor de *João Ternura* encavalgado a dois modos de representar a sobredeterminação do real. O mais ilusionista é aquele que tenta refletir um mundo onírico em que os objetos se interpenetram, desafiando as categorias convencionais. (Ibidem. p. 30)

#### 4.1. “As imagens mineiras da catástrofe”

O incêndio é a mais impaciente das catástrofes; a explosão, a mais impulsiva e lacônica; o abaloamento, a mais colérica; a inundação, a mais feminina e majestosa.

Qualquer que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco.

A velocidade é a irmã mais nova do desastre: a mais fina também, e a mais esbelta.

Os escombros, esquecidos da violência, procuram sossego sob a relva e o musgo.

Uma barragem que se rompe é um desrecalque violento: o rio realiza o velho desejo de voltar ao primitivo leito.

Um erro de cálculo explica o desabamento de um edifício. Mas por que não pensar também na rebelião das paredes contra o que se passa entre elas?

No estado de ruína os velhos prédios se convertem à religião...

A terrível força moral das águas, logo após o afogamento: o mar, o açude, a lagoa escondendo o crime... Só o rio tem o ar de quem não se lembra mais: porque o rio que matou já vai longe...

"Voo", "asas" metáforas inúteis, destinadas a apagar nos tripulantes do avião a consciência da violação, pelas hélices, da virgindade da atmosfera.

O desabamento de um antigo prédio desabitado sem a provocação do homem nem a intervenção do vento tem todas as características de um suicídio por desgosto.

No desastre instantâneo há uma fulguração que não é do sol nem de nenhuma luz exterior.

O desabamento de uma mina é como a reação da virgem que fecha as coxas à ameaça do bruto.

O deus dos desastres é zanolho, absconso, canhoto, míope, surdo e estúpido. Sua força física, porém, é assombrosa. Impossível saber-se como e quando fará uso dela.

Com sua vanguarda de relâmpagos e ventania, o mais sinistro dos temporais é um espetáculo com que a natureza procura aterrorizar os homens e arrefecer-lhes a vontade imemorial de conquistá-la.

Uma casinha transfigurada pelas chamas executa para suas companheiras de rua o ballet com que se despede de sua condição de casebre: é o seu momento de revanche e o único esplendor.

Enquanto a natureza diminui suas catástrofes, o homem multiplica seus desastres.

(Aníbal Machado. “ABC das catástrofes”. In: *Cadernos de João*)

Comete um grave equívoco quem considera que a operatividade dos dispositivos teóricos elaborados por Maurice Blanchot (1907-2003) tenha se aplicado à crítica brasileira apenas quando ocorreu sua tardia tradução à língua portuguesa. Isto é o que aponta Raúl Antelo no artigo “Maurice Blanchot e as imagens mineiras da catástrofe”, cuja primeira publicação se deu em 2006, na revista *ArtCultura* (v. 8, n. 12), texto que reaparece, sete anos depois, na edição de 15 anos do periódico (v. 15, n. 27). A inusitada relação entre o crítico francês e a interpretação de suas teorias a partir de uma perspectiva mineira explica-se pelas leituras não-normativas desenvolvidas por Raúl Antelo, pela exímia aplicação do método arqui-filológico. Método este que poderia incorrer em avaliações distorcidas, caso cedesse à busca sequiosa da origem, enquanto imperativo único e absoluto. Contudo, as investigações aqui são orientadas a partir da emergência de possíveis começos, de pequenos saltos (*Ursprung*) que rompem a pretensa linearidade, inequívoca e sem fissuras das abordagens históricas.

No artigo em questão, os saltos que nos conduzem à reinterpretação dos fatos e à consequente reelaboração da memória surgem quando o crítico argentino-brasileño pratica o seu gesto mais recorrente, isto é, ousa “ler o que não foi escrito”. Ao considerar que Aníbal Machado, este notável mineiro de Sabará, tenha realizado proveitosas leituras dos textos fundamentais de Blanchot, antes mesmo da publicação das primeiras edições francesas de *L'Espace littéraire* (1955) e de *Le Livre à venir* (1959), Antelo propõe um anacronismo deliberado, com o qual operam as leituras arqui-filológicas. Assim, através de associações fortuitas e de uma múltipla rede de relações, o crítico nos apresenta outras vias de recepção do pensamento de Blanchot na América Latina. Acessemos, portanto, esses labirintos de circulação traçados por Antelo, no qual se dissemina a obra desse pensador tão influente para a *French theory*.

*O espaço literário* só é traduzido em 1987 e *O livro por vir*, em versão portuguesa de Maria Regina Louro, é de 1984. Esse atraso não chega, entretanto, a constituir uma anomalia, uma catástrofe, já que o caso italiano, para dar apenas um exemplo, é pouco melhor do que o nosso: *O espaço literário* sai em 1967 e *O livro por vir*, em 1969. Mesmo assim, as traduções ao espanhol são bem anteriores. Em 1957, na revista *Ciclón*, a dissidência da *Orígenes* de Lezama Lima, o grupo cubano de Virgílio Piñera transcreve, em versão do companheiro do próprio Piñera, Rodríguez Tomeu, um ensaio de Blanchot sobre Freud. Trata-se de artigo publicado um ano antes na *Nouvelle Revue Française* e depois incorporado a *O espaço literário*. Lembremos que a revista que divulga esse primeiro fragmento de *O espaço literário*, a *Ciclón*, o vento disseminador de catástrofes, era uma publicação cuidadíssima onde estreiam escritores como Sarduy ou Cabrera Infante, mas onde também se divulgam autores próximos do universo blanchotiano. Citemos apenas um deles, Mallarmé, mais especificamente a *Hérodíade*, estampada em versão de uma escritora "brasileira", quanto ao exílio, a espanhola Rosa Chacel. Em 1959, portanto, sai a primeira versão em espanhol de *Le livre à venir*. E em 1967, coincidentemente com a transgressão que agitava a sociedade latino-americana, a pequena editora del Mediodía publica, em Buenos Aires, *Sade e Lautreamont*. A tradução era de Arturo Cerretani, autor de vários relatos, dentre eles, *A violência* (1965), e roteirista de *O crime de Oribe*, filme de Torre Nilsson, baseado em *O perjúrio da neve* de Bioy Casares. [...] Digamos que, depois da primeira tradução, em 1969, de *O espaço literário*, da autoria de Jorge Jinkins (mais tarde famoso psicanalista a lidar com as questões do horror e da imprescritibilidade dos crimes da ditadura), segue uma série de novas edições, dentre elas a de um ensaio sobre Rousseau, três anos depois, pela editora Nueva Visión, sempre em Buenos Aires. Em poucas palavras, a partir destes mínimos dados que ora apresento, fica claro que Blanchot já atrai atenções latino-americanas, notadamente em Buenos Aires e Caracas, nos anos 70, e que a trilogia teórica essencial da segunda fase de Blanchot tem imediata circulação em toda a região. Em 1970, ou seja, um ano depois de editada originalmente, sai *O diálogo inacabado*, em Caracas; pela mesma editora temos *A escritura do desastre* em 1990 e, só em 1994, a Paidós publica, em Barcelona, *Le pas au delà*. Em 1976, sai *L'amitié* em Madri, batizado de *La risa de los dioses*, título de um dos ensaios estampados na *Nouvelle Revue Française* (1965). Em 1991, o Fundo de Cultura Económica edita, no México, *De Kafka a Kafka*, reunião de ensaios que se abre com o famoso manifesto sobre a morte de 1948. Estamos falando de uma difusão maciça num lapso de trinta anos, entre 1959 (*Le livre à venir*) e 1991 (*De Kafka a Kafka*). No meio, nos dias de 68, *O espaço literário*. (ANTELO. 2013. p. 222-223)

E em que ponto desse labirinto se situa o encontro do nosso “surrealista periférico” com as teorias do crítico francês? Afinal, de acordo com a hipótese de Raúl Antelo, o *ABC das catástrofes*, cuja escrita fragmentária o faz esbarrar no diário, registro íntimo analisado por Blanchot em *O espaço literário* e *O livro por vir*, fora definido por seu

criador “com conceitos de forte tradição no pensamento negativo acerca da arte” (Ibidem. p. 223). Nesse sentido, a lógica dispersiva e avessa à totalização presente na obra de Aníbal a aproxima dos conceitos de "arquipélago" e "constelação", teorizados pelo crítico francês, a fim de descrever formas de relação e de dispersão que desafiam as noções tradicionais de totalidade e de unidade. Ambos os conceitos evocam a ideia de uma multiplicidade de elementos separados, mas que mantêm entre si uma relação de proximidade e de distância.

*Arquipélago* nos remete a Blaise Cendrars, mas fundamentalmente a St. John Perse e não seria demais lembrar que, quando o grupo italiano da revista *Il Menabò* (1959-1966), formado por Italo Calvino e Elio Vittorini, traduziu, em 1964, *La parole du fragment*, eles optaram por enunciar *La parola in arcipelago*. Por sua vez, "constelação" abrange um arco que vai de Mallarmé a André Masson, autores ambos lidos e apreciados por Aníbal. (Ibidem. p. 224)

Essa arguta observação de Antelo, acerca da escolha do grupo italiano pelo termo “*arcipelago*”, em detrimento de “*frammento*”, por exemplo, remete-nos novamente ao pormenor percebido com perícia pelo crítico, que foi apresentado na introdução deste trabalho. Refiro-me à opção de Foucault pelo título “*Art du langage et linguistique*”, ao traduzir o texto “Linguística e história literária”, do crítico austríaco Leo Sptizer. Foucault elimina a referência à história, em favor da genealogia, o que Antelo considera uma resposta contundente ao positivismo filológico em que ele mesmo se educara. Relembremos a sua observação de que “a genealogia, mais do que à história, opunha-se, nessa perspectiva, ao desenvolvimento meta-histórico, não só de valores ideais, mas de teleologias indefinidas. A *Ursprung*, objeto da genealogia, diferenciava-se, assim, taxativamente, da procedência e da origem” (Idem. 2016. p. 15). Voltando, portanto, às influências da “escrita-constelação”, ao modo blanchotiano, absorvidas por Aníbal Machado, veremos que não há qualquer ingenuidade ou caráter acidental nessa assimilação. E eis aqui o ponto que, submetido ao crivo dos registros biográficos do escritor mineiro, elencados anteriormente, tais como a sua passagem por Paris e o seu contato frequente com periódicos franceses de crítica literária, corrobora as hipóteses de Antelo:

Aníbal Machado era leitor sistemático da revista *Critique*. Nela lê, com certeza, os primeiros ensaios de Blanchot, *Quelques remarques sur Sade* (ago.-set. 46), um ensaio sobre René Char (out. 46) e outro sobre o sonho de Rimbaud (mar. 47). O fundamental, "A literatura e o direito à morte", deve ter sido lido *in loco* já que, na primavera de 48, Aníbal encontra-se, aliás, pela primeira vez, em Paris, uma cidade ainda com as cicatrizes da guerra. Vários dos ensaios que farão parte de *O espaço literário*, tais como "Kafka e a exigência de obra" (mar. 1952), "Mallarmé e a experiência literária" (jul. 1952) ou "Rilke e a exigência da morte" (abr.-maio 1953) são então antecipados pela revista francesa, que mensalmente chegava à rua Visconde de Pirajá. Ora, mesmo conhecendo de antemão as partes esparsas, Aníbal lê, enfim, em 1955, *L'espace littéraire* e não é descabido imaginar que, entre a primeira edição do *ABC* (120 exemplares pelas edições Hipocampo, em 1951) e a edição da José Olympio, cujo prefácio é datado de fevereiro de 1957, tenhamos, da parte de Aníbal, uma proveitosa leitura de Blanchot. Atestam-no as cadernetas de citações que, à maneira da escrita fragmentária teorizada em *A escritura do desastre*, recolhem observações do escritor-leitor.

(Ibidem. p. 224)

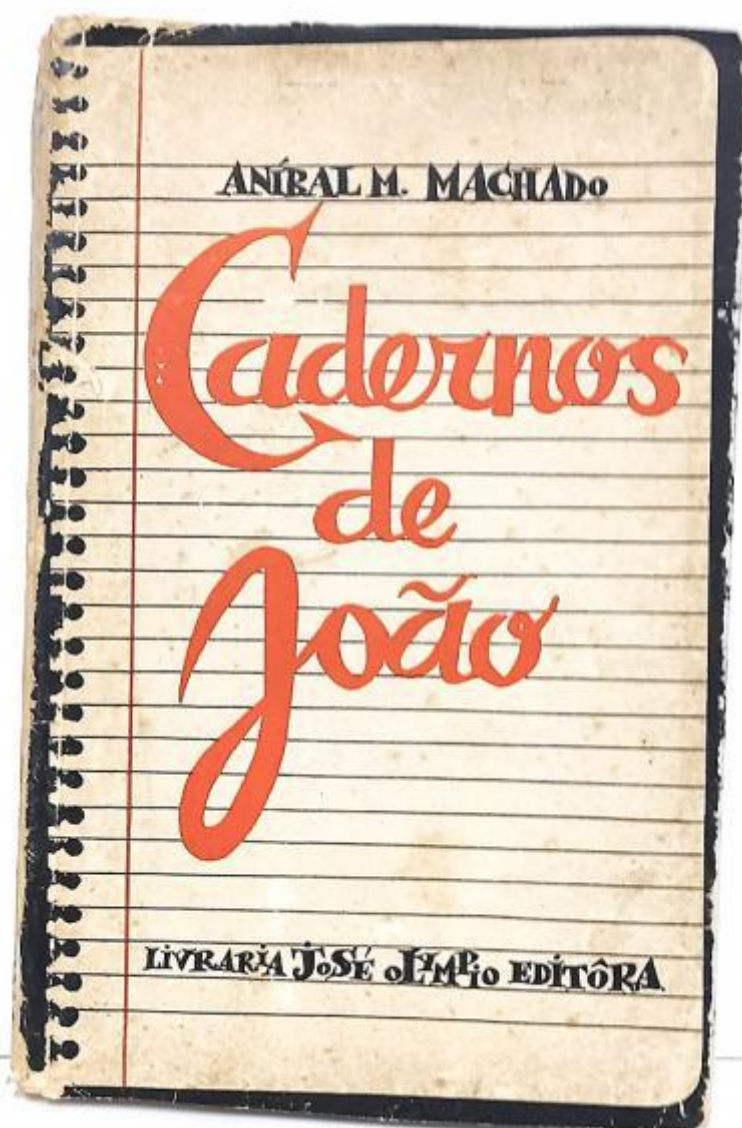
Assim, conforme descrito, muitas citações de Blanchot, muitos de seus fragmentos são anotados por Aníbal em sua caderneta e incorporados à sua escrita. Contudo, não se trata de uma assimilação passiva, o escritor se apropria de elementos teorizados pelo crítico francês, tais como o "absoluto negativo" e a "inoperância", como impulso de transformação e de movimento. Desenvolve-se, então, um diálogo que, segundo Antelo, nos conduz não só à interpretação da catástrofe como espelho do moderno, mas, sobretudo, à reabertura dos arquivos em questão, sendo estes acessados a partir de outras chaves de leitura, e à consequente elaboração de outras memórias.

Portanto, todo esse diálogo em filigrana entre Aníbal e Blanchot, [...] obriga-nos a reler o *ABC das catástrofes*. Nessa releitura, constatamos que, para Aníbal, a catástrofe é uma explosão de tempos (ritmos) e de espaços, que interrompe o controle tradicional a tutela astral, o "*desastre*" - e que, nesse sentido, ela pode ser tomada como uma definição do moderno. Na modernidade, de fato, o progresso capta-se na forma de catástrofe, já que, conforme a lógica da acumulação (qualquer que seja a arquitetura de um edifício, ele sempre será barroco porque sempre há de se tornar escombros), a exaustão pós-moderna nos disponibiliza a história como sucessão catastrófica de intervenções na forma. Debord assinala, justamente, que o barroco é o primeiro momento de auto-consciência da modernidade. A sociedade moderna, que suprime a distância geográfica, recolhe, interiormente, essa distância enquanto separação espetacular. Daí que o barroco, arte de um mundo que perdeu seu centro, seja a última ordem mítica reconhecida e perseguida pela

modernidade. Nela, a unidade do Cristianismo e o fantasma de um Império desaparecem para sempre [...].  
(Ibidem. p. 226)

Por fim, Antelo aponta-nos um paradoxo determinante, presente tanto no *ABC* de Aníbal quanto na escritura catastrófica e moderna de Blanchot. Quando, diante dos limites da representação, a força impessoal linguagem sobrepõe-se às noções tradicionais de um sujeito autônomo e consciente que a domina e a utiliza como ferramenta de expressão.

[...] o paradoxo central da catástrofe, seu ABC: a linguagem do intelectual é um efeito de dobra e vazio. É a linguagem de ninguém (de uma escrita automática ou de um simples *rebus*), de um *sujet sans sujet*, um sujeito imaterial e sem assunto e, no entanto, é também, ao mesmo tempo, a linguagem mais elevada, a da profecia. Blanchot conseguiu vê-lo já em *La part du feu* (1949), quando disse que a linguagem, transformada em única realidade, por isso mesmo, se transformava em *sujet*. Assim sendo, o *ABC das catástrofes* pode então ser lido, combinadamente, como avesso do mundo e avesso da linguagem". Outra não será a perspectiva de *A escrita do desastre*.



[Fac-símile da 1ª edição de *Cadernos de João*, 1957, compilação que inclui o *ABC das catástrofes*]

## A. B. C. DAS CATASTROFES

As grandes catástrofes são, em geral, filhas da explosão ou fruto da instantânea ruptura de equilíbrio das massas.



PRECIPITAÇÃO nefasta de ritmos, interrupção da tutela astral, súbito atropêlo de números...



QUALQUER que seja a arquitetura dum edifício, seus escombros obedecerão ao estilo barroco.



LACONISMO e rapidez são características do perfeito desastre. Devido à sua prolixidade, uma inundação com a lenta expansão

*Cadernos 177 de João*

[Vinhetas de Manuel Segalá (1917- 1958), pintor, poeta e artista gráfico espanhol, que ilustrou muitos trabalhos de Aníbal Machado<sup>58</sup>, entre eles, a 1ª edição de *Cadernos de João*.]

