



A literatura deve ser contra a *Moralina*, mesmo que, para tanto, desacate as formas: entrevista com Raúl Antelo.

Raúl Antelo é, certamente, um dos intelectuais mais importantes que temos no Brasil hoje. Nascido na Argentina, Antelo se graduou em Letras Modernas pela Universidad de Buenos Aires (1974) e em Língua portuguesa pelo Instituto Superior del Profesorado en Lenguas Vivas (1972). Foi na pós-graduação que, salvo alguma ida e vinda, radicou-se Brasil, mais especificamente em São Paulo, realizando o mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1978) e o doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (1981), ambos com a orientação da professora Telê

Entrevista

João Guilherme Dayrell*

ORCID: 0000-0002-9941-7708

E-mail: joaogdms@gmail.com

Ancona Lopes. Entre inúmeras atividades, foi professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden, na Holanda. Recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. Atualmente, é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Entre as várias obras, destacam-se *Crítica acéfala* (2008), *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010) e *A máquina filológica* (2021). A presente entrevista ata seu mestrado às pesquisas da maturidade como, por exemplo, *Maria com Marcel*, passando pela sua trajetória intelectual, além de realizar uma avaliação panorâmica da atividade docente na contemporaneidade. Com erudição e afiada perspectiva crítica, Raúl mobiliza uma rede vasta que nos permite, se não compreender a tarefa que nos resta no contemporâneo; termos uma mínima ideia de sua complexidade para, quem sabe, estarmos à altura dos desafios que o tempo nos coloca.

*Professor Adjunto de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Especialização em Literatura Brasileira da mesma Universidade. Fundador e coordenador do Grupo de Pesquisa Metamorphosis - Literatura, Natureza e Cultura (UFRGS/CNPq). Editor-chefe do Periódico Nau Literária. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com período sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) sob orientação de Emanuele Coccia.

Sobre a literatura

Caro Raúl Antelo, gostaríamos de agradecer imensamente sua generosidade em nos conceder esta entrevista. Queríamos, para começarmos a conversa, propor um entrechoque de temporalidades.

Em *Maria com Marcel* você mostra como a artista mineira vê nos *readymades* duchampianos o mesmo gesto ecológico que via no budismo, ao fazer a obra de arte incorporar o tempo e estar vinculada, antes, a uma escolha de objeto, a uma montagem em detrimento da revelação de um sentido intrínseco. Gesto que encontraria terreno mais fértil em regiões periféricas, “prenhes de história”. Ao contrário, em *Na ilha de Marapatá*, sua dissertação de mestrado, você alertaria para como o Imperialismo, a pretexto de dominação, divide, fragmenta. Tanto que, se a consciência de Macunaíma seria encontrada por um hispano-americano, Mário de Andrade só iria de fato lê-los a partir de 40 – além de ser, ao contrário de Carlos Drummond de Andrade (sem falar em um Aníbal Machado), como você tem sublinhado, um tanto refratário ao Surrealismo, o que, curiosamente, alertamos, repetir-se-ia com neovanguarda concreta. Com o perdão se a conclusão é apressada: embora avançasse, o Modernismo ainda se vinculava aos interesses de uma burguesia aristocrática e, logo, com traços conservadores. Ou seja, o gesto de Maria, levando em conta também que a mobilização de mitos amazônicos sem a ideia de mestiçagem, própria do seu trabalho, lembra-nos que a Amazônia transcende as fronteiras brasileiras, encontraria maiores dificuldades aqui. Gesto que não apenas põe em contato perspectivas à margem, alcançando não só a América Latina como o oriente, figurado no budismo, mas dão uma modernidade profunda à arte, isto é, colocando-a em contradição aberta com a Modernidade histórica, como, aliás, já sinalizavam, no romance, um Machado, um Dostoiévski ou, posteriormente, Kafka, Joyce até chegarmos em Borges; sem esquecer que os integrantes do Surrealismo e do Dadaísmo vinham de países periféricos.