<sup>58</sup> Em março de 1958, em decorrência da morte do artista espanhol, com quem mantinha grande amizade, Aníbal publicou um texto no jornal *Para Todos*, em homenagem a Manuel Segalá (ANEXO IV).

## 5. Jorge de Lima, leitor de Henri Bergson

No miremos el arte con ojos de precepto. ¿Por qué razón Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, sujetos poco recomendables en vida, significan tanto para nosotros y son, de algún modo, bienhechores? No por su moral, desde luego, sino por haber dado un nuevo impulso vital, una nueva conciencia. Por eso, lejos de compararlos a predicadores que divulgan la buena doctrina o la mala, debemos compararlos al primer hombre que inventó el fuego. ¿Fue un bien? ¿Fue un mal? No lo sé. Fue una partida nueva para la humanidad. Una serie de partidas nuevas constituye una civilización. He ahí también lo que le importa más al poeta: una partida nueva, una victoria sobre la inercia, sobre la suya, sobre la de la época, sobre el eterno letargo de los reaccionarios. Vemos así que la poesía, más que una enseñanza, más que un encantamiento, una seducción, es una de las formas exorcizantes del pensamiento. Por su mecanismo de compensaciones libera al hombre de la atmósfera mala, permite respirar al que se ahogaba. Resuelve un intolerable estado de alma en otro satisfactorio. Es, por consiguiente, social, pero de un modo más complejo y más indirecto que lo que se piensa. Como quien no quiere la cosa, respondo de este modo a la pregunta: “¿A dónde va la poesía?” Va a hacernos habitable lo inhabitable, respirable lo irrespirable.

(Henri Michaux)<sup>59</sup>

O fragmento acima integra o discurso do escritor e artista visual franco-belga Henri Michaux (1899-1984), lido no 14º Congresso dos PEN *Clubs*, realizado em Buenos Aires, no ano de 1936. Na edição do dia 13 de maio de 1951 do “Letras e Artes”, suplemento do jornal *A manhã*, o texto reaparece citado pelo poeta e médico alagoano Jorge de Lima (1893-1953)<sup>60</sup>, na coluna “Preparação à poesia”. A data coincide com o

<sup>59</sup> “Letras e Artes”, a.6, n.206, 1951. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/letras-artes/114774> (Acesso em 27/02/2025)

<sup>60</sup> Na última e monumental reedição de *O turista aprendiz* (2015), o livro de relatos de viagens de Mário de Andrade, concluído em 1943, mas editado pela primeira vez apenas em 1976, no capítulo dedicado às viagens etnográficas do escritor pelo nordeste, iniciadas em 1928, há uma nota dedicada a Jorge de Lima. Pois é este quem recebe, junto de outros amigos como Ascenso Ferreira, Cícero Dias e Câmara Cascudo, o autor de *Macunaíma*. Portanto, transcrevo, a seguir, a referida nota que, não só retrata a grande amizade entre Mário e Jorge, mas também revela a intensa atuação deste último na cena cultural do modernismo brasileiro.

“Jorge de Lima (União dos Palmares, 1893 - Rio de Janeiro, 1953). Poeta, romancista, ensaísta, artista plástico e médico natural de Alagoas, radicado no Rio de Janeiro após 1930. A viagem do *Turista Aprendiz* sela o início da amizade marcada na correspondência de 1929 a 1943; nas dedicatórias de todos os livros que Jorge de Lima publica de 1927 até a morte de MA, em 1945; no manuscrito do poema “Louvado”, de 1929, e em exemplares de fotomontagens apresentados ao escritor paulistano. Este, depois de esboçá-los nas margens dos livros de título homônimo, publica os artigos “A túnica inconsútil” (O Estado de S. Paulo, São Paulo, 9 de janeiro, 1939), “A mulher obscura” I-II, “A poesia em pânico” e “A volta do condor” (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 21, 28 de janeiro, 9 de abril e 30 de junho, 1940, textos reunidos por Sônia Sachs em *Vida literária*. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1993, p. 6-10, 17-24, 145-153, 220-225). “A

aniversário de cinquenta anos de outro notável poeta brasileiro, Murilo Mendes (1901-1975), a quem Lima dedica a sua *Ivenção de Orfeu* (1952). Tal efeméride fora inclusive celebrada naquela edição do periódico que, por sinal, parecia reportar os modernismos múltiplos que se desenvolviam no país, apresentando, por exemplo, uma reedição de *Cobra Norato*, de Raul Bopp (“o verdadeiro animador do movimento modernista no sul”, segundo Augusto Meyer); uma carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira; uma análise (*work in progress*) da obra poética de Jorge de Lima; bem como menções jubilosas ao referido cinquentenário de Murilo Mendes. Mas, voltemos à nossa questão principal.

Esse impulso vital presente na poesia, sobre o qual disserta Michaux, que ao ser liberado gera uma nova consciência, e representa uma vitória tanto sobre a inércia da nossa vida habitual quanto à letargia dos reacionários, apresenta relações possíveis com algumas ideias do filósofo francês (laureado com Prêmio Nobel de Literatura, em 1927) Henri Bergson (1859-1941). Notável por seus excepcionais estudos acerca da memória, é principalmente em *A Evolução Criadora* (1907) que Bergson trata da ultrapassagem das estagnações e das alienações às quais o ser humano se submete, pela aplicação da dimensão meramente utilitária da inteligência, uso este que lhe permite adaptação ao meio social. Contudo, segundo o filósofo, é no hiato que se produz na relação conflituosa entre a inteligência e as obrigações sociais onde se insere a *emoção criadora*, impulso que nos permite a ultrapassagem de nossa condição adaptativa. O filósofo define, portanto, esta força como um “estremecimento afetivo da alma” (BERGSON. 1978. p. 36), distinto das emoções banais.

Essas concepções serão muito caras a Jorge de Lima, que terá seu trabalho fortemente influenciado pelas teorias de Bergson. É Raúl Antelo quem lê o poeta alagoano exatamente sob essa perspectiva, como um aplicado leitor do filósofo francês. No artigo

---

volta do condor” é escolhido por MA para figurar em Aspectos da literatura brasileira, v. 10 das *Obras Completas* (São Paulo: Livraria Martins Editora, [1942], p. 141-145). E, em “Fantasias de um poeta: fotomontagens de Jorge de Lima”, artigo no Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo, a. 9, nº 145, outubro de 1939, o crítico reproduz colagens recebidas, adiantando-se ao artista, que, apenas em 1943, externa essa vertente de sua criação plástica no volume *A pintura em pânico* (Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira; V. o texto em ANDRADE, Mário de. *Será o Benedito?* Ed. preparada por Cláudio Giordano. São Paulo: EDUC/ Giordano, 1992, p. 13-16”).

Cabe ainda ressaltar que a organização do volume foi realizada por Telê Ancona Lopez, orientadora de Raúl Antelo tanto no mestrado (1976-78. Com a dissertação *Na ilha de Marapatá. Mario de Andrade lê os hispano-americanos.*) quanto no doutorado (1978-81. Com a tese *Literatura em revista*).

(In: ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015. p. 217)

“Jorge de Lima: ressonâncias”, publicado em 2020, na revista de estudos literários *Terra roxa e outras terras* (v.38), o crítico assinala a afinidade daquele poeta com a ideia de

Uma contemporaneidade do presente e do passado, não apenas em termos de sobrevivência de um no outro, aquilo que Jorge chamava de ressonância, mas por uma sorte de autopreservação do passado em si mesmo (Lima. 1929). É o passado integral que convive com cada presente e rompe com a plena presença desse presente.  
(ANTELO. 2020. p. 21)

Ora, essa acepção da ressonância não é outra coisa senão uma reiteração do conceito de duração proposto por Henri Bergson. Rafaçamos, então, o percurso argumentativo proposto por Antelo, a fim de que possamos identificar as explícitas referências do poeta às teorias do filósofo francês.

Antes disso, porém, proponho uma sucinta elucidação dos fundamentos teóricos de Bergson, exemplarmente apresentados por Auterives Maciel, em “A memória cósmica e a emoção criadora”, um dos artigos de *As dobras da memória*, volume cujos capítulos são derivados dos trabalhos apresentados no “I Seminário de Memória, Subjetividade e Criação”, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social, e realizado em novembro de 2007, no Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO. Assim, no referido capítulo, são apresentadas ideias de como a memória pode intervir em uma vivência criativa. Ou seja, assimilando-a não como uma realidade estanque, que apenas restitui o passado, tal como o foi, mas como uma potência criadora. Nesse sentido, a primeira noção fundamental a ser considerada é a de que, para Bergson, a verdadeira substância do real é o movimento, presente em toda a multiplicidade da matéria. Portanto, segundo o filósofo, há três tipos de movimento: o translativo, o afetivo e o evolutivo.

O primeiro revela-nos que “a materialidade do mundo é constituída por um conjunto de imagens-móveis que agem e reagem”. Logo, o ser humano, como todo ser vivo, também “conserva o mesmo princípio movente que anima a matéria”, isto é, também é “um ser que age e reage” (MACIEL. 2008. p. 68). Contudo, o que determina a especificidade do vivo é a sua capacidade de introduzir, no movimento contínuo da matéria, uma indeterminação. Isto quer dizer que entre a percepção e a ação há um intervalo, um hiato, que é preenchido pela consciência.

A consciência é, em um primeiro aspecto sensório-motor, nela a percepção se forma, como efeito da análise, e a ação se gesta como consequência do interesse ou da necessidade. Ela cuida dos nossos interesses, sendo a princípio interesseira. Mas a consciência é também indeterminação. Ela hesita, produz respostas imprevisíveis, escolhe, realizando ações inéditas no mundo material. Esta indeterminação é sempre acompanhada de um afeto, isto é, de um movimento local, puramente vibratório, que se encontra entre a percepção e a ação. Eis aqui o segundo gênero do movimento: os órgãos que recolhem o estímulo exterior também absorvem este estímulo, ocasionando o afeto como um movimento local que comumente é situado entre a percepção e a ação. O afeto, como qualidade, é constituído por micromovimentos intensivos que habitam o intervalo sem preenchê-lo. A hesitação, a indeterminação e o afeto expressam a inquietude que leva Bergson a interrogar sobre a mudança na experiência do vivente. Entretanto, a compreensão plena do vivente enquanto ser durável, isto é, mutável, pressupõe a memória, fundamento da subjetividade, aquilo que efetivamente preenche o intervalo, dando consistência à duração do ser vivente. (Ibidem. p. 68-69)

A duração, talvez o mais notável conceito de Bergson, conforme já foi mencionado, quando o relacionamos com a ideia de ressonância em Jorge de Lima, refere-se, portanto, a um tempo contínuo e heterogêneo, em que há a coexistência de passado e presente, num fluxo em direção ao futuro.

O passado (memória), como parte da natureza do tempo é visto como algo que sobrevive em si e não em nós. Para Bergson, o tempo é a um só tempo o que faz passar o presente, conservando-o como passado. Sendo assim, o passado não é a dimensão do tempo que deixou de ser, mas aquela que é, na medida em que se conserva retendo os presentes que passam. A tese tem início com a ideia de que o cérebro não é capaz de conservar as lembranças, pois ele é matéria, e sendo matéria participa do movimento universal do plano da matéria. Caso o cérebro conservasse imagens oriundas do mundo material, sendo ele matéria também possuiria o poder de se conservar. Mas o cérebro não se conserva, logo não detém o poder de conservar as lembranças. Mas onde as lembranças se conservam? Bergson dirá: no tempo, no próprio passado que coexiste com o presente que passa. (Ibidem. p. 69)

Entretanto, segundo as teses do filósofo, o acesso a uma experiência integral desse “todo-temporal”, cuja natureza é o movimento e que constitui a multiplicidade das coisas, só nos é possível a partir da superação das condições que nos impõem o uso estritamente pragmático e adaptativo dos nossos afetos. Este tipo de manifestação da sensibilidade é, portanto, sempre condicionado por representações já dadas. Por outro lado, a chamada

“emoção criadora” é anterior à representação. Dessa maneira, Bergson traça a seguinte distinção:

Impõe-se distinguir duas espécies de emoção, duas manifestações de sensibilidade, que só têm em comum entre si o serem estados afetivos. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma ideia ou imagem representada; o estado sensível resulta precisamente de um estado intelectual que nada lhe deve. Mas a outra não é determinada pela representação da qual assuma a sequência e da qual permaneça distinta. Muito pelo contrário, seria causa e não mais efeito, em relação aos estados intelectuais que sobrevenham.

(BERGSON. 1978. p. 36)

A partir dessas considerações, Auterives Maciel conclui, então, a sua exímia leitura dos principais fundamentos da filosofia de Bergson. Interpretação que irá nos auxiliar a estabelecer relações entre as ideias do filósofo e sua influência na poesia de Jorge de Lima, em sua “experiência da pluralidade sensível do mundo”, conforme assinalado por Antelo em seu artigo. Assim, de acordo com Maciel:

Devemos notar a importância que o afeto irá desempenhar no sistema bergsoniano. É fato que desde *Matéria e memória*, ao ter pensado o afeto como um movimento vibratório que se situa no intervalo entre a percepção e a ação, Bergson já havia dito que a ação humana - pragmática ou não - é sempre antecedida pelo afeto. Só que na esfera pragmática, isto é, interesseira, ele é sempre condicionado pela representação, enquanto estado mental; enquanto que na condição de emoção criadora ele assume a potência geradora de criação. Assim, a emoção criadora se define como pura comoção pelo todo, estremecimento afetivo que arrebatava o espírito convertendo a inteligência à intuição. Segundo Bergson, ela se expressa na obra criada sendo, ao mesmo tempo, expressão do impulso criador. É por isso que Bergson, quando nos fala da possibilidade de uma sociedade aberta, evoca a presença de homens notáveis, de criadores, artistas, capazes de, por esforço próprio, atingir o impulso original gerador dessa emoção. Quando fala, por exemplo, dos artistas, diz que o mais notável nas suas atividades consiste na introdução de emoções por eles criadas, que se apresentam como expressão de um arrebatamento. Claro que no trabalho de composição de uma obra de arte sensações elementares se encontram presentes, porém a novidade apresentada pelo artista consiste no fato de ele ser capaz de juntar a estas sensações uma emoção inteiramente nova; criando harmonizações com sensações elementares num timbre cuja nota fundamental nos é dada mediante verdadeira criação.

(MACIEL. 2008. p. 74-75)

Nesse sentido, observamos que, na filologia da *emergência* aplicada por Raúl Antelo em suas leituras, insere-se o *Jetztzeit* teorizado por Walter Benjamin, isto é, a ideia de um presente pleno carregado de passado e futuro. Perspectiva segundo a qual as possibilidades latentes do passado irrompem no presente, oferecendo alternativas ao futuro predeterminado pela catástrofe histórica. Nota-se também, nesse ponto, uma grande afinidade com a *Durée* bergsoniana, enquanto expressão do “todo-temporal”. Será, portanto, a partir dessa perspectiva filológica que Antelo empreenderá, com muita acuidade, uma busca por várias referências de Jorge de Lima às teorias de Henri Bergson, presentes, por exemplo, na coluna “Preparação à poesia”, do “Letras e Artes”. Resultando, assim, no já referido artigo ora submetido à nossa análise, no qual Antelo reconhece “o débito do poeta ao bergsonismo como instrumento de combate perante o sequestro dadaísta-surrealista na sensibilidade poética dos anos 50” (ANTELO. 2020. p. 20).

O crítico resgata, portanto, em seu artigo, a figura do psicanalista León Ostrov (1909-1986)<sup>61</sup>, filho de imigrantes russos, nascido em Buenos Aires, quem publicou em 27 de abril de 1941, no suplemento literário do *La nación*, o artigo “Irradiaciones del pensamiento de Bergson”.

---

<sup>61</sup> De acordo com dados da *Enciclopedia Argentina de Salud Mental*, León Ostrov:

“Cursó estudios secundarios en el Mariano Moreno, donde comenzó a despuntar su vocación literaria. A los 17 años escribió un drama: “*La Duda*”, firmado con el seudónimo “Dostofermo”. Este seudónimo se debió a que se sentía mitad Dostoievsky, y mitad Fernández Moreno. Las tragicómicas peripecias que rodearon sus intentos fracasados de estrenarlo en algún teatro de Buenos Aires, dieron lugar a que escribiera, años después, un delicioso cuento: “*Mi incursión en el teatro*”. [...] Ingresó en la carrera de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue elegido presidente del Centro de Estudiantes, y como tal organizó conferencias a cargo de personalidades relevantes del quehacer cultural nacional y extranjero. Necesitaba compartir sus conocimientos. Durante toda su vida dedicó parte de su tiempo a la enseñanza, en colegios secundarios al principio (Carlos Pellegrini, Guido y Spano) y en la Universidad luego, o en las salas de conferencias. En 1938 publicó su libro de poemas: “*Hora*”. Sus lecturas siempre fueron variadas. No quería ser “*un bárbaro especializado*”, como decía Ortega y Gasset. Su preocupación por los problemas humanos (que primero lo acercó a la filosofía) lo condujo al psicoanálisis, que abrazó con convicción. Hizo entonces su formación en la Asociación Psicoanalítica Argentina, a la que perteneció como titular en función Didáctica. Se dedicó al ejercicio del Psicoanálisis y la Psicoterapia en su consultorio y a su enseñanza y difusión desde la cátedra universitaria y las salas de conferencias. Tuvo el honor de inaugurar como profesor la cátedra de Psicología Psicoanalítica de la flamante carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Como culminación de su larga carrera docente fue nombrado Profesor Emérito de esta casa de estudios. [...] Seguramente que el paso de León Ostrov de la Filosofía y la Literatura al Psicoanálisis se debió no sólo a una necesidad interna de una teoría con rigor científico que le permitiera una mejor comprensión del ser humano, sino también a la fascinación que debió ejercer sobre él la independencia de Freud como pensador y -last but not least- su extraordinario talento como escritor”. Disponible em:

<http://www.encyclopediasaludmental.org.ar/mobile/trabajo.php?id=32&idtt=13>

(Acesso em: 28/02/2025)

Poeta bissexto (*Hora*, 1938), Ostrov, interessado, segundo Anderson Imbert, por Bergson desde 1929-1930, foi titular da cadeira de Psicologia Psicanalítica na Universidade de Buenos Aires (mais um ponto de contato com o médico Jorge de Lima) e hoje talvez mais lembrado pelas cartas trocadas com uma das suas pacientes mais famosas, Alejandra Pizarnik. (Ibidem. p. 21)

As proposições de Ostrov naquele artigo são, assim, resenhadas no suplemento “Letras e Artes”, porém, sem assinatura. Entretanto, não é descabido pensar que seja de Jorge de Lima a inscrição ausente, conforme comprovam as pesquisas de Antelo, quem ainda aponta que a influência bergsoniana possivelmente tenha chegado ao poeta alagoano também a partir de Albert Thibaudet (1874-1936), crítico literário que foi aluno de Bergson, ou do filósofo português Leonardo Coimbra (1883-1936). Este último é autor de *O Criacionismo* (1912), e sua morte foi muito lamentada por Jorge de Lima, conforme atesta a carta enviada por ele ao poeta Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), grande discípulo de Coimbra, três dias após o incidente, em 5 de janeiro de 1936<sup>62</sup>. Transcrevo, então, a seguir, a resenha possivelmente feita por Lima no referido suplemento, sob o título “Raízes bergsonianas do dadaísmo e do supra-realismo”.

É fácil assinalar a influência de Bergson nalgumas das figuras mais representativas do romance e da poesia dos últimos anos, prossegue o mesmo autor. Já em fins do século passado é possível estabelecer sugestivas correspondências entre a poesia simbolista e a nova filosofia. Cumpre dizer que, assim como o naturalismo da segunda metade do século XIX era a tradução literária dos resultados da ciência, o simbolismo que o seguiu correspondia à reação contra o positivismo, reação que a filosofia de Bergson inicia. À visão minuciosa e superficial dos naturalistas, os simbolistas opõem uma mirada que, penetrando através da exterioridade das coisas, procura a sua realidade profunda. As coisas são aparências e símbolos dessa verdadeira realidade. A imagem e não o simples conceito é o meio mais apropriado para consegui-la – sustentam – assim como Bergson afirma que a filosofia há de recorrer também, necessariamente a ela, porque os esquemas da razão, estáticos e solidificados, deixam escapar a fluida e incessante corrente espiritual, que é duração pura. Entenda-se, a imagem não pode exprimir adequadamente essa realidade que dura e que é, por natureza, inefável, mas pode, sim, ajudar a conhecer, a preparar esse ato único, mediante o qual coincidimos com ela: a intuição. Esse abandono dos elementos intelectuais na experiência poética irá acentuando-se progressivamente até culminar no dadaísmo e no supra-realismo. Também aqui é facilmente discernível o ensino de Bergson, que se alia

---

<sup>62</sup> ANEXO V

ao de Freud. O supra-realismo acredita – com Bergson – que a língua geral – expressão acabada do mecanismo racional – é um instrumento útil que nos permite atuar sobre as coisas e manter com os demais homens as necessárias relações que o viver em sociedade impõe, mas que, de maneira alguma, poderia deduzir o nosso “eu” profundo, as regiões obscuras onde enraíza o nosso “eu” consciente, frágil excrescência de forças ocultas. Por isso deseja anular, na medida do possível, as limitações da linguagem, e atenuar a atenção à vida, própria da consciência recorrendo ao inconsciente, como auxiliar insubstituível no mundo dos sonhos, para iluminar, ainda que por um instante, como num relâmpago, essas zonas trevosas que fundamentalmente nos constituem. As *Iluminações*, de Rimbaud, outra coisa não significam. Bergson, estabelece, entre a memória do corpo e a memória do espírito, um equilíbrio, que impede, por um lado, que obremos como puros autômatos e, por outro, que a nossa ação se veja impossibilitada pela presença total das imagens que acumulamos no passado, de vez que o espírito as conserva todas. A atenção à vida, a necessidade de atuar, determina uma seleção nesse conjunto inconsciente e reclama, faz conscientes, as recordações que possam inserir-se eficazmente no momento atual, em vista, precisamente, da ação a cumprir, inibindo a aparição das recordações inoportunas. Por isso, no sonho, que poderia, inversamente, caracterizar-se como um estado de desatenção à vida, a memória do espírito, aproveitando-se do fato de manter-se o corpo adormecido, vaga, livremente, sem sujeição. Na alienação, esta atenção à vida estaria sistematicamente relaxada. Concluindo o seu interessante ensaio, diz León Ostrov: Já se observa que, entre arte e filosofia, existem atitudes comuns e o que Bergson afirma, da primeira, é perfeitamente aplicável à segunda, sem que isto, naturalmente, faça olvidar os elementos diferenciadores. Seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objetivo senão por de lado os símbolos praticamente úteis, ou generalidades, convencional ou socialmente aceitáveis, tudo, enfim, que nos oculta a realidade a fim de pôr-nos frente a frente com a própria realidade.<sup>63</sup>

Nota-se, portanto, que são evidentes as relações entre as irradiações do pensamento bergsoniano propostas por Ostrov, o discurso de Michaux, com o qual iniciamos esta análise, e a interpretação dos fundamentos da filosofia de Bergson, realizada por Auterives Maciel. Afinal, é justamente pelo impulso vital gerado pelas expressões artísticas que os estáticos esquemas da razão são desmontados. Ou seja, há uma transição da razão à intuição, na qual os elementos intelectuais, enquanto instrumentos meramente úteis, que servem unicamente à manutenção das convenções, são abandonados. E embora, como já mencionado, a resenha acima não tenha recebido a

---

<sup>63</sup> Letras e Artes. Suplemento de *A Manhã*. Rio de Janeiro, a.5, 205, 6 maio 1951, p.5. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/letras-artes/114774> (Acesso em: 01/03/2025)

assinatura de Jorge de Lima, Antelo ressalta, em seu artigo, que um mês antes da publicação daquele texto, o poeta havia escrito e assinado, no mesmo suplemento, este outro fragmento em que exalta as teorias de Bergson como afirmação da transcendência e, sobretudo, como fuga da “superficialidade angustiosa” das fronteiras racionais e morais.

Antes mesmo de Bergson, o espírito humano já havia percebido que era possível diferenciar da trama do tempo espacial a trama mais compacta da duração, tal como quando conseguimos caracterizar o mundo da consciência deste outro em que nos ambientamos jungidos a todas as reações do meio social. Há na duração, como há no mundo da consciência, exílios manifestos à poesia, com dimensões e perspectivas desconhecidas a muita gente, como as suas paisagens e as suas possibilidades de transcendência bem diversas das paisagens exteriores captadas pelos nossos sentidos. Deduzimos que, sem possibilidades de exílios, a arte que se confina dentro das fronteiras do natural, do racional e do social, é de uma superficialidade angustiosa. Que a psicanálise não consegue fazer; no que Freud parece hesitar é na discriminação entre ciência e arte. Porém a diferença entre a arte e trabalho, do ponto de vista do desejo, é unicamente ética. As formas de ação artística são praticamente inúmeras, pois há tantas formas de arte quantas teorias há de categorias de qualidade. Socialmente falando, alguns objetos, isto é, alguns fenômenos-objetos têm mais valor que outros, sendo este valor positivo ou negativo. A sociedade impõe ao homem arbitrários comportamentos; considera que lhe compete fixar seu desejo sobre certos objetos e não sobre outros; esforça-se por uma educação adequada capaz de convencê-lo ou de obrigá-lo a agir de acordo com umas certas regras de comportamento; quer dizer: ela impõe sua moral; felizmente não lhe imporá, ao verdadeiro poeta, – poesia a seu modo ditatorial.<sup>64</sup>

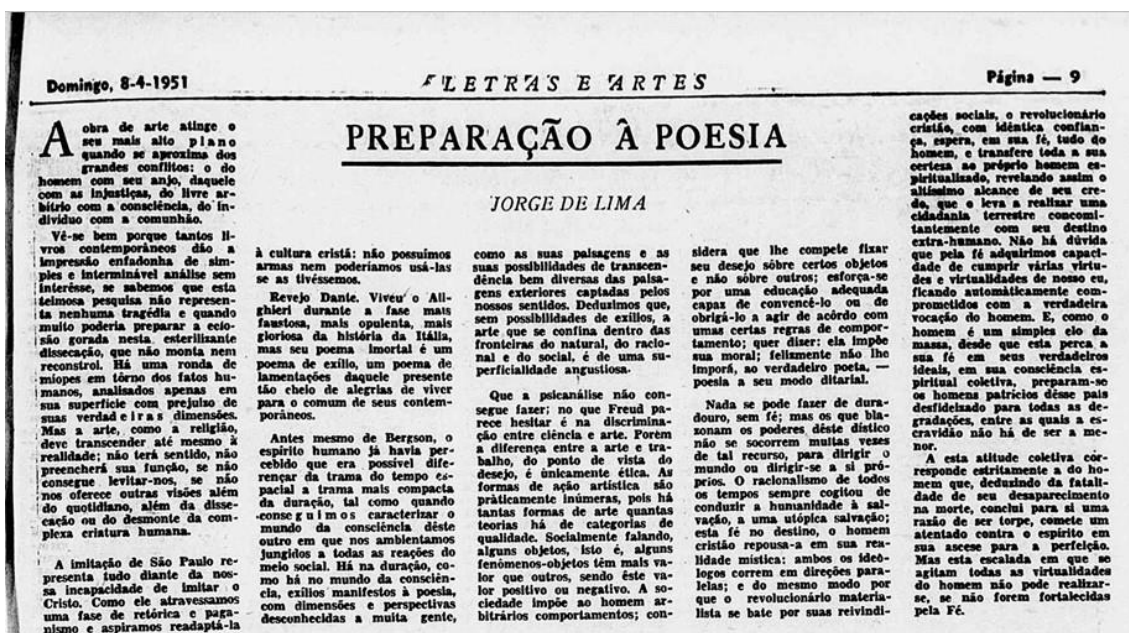
Enfim, Antelo propõe, a partir da experiência poética de Jorge de Lima, a duração não só como memória, mas como abertura à contingência e à indeterminação. E com Deleuze, o crítico pensa o *bergsonismo*, sobretudo, como filosofia da “realização da diferença”. Isto é, interpreta o “impulso vital” como movimento de diferenciação, heterogeneidade e, conseqüentemente, de criação. Compreende-se, portanto, a virtualidade da memória como um campo de possibilidades que se atualizam na duração.

---

<sup>64</sup> Letras e Artes. Suplemento de *A Manhã*. Rio de Janeiro, a.5, 201, 8 abril 1951, p. 9. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/letras-artes/114774> (Acesso em: 01/03/2025)

Não há dúvida, em suma, que Bergson fornece a Jorge de Lima uma via para fortalecer a verdadeira liberdade, que consiste em um poder de decisão e constituição dos próprios problemas. Ela implica duas coisas, tanto a desconstrução de falsos problemas quanto, de outro, o surgimento efetivo de novas questões, não necessariamente referidas à história mas à própria vida e ao impulso vital, como dado da duração. A duração é memória, mas não menos, liberdade. Contingência, indeterminação, autonomia, liberdade significam então independência absoluta em relação às causas, o que, em última análise, define toda diferença como repetição. Em poucas palavras, como conclui Deleuze, o bergsonismo é uma filosofia da diferença e da realização da diferença, admitindo, porém, que existe a diferença em pessoa, e ela se realiza como novidade.

(ANTELO. 2020. p. 24)



[Fac-símile da coluna "Preparação à poesia", de Jorge Lima, para o "Letras e Artes", suplemento de *A Manhã*, ano 5, n.201, 08.04.1951]

**U**MA vida tão aguda e motuosa, na realidade poética como a que Bergson nos apresenta, permitindo traduzir imediatamente, com toda a fidelidade, suas interpretações deformadoras, o curso contínuo, intrínseco e situado da existência, deriva, necessariamente, reflecto-se nos domínios da literatura (disse Leon Orléan, em ensaio publicado há algum tempo, intitulada "Introdução de pensamento de Bergson").

E' fácil perceber a influência de Bergson nos poemas das figuras mais representativas da renascença e da poesia dos últimos anos, porque o mesmo autor já em fins de século passado é possível estabelecer seguras correspondências entre a poesia simbolista e a nova filosofia. Cumpre dizer que, assim como o naturalismo da segunda metade do século XIX era a tradução literária dos resultados da ciência, o simbolismo que o seguiu correspondia à reação contra o positivismo, reação que a filosofia de Bergson inicia.

A vida simbólica e superficial dos naturalistas, os simbolistas apõem uma nuance que, penetrando através da exterioridade das coisas, procura a sua realidade profunda. As coisas são aparências e símbolos de uma verdadeira realidade. A linguagem e não o simples conceito é o meio mais apropriado para atingir-las — afirmam — assim como Bergson afirma que a filosofia há de recorrer ao mito, necessariamente a ela, porque os esquemas da razão, estatísticos e solidificados, deixam escapar a fluída e incessante corrente existencial, que é duração para.

Entendendo-se, a imagem não pode exprimir adequadamente essa realidade que dura e que é, por natureza, móvel, mas pode, sim, ajudar a combater, a preparar para ela, a não deixar a qual confundida com ela a intuição. Essa intuição dos cineastas (intelectual) na interpretação poética irá acrescentando progressivamente até colidir no dadaísmo e no supra-realismo. Também aqui é facilmente discernível o ensino de Bergson, que se dá ao da forma.

O supra-realismo acredita — com Bergson — que a linguagem — expressão acabada de uma realidade racional — é um instrumento útil que nos permite atingir sobre as coisas e mostrar como os demais homens as percebem os relações que o viver em sociedade impõe, mas que, de maneira alguma, pode traduzir a nossa "eu" profunda, as regiões obscuras onde creta e nasce "eu" consciente, daqui

## RAIZES BERGSONIANAS DO DADAISMO E DO SUPRA-REALISMO

experiência de forças ocultas. Por isso deseja atuar, na medida do possível, as limitações da linguagem, e alcançar a situação à vida, própria da existência recorrendo ao inconsciente, como auxiliar incondicional no mundo dos sonhos, para finalmente, ainda que por um instante, como num relâmpago, essas mesmas forças que fundamentalmente nos condicionam "As dimensões", de Rimbaud, outra coisa não significam.

Essa situação à vida, segundo Bergson, estabelece, entre a memória do corpo e a memória do espírito, um equilíbrio, que impede, por um lado, que o corpo como pura máquina se veja impossibilitada pela presença total das imagens que acumulamos no passado, de vez que o espírito as comoveria todas. A situação à vida, a necessidade de atuar, determina uma seleção entre conjuntos inconscientes

e conscientes, faz conscientes as recordações que possam intervir-se eficazmente no momento atual, em vida, precisamente, da vida a campo, incluindo a apuração das recordações inconscientes.

Por isso, no sonho, que poderia, inversamente, caracterizar-se como um estado de desligamento à vida, a memória do espírito, aproveitando-se da falta de manter-se o corpo adormecido vago, livremente, sem sujeição.

Na situação, esta situação à vida, estaria sistematicamente evitada.

Concluindo o seu interessante ensaio, dis Leon Orléan: "Ja se observa que, entre arte e filosofia, existem afinidades como a que Bergson afirma, da primeira, é profundamente aplicável, a segunda, um que isto, não obstante, faça sentir os elementos diferenciadores. "Será poesia, filosofia, poesia ou filosofia, a arte não tem mais que se aproxime por de tudo os elementos precisamente idios, as generalidades, convencional ou solitamente aceites, isto, enfim, que nos leva a realidade a fim de por-nos frente a frente com a própria realidade".

**GRAHAM GREENE E O CINEMA**

**D**OS romances de Graham Greene, o livro de conteúdo do público leitor, foram recentemente traduzidos para o cinema. Foi assim ambos lançados agora em vídeo — são "The Third Man" e "The Fallen Idol". Quanto a "The Third Man" é uma antiga novela de Graham Greene, "The Fallen Idol" é uma novela mais recente para esse cineasta inglês. Trata-se de uma história sobre uma criança, com o subtítulo como um "estudo de psicologia infantil" e dentro de uma drama negro rebuscado.

"The Third Man" possui uma significação muito complexa. A novela foi escrita para ser "vista" e não para ser "lida", afirma Graham Greene, indicando assim a denominação cinematográfica, de novela, dirigida não para quem lê, mas para quem vê.

O lançamento do seu livro literário constitui um sucesso cômico providencial para o milionário de administração da grande indústria de "The Power and the Glory".

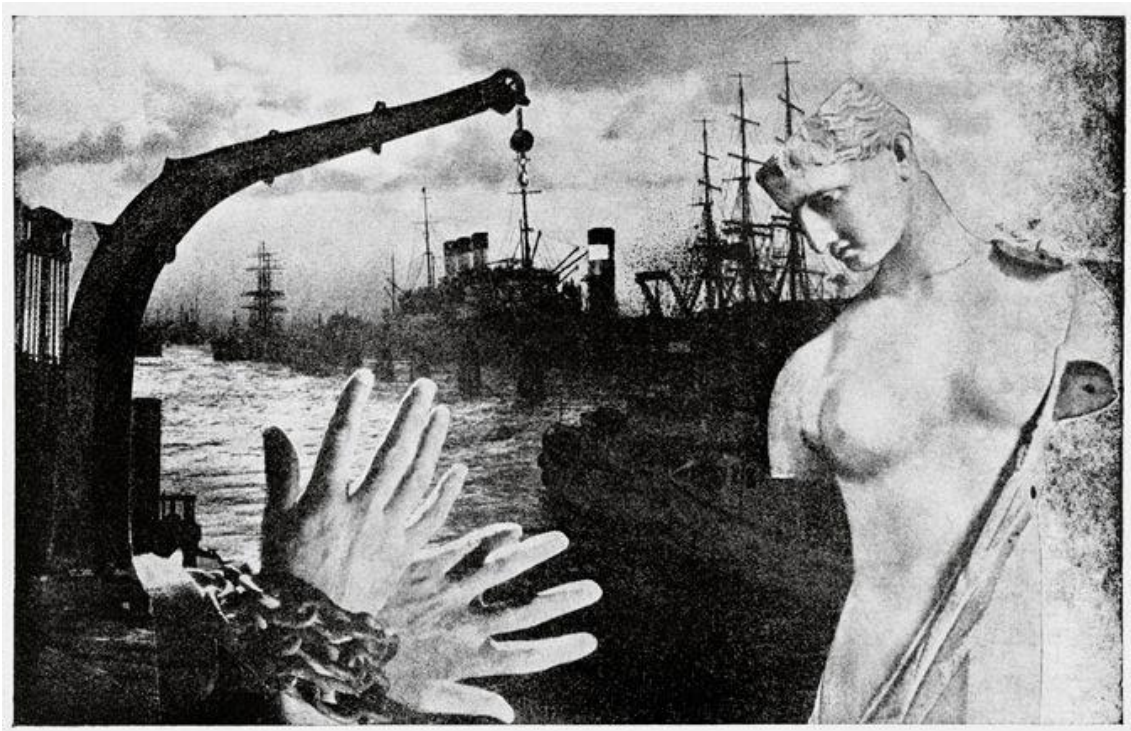
"The Third Man" é uma história desmontada em Viena, nos dias da segunda Guerra de Guerra, e expõe um aspecto dramático e pungente do mundo atual. Com o estilo realista de Graham Greene, sua trama original e a dinâmica tensão da história.