Corte para o presente: o mundo atual parece enfrentar dois grandes esgotamentos, o da natureza e o da forma social que gera o primeiro, a saber, o capitalismo. Para tanto, o último dobra a aposta e, retomando a década de 30, aposta na radicalização conservadora. Aliás, o neoliberalismo submeteu novamente a América Latina a uma reprimarização de sua economia e a fragmentação continua sendo o projeto que o lado de lá tem para nós. Com isso, somos levados, também, a reconsiderar diagnósticos que pareciam superados pelo fim do Socialismo real, segundo os quais as contradições inerentes ao capital colocariam como inescapável a necessidade de ao menos colocarmos a possibilidade de sua superação na ordem do dia, como fez, aliás, Occupy Wall Street após o colapso da Lehman Brothers, em 2008. Crise que gerou um Estado de exceção que parece não apenas ter se tornado a regra como se aprofundado, deixando-nos sem perspectiva de futuro.

As lógicas se tocam? A resposta de Maria Martins nos é perfeitamente contemporânea? Por outro lado: quais singularidades você vê como próprias de nosso tempo e às quais os objetos artísticos e literários responderiam?

É um programa de vida o que V. me propõe. Não recuso o desafio e, portanto, gostaria de explicitar um pouco mais algumas balizas de minha trajetória que ajudarão (isso espero) a discriminar melhor uma atitude denunciante, nos anos 70, de uma outra, senão desenganada, ao menos, consciente das complexidades, não raro paradoxais, do contemporâneo. Mas, para tanto, gostaria de retroagir aos anos moços. Na biblioteca da escola primária, uma das obras que mais me atraía era a *História da arte* de Pijoan¹. José Pijoan (1879-1963), arquiteto formado em Barcelona, secretário da Escola Espanhola de História e Arqueologia em Roma (EEHAR), cujo diretor era Menéndez Pidal, e secretário também do Instituto de Estudos Catalães, membro do Instituto Arqueológico Imperial de Berlim e futuro editor da volumosa *Summa Artis*, defendia naquela pioneira obra, editada no início da I Guerra Mundial, que muitas estátuas e edifícios, que se julgaram perdidos, tendo aparecido, entre o fim do século XIX e os primórdios do XX, na Grécia, no Egito e no Oriente, renovaram perspectivas e mostraram um mundo ainda desconhecido para o Ocidente. As metódicas escavações alemãs de Olímpia, revelando santuários gregos, forneceram, além das esculturas dos frisos do templo de Júpiter Olímpico, nada menos do que uma estátua autêntica de Praxiteles, de intacto perfil. Depois de Olímpia, Delos, Éfeso, Priene e Mileto, o próprio subsolo da Acrópole de Atenas brindara tesouros antes inimagináveis, o que validava o interesse dos públicos cultos europeus por essas descobertas. Já no início do século XX, a exploração das províncias gregas, submetidas ao domínio turco, consolidaram ainda mais, se possível, a relevância do ideal jônico, a partir dos restos do templo de Éfeso, santuário nacional dos gregos na Ásia. Apenas plasticamente, argumentava Pijoan, através dessas estátuas e monumentos, podemos compreender hoje o radical dualismo da tradição helênica, determinantes de sua ponderação e mágico equilíbrio. Pensemos que esse dualismo se reproduzia em outras formas simbólicas gregas, como o diálogo ou a dialética. Voltarei ao ponto. Digamos, por enquanto que, da mesma forma, e influído, certamente, pelo universalismo construtivo de seu amigo Torres-Garcia², Pijoan acreditava que muitas das decorações em relevo – e aqui pesavam também as ideias desenvolvidas por Aloïs Riegl em *Questões de estilo* (1893) e *A indústria artística tardo-romana a partir dos achados na Áustria* (1901)—, bem como as pinturas das cerâmicas americanas podiam ser ombreadas com objetos culturais da Europa, da Grécia arcaica e do Oriente; e, dado não ser possível acreditar, nesse caso, em relações e diálogos inter-étnicos diretos, cabia pensar, não obstante, segundo o historiador, em um acervo comum de repertório artístico, ingênito e latente, na alma humana, que a obrigasse a inventar e tornar a inven-

¹ Eugeni d'Ors o definia como uma das recorrentes aproximações da Sombra, a mesma ombrologia a que se dedicaram Macedonio Fernández ou Lezama Lima. Cf. D'ORS, Eugeni - "Pijoan. De su saber. De su poesía. De su traductor posible. De sus obras maestras y misteriosas". ABC, Madri, 10 jul. 1924.