Existe uma evidente relação cinematográfica, e esta se acentua com o lançamento, em la novela, não somente, mas na própria linguagem, um tipo de linguagem para o leitor, para o leitor de Graham Greene. Em sua construção está lábi a prova de que se trata de uma obra intelectual e compreensiva da natureza e da natureza do cinema. E lá, ainda, uma situação "The Third Man" e um pouco de história...

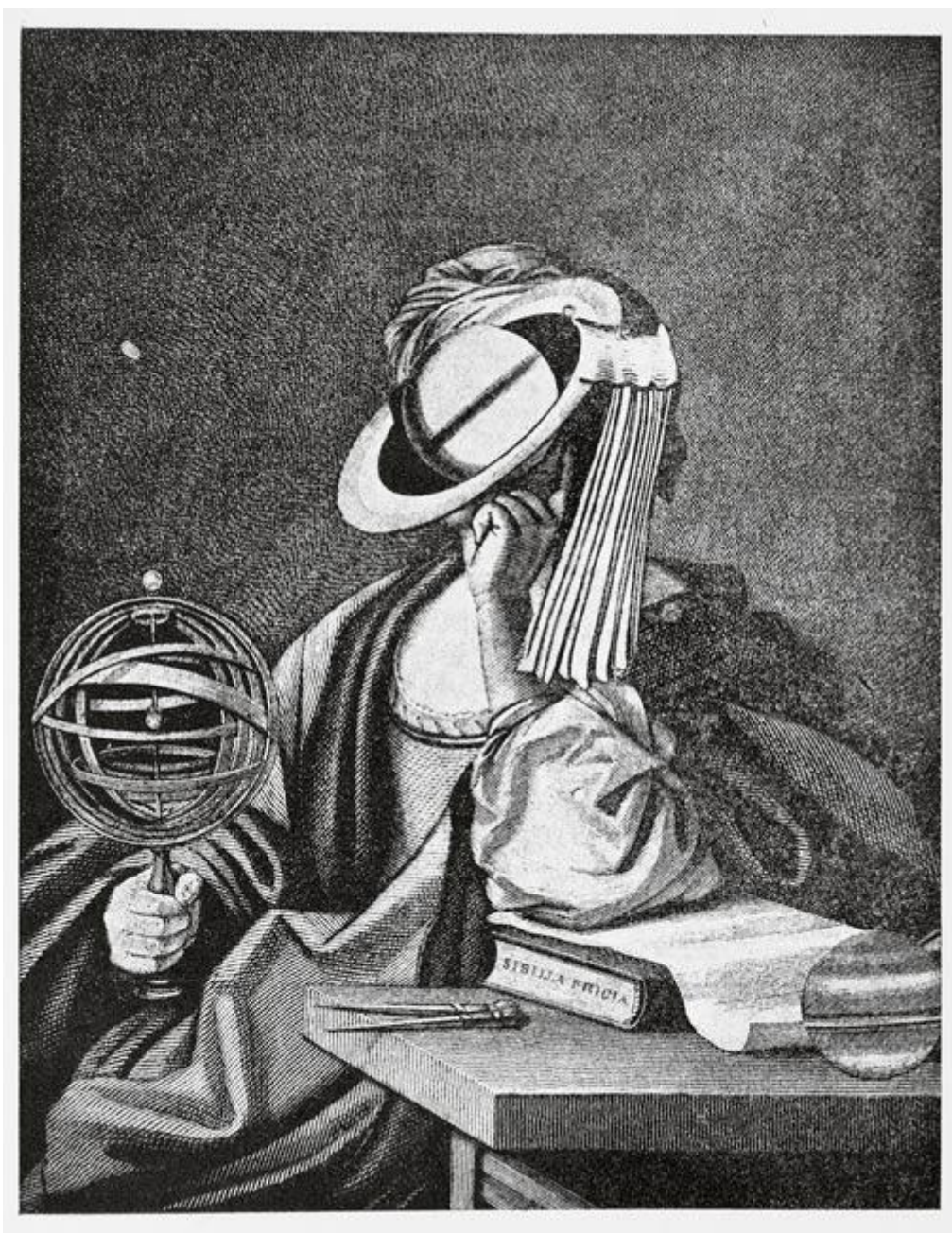


Exatidão de OS WALDO GOELDI

[Fac-símile do texto "Raízes bergsonianas do dadaísmo e do supra-realismo", atribuído a Jorge Lima, publicado no "Letras e Artes", suplemento de A manhã, ano 5, n.205, 06.05.1951]



[“A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”, fotomontagem de Jorge de Lima, publicada em *A pintura em pânico*, 1943]



[“A poesia em pânico”, fotomontagem de Jorge de Lima, publicada em *A pintura em pânico*, 1943]



[*Cavaleiro da esperança* ou *Marcha épica*, pintura de Jorge de Lima, 1941, Coleção Luís Buarque de Hollanda]



[Retrato de Jorge de Lima, por Candido Portinari 1937]



[Retrato de Jorge de Lima, por Candido Portinari 1939]

#### IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um artigo para a edição comemorativa da *Revista Morpheus* (v.9, n.15, 2016), que celebrava os 30 anos de criação do Programa de Pós-graduação em Memória Social da UNIRIO, responsável pelo referido periódico, a psicanalista e professora Jô Gondar elabora cinco proposições acerca do campo de estudos da Memória Social. Isto é, a docente do referido programa assinala em seu texto as singularidades desta vertente das ciências humanas e sociais, fortemente marcada pela diferença e pela pluralidade discursiva. São propostas as seguintes distinções: “o campo da memória social é transdisciplinar”; “o conceito de memória social é ético e político”; “a memória implica o esquecimento”; “a memória não se reduz à identidade”; e “a memória não se reduz à representação”.

A seguir, proponho, portanto, o exame de cada uma das proposições de Gondar que, conforme veremos, apresentam explícitas relações com a arqui-filologia crítica de Raúl Antelo. Assim, será possível identificarmos pontos de convergência e interseção que reiteram e justificam a relevância e a pertinência de se desenvolverem cursos e pesquisas no PPGMS, que tenham como referência a metodologia de interpretação dos eventos e dos fenômenos culturais aplicada por aquele crítico.

Entretanto, antes de examinarmos as proposições, há uma distinção fundamental a ser feita, que estabelece uma referência direta à primeira das singularidades da Memória Social. O que diferencia este campo de estudos de outros, que também têm a memória e suas respectivas faculdades como um dos eixos paradigmáticos de suas reflexões, é o fato de que ele opera a partir de uma rede complexa em que se estimula o atravessamento de diversos discursos e disciplinas nas investigações que suscita, favorecendo, assim, a transdisciplinaridade. Enquanto os outros campos se valem, majoritariamente, de uma perspectiva individualizada da memória, tais como a neurologia e a psicologia, por exemplo. Por outro lado, a memória social enfatiza, sobretudo, os aspectos coletivos e culturais. Desse modo, pelo fato de coletividade e cultura serem categorias tão dinâmicas e em constante transformação, engane-se quem pensa que a memória, por também operar a partir da lógica da lembrança e da conservação, somente produza registros estanques e fechados à reinterpretação.

A memória, contudo, nunca é: na variedade de seus processos de conservação e transformação, ela não se deixa aprisionar numa forma fixa ou estável. A memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade a esse campo devam ser plásticas e móveis. Enquanto campo de estudos, a memória social aloja uma multiplicidade de definições, provenientes de diferentes perspectivas e discursos, muitas vezes contraditórias. Isso não significa que devamos considerá-las como equivalentes. A memória concebida enquanto produção do poder, destinada à manutenção dos valores de um grupo, não é equivalente à memória pensada enquanto componente ativo dos processos de transformação social e de produção de um futuro. (GONDAR. 2016. p.19)

Esse excerto já nos fornece elementos suficientes para traçarmos pontos de convergência entre a arquivologia crítica e a memória social, a começar pela impossibilidade de ambas serem definidas a partir de conceitos fixos e de formas estanques. Além disso, ambas as abordagens, tanto as arquivológicas quanto as do campo da memória social, compreendem a memória como um componente ativo e aberto à criação e aos “processos de transformação social e de produção de um futuro”. Revoga-se, assim, a aplicação da memória como meio de conservação dos valores de um grupo dominante. Afinal, a filologia articulada por aquela metodologia, como já se disse, não opera com uma filologia da gênese (origem), mas com uma filologia da *arkhé* (irrupção, emergência). Ou seja, embora a arquivologia exija a inscrição, o registro e as *signaturas*, como todo estudo filológico, ela privilegia a perda em detrimento do acúmulo, bem como o trabalho com os restos, em vez da pretensa totalidade encerrada nos arquivos oficiais. Rompe-se, portanto, com a concepção de *arkhé* enquanto princípio do comando, esta que serve para a manutenção da dominação e do poder. Nesse sentido, de acordo com os apontamentos de Raúl Antelo, em sua aula aberta aos alunos do PPGMS, em setembro de 2017, intitulada “A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria” – que também deu origem a um artigo homônimo – compreendemos que a ideia de emergência, assimilada à *arkhé*, é utilizada para se referir a:

[...] Tudo quanto foge de nosso controle consciente e intencional. A emergência, segundo Maurizio Ferraris (2016), é um evento que revela a possibilidade do impossível e o qual cabe estudar, principalmente, sob três pontos de vista: o da ontologia (aquilo que existe e se constitui na interação entre indivíduos); o da epistemologia (aquilo que conhecemos e emerge da própria ontologia) e, por último, o ponto de vista da política

(aquilo que praticam agentes pretensamente livres, em uma dada sociedade). Em todo caso, a ideia de que a arqui-filologia lida com uma emergência contingente retoma a tese bergsoniana de que o passado é lembrado pela memória e repetido pela matéria (FERRARIS, 2016). [...] Nesse sentido, tomar a política como *arkhé* é resgatar então a identidade destes dois sentidos do termo *arkhé*, a identidade entre o princípio do começo e o princípio de comando. A forma simples, “arcaica”, da *arkhé* é o nascimento, que rege a naturalidade da relação de autoridade e sua consequente submissão imposta aos outros. Essa definição mínima é suficiente para determinarmos em que consiste o nascimento da política, que seria tudo aquilo que interrompe a naturalidade da dominação, operando assim uma dupla separação: do nascimento consigo mesmo e do comando em relação a si próprio. Essa dupla ruptura resume-se no conceito de democracia. Mas antes de ser um “regime político” dentre outros, argumenta Rancière (2009), a democracia é o regime da política. Não sendo, a rigor, um regime político, a democracia é uma ruptura da lógica da *arkhé*; em outras palavras, toda ruptura própria da lógica da *arkhé* é política. Observando, porém, mais em detalhe, constatamos que há, de fato, dois grandes tipos de comunidade da *arkhé*. Uma privilegia o princípio do começo e opera seguindo uma lógica das diferenças, ao passo que a outra privilegia o princípio do comando e põe em funcionamento uma lógica de neutralização da diferença. De um lado, está a *arkhé* da diferença sustentada, a que se legitima por meio da presença original de propriedades que são direitos para a dominação. E, de outro, está a *arkhé* da divisão borrada, que impõe o princípio do comando, incorporado, como lei universal do Estado, acima dos direitos diferenciais, aos fins da dominação. Cada uma dessas comunidades é pensada como uma negação – e, portanto, como a verdade suplementar – da outra (RANCIÈRE, 2009, 2014). Uma aponta ao ínfimo, ao passo que a outra exhibe o infame. Defrontamonos, em consequência, com o nascimento da ficção, ou seja, com a natureza ficcional de toda *arkhé* política.

(ANTELO. 2017. p. 6)

Voltemos, então, à análise das proposições que marcam as especificidades da memória social. A primeira delas diz respeito ao caráter transdisciplinar deste campo de estudos. Numa perspectiva multidisciplinar, há uma polissemia discursiva em cada investigação, contudo, a ordem disciplinar e individualizada é mantida. Na abordagem interdisciplinar, busca-se um diálogo democrático entre os diversos saberes, isto é, um debate que os conduza a um consenso. Porém, neste caso, as fronteiras disciplinares também permanecem bem delimitadas. Já no enfrentamento transdisciplinar do problema, aplicado pela memória social, há o atravessamento mútuo entre os domínios separados. Assim, não há aqui a busca pela síntese e pelo consenso, ao contrário, evidencia-se a contradição e o dissenso, sem apaziguamento.

O objeto transdisciplinar não é comum a diferentes disciplinas; ele é criado como um novo objeto, de maneira transversal, quando problemas que até então eram próprios de um campo de saber atravessam seus limites e fecundam outros. [...] Nesse caso, a própria ordem disciplinar é posta em questão, surgindo um para além – indicado pelo prefixo “trans” – da divisão do saber em disciplinas. Os novos objetos produzem deslocamentos nos jogos de saber e poder, desestabilizando as regras sobre as quais havia consenso e propondo novos discursos e novas práticas de pesquisa.  
(GONDAR. 2016. p.22)

Ora, ao valer-se, em suas investigações, de dispositivos teóricos das mais diversas disciplinas, tais como a filosofia, a história, a psicanálise<sup>65</sup>, a sociologia, a antropologia, entre tantas outras, mais não faz a arqui-filologia do que abrir-se aos atravessamentos transdisciplinares, que não apaziguam os conflitos, mas mantêm ativos os dissensos.

Partindo para a segunda proposição, a de que o conceito de memória social é ético e político, colocamo-nos diante de um fato incontestável, o da parcialidade da memória. Isto é, haverá sempre implicações éticas e políticas em nossas escolhas do que deve ser lembrado, o que, obviamente, decorrerá num esquecimento consequente. Seja a memória pensada como restituição do passado tal como o foi, e a partir de quadros sociais bem definidos, como o fez Halbwachs; ou pensada como artifício de resistência às relações de poder, conforme às articulações de Foucault, invariavelmente, um posicionamento ético e político estará implicado.

Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir. Se levarmos isso em conta ao interrogar as lembranças/documentos, a questão essencial será:

---

<sup>65</sup> Com efeito, em “Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan”, um dos capítulos de *Limiares – sobre Walter Benjamin*, o crítico português João Barrento, exímio leitor das arqueologias operadas pelo filósofo alemão, ressalta que:

“Também a psicanálise se tornará um dos maiores campos de trabalho arqueológico do século. Até hoje, o seu método fundamental é o da etiologia, toda a tópica freudiana do psiquismo é um esquema totalmente dominado pela presença fantasmática de uma instância originária (o inconsciente ou a infância), e também as categorias com que aí se opera são de orientação “originária”: regressão, recalçamento, sublimação, pulsão, latência. Entre os filósofos, Heidegger está intrinsecamente contaminado pela mitologia das origens (e não só da obra de arte): o seu método é o de um fascinante, mas por vezes ominoso, onto-etimologismo. Ainda Adorno, apesar da vivacidade com que repudia as teorias puristas para a arte moderna, ao ver essa arte como “historicamente imanente” e a palavra como manifestação não mimética (não mediatizada) da negatividade do real, se faz eco da nostalgia da palavra original (*a parole essentielle* de Mallarmé? a “palavra meridional” de Gottfried Benn?), que atravessa igualmente os primeiros ensaios de Benjamin sobre a linguagem, e depois sobre a tradução”. (BARRENTO. 2013. p. 149)

sob que circunstâncias e a partir de que vontade eles puderam chegar até nós? Por que motivo eles puderam ser encontrados no fundo de um arquivo, em uma biblioteca, nas práticas e discursos de um grupo, a ponto de poderem ser escolhidos como testemunho de uma época? E, fundamentalmente, porque nós os escolhemos? Ao desmontar essa montagem, que é a lembrança/documento, não revelaremos nenhuma verdade escondida sob uma aparência enganadora, mas sim a perspectiva, a vontade e a aposta a partir da qual nós a conservamos, escolhemos e interrogamos. Há sempre uma concepção de memória social implicada na escolha do que conservar e do que interrogar. Há nessa escolha uma aposta, um penhor, uma intencionalidade quanto ao porvir. Tanto quanto o ato de recordar, nossa perspectiva conceitual põe em jogo um futuro: ela desenha um mundo possível, a vida que se quer viver e aquilo que se quer lembrar. O conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente. (Ibidem. p. 24-25)

Assim como Foucault já havia muito bem assinalado, ao dissertar a respeito da *Wirkliche Historie*<sup>66</sup> de Nietzsche, esta abordagem que não teme ser um saber perspectivo, e nem sequer oculta o lugar de onde olha, de modo semelhante, podemos interpretar a dimensão ética e política da memória. Isto é, não há subterfúgios, pois ao escolhermos o que deve ser conservado, bem como de que modo se derá o enfrentamento hermenêutico dos dados e registros, um posicionamento ideológico estará sempre implicado, ainda que de forma tácita. Nesse sentido, a terceira proposição acerca da memória seria uma espécie de reiteração da anterior, ao constatar que “a memória implica o esquecimento”. Ou seja, a partir do momento em que se escolhe o que deve ser lembrado, outras memórias são obliteradas. E, conforme foi elucidado neste estudo, a partir de diversos exemplos, vimos que a arquivologia crítica de Raúl Antelo submete ao seu crivo especialmente essas memórias tornadas ausentes. Relegando, portanto, ao “esquecimento”, ou melhor,

---

<sup>66</sup> “Finalmente, a última característica desta história efetiva. Ela não teme ser um saber perspectivo. Os historiadores buscam, na medida do possível, apagar o que pode revelar, em seu saber, o lugar de onde eles olham, o momento em que eles estão, o partido que eles tomam – o incontrolável de sua paixão. O sentido histórico, tal como Nietzsche o entende, se sabe perspectivo, e não recusa o sistema de sua própria injustiça. Ele olha sob um certo ângulo, com o propósito deliberado de apreciar, de dizer sim ou não, de seguir todos os traços do veneno, de encontrar o melhor antídoto. Em vez de fingir um discreto apagamento diante daquilo que ele olha, em vez de ali buscar sua lei e de submeter a isso cada um de seus movimentos, é um olhar que sabe de onde olha, assim como o que olha. O sentido histórico dá ao saber a possibilidade de fazer, no próprio movimento de seu conhecimento, sua genealogia. A *Wirkliche Historie* efetua uma genealogia da história como a projeção vertical do lugar em que ela se sustenta”. (FOUCAULT. 2004. p. 274-75)

retirando do centro as memórias tornadas hegemônicas e oficiais pelas instituições sociais.

A quarta proposição enuncia que “a memória não se reduz à identidade”. Ora, se escolhermos pensá-la não como uma realidade estanque, fundamentada em quadros fixos, mas como uma virtualidade aberta à atualização, a proposição se confirma. Sobretudo, porque configurar uma identidade é elaborar uma ficção de si ou do outro. Entretanto, essa imagem, fundamentada num retrato íntegro, permanente e estritamente determinado, revela-se ilusória e arbitrária, seja numa construção individual ou coletiva. Vejamos, então, como Gondar aborda esse conceito tão caro e tão debatido pelas ciências humanas e sociais, porém tão complexo e inesgotável.

O que quer dizer identidade? Existem muitas maneiras de defini-la, mas podemos ficar com a que nos apresenta Michel Pollak, apoiado em literatura psicanalítica: identidade é uma “[...] imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo de sua vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, por acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p. 204). Porém, uma imagem sobre si não é apanágio exclusivo dos indivíduos. Um grupo, uma sociedade, um país também constroem uma imagem sobre si mesmos, e, portanto, uma identidade. Produzi-la e mantê-la não é tarefa fácil. Trata-se de um esforço constante, exigindo que se “esqueça” – que se exclua, segregue ou recalque – tudo aquilo que se mostra em desacordo com a imagem que se tenta preservar. Essa ideia é ilustrada num famoso aforismo de Nietzsche: “Fiz isso, diz minha memória. Não posso ter feito isso – diz meu orgulho, e permanece inexorável. No final, a memória cede”. Segregação ou recalque são operações que, desde Freud, sabemos não estar restritas ao campo individual. O historiador Marc Ferro nos mostra como se dão essas operações no campo político e social, através de uma interessante tipologia de silêncios (FERRO, 1988). Ferro distingue três tipos de silêncios na história: o primeiro está ligado ao princípio de legitimidade de uma instância de poder, seja ela uma igreja, uma dinastia, um partido. O começo histórico de todas as coisas, como já nos advertira Foucault, é baixo, derrisório, irônico. Contudo, para garantir uma legitimidade, as instâncias de poder criam ou se servem de mitos fundadores que engrandecem a sua origem, imputando-a a Deus, aos feitos de heróis, à razão, enfim, a algo capaz de justificar sua supremacia, recalando os aspectos pouco admiráveis de seus começos. Um grupo, uma sociedade, uma nação desejam ocultar tudo aquilo que poderia revelar seus paradoxos, suas falhas, enfim, tudo aquilo que poderia comprometer a imagem que pretendem fornecer sobre si mesmos. É justamente a tentativa de preservação dessa “identidade” que, como nos indicou Freud, conduz-nos a recalcar (isto é, enviar para o registro inconsciente) os traços ou lembranças capazes de colocá-la em xeque. Recalamos, isto é, esquecemos, por narcisismo – ou por

orgulho, como disse Nietzsche, por amor a essa ficção, a essa miragem que se chama “eu”, seja ele relativo a um indivíduo, a um grupo, a um país. Isso nos mostra o quanto essa grande abstração chamada “identidade” é ficcional, o quanto ela se deve a interesses práticos, subjetivos, políticos, e o quanto ela supõe um embate permanente entre a lembrança e o esquecimento.

(GONDAR. 2016. p. 33)

A irredutibilidade da memória às armadilhas da identidade serve também para reiterarmos que o trabalho arqueológico empreendido pela arqui-filologia crítica nunca se dá pela restauração do idêntico, visto que, em suas escavações, o seu objeto emerge sempre diferido. Ou seja, opera-se deliberadamente a partir do gesto frequente de uma “desidentificação simbólica”. Eis o que Antelo aponta-nos, a partir da leitura do último conto de Borges que, por já se encontrar cego havia vinte cinco anos, dita o seu texto. É, portanto, em “A memória de Shakespeare” (1980) que o escritor argentino evoca um conceito fundamental na filosofia de Walter Benjamin, e que foi retomado diversas vezes neste estudo. Trata-se da *Ursprung*.

Borges usa um conceito central na filosofia de um seu contemporâneo, Walter Benjamin, quem, por sinal, denomina a sua recusada tese de 1928, *Origem do drama barroco alemão*. Como sabemos, para Benjamin, aquele que pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de mais nada, nos diz em *Rua de mão única*, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, e espalhá-lo como quem espalha a terra, porque fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. A origem, portanto, diferencia-se da gênese, uma vez que não pode ser compreendida como o instante em que um objeto passa da simples inexistência à existência efetiva, mas como algo que emerge da experiência e da extinção, numa espécie de cristalização do momento histórico da gênese, que assim, interrompe o curso evolutivo da história e assume, enfim, uma certa configuração. A *Ursprung* não é exatamente restauração do idêntico esquecido, mas, certamente, diferença emergente.

(ANTELO. 2022. p. 4-5)

Analisemos, finalmente, a última proposição que assinala as singularidades do campo de estudos da memória social que, de certo modo, reforça a tese anterior acerca da identidade. Ao admitir que “a memória não se reduz à representação”, Gondar a compreende, portanto, menos como um referente estático e cristalizado nos signos que evoca do que um complexo jogo de forças aberto ao processo contínuo de ressignificação.

Se pensamos que a esfera social é viva, pulsante e em constante mudança, as representações são apenas o referente estático do que se encontra em constante movimento. É como se um processo só fosse apreendido em suas cristalizações mais visíveis e genéricas, nos grandes quadros que a partir dele se instituem. Em vez das forças em constante tensão, em constante disputa, agindo em um plano de pequenas variações e alterações, confunde-se aquilo que elas produzem – as representações coletivas ou sociais – com o próprio processo de que essas representações resultam. Assim como não se pode reduzir a passagem do tempo real, em suas ínfimas variações, à marcação dos ponteiros de um relógio, não se pode reduzir a permanente agitação das forças sociais ao contorno homogêneo de uma representação. As representações não surgem subitamente no campo social, mas resultam de jogos de força bastante complexos, envolvendo combinações e enfrentamentos que a todo tempo se alteram. Se reduzirmos a memória a um campo de representações, desprezaremos as condições processuais de sua produção. Tomaremos como dado justamente o que deveria ser explicado: como foi que, em uma certa sociedade e em uma certa época, algumas forças se conjugaram para formar uma representação? A serviço de que interesses ou de que vontades ela teria se constituído? Que relações de poder fizeram com que algumas representações, e não outras, pudessem adquirir uma consistência crescente até se tornarem dominantes no campo social? Em suma: como e por que essas representações foram inventadas? [...] Desse modo, se a memória é um processo, o que o deflagra são relações e afetos – em outros termos, são jogos de força. A representação poderia, ainda que não necessariamente, integrar esse processo, mas nesse caso viria depois, como uma tentativa de dar sentido e direção ao que nos surpreendeu.

(GONDAR. 2016. p. 35-38)

Essa combinatória de forças que constitui a virtualidade aberta da memória, isto é, esse conjunto de potencialidades que existem em estado latente, prontas para se atualizarem, e que, por isso, impede que a cristalizemos numa dada representação, relaciona-se, a meu ver, com uma importante transição da dimensão material para a imaterial no método arquirológico. É o que Antelo revela-nos, por exemplo, em *A ruinologia*, livro em que disserta a respeito das fábulas de origem do seu percurso crítico, a partir do qual iniciei este estudo, e com o qual o encerro. Desse modo, ele argumenta:

Nessa linha de análise, lembremos que, em *Signatura rerum*, depois de dizer que a ideia de arqueologia filosófica pertence a Kant, Agamben esclarece a muito maior relevância que o conceito tem, no entanto, em Nietzsche, e isso mostra uma deriva específica, quanto aos conceitos de *signatura* e arqueologia, no próprio pensamento de Agamben, que passa de uma dimensão ainda material e marginal (a escritura, as marcas em

um texto) para uma dimensão imaterial, porém, central (uma imagem subliminal mas paradigmática, que nos desvendaria uma combinatória de forças, não exatamente do arquipassado, mas do mais imediato presente). A *signatura* deixa de ser assim um signo, um sinal estanque, e passa a ser uma relação.

(ANTELO. 2016. p. 12)

Suponho, inclusive, que esta deriva de uma dimensão à outra marque a passagem tropológica da arquifilologia, que ainda pressupõe - mesmo que a partir de uma “diferença emergente” - “a escritura, as marcas em um texto”, para a ideia de uma *máquina afilológica* (2021), que prescindir “do signo, do sinal estanque”. Há, assim, um desvio do seu foco, que passa a ser a pluralidade das relações. Conforme Ana Chiara muito bem assinala em seu prefácio a obra homônima de Raúl Antelo, trata-se de uma “singularidade que não pressupõe um sujeito, uma ontologia, mas uma rede de combinações” (In: ANTELO. 2021. p. 9). O que, como a suma das sumas e o resto dos restos, diria-nos o bruxo do Cosme Velho, leva-nos a conclusão de que:

A regressão arqueológica é, portanto, como o realismo borgeano, elusiva, o anverso pontual do eterno retorno: ela não busca repetir o passado, mas quer deixá-lo fluir para alguém ou além do próprio passado, encontrando o que nunca existiu de fato. Giorgio Agamben, além do mais, é da opinião que a emergência dessa problemática, em Foucault, situa-se, logo no início da carreira, na introdução a um livro de Ludwig Binswanger, o terapeuta, entre outros, de Nijinski e Warburg. Nijinski, cujos pulos, segundo Murilo Mendes, congelavam-no em pleno palco; Warburg, cujo salto consistia, num *grand jeté*, em ir de Atenas a Oraibi, para encontrar o eterno retorno da mesma figura. Com efeito, no prólogo a *Le rêve et l'existence* (1954), Foucault explica que a *arché* assim procurada por ele não é um dado situável numa cronologia, mas é uma força operativa na história, tal como a psicanálise ou o *big bang*, que se supõe ter dado origem ao universo. Porém, à diferença do *big bang*, a *arché* não é um dado ou matéria, mas um campo de correntes históricas bipolares, cindidas entre a antropogênese e a história, entre a emergência e o devir, entre um arquipassado e o presente.

(ANTELO. 2016. p. 19)

Que a arquifilologia crítica, por seu atributo de “força operativa na história”, sirva-nos, portanto, de método para pensarmos “uma outra ideia do comum”, sobretudo, como “projeção imaginária do real político, na “ficção simbólica da História”. Revelando-nos, conseqüentemente, outras e múltiplas memórias do modernismo latino-americano.

## V. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo ; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Por uma ontologia e uma política do gesto”. Trad. Vinicius Honesko. Caderno de Leituras n.76. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, abril de 2018.
- \_\_\_\_\_. [Sem título]. In: Revista Gratuita, v.3 – Infância/ Maria Carolina Fenati (Org.). Belo Horizonte: Chão da Feira, p. 15, 2017.
- AGUILAR, Gonzalo [et al.]. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Coord. Beatriz Colombi. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo: INL/Hucitec, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Texto, ternura e túmulo”. In: *Literatura em Revista*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa, Ed.UEPG, 2001.
- \_\_\_\_\_; CAMARGO, Mária Lúcia de Barros [Org]. *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- \_\_\_\_\_. “O arquivo e o presente”. Gragoatá. Niterói, n. 22, p. 43-61, 1. sem. 2007a. p. 43-61.
- \_\_\_\_\_. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007b.
- \_\_\_\_\_. “Lindes, limites, limiares”. In: Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes, p. 4-27, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Maria com Marcel – Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. “A pesquisa como desejo de vazio”. In: Anais do I Seminário dos alunos da pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Conferência de abertura. Florianópolis, SC, 2011. p. 08-39.

\_\_\_\_\_. “Mas, onde fica a viagem?”. Anais Palestras Nuer 25 anos. Florianópolis, NUER/UFSC, Novembro de 2011a. p. 1-19.

\_\_\_\_\_. *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2014.

\_\_\_\_\_. “Só centros: elipses”. *Chuy: Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Ano 1, n. 1, Buenos Aires, Julho de 2014, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. *Archifilologías latinoamericanas - Lecturas tras el agotamiento*. 1a. ed. Villa María: Eduvim, 2015.

\_\_\_\_\_. *A ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

\_\_\_\_\_. “Institucionalização e disseminação”. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 13-27 jan./jun. 2016.

\_\_\_\_\_. “Como explorar um arquivo?”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 16, n. 25, p. 3-31, 2016a.

\_\_\_\_\_. “Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”. *Revista Letras*, v. 94. 2016b.

\_\_\_\_\_. “Ler para frustrar a formalização”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik Schollhammer; Mariana Simoni. (Org.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016c, p. 283-297.

\_\_\_\_\_. “A história não é feita de tradições. O estudo é pura e explosiva sobrevivência”. In: *Humanidades em questão: abordagens e questões*. Rio de Janeiro: Ed. Puc Rio, 2018. p. 15-26.

\_\_\_\_\_. “A filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”. *Fronteira Z* (Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP). N.20, 2018a.

\_\_\_\_\_. “Jorge de Lima: ressonâncias”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, v.38, jun. 2020, p. 19-40.

\_\_\_\_\_. *Modernismo múltiplo: a memória de Mário*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin (1892-1940)”. In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 165-222.

- ASSMANN, Aleida. “Armazenadores”. In: *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Trad. Daniel Martineschen. Campinas: Unicamp, p. 367-436, 2011.
- BARRENTO, João. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Org. ed. br. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- CACCIARI, Massimo. *Nomes de lugar: confim*. Trad. Giorgia Brazzarola. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): 13 - 22, 2005.
- CAPELA, Carlos Schmidt. “Étant donnés: Raúl viu a vulva (¡Ave María!)”. Boletim de Pesquisa Nelic, v. 18, n. 29, Florianópolis, 2018, p. 5-20.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontée, remontage (du temps)*. Novembro de 2007. Disponível em: <http://etincelle.ircam.fr/730.10.html> Acessado em: 20/01/2024.
- \_\_\_\_\_. “Remontar, remontagem (do tempo)”. Trad. Milene Migliano. Caderno de Leituras n.47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a Genealogia, a História”. In: *Ditos e escritos II* (Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento). MOTTA, Manoel Barros da (Org.) Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III* (Estética: literatura e pintura, música e cinema). Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e Rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GERBAUDO, Analía. “Pos-crítica y teoria literária em América del Sur: Apuntes a propósito de uma obra”. Boletim de Pesquisa – NELIC, v.8, n.12/13, 2008.

GONDAR, Jô. “Cinco proposições sobre memória social”. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco; GONDAR, Jô (Org.). *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016.

KLINGER, Diana; CÁMARA, Mário (org.). *Un guion de extimidad: Ensayos sobre la obra de Raúl Antelo*. Buenos Aires : Grumo, 2022.

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro de 2005.

LEONE, Luciana di. “Não entender, o canteiro de obras: a pedagogia (im)possível”. In: Boletim de Pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 18, n. 29, p. 71-84, 2018.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A estranheza-em-comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*. Org. Raúl Antelo. Florianópolis: Ed. UFSC; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1994.

MACIEL, Auterives. “A memória cósmica e a emoção criadora”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (Org). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

## ANEXO I

## [Correspondências com Raúl Antelo]

"O estudo como pura e explosiva sobrevivência" 📧



**Pedro Paixão** <pedropaixao.rj@gmail.com>  
para antelo1950 ▾

qui., 22 de abr. de 2021, 12:34 ☆ 😊 ↩ ⋮

Caro Raúl,

Neste mês que representa para mim simbólica renovação pessoal, te escrevo para declarar minha alegria em iniciar formalmente minha pesquisa sobre e com o seu trabalho crítico singular. Desde a graduação, quando tive os primeiros contatos com seus textos, indicados pelo Manoel, o querido mestre de leitura, senti a "contundente experiência de choque ou ruptura que nos dá uma tunda, uma surra e que muda-nos a vida".

Portanto, tomo essa oportunidade com responsabilidade, mas, sobretudo, como possibilidade de sobrevivência, de "uma aventura de pensamento" que mantém ativa minha "vontade de pujança".

Um grande abraço,  
Pedro Paixão.