² ORAMAS, Luis Pérez - *Joaquín Torres García. Un moderno en la Arcadia*. Madrid, El Viso, 2016.

tar e tornar a inventar as mesmas formas, tal como os animais reproduzem, por instinto, as mesmas estruturas em seus ninhos. O paradigma do sintoma elaborado, naqueles anos, por Aby Warburg defendia, também, que a história das imagens podia ser absorvida pela psicologia da expressão, uma vez que uma tortuosa psyché, difícil de enquadrar nos padrões do familiar costumeiro, não cessava de produzir relatos heroicos de “personalidades”. Em suma, buscava-se uma psyché transversal, impessoal e coletiva, que perpassasse corpo e alma, imagem e fala, representação e movimento, em uma palavra, uma mimese³. Riegl descobriu a emancipação do intervalo e essa fórmula tornou-se uma máxima para a crítica, uma vez que o intervalo separa o enunciado do seu contexto e, indo além, aproxima-o de outros contextos a-fenômnicos de entre-lugar, espaços de uma quarta dimensão, de tal sorte que toda dimensão torna-se, no fundo, não-dimensional. Essa hipótese universalista, conquanto ainda positivista, logo se materializava no parti pris expresso no incipit da obra: “El que quiera estudiar los orígenes y desarrollo del arte, siéntese impulsado a empezar por las primeras tentativas de los niños, en los que podríamos encontrar el instinto primordial de formar combinaciones de líneas y reproducir, a su manera, los objetos que les impresionan de su alrededor. El niño obra movido por una fuerza, por un impulso, que acaso sea el que nos lleve más tarde a producir las grandes obras artísticas”⁴.

Eu era uma criança ao ler aquilo. Teria 11 ou 12 anos, quando muito. Não me espantava, portanto, e ao contrário, me seduzia até, que Pijoan evocasse que:

³ “En un extremo está el concepto puro, expresado por un signo arbitrario, inerte y determinable sin ambigüedades, conectado con el área cubierta por el concepto sólo mediante la convención. En el otro extremo está el acto ritual que, dominado por el poder del símbolo que encarna, engloba literalmente a ese símbolo consumiéndolo o siendo consumido por él. Sin embargo, el punto crítico está en el medio del espectro, donde el símbolo es entendido como signo, pero sigue siendo imagen viva; donde la emoción psicológica, suspendida entre los dos polos, no está ni tan concentrada por el poder compulsivo de la metáfora como para convertirse en acción, ni tan separada por la fuerza del pensamiento analítico como para desvanecerse en pensamiento conceptual. Es ahí donde encuentra su lugar la ‘imagen’, en el sentido de la ilusión artística. Tanto la creación artística, que emplea sus útiles para mantener este estado intermedio

en el dominio de la ‘apariencia’, como la estimación del arte, que experimenta y vuelve a crear este estado intermedio a través de la contemplación de la ‘apariencia’, se nutren, según Warburg, de las energías más oscuras de la vida humana y, asimismo, siguen dependiendo de ellas y se ven sometidas a su amenaza incluso en los casos en que se alcanza -por el momento- un equilibrio armonioso. Y es que incluso este equilibrio armonioso es el resultado de una confrontación en la que participa el hombre en su totalidad, con su compulsión religiosa hacia la encarnación del símbolo y su deseo intelectual de ilustración, con su impulso hacia el compromiso y su voluntad de distanciamiento crítico”. WIND, Edgar – “El concepto de *Kulturvissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética” in *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Ed. Jaynie Anderson. Trad. Luis Millán. Madrid, Alianza, 1993, p. 71-2. A linha de fuga, obviamente, eram trabalhos como os de Curtius e Auerbach, aqui replicados por Otto Maria Carpeaux.

⁴ PIJOAN, José – *Historia del arte. El arte a través de la Historia*. Barcelona, Salvat, 1914, p.1. Mário de Andrade recuperaria, em *A Escrava que não é Isaura*, o primitivismo enquanto simultaneidade. Esta consistia, a seu ver, num nivelamento de sensações, embora sem reproduzir a realidade, na forma de pontilhados impressionistas, nem mesmo de um realismo exterior, porém, através de sua deformação, como procedimento de realismo psíquico, obedecendo, talvez, à premissa de Sartor resartus, de que o homem é animal que possui ferramentas. No final da vida, Andrade traçaria uma nítida separação entre essas duas formas de realismo, que ele toma aliás do filósofo Georges-Henri Luquet, autor de *A arte primitiva* (1922), obra resenhada por Georges Bataille na revista *Documents* (1930) e resgatada por Mario de Andrade no ensaio “Primitivos”, publicado na Revista da Academia Paulista de Letras, em 1944, onde reitera que o primitivo não constitui um estágio mental, mas uma atitude intelectual, estética mesmo, mediada pela linguagem, como forma de expressão.

Darwin, en su viaje de naturalista alrededor del mundo, explica que, al llegar a la Tierra de Fuego (ou seja, um pouco além do ponto em que eu lia essa página), compadecido de ver a los salvajes desnudos en aquel clima frío y de continuas borrascas de la América del Sur, regaló a uno de ellos un pedazo de tela para cubrirse, y con sorpresa vio que con ella, en lugar de vestido, se confeccionaba extraños adornos para el cabello. Por lo que antecede notamos que, allí ya, las exigencias del tocado eran superiores a las de la comodidad y las necesidades más perentorias⁵.

Em outras palavras, Baudelaire, Wilde, e a superioridade da maquiagem em relação ao rosto. Ora, essa ideia, muito Belle-époque, sem dúvida, de uma beleza quase convulsiva e de dispêndio, era logo ilustrada por aquilo que seria, anos mais tarde, meu próprio objeto de estudo:

En ninguna parte, por ejemplo, la ornamentación tiene un carácter más geométrico que entre algunas tribus del Brasil. A primera vista nada parece copia del natural, de lo exterior. Pues bien; Ehrenreich⁶, que ha hecho profundos estudios de aquellos ornamentos sobre el terreno mismo, ha probado de una manera irrefutable que representan siempre tales decoraciones a los animales más comunes del país⁷. Um deles, que parece simples ornamentação de linhas paralelas, é na verdade a imagem de morcegos de asas abertas; outros, simulando uma cruz ou um entrelaçado aleatório, são a silhueta de serpentes. Duas materializações do Mal. A peste ou o ritual recorrente que Warburg estudaria muitos anos depois entre os Pueblo. “Lo más fácil es que el salvaje, al dibujar estas formas, trate de representar formas naturales, pero como el niño, no quiera reproducir los objetos tal como los ve, sino tal como son las imágenes que de ellos tiene formadas en la memoria, y repetidas después por hábito, y estilizadas hasta perder el aspecto que tienen en el natural⁸”.

Pijoan (ou, por outra, a cultura catalã no exílio, através de professores como Bassets ou Fontcuberta, e mesmo de artistas, como o mestre Pahyssa ou a própria Xirgu)⁹ me mostrou, mesmo sem o objetivar, que a destruição não era a causa de uma exótica *Geschichte der Kunst*, relação inesperada de objetos multifários, vindos de culturas antagônicas, quando não anacrônicas, mas também não era o objeto de uma olímpica historiografia artística, uma *Kunstgeschichte* válida para todo o sempre. As coincidências

⁵PIJOAN, José – *Historia del arte. El arte a través de la Historia*, op.cit., p. 4.

⁶Refere-se a *Beitrag zur Völkerkunde Brasiliens* (Berlim, W. Spemann, 1891), estudo publicado pelo Museum für Völkerkunde de Berlim, posteriormente traduzido por Egon Schaden para a *Revista do Museu Paulista*, em 1948, com o título “Contribuições para a etnologia do Brasil”.

⁷Mário de Andrade tinha opinião contrária. Desconfiado de uma linguagem à maneira de Rego Monteiro, em carta a Tarsila do Amaral (16 jun. 1923), recomenda-lhe não cair no cubismo. “Aproveita dele apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. (...) Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias”. AMARAL, Aracy (ed.) - *Correspondência. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo, IEB/USP, 2001, p. 75.

⁸PIJOAN, José – op.cit, p.6.