**antelo1950@gmail.com**  
para mim ▾

qui., 22 de abr. de 2021, 15:41 ☆ 😊 ↩ ⋮

Pedro,

Que ousadia. Estamos em época de "fim de temporada". Descontos generalizados. Daqui a pouco a covid baixa definitivamente a cotação de mercado, de modo que aproveitemos. Carpe diem! Que não sei se vai ter feira amanhã. A pandemia está me tornando xucro (como se pega um avião? E calçar sapato, como é? A gravata, era dois pra cá e um pra lá?). Mas pelo menos me deixa produtivo. Entregando por esses dias um texto sobre Edwards Bello, o escritor chileno, como testemunha da Chibata, experiência que é, a meu ver, o Acontecimento que o empurra ao dadaísmo, de que foi presidente. Dia 4 tenho palestra aqui na UFSC sobre João Cabral. Mais pro fim do ano, uma participação em ciclo do IMS-Pinacoteca-MAC USP sobre 1922. Me pediram algo sobre SC. Recusei a formação da coleção do MASC com Rebelo, que é pesquisa que já fiz, há anos. E preferi falar sobre Brasil Gerson (de que pouca notícia tinham). Prefiro: me permitirá falar de sobrevivências. Quando Gerson está exilado na Argentina assiste à filmagem de *La tierra en armas*, um filme de Soffici (inacabado, logo, inexistente). Escreve entusiasmado sobre ele. E se tornará seu espectro, fantasmagorizado em filmes que fez com sua amante, Carmen Santos, e Humberto Mauro. *Inconfidência Mineira*, de longa gestação e que levaria a portuguesa à falência. Filmes muito admirados por Glauber que, a seu modo, tentará imitá-los em *América Nuestra* (1967, mas inacabado, portanto, inexistente) ou *Idade da Terra*. Portanto, entender o modernismo não só na dinâmica Marioswald, mas também pelas bordas, do espaço e do tempo.

E ainda tem um artigo sobre o eu na literatura latino-americana para uma revista colombiana. E mais alguma coisa que me esqueço no momento. V. chegou a ver *Os alemães* do Carl Einstein? Saiu semana passada. É uma parte de *A arte do século XX*. Com prefácio meu. Editou Cultura e barbárie daqui.

Qualquer coisa que precisar, fico por aqui, no aguardo.

Abs

r



**Pedro Paixão** <pedropaixao.rj@gmail.com>  
para antelo1950 ▾

28 de abr. de 2021, 09:11



Bom dia, Raúl,

todos os meus esforços serão justamente direcionados nesse trânsito pelas bordas, a contrapelo das memórias institucionalizadas do modernismo latino-americano. Agradeço muitíssimo pelos apontamentos e sobretudo por se colocar gentilmente à disposição. Conto com uma rede muito generosa de compartilhamento dos seus trabalhos e pensamento nestes meios digitais: acompanho os inúmeros artigos publicados na plataforma "[academia.edu](#)", há um grupo de discussão no facebook, um canal no youtube, etc. Vi sim o livro do Carl Einstein na página da Cultura e Barbárie, tentarei garanti-lo. Também aguardo ansioso pela publicação da "Máquina Arqueológica" pela Eduerj. Tenho a edição argentina sobre o tema. Enfim, valho-me dessas potentes formas de sobrevivência. Abraço, Pedro.

\*\*\*



**antelo1950@gmail.com**  
para mim ▾

28 de abr. de 2021, 09:16



Perguntando por datas. Sei por terceiros que estaria para sair. Mas sempre no potencial. Mas é outro livro diferente do da EDUVIM, outros ensaios, estes em português. Não aguento me traduzir. Tem os que saem em espanhol e os que se escrevem em português. Fortunas diversas....

Abs

r.

\*\*\*

## ANEXO II

**[Resposta à questão da primeira avaliação do curso de Cultura Literária no Brasil Colonial, ministrado pelo Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima, em 2012.2]**

**Naturalmente, Gregório de Matos: “A arte da contraconquista, uma resposta à espera de seu lugar de fundação”**

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,  
Depois da Luz, se segue a noite escura,  
Em tristes sombras morre a formosura,  
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém se acaba o Sol, por que nascia?  
Se formosa a Luz é, por que não dura?  
Como a beleza assim se transfigura?  
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,  
Na formosura não se dê constância,  
E na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,  
E tem qualquer dos bens por natureza  
A firmeza somente na inconstância.

(Gregório de Matos)

Há em “Barroco: A arte da fantasia” (1), de Nicolau Sevcenko, uma frase que, sob um determinado aspecto, de uma leitura geral, utilizo para sintetizar aquilo que se viu transformar ( palavra aqui utilizada em sua acepção genuína) na América portuguesa, no que diz respeito à “precipitação de uma origem”, neste caso, no que tange à formação de uma literatura nacional. Ele assim expõe: “a substância básica de toda uma nova síntese cultural”. “Encontraríamos alguma singularidade da vivência coletiva brasileira e de como esta memória nacional se inscreve no laço social”? Este é um dos questionamentos levantados por Edson Sousa em “Memória barroca” (2), em que afirma que “o barroco revela o estilo de nossa experiência”.

Naturalmente, esperava-se, segundo a perspectiva da colonização, em que temos a terra submetida ao monopólio (que neste caso abrange os campos sociocultural, econômico e político), que os filhos deste solo incorporassem prontamente os valores estéticos da cultura invasora. Entretanto, não houve, em terras tupiniquins o que poderíamos chamar de uma transfusão cultural unilateral e passiva, em que nós, segundo rege a moral do bom anfitrião, apenas aceitaríamos o regalo cultural sem que fossem feitas quaisquer alterações. Ao contrário, de acordo com Sousa, “a legitimação de nossa herança passa pelo ato de reconhecimento do traço que marcou diferença com o discurso que o colonizador imaginava provocar. Traço este, que tem por função romper o par especular, tão clássico, de alimentarmos este estrangeiro com a sedução de nosso fracasso”. O confronto e a consequente contaminação dos contrários redundou em inevitável sincretismo cultural. Afinal, segundo Benjamin (3), “a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura.” E são justamente “este hibridismo e esta mestiçagem, gerada no calor dos trópicos, os traços fundamentais do esplendor do barroco nestas terras latino-americanas” (“Psicanálise e Colonização, pág. 185).

Considerando que “as instituições da cultura radicam nas condições do meio” (4), diante desta efervescência de valores, Gregório de Matos (1633-1695), o poeta “maldito e renegado”, através de uma genialidade singular foi capaz de evocar imagens em suas obras que tão bem traduzem esta canibália (termo que atribuo aos processos de predação cultural), “gerando um ‘fora de lugar’ em seus contemporâneos” (Sousa), obras estas que, fatalmente, representam um ponto de partida, no que concerne à busca de uma identidade literária e, sobretudo, cultural brasileira.

Embora consideremos a proposição articulada por Campos (5), de que nossa literatura, articulando-se com o barroco, não tenha tido infância (tendo em vista a imagem do infante como aquele que não fala), posto que nasceu falando o código mais elaborado da época, há de se contemplar, em contrapartida, a teoria apresentada por Deleuze (6), a qual diz que “o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço (vestígio) que não para de fazer dobras”. Portanto, a estética barroca, que vigora-se por meio de dualismos e antíteses (como pode ser observado de forma evidente no soneto que abre este estudo), e de constantes embates de dessemelhanças, adaptou-se perfeitamente às terras brasileiras, “terra de todos os vícios

e de todos os crimes” (7), cuja fisionomia cultural fora fruto do choque de opostos, já mencionado anteriormente.

Desta maneira, é irrevogável “a potência inovadora e inaugural” presente na obra de Gregório de Matos, que apresenta os atributos de resistência inerentes à memória e seu efeito de retroação, por “não se deixar consumir pela sede de transparência do furor de saber” (“Memória barroca”). Seja através de sua poesia satírica inescrupulosa, dotada de acidez e aspereza, que “feriu a consciência colonizada”, ridicularizando instituições e autoridades (vide a “homenagem” vexatória ao “Braço de Prata” (8) ) e demolindo preconceitos e tabus histórico-sociais; ou por meio de sua lírica amorosa e reflexiva; por sua vertente religiosa; ou até mesmo valendo-se de sua faceta mais fescenina e erótica, Gregório de Matos legitima, de acordo com a perspectiva apontada por Lezama Lima, “o barroco na América como uma arte da contraconquista”. O estudante de Coimbra, detalhe que comprova a afirmação de que “os homens que escreveram aqui durante todo o período colonial eram ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, por iniciarem-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria” (“Literatura e Sociedade”), tomou como seus modelos literários catedrais Camões, Gôngora e Quevedo (1580-1645), grandes representantes do *Siglo del oro*. Contudo, Gregório de Matos, “inaugura com as suas sátiras e a sua ironia feroz um texto que tem a coragem de interrogar” (Sousa), como pode-se observar nos exemplos seguintes:

[...]  
 No Brasil, a Fidalguia  
 No bom sangue nunca está:  
 Nem no bom procedimento:  
 pois logo em quê pode estar?  
 [...]

Que falta nesta cidade?      Verdade  
 Que mais por sua desonra?      Honra  
 Falta mais que se lhe ponha?      Vergonha  
 [...]

Além disso, ele “se permitiu confrontar ao seu tempo e ao sistema literário do qual ele aparentemente era filho”. Em, “Memória barroca”, Sousa ainda apresenta uma observação que se faz profundamente pertinente a este estudo, a de que “Gregório de Matos fez uso da função de nomeação no processo de criação de nossa literatura, a

descrição do Brasil”. Ainda que, como proposto por Haroldo de Campos, nossa “origem” literária não tenha sido pontual nem “simples”, tomando-se por base uma configuração organicista, mas vertiginosa, ou mesmo que esta literatura nacional da qual falamos tenha sido “concebida menos como apoteose de cambucás e morubixabas, de sertanejos e cachoeiras, do que como manifestação dos grandes problemas do homem do Ocidente nas novas condições de existência” (Candido), houve, sem dúvida, nas manifestações literárias do período em questão, o resultado destas reações entre elementos heterogêneos, entre polares e apolares (valendo-se de uma metáfora química), de algo único que aqui se viu, neste palco repleto de uma “sensualidade livre e infrene e de natureza tão nuançada de força e graça” (“Retrato do Brasil”). Ou seja, a expressão da cor local, “de realidades profundamente radicadas no artista” (Campos).

É bem, como “dir-nos-ia” Machado de Assis (9), “qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber”, que embora a “questão da origem” apresente-se como “um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira” (Campos), é certo que Gregório de Matos, “o demônio imemorial” (Mallarmé) “que recalcou por quase dois séculos o lugar fundador de sua obra” (Sousa), instituiu traços do espírito de nossa experiência barroca. Traços tão fundamentais que viram-se “insistentemente” resgatados por manifestações culturais posteriores (podemos citar como exemplos magnos deste resgate o movimento modernista brasileiro sob a figura de Oswald de Andrade e o movimento tropicalista), enfim, a comprovação cabal de que “a sombra do futuro e a sobra do passado assombram a paisagem” (10).

### Notas:

- (1) SEVCENKO, Nicolau. “Barroco: A arte da fantasia”. Catálogo da exposição “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro”, curadoria de Emanuel Araújo , Galeria de Arte do Sesi 30/03/1998 à 03/ 08/1998, São Paulo, Sesi, 1998. p. 59.
- (2) SOUSA, Edson [Org]. *Psicanálise e Colonização*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999.
- (3) BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- (4) CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000.
- (5) CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- (6) DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz Orland. São Paulo, Papirus, 1991.
- (7) PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. [Org. Carlos Augusto Calil]. São Paulo, Cia das Letras, 2012.
- (8) O governador-geral Antônio de Sousa de Menezes, que era a mais importante autoridade no Brasil da época, tendo governado entre 1684 e 1687. (Menezes era conhecido como o “Braço de Prata”, pois usava uma peça desse metal para substituir o braço perdido numa batalha naval contra os invasores holandeses.)

- (9) Trecho do último capítulo, “É bem, e o resto?”, do terceiro romance da “trilogia” realista de Machado de Assis, “Dom Casmurro”.
- (10) Trecho da canção “É o que me interessa” do cantor e compositor pernambucano Lenine.

### **ANEXO III**

#### **[Cartas de Marcel Duchamp a Maria Martins]**

Nova York, 1946

Quinta-feira à noite

Apesar de tudo que você diz, eu gosto dessa solidão no ateliê, solidão que no fundo não passa de uma revisita à minha própria individualidade, dando a sensação de liberdade entre quatro paredes. Mas, se você quiser ser uma com essa minha liberdade, há espaço para dois e uma liberdade ainda maior nascerá disso, já que a sua protegerá e aumentará a minha, espero, e vice-versa. Você tem um problema de suscetibilidade a resolver, asseguro-lhe que se em cada momento suscetível você aplicar uma pomada de confiança absoluta, o resultado será doce e lhe curará docemente dessa herança suscetível de seus ancestrais.

Você já me conhece o suficiente para saber que pela primeira vez na minha vida tenho em relação a você uma aceitação completa, sem rebelião de qualquer sorte, que

cheguei a lhe amar puramente, ou seja, sem os artifícios de *vaudeville* que em geral acompanham as tribulações amorosas de duas pessoas.

Tenho ânsia de ouvir as histórias do mar. Tento imaginar e construir o que posso a partir de sua carta bastante explícita da praia, mas o principal é o som da sua voz que falam muito mais do que qualquer explicação que você possa dar. Poderia até dizer que sua voz mudou como a de um menino de 14 anos. E que a grande e profunda alegria que sai dela, tenho certeza, é a expressão de uma felicidade distante recém-nascida.

É preciso também que nossos “eus” estejam sempre de acordo e que evitemos as trocas mundanas de antagonismos conjugais (nada necessárias).

Espero que essa carta chegue no sábado pela manhã. Mando por avião na sexta-feira pela manhã.

M.

Edincott, 6 de setembro de 1948

Findo o torneio. Joguei bem, faltando meio ponto para entrar na final. Encantado comigo mesmo. Retorno amanhã a Nova York, quando será tarde demais para lhe escrever, acho; mas espero ter notícias suas falando de seus planos.

Esses oito dias no campo me fizeram um bem enorme. Tive muito tempo de lazer entre as partidas e pensei muito em nós. Como é a simples a vida quando pensamos só no nosso “eu” interior. Fiz uma excursão pelo seu “eu” e encontrei ali o que achava que ali estava, só pelo aspecto exterior. Encontrei “coisas” que não têm nome numa linguagem mais poética. É preciso que vivamos com essas “coisas” e com essas “coisas” apenas. O resto, sobrevivência física, deve ser reduzido ao mínimo.

Volto amanhã para encontrar minha pele seca sob hastes de aço, só você pode entender essa frase.

Até comecei a compor a mulher. (A lápis).

O inverno parece que será bom.

Naturalmente, li nos jornais que você fez uma viagem segura e agradável.

Estou ansioso para chegar a Nova York para ler sua carta ou telegrama.

Amor.

Nova York, 31 de maio de 1949

Você deve ter recebido minha carta no dia seguinte, já que não sinto que lhe abandonei. Nessa carta, dou todas as informações sobre o envio das caixas, Schweitzer e uma exposição em Nova York. Você gosta do título “Árvore do Amor”? Vi isso ontem numa imagem de Épinal. Diga-me o quanto antes se quer falar com Kurt [Valentin] e Sidney Janis sobre uma possível exposição em Nova York.

Mas nossa mulher está pronta e vai para o moldador amanhã. Tenho a intenção de trabalhar muito no gesso já que não vejo mais nada na massa de modelar. Não estou nem contente nem descontente; não posso mais acrescentar ou remover nada; é o que é.

Vi também Donati que espera a chegada de Claire [Donati] a qualquer dia. Ela também vai a Paris com as crianças em 15 dias.

Também já lhe disse que o Museu de Chicago vai fazer uma exposição da coleção Arensberg no outono.

Eles me convidaram para o dia 19 de outubro. (Vernissage) vinda a Chicago. Os Arensberg vão, catálogo de luxo. Toda a pompa. Você deveria ir também. Então organizemos essa exposição em Nova York o mais rápido possível.

Enquanto espero, fico cada vez mais interessado na mulher de pele que espero ver em pele em 1º de setembro. (Com ou sem pintura).

Não quero lhe aborrecer mais com minhas invectivas a respeito da vida que você é obrigada a viver. Só espero que você reduza ao mínimo os aborrecimentos ao não pensar muito neles. Você não falou de A.M. Isso é muito mais importante. Como está a situação agora?

No fundo, minha pequena, estou profundamente entristecido ao ver nossa vida se desbotar rapidamente sem que nenhum de nossos sonhos tomem forma. Será que nos falta coragem? Por que nos devemos subjugar se nada é realmente um obstáculo? Eu lhe amo, mas gostaria de lhe amar melhor.

Amor.

\*

Marcel Duchamp escreveu cerca de 35 cartas à artista brasileira Maria Martins entre 1946 e 1969. Os artistas viveram uma relação amorosa entre os anos de 1943 e 1948, até o período que o então segundo marido de Maria, Carlos Martins, embaixador do Brasil, foi transferido dos Estados Unidos para a França. O diálogo entre os dois artistas resultou na obra *Étant Donnés* (1946-1966), uma obra secreta de Duchamp, que ficou guardada por 20 anos, em que Maria Martins aparece como a grande musa inspiradora.

Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u734599.shtml>

(Acesso em: 15/03/2025)

#### **ANEXO IV**

**[Parte do inventário da Coleção Aníbal Machado do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG]**

#### **FICHA TÉCNICA**

- 1 NOME: Coleção Aníbal Machado
- 2 SIGLA: AM
- 3 DOADOR: Francisco Aníbal Gontijo Machado
- 4 DATA DA DOAÇÃO: 1996
- 5 PERÍODO COBERTO PELA DOCUMENTAÇÃO: 1917 a 1998
- 6 ESPÉCIE E QUANTIDADE DE DOCUMENTOS:

cerca de 300 documentos manuscritos e datilografados (correspondência, originais de livros, fotografias, notas etc.)

#### 7 ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO:

Exposições, com 09 documentos

Coleção Bibliográfica, com

18 documentos

Correspondência, 43

documentos Diversos, com

05 documentos

Iconografia, com 93 documentos

Produção Intelectual do Titular, com

36 documentos Recorte de Jornais,

com 96 documentos

A coleção Aníbal Machado é composta por cerca de 300 documentos, entre manuscritos, fotografias, livros autografados, cartas, documentos pessoais e originais avulsos; de correspondência entre amigos escritores, entre eles: João Cabral de Melo Neto, Monteiro Lobato, Murilo Mendes, Cândido Portinari e Henriqueta Lisboa. Toda documentação se encontra organizada em ordem alfabética pelo último sobrenome do autor e subdividida de acordo com a espécie documental.

## ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS

### COLEÇÕES ESPECIAIS

### COLEÇÃO ANÍBAL MACHADO

#### Série: Correspondência

#### 01 ACOSTA, Walter Pereira.

Carta a AM. Rio de Janeiro, out. 1962. 1 fl. (envelope).

Considerações sobre a oferta de livros realizada pela Editora do Autor.

## **02 ALMIR.**

Carta a Maria Clara Machado. (s. l.), 11 set. 1981. 1 fl.

Comunicado de recebimento de manuscritos de AM; considerações sobre fotografias de Maria Clara Machado; considerações sobre seu trabalho.

## **03 ANTELO, Raúl.**

Cartas a Maria Clara Machado. 06 fev. 1982 a 22 out. 1984. 5 fls. (cópias)

São Paulo, 06 de fev. de 1982. Considerações sobre a doação de documentos ao IEB.

Desterro, 13 de maio de 1982. Considerações sobre a revista Travessia; consulta sobre a autoria de poemas encontrados sem assinatura.

[São Paulo], março de 1983. Considerações sobre textos inéditos de AM. Desterro, 07 de fev. de 1984. Considerações de ordem pessoal.

Desterro, 1984. Comunicado de envio de textos de escritores exilados em desterro.

Desterro, 22 de out. de 1984. Comunicado sobre a Semana Aníbal Machado que acontecerá em Desterro. Total de 6 cartas.

## **04 ANTELO, Raúl.**

Carta sem destinatário. [Santa Catarina], 1984. 1 fl.

Convite para a Semana Aníbal Machado que comemorará os 90 anos de AM, os 30 anos de morte de Oswald de Andrade.

## **05 [BASTIDE, Roger].**

Envelope sem carta endereçado a AM. São Paulo, (s. d.). 1 fl.

## **06 CASCUDO, Luís**

**da Câmara.** Carta a

AM. Natal, 3 mar.

1945. 1fl.

Comunicado sobre a fundação da Seção do Rio Grande do Norte.

## **07 CENTRO DE CULTURA BANCO DO BRASIL.**

Convite a Francisco Aníbal Machado Gontijo. Rio de Janeiro, 06 dez.

1994. 1 fl. Convite para o evento “Aníbal Machado - O iniciado do vento”.

## **08 DOCUMENTO PESSOAL.**

Circunscrição de recrutamento. Rio de Janeiro, 22 dez. 1942. 1 fl.

## **09 DOCUMENTO PESSOAL.**

Título de eleitor de Aníbal Monteiro

Machado. 1 fl. Inscrito no cartório em

07 mar. 1933.

## **10 DOCUMENTO PESSOAL.**

Cartão de apresentação. 2 fls.

**11 DURHAN, Bárbara.**

Carta a Maria Clara Machado. Califórnia, 07 set. 1977. 1 fl.

Solicitação de compra dos direitos autorais de “O piano” para produção de um filme e para adaptação teatral da tradução inglesa do mesmo.

**12 EDITORIAL Labor S.A.**

Carta a AM. Rio de Janeiro, 19 maio 1941. 1 fl.

Considerações sobre um atraso de pagamento à Editorial Labor.

**13 ENVELOPE SEM REMETENTE.**

envelope sem carta endereçado a AM. Rio de Janeiro, 1998. 1 un.

**14 ENVELOPE SEM REMETENTE.**

envelope sem carta endereçado a AM. 1 un.

**15 FAYSA e HENRIQUE**

Cartão de Natal a AM. Rio de Janeiro, [s.n.t.]. 1fl. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Desenho original de Ostrower.

**16 GOELDI, Oswaldo.**

Carta a AM. Salvador, 21 maio 1957. 1 fl.

Pedido de prefácio para edição de seu novo livro sobre a Bahia.

**17 HUISMAN, Jacques.**

Carta a AM. Bruxelas, 31 out. 1955. 1 fl. (envelope).

Agradecimento à hospitalidade e atenção recebida em sua viagem feita ao Rio de Janeiro.

**18 LEITE, José Roberto Teixeira.**

Carta a AM. [Brasília], 27 jun. 1961. 1 fl.

Convite a AM para integrar o Conselho Consultivo da Enciclopédia da Arte no Brasil.

**19 LISBOA, Henriqueta.**

Carta a Maria Clara Machado. Belo Horizonte, 05 abr. 1965. 1 fl.

Agradecimento ao envio do livro “João Ternura” e elogios tanto ao livro quanto ao autor.

**20 LOBATO, Monteiro.**

Carta a AM. São Paulo, mar. 1945. 1

fl. Considerações sobre “Vida feliz”.

**21 MACHADO, Aníbal.**

Relatório de visita em escola durante o período em que foi inspetor (08 mar. 1919 a jul. 1921). 4 fls. (cópia).

**22 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 15 jun. 1925. 1

fl. (cópia). Considerações de ordem pessoal.

**23 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 29 jun. 1925. 2 fls. (cópia). Considerações de ordem pessoal e considerações acerca da literatura brasileira.

**24 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Muricy. Rio de Janeiro, 16 out. 1929. 2 fls. (cópia). Considerações de ordem pessoal.

**25 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Peregrino Júnior. Belo Horizonte, 15 maio 1932 e Rio de Janeiro, 25 set. 1946. 1 fl.(cópia). Considerações de ordem pessoal e justificativa pela sua não manifestação sobre a entrada de Peregrino na Academia.

**26 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Patrício. Rio de Janeiro, 14 jun. 1937. 1 fl. (cópia). Pedido de contribuição para editar uma tiragem especial do poema “Cobra norato” de Raul Bopp a fim de lhe prestar homenagem.

**27 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Homero Lima. Rio de Janeiro, 13 fev. 1946. 1 fl. (cópia). Comunicado de envio de poema.

**28 MACHADO, Aníbal.**

Carta a Cyro dos Anjos. Belo Horizonte, 10 mar. 1954. 2 fls. (cópia). Agradecimentos pelo comunicado da morte de Christiano e lamentações pela mesma; considerações sobre o progresso de Belo Horizonte; comentários sobre a produção de “João Ternura”.

**29 MACHADO, Virgílio.**

Convite sem destinatário. Belo Horizonte, 20 maio 1917. 1 fl. Participação do contrato de casamento de Aníbal Machado com Aracy Jacob.

**30 MELO NETO, João Cabral.**

Carta a AM. Marselha, França, 11 set. 1959. 2 fls. Agradecimentos pelo envio de “Histórias reunidas” e pela dedicatória de “O iniciado do vento”; incentivo a publicação de “João Ternura”; queixas sobre a falta de interesse dos editores pela sua literatura e seu desânimo em continuar escrevendo.

**31 MENDES, Murilo.**

Carta a AM. Juiz de Fora, 27 mar. 1939. 1f. Envio do poema “Emigrante”, desejo de melhoras da gripe; incentivo a escrita de um livro de novelas curtas.

**32 MENDES, Murilo.**

[CORTESÃO, Saudade?] Carta a AM.

Bruxelas, 9 dez. 1954. 1 fl.

(envelope).

Cumprimentos a AM pela passagem do seu aniversário de 60 anos.

**33 MEYER, Augusto.**

Carta a Maria Clara Machado. Rio de Janeiro, 08 nov. 1965. 1 fl. (cópia).

Pedido de alguns manuscritos de Aníbal Machado para o Instituto Nacional do Livro.

**34 MORAES, Marlene.**

Fax a Francisco Aníbal Machado Gontijo e Luís Augusto de Lima. Rio de Janeiro, 21 out. 1994. 3 fls. Original e cópia.

**35 MOURA, Laércio Dias.**

Carta a AM. Rio de Janeiro, 15 maio 1963. 1 fl.(envelope).

Convite para um ciclo de conferências sobre literatura, artes plásticas e arquitetura, subordinadas ao título geral “50 anos de Arte moderna no Brasil” na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

**36 PERGRINO JÚNIOR.**

Telegrama a AM. Rio de Janeiro, 09 dez. 1954. 1

fl. Cumprimentos pela passagem do aniversário de

60 anos de AM.

**37 POTINARI, Cândido.**

Carta a AM. Paris, 06 jun. 1946. 1 fl.

Considerações sobre sua exposição em Paris; considerações sobre o desconhecimento do Brasil em Paris.

**38 POTINARI, Cândido.**

Carta a AM. Uruguai, mar. 1948. 2 fls.(envelope).

Considerações sobre sua a situação política do Uruguai; considerações de ordem pessoal; elogios a AM.

**39 RICARDO, Cassiano.**

Telegrama a AM. Rio de Janeiro, 07

jan. 1952. 1 fl. Considerações de ordem pessoal.

**40 SECRETARIA DO INTERIOR DO ESTADO DE MINAS.**

Carta a AM. Belo Horizonte, 30 maio 1921. 1 fl.

Comunicado da nomeação de AM ao cargo de professor substituto de história Universal do Externato do Ginásio Mineiro.

**41 SIQUEIRA, Cyro.**

Carta convite sem destinatário. Belo Horizonte, 25 jul. 1994. 1 fl. Convite a uma exposição em homenagem ao escritor Aníbal Machado.

**42 STOWISKI, Fortunat.**

Telegrama a AM. São Paulo, [04] jan. 1945. 1 fl.  
Cumprimentos e elogios a AM pela sua brilhante participação em um congresso.

**Série: Diversos**

- 1 Bilhete de passagem São Paulo – Rio de Janeiro. 1961. 2 fls.
- 2 Biografias sobre ANÍBAL M. MACHADO. 11fls.
- 3 CONCURSO NACIONAL DE LITERATURA “ANÍBAL MACHADO” – CENTENÁRIO DE NASCIMENTO – 1894 – 1994, 1994, Sabará: Secretaria Municipal de Educação, 1994. não paginado. Folder do evento. 1 fl.
- 4 SEMINÁRIO FINS DO MODERNO, 1995, Florianópolis. (Folder do evento). A Apresentação do livro Parque de Diversões Aníbal Machado. 1 fl.

Disponível em:

<https://sites.lettras.ufmg.br/aem/anibal-machado/>

(Acesso em: 31/01/2025)

**ANEXO V**

**[Texto de Aníbal Machado em homenagem a Manuel Segalá, amigo e colaborador em diversos trabalhos]**

### **"Morreu Segalá"**

A Manuel Segalá teria faltado (inadvertência? abusiva confiança?) a percepção do limite além do qual o nosso sol deixa de transfundir energia vitalizante e começa a despedir raios mortíferos. Pois o verão dos trópicos armou-lhe uma cilada. E na leva de fevereiro último, dentre os muitos que sacrificou na rua, retirou da sua modesta oficina gráfica, e para sempre, da vida este poeta e artista catalão – homem universal pela experiência de muitas terras, de muitas ruas e bares do mundo, brasileiro por amor de uma companheira a quem se unira, e fino mestre de artes gráficas pela devoção com que fez de “A Verônica” – a prensa manual com que desembarcou no Brasil – menos um instrumento de lucro material do que uma fonte de prazer. Artista-gravador, Segalá esmerava-se na construção estética do livro, e só concebia o livro como imagem exterior do seu contexto, em consonância com a sua natureza e espírito. Este o sentido com que valorizou a coleção Maldoror, da Editora Civilização Brasileira, e algumas edições avulsas, de sua livre preferência.

Morreu sem se anunciar, sem dar sinais de que lhe estava próximo o fim. Passada a surpresa de seu desaparecimento, sentimos o quanto essa figura se singularizou por traços com que, via de regra, ninguém se impõe à primeira vista no meio novo que elege para viver. Era despido de maneiras espalhafatosas e de expansões retóricas. De uma irreverência temperada de humor. Mas nos olhos ressaltados e tristes, no seu talhe de toureiro e na máscara de contemplativo – algo se exprimia que era um misto de revolta, doçura e gosto de viver. Com as próprias mãos ilustrou, imprimiu e distribuiu de graça *A Sereia*, um caderninho que (leia-se agora no imperfeito do indicativo) “não pretende, não espera nem pede nada. Quer apenas falar um pouco de poesia”.

Não chegaram a dez os números prometidos, porque o poeta morreu antes da hora, como antes da hora morrem sempre aqueles que amam a vida e de quem se pode esperar mais em benefício da vida. Em Segalá o espírito libertário sustentado pela amizade dos poetas livres de seu e de outros países não se revestia de asperezas sarcásticas, senão de segura confiança na vitória final dos homens contra a estupidez e a opressão. A atração do humano diluiu-lhe em poesia a vocação racial “a favor do contra”,

traço heroico de seu povo. E em vez de bombas, a sua “Verônica” produziu sereias. Mais interessado em enquadrar com bom gosto e beleza a poesia dos outros, esqueceu a própria. E num dia de desesperadora canícula, triste dia para os seus amigos, para a poesia e para as artes gráficas – esqueceu-se também de viver.

(Texto de Aníbal Machado, originalmente publicado em *Para Todos*, Rio de Janeiro, março de 1958, p. 9. In: *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994, p. 270-271).

**ANEXO VI****[Carta de Jorge de Lima a Adolfo Casais Monteiro]**

*Meu caro Adolfo Casais Monteiro,*  
*eu vi logo que o seu silêncio tinha motivo justo. Por isso não estava reparando, não. Você receba meus pesames pela morte de Leonardo Coimbra. O artiguete que escrevi sobre sua crítica foi coisa feita na redação do Diário Carioca apenas para satisfazer um lançador de copyright. Você é credor de estudo verdadeiro, longo, ótimo, como você merece. Felizmente os outros jornais dos Estados transcreveram o artigo sem tantos erros de revisão. Agora mesmo estou recebendo um recorte enviado do serviço Lux: é um jornal do Acre que estampa a minha apreciação sobre você com uma nota interessante de tão mal escrita. Li ultimamente um bom livro de poemas Desaparecido. Qual o seu novo livro? Essa ideia de semanário que pretende tirar em breve, acho ótima, principalmente tendo um alto espírito como o seu à testa. Aceito o convite que me fez. Os nomes de Mário, Couto, Tasso não podiam ser melhores. José Lins do Rego, Andrade Muricy também muito bons. O endereço de Muricy é o mesmo de Tasso. O de Lins é o mesmo meu endereço. Ele vem diariamente à minha casa. Afinal, quando sai o grande semanário? O plano que me enviou é bem bom.*

*Espero que não haja tão cedo outro motivo sério para você interromper a nossa correspondência. Gosto de conversar com você. Um abraço de seu admirador amigo:*

*Jorge de Lima.*

*Rio, 5.I.36*

Disponível em:

<https://scispace.com/pdf/carta-inedita-de-jorge-de-lima-para-adolfo-casais-monteiro-7ez8vlt2.pdf>

(Acesso em: 01/03/2025)

## ANEXO VII

[Ementa do curso “O que é a arqui-filologia?”, ministrado pelo Prof. Dr. Raúl Antelo, a propósito da disciplina “Tópicos especiais: Teoria da Modernidade”, do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, em 2016]



**Universidade Federal de Santa Catarina**  
**Centro de Comunicação e Expressão**  
**Pós-graduação em Literatura**

**Disciplina:** PGL 510139 Tópicos Especiais: Teoria da Modernidade

**Professor:** Dr. Raul Antelo

**Semestre:** 2016/2

**Horário:** segundas-feiras, às 17h

**Curso:** O que é a arqui-filologia?

1. A arqui-filologia é um novo avatar na história das metamorfoses (Benjamin, 1918)
2. A arqui-filologia é uma disciplina extra-europeia. A partir da matriz dialética negativa, separando-se porém de Hegel, quem funcionaliza a negação em termos de conciliação (“sistema literário”), a negação arqui-filológica deve começar por negar-se a si própria como amor (*filos*) desinteressado. Ela não busca a *mínima moralia* mas a *mínima philologica*. Sua matéria é não-conceitual e incorpora o não-idêntico à sua própria identidade.
3. A arqui-filologia é uma prática de escritura não-normativa que cristaliza o conflito num entre-lugar de ficção e teoria, ora como fusão de *logos* e *phoné*, ora como emergência do discurso biopolítico. Não propõe uma leitura nem sincrônica nem diacrônica mas

anacrônica: o contemporâneo submete-se a um teste de origem no interior do próprio contemporâneo.

4. A arqui-filologia é um pensamento em ação. Não ativo-negativo, à maneira da Teoria Crítica, nem absolutamente neutralizante ou reativo, à maneira desconstrucionista. A arqui-filologia refuta o paradigma teológico-político através de uma relação imediata com a vida.

5. A arqui-filologia é uma estratégia de emergência, mas não de gênese. A emergência exige o registro, o traço, porque o passado é lembrado pela memória, mas ele é repetido pela matéria. A arqui-filologia é materialista. *Mnemosyne*: existir, resistir, persistir. Icnologia: *anguiferumque caput dura ne laedat harena* (Ovídio *Metamorfoses*). Iteração e *tyché*. História e representação. *Exemplum*: o concreto absorve o abstrato. Modelo: a normatividade do normal.

6. A arqui-filologia é uma fusão do alto e do baixo (Baudelaire: “le trône et l’auteil”). *Realidade*ficção e pós-autonomia (Ludmer). Da Revolução súbita ao golpe lento: 1930 e 2016. A modernidade sadeana: a emancipação como variável da persistência / resistência do Real.

7. A arqui-filologia é exigência (Agamben 2016).

### **Bibliografia:**

- ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1970.
- IDEM & HORKHEIMER, Max. - *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- IDEM - *L’art et les arts*. Trad. J. Lauxerois. Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio - *La potenza del pensiero*: Saggi e conferenze. Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- IDEM - *Il regno e la gloria*. Vicenza, Neri Pozza, 2006.
- IDEM - *Categorias italianas* (Estudos de poética e literatura). Trad. Carlos Eduardo S. Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis, ed. da UFSC, 2014.
- IDEM - *O que é o contemporâneo*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.
- IDEM - *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.
- IDEM - *Signatura rerum*. Sul metodo. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

- IDEM - «Gusto». *Enciclopedia*. Vol. 6. Ed. Ruggero Romano. Torino, Einaudi, 1979. Há ed. portuguesa.
- IDEM - *Il fuoco e il racconto*. Roma nottetempo, 2014.
- IDEM - *Stasis*. La guerra civile come paradigma político. Homo sacer, II, 2. Torino, Bollati Boringhieri, 2015.
- IDEM - *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. S. Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- IDEM - *Che cos'è la filosofia?* Macerata, Quodlibet, 2016.
- ANDRADE, Mário de - "Biblioteconomia" in *Os filhos da Candinha*. São Paulo, Martins, 1943.
- APTER, Emily - *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton, Princeton University Press, 2006.
- IDEM - *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Londron, Verso, 2013.
- ARENDT, Hannah - *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. 5a. ed. São Paulo, Perspectiva. 1979.
- ATTRIDGE, Derek – *The Singularity of Literature*. London, Routledge, 2004.
- AUERBACH, Erich - "Philology and *Weltliteratur*." Trans. M. e Edward Said. *The Centennial Review* 13.1, 1969, p. 1-17.
- IDEM - *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber e Suzy Frankl Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- IDEM - *Figura*. São Paulo, Ática, 1997.
- IDEM - *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.
- IDEM - *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- IDEM - *A novela no início do Renascimento*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- IDEM - *Erich Auerbach – Walter Benjamin: Correspondencia*. Ed. Raúl Rodríguez Freire, Viña del Mar, Catálogo Libros, 2014.
- BADIOU, Alain - *Le siècle*. Paris, Seuil, 2005.
- IDEM - *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- IDEM - *Théorie du sujet*. Paris, Seuil, 1982.
- IDEM - *Filosofia del presente*. Trad. A. Falcón. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005.

IDEM - *La aventura de la filosofía francesa*. A partir de 1960. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

IDEM et al. - *L'idée du communisme*. Paris, Lignes, 2010

BALICCO, Daniele - "Una lettera a Nietzsche: Fortini e il nichilismo di massa". *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*. n° 63, Palermo, jan-jun. 2011, p.103-134.

BARCK, Karlheinz - "Mimesis, en la encrucijada del exilio de Erich Auerbach". *Arbor*, CLXXXV, 739, set-out 2009, p. 909-917 (<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/353>)

BARTHES, Roland - *Oeuvres Complètes*. Ed. Éric Marty. Paris, Seuil, 1993, III vols.

BATAILLE, Georges - *A parte maldita* (precedida de *A noção de despesa*). Rio de Janeiro, Imago, s/d.

IDEM - *A literatura e o mal*, trad. Suely Bastos, Porto Alegre, L&PM, 1989.

IDEM - *El límite de lo útil*. Trad. Manuel Arranz, Madrid, Losada, 2005.

IDEM - *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho et al., SP, Ática, 1982.

IDEM - *La conjuración sagrada* (Ensayos 1929-1939). Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

IDEM - *La felicidad, el erotismo y la literatura* (Ensayos 1944-1961). Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

IDEM - *Una libertad soberana*. Trad. Hugo Savino, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

IDEM - *Lascaux o El nacimiento del arte*. Trad. Axel Gasquet, Córdoba, Alción, 2003.

IDEM - *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*. Trad. Lucas Bidon-Chanal, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

BELTING, Hans - *End of the history of art?* Trad. Christopher S. Wood. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

BENJAMIM, Walter - *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

IDEM - *Rua de mão única* (Obras escolhidas II), trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa, São Paulo, Brasiliense, 1987.

IDEM - *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- IDEM - *La Politica e altri scritti*. Frammenti III. Ed. Dario Gentili. Milano, Mimesis, 2016.
- BERGAMIN, José - *La decadencia del analfabetismo*. La importancia del demonio. Madrid, Siruela, 2000.
- BLANCHOT, Maurice - *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- IDEM - *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BODEI, Remo - *Limite*. Bologna, Mulino, 2016.
- BONNEFOY, Yves - *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France (1981-1993)*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.
- BORGES, Jorge Luis - *Obras completas (1923–1972)*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BRAIDOTTI, Rosi - *Nomadic subjects*. New York, Columbia University Press, 1994.
- BRENNAN, Timothy - "The Legacies of Vico: Philology, the Internet, the Posthuman". *Between*. Rivista dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura (COMPALIT), vol. V, n° 10, Cagliari, nov. 2015.
- CACCIARI, Massimo - *Três Ícones*. Tradução Denise Bottmann. Veneza, Ayiné, 2016.
- CALVINO, Ítalo - *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de - *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4a. ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- IDEM- *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- IDEM - *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- IDEM - *O arco-íris branco : ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- CANGUILHEM, Georges - *La connaissance de la vie*. Paris, Vrin, 1971.
- CASADEI, Alberto - "Per Auerbach, contro Auerbach" in *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*. Roma, Donzelli, 2015.
- CASSIN, Barbara - *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Seuil, 2004.
- IDEM - *Más de uma língua*. Trad. Vera Waksman. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- CAVALETTI, Andrea - *Clase*. El despertar de la multitud. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- COLLI, Giorgio - *Dopo Nietzsche*. Milano, Adelphi, 1974.

- IDEM - *Scritti su Nietzsche*. Milano, Adelphi, 1980.
- COMANI, Daniela - *Sono stata io. Diario 1900-1999*. Berlim, Archive Books, 2016.
- CONTINI, Gianfranco - *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990.
- CORN, Tony – “Unemployed Negativity (Derrida, Bataille, Hegel)” in BOLDT–IRONS, Leslie Anne (ed.) – *On Bataille*. Critical Essays. Albany, The State University of New York, 1995, p.79-92.
- CHENG, François - "Lacan et la pensée chinoise" in *Lacan, l'écrit et l'image*. Paris, Flammarion, 2000.
- DAMROSCH, David - “Auerbach in Exile.” *Comparative Literature* 47.2, 1995, p. 97-117.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix - *Milplatôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. P. Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Ed. 34, 1997.
- IDEM - *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997.
- DELLA VOLPE, Galvano - *Esboço de uma história do gosto*. Trad. Manuel Gusmão. Lisboa, Estampa, 1973.
- IDEM - *Critica dell'ideologia contemporanea*. Roma. Editori Riuniti, 1967.
- IDEM - *Critica del gusto*. Milano, Feltrinelli, 1975.
- DERRIDA, Jacques - *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967 (Trad. parcial: *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971).
- IDEM – *Margens da filosofia*. Trad. bras. Campinas, Papirus, 1991.
- IDEM – *La dissemination*. Paris, Seuil, 1972.
- IDEM - *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, Papirus, 1995.
- IDEM – *De que amanhã*. Diálogos com Elizabeth Roudinesco. Trad. bras. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.
- IDEM – *Como no hablar y otros textos*. Trad. Francisco Torres Monreal. Barcelona, Proyecto A, 1997.
- IDEM - *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. M. J. de Moraes. Florianópolis, Editora da UFSC, 2012.
- DESCOMBES, Vincent - *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris, Minuit, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges - *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

- IDEM – *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- IDEM - *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. Paris, Hazan; Musée du Louvre, 2013.
- IDEM - *L'oeil de l'histoire / Passés cités par JLG*. Paris, Minuit, 2015.
- IDEM e Careri Giovanni - *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*. Paris, EHESC, 2010.
- DONÀ, Carlo - "Universalismo e filologia: Erich Auerbach e le reazioni a *Mimesis*" in PACCAGNELLA, Ivano & GREGORI, Elisa - *Mimesis. L'eredità di Auerbach* (Atti del XXXV convegno interuniversitario, Brixen-Innsbruck, 5-8 jul. 2007). Padova, Esedra, 2009, p. 35-55.
- ESPOSITO, Roberto - *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa, Edições 70, 2010.
- IDEM - *Communitas*. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- IDEM - *Inmunitas*. Protección y negación de la vida. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- IDEM - *Terza persona*. Politica della vita e filosofia dell'impersonale. Torino, Einaudi, 2007.
- IDEM - *Termini della politica*. Comunità, immunità, biopolitica. Milano, Mimesis, 2008.
- IDEM - *Pensiero vivente*. Origine e attualità della filosofia italiana, Torino, Einaudi, 2010.
- IDEM - *Due. La macchina della teología política e il posto del pensiero*. Torino, Einaudi, 2013.
- IDEM - *Da fuori*. Una filosofia per l'Europa. Torino, Einaudi, 2016.
- IDEM et al. - *Nihilismo y política*. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- FERRARIS, Maurizio - *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- IDEM - *Introduzione al Nuevo Realismo*. Neuquén, Circulo Hermenéutico, 2014.
- IDEM - *Emergenza*. Torino, Einaudi, 2016.
- FOSTER, Hal (ed) - *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Bay Press, 1983.
- FOUCAULT, Michel - *As Palavras e as Coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

- IDEM - *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- IDEM - *La grande étrangère. À propos de littérature*. Éditions de l'EHESS, Paris, 2013.
- GENTILI, Dario e STIMILLI, Elettra (eds) - *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*. Roma, DeriveApprodi, 2015.
- GRAMSCI, Antonio - *Cartas do cárcere*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- IDEM - *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.
- IDEM - *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- IDEM - *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- IDEM- *Maquiavel: a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- GROYS, Boris - *Introduction to Antiphilosophy*. Trad. David Fernbach. Londres, Verso, 2012.
- IDEM - *Art Power*. Cambridge, Harvard University Press, 2008.
- IDEM - *Du nouveau*. Essai d'économie culturelle. Nantes, Jacqueline Chambon, 1995.
- IDEM - *Políticas de la inmortalidad*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- IDEM - *Volverse público*. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Trad. P. Cortes Rocca. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- IDEM - *Portrait de l'artiste en masochiste*, Paris, les éditions arkhê, 2013.
- HÄGGLUND, Martin - *Radical atheism: Derrida and the time of life*. Stanford, Stanford University Press, 2008.
- HARVEY, Irene E. - *Labyrinths of exemplarity: at the limits of deconstruction*. New York. SUNY series in contemporary continental philosophy, 2002.
- HAMACHER, Werner - *95 tesis sobre la Filología*. Trad. Laura Carugati. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- IDEM - *Lingua amissa*. Trad. Laura Carugati e Marcelo Burello. Buenos Aires, Miño & Dávila, 2012.
- IDEM - "Pour dire un mot, à la fin, pour commencer". *Rue Descartes*. Paris, n° 48, 2005/2, p. 56-61.
- IDEM - "N'essance". *Rue Descartes*. Paris, n° 82, 2014/3. p. 68-71.

- HEIMONET, Jean-Michel – *Politiques de l'écriture, Bataille / Derrida*. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours. Paris, Jean-Michel Place, 1989.
- IDEM – *Négativité et communication*. La part maudite du Collège de Sociologie. L'hegelianisme et ses monstres. Habermas et Bataille. Paris, Jean-Michel Place, 1990.
- IDEM – *Pourquoi Bataille?* Trajets intellectuels et politiques d'une négativité au chômage. Paris, Kimé, 2000.
- HOLQUIST, Michael – "The place of philology in an age of world literature". *Neohelicon* 38, 2011, p. 267-287.
- HUYSEN, Andreas – *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, Fredric – *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.
- JESI, Furio – *Lettura del "Bateau Ivre" di Rimbaud*. Macerata, Quodlibet, 1996.
- KAUFMANN, Vincent – *La faute à Mallarmé*. L'aventure de la théorie littéraire. Paris, Seuil, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart – *Futuro pasado*. Trad. Norberto Smilg. Barcelona, Paidós, 1993.
- KLOSSOWSKI, Pierre – *Nietzsche e o círculo vicioso*. Pref. J. T. Brum. Trad. H. Lencastre. São Paulo, Pazulim, 2000.
- KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe. Siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.
- LEREOI-GOURHAN, André – *Le geste et la parole*. Paris, Albin Michel, 1964-65.
- LACAN, Jacques – *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- IDEM – *Outros escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- LACLAU, Ernesto – *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Ariel, 1996.
- IDEM – *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – *Heidegger. La política del poema*. Trad. J.F. Megias Flores. Madrid, Trotta, 2007.
- IDEM & NANCY, Jean-Luc – *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande*. Paris, Seuil, 1978.

- LADDAGA, Reinaldo - *La estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- LE BRUN, Annie - *Sade, aller et détours*. Paris, Plon, 1989.
- IDEM - *Sade : attaquer le soleil*, Paris, Gallimard, 2014.
- IDEM - *Sade: De pronto un bloque de abismo*. Trad. S. Mattoni. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2008.
- MACHERREY, Pierre - *Hegel o Spinoza*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.
- IDEM - *Proust. Entre littérature et philosophie*. Paris, éditions Amsterdam, 2013.
- MAJOR, René (ed.) - *Derrida para los tiempos por venir*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2013.
- MALLARMÉ, Stéphane – *Oeuvres Complètes*. Ed. H. Mondor e Jean Aubry. Paris, Gallimard, 1945.
- IDEM - *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis, Ed. UFSC, 2010.
- MAZZONI, Guido - "I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia", 2013 [*Le parole e le cose*. <http://www.leparoleelecose.it/?p=22492>]
- IDEM - "I desideri e le masse. Una riflessione sul presente". *Between*. vol.III,nº5, Cagliari, maio 2013.
- IDEM - "Auerbach: una filosofia della storia". *Allegoria*. nº 56, Palermo, jul.-dez. 2007, p.80-101.
- LINK, Daniel – *Como se lê e outras intervenções culturais*. Chapecó, Argos, 2002.
- IDEM – *Fantasmas*. Imaginación y sociedad. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- MARRAMAO, Giacomo - *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Trad. Helena Aguilà. Barcelona, Gedisa, 2008.
- MEILLASSOUX, Quentin - *Le Nombre et la Sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris, Fayard, 2011.
- IDEM - *Después de la finitud*. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- IDEM - "Deuil à venir, dieu à venir". In: *Critique*, nº. 704-705, jan-fev. 2006, p. 105-115.
- IDEM - "Badiou and Mallarmé: The Event and the Perhaps". *Parrhesia*, nº 16, 2013, p.35-47.
- NANCY, Jean-Luc - *Une Pensée Finie*. Paris, Galilée, 1990.
- IDEM - *Être Singulier Pluriel*. Paris, Galilée, 1996.
- IDEM - *Identité*. Fragments, franchises. Paris, Galilée, 2010.

- IDEM - *La Déclosion* (Déconstruction du christianisme, I). Paris, Galilée, 2005.
- IDEM - *L'adoration*. (Déconstruction du christianisme 2). Paris, Galilée, 2010.
- IDEM - *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires, La Marca, 2003.
- IDEM - *Embriaguez*. Trad. Cristina R. Marciel e Javier de la Higuera Espín. Granada. Editorial de la Universidad de Granada, 2014.
- IDEM - *Las Musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- IDEM - *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, LOM, 2000.
- IDEM - *Archivida*. Del sintiente y del sentido. Buenos Aires, Quadrata, 2014.
- IDEM - "La démocratie finie et infinie" in VÁRIOS AUTORES - *Démocratie, dans quel état?* Paris, La fabrique, 2009. p. 77-82. Há trad. brasileira de Vinícius Nicastro Honesko em <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/02/democracia-finita-e-infinita-partes-i-v.html>.
- IDEM - *Demanda. Literatura e filosofia*. Trad. J. C. Penna et al. Florianópolis, Ed. da UFSC; Chapecó, Argos, 2016.
- IDEM - *La partición de las artes*. Ed. Cristina Rodríguez Maciel. Valencia, Pre-textos, Univ. Politécnica de Valencia, 2013.
- ORLANDO, Francesco - *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti. Milano, Einaudi, 2015.
- IDEM - "Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach", in CASTELLANA, R. (ed.) - *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach* (Atti del Convegno della Scuola di dottorato dell'Università di Siena, L'interpretazione, Siena, 29-30 aprile 2008). Siena, Artemide, 2009, p. 17-62.
- OSBORNE, Peter - *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. London-New York, Verso, 1995.
- IDEM & ALLIEZ, Éric - *Spheres of Action: Art and Politics*. Londres, Tate Publishing, 2013.
- PEDROSA, Celia; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania (orgs.) – *Crítica e valor: seminário em homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- PIGLIA, Ricardo - *Los diarios de Emilio Renzi*. Años de formación. Barcelona, Anagrama, 2015.
- IDEM - *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

RANCIÈRE, Jacques - *El inconsciente estético*. Trad. Silvia Duluc et al. Buenos Aires, del Estante, 2006.

IDEM - *A partilha do sensível* (Estética e política). Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Exo/ed. 34, 2005.

IDEM - *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro, ed. 34, 1995.

IDEM - *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée, 2011 (Há trad. ao espanhol: Buenos Aires, Manantial, 2013).

RECALCATI, Massimo - *L'uomo senza inconscio*. Figure della nuova clinica psicoanalitica. Milano, Raffaello Cortina, 2010.

IDEM - *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milano, Feltrinelli, 2013.

RENZI, Lorenzo e PINI, Donatella - "Mimesis, il realismo e il Chisciotte. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola". in *Orillas*, 2. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/>

SAID, Edward - *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SCHETTINI, Ariel – *El tesoro de la lengua*. Una historia latinoamericana del yo. Buenos Aires, Entropia, 2009.

SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César e OTTE, Georg - *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007.

SISCAR, Marcos & NATALI, Marcos - *Margens da democracia*. A literatura e a questão da diferença. Campinas. Ed. da UNICAMP/EDUSP, 2016.

SPITZER, Leo - "Linguistics and Literary History" in *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton, Princeton University Press, 1948, p. 1-40.

SLOTERDIJK, Peter - *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico*. Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1992.

IDEM - *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2011.

IDEM - *En el mundo interior del capital*. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid, Siruela, 2007.

IDEM - *Derrida, um egípcio*. O problema da pirâmide judia. Trad. Evando Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 2009.

TOPOLSKI, Jerzy - *Narrare la storia*. Nuovi principi di metodologia storica. Con la collaborazione di Raffaello Righini. Milano, Bruno Mondadori, 1997.

VALÉRY, Paul - *Oeuvres I*. Paris, Gallimard, 1968.

WEIL, Simone - *L'Iliade ou le poème de la force*. Pref. C. Le Manchec. Paris, L'éclat, 2014.

Disponível em:

<https://literatura.paginas.ufsc.br/files/2016/06/PGL510139-%E2%80%93-T%C3%B3picos-Especiais.-Teoria-da-Modernidade-O-que-%C3%A9-arquifilologia.-Prof-Raul-Antelo.docx>

(Acesso em: 17/03/2025)