⁹Sua montagem de *Yerma*, de García Lorca (Teatro San Martín, 1963), com Maria Casares, Alfredo Alcón e Eva Franco, entre outros. Mas seria injusto se não lembrasse aqui de Inda Ledesma, cujas atuações em textos de Shaw ou Brecht, no Teatro Argentino, acompanhei com fervor nos anos 60. Particularmente, a recitação de textos de Vallejo ou Lope de Vega, em *Andar por los aires* (1972), subindo e descendo pelos degraus de uma escada vertical, no palco do teatro Xirgu, ascensão espiralada que fazia jus à sua convicção de que o ator, em cena, não devia mostrar qualquer esforço: “que o corpo vá onde tiver de ir, porém, levemente, e acima de tudo, que seja flexível”. Em 1979, convidei Inda Ledesma a ler, no lançamento de um livro meu sobre Mário de Andrade, a carta às Icamíabás, marcado, certamente, por sua interpretação em *Dear Liar: A Comedy of Letters* (1962), de Jerome Kilty, no mesmo papel que, na França, coube a Maria Casares. Impedida de trabalhar sob a ditadura, Ledesma pediu uma remuneração superior aos recursos. Substituiu-a, plenamente, porém, uma sua discípula (a quem eu vi no *Senhor Puntilla*), Elsa Berenguer, atriz, posteriormente, em *Hay unos tipos abajo*, o filme de Rafael Filipelli, ou *Nove rainhas*. Berenguer, sempre os catalães.

sublinhavam apenas a coisa da arte, seu *it*, o Real dela, aquilo que não podemos tocar e que, no entanto, a constitui porque, no dizer de Walter Benjamin, a verdade não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar, analogicamente, como o incêndio do véu.

No campo da crítica literária, sólido reduto então dessa *Kunstgeschichte* idealista, consolidada de Croce e Vossler, era pão de cada dia afirmar que a linguística mudara de orientação. Amado Alonso (1896-1952), tradutor do *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure e recém-empossado, em 1927, como diretor do Instituto de Filologia Hispânica da Universidad de Buenos Aires, afirmava, a modo de manifesto, que a cada dia mais se estuda cada forma como expressão, como função espiritual. As formas não são fatos, mas atos. Não são estados, mas fenômenos. O homem cria, na liberdade de seu espírito, a forma mais adequada para se exprimir. Daí a força das definições:

Si alguna distinción hemos de hacer entre Lingüística y Filología, yo llamaría Lingüística a la ciencia espiritualista que estudia los actos del lenguaje como creaciones del espíritu individual, como intuiciones exteriorizadas en sonidos. Y llamaría Filología a la ciencia espiritualista que estudia los problemas del lenguaje relacionados más bien con el triunfo y caducidad de esas creaciones individuales en la colectividad, estudio mucho más circunstanciado — época, geografía, clase social, etc.—y más histórico que filosófico¹⁰.

O recém-chegado escreveu essas taxativas definições, nas páginas da revista *Síntesis*, título da operação convergente de reunir as duas tendências separadas pela crise do *martinfierrismo* (que prefigurava, aliás, a do próprio capitalismo): de um lado, o reformismo elitista (Alvear); de outro, o populista (Yrigoyen). No meio deles, porém, o editor da revista, o arquiteto neocolonial Martín Noel, herdeiro da fábrica de chocolates e geleias, de arquitetura tão neocolonial quanto sua residência, o Palácio Noel da rua Suipacha, encostado na casa do meu já muito admirado Oliverio Girondo. Noel deve ter doado a coleção da revista, na íntegra, às escolas do bairro vizinho. Abri, com espátula, como primeiro leitor, entre 1961 e 62, cada um dos quarenta e um volumes, publicados entre junho de 1927 e outubro de 1930. A crise do capitalismo, no entanto, sepultou a revista e, com ela, o país ameno. A menos.

Em fevereiro de 1941, o mesmo Amado Alonso publicaria, no *La Nación*, uma carta

¹⁰ ALONSO, Amado – “Linguística espiritualista”. *Síntesis*, nº 8. Buenos Aires, dez. 1927, p. 236. Ver também VOSSLER, Karl - *Filosofía del lenguaje*. Trad. Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires, Losada, 1943; SPITZER, Leo - *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980; ALONSO, Dámaso - *Poesía española*. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, Gredos, 1952 (há tradução pelo Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1960); MIDDLETON MURRY, John - *El estilo literario*. Trad. Jorge Hernández. México, Fondo de Cultura Económica, 1976; ATTRIGDE, Derek - “El modelo lingüístico y sus aplicaciones” in SELDEN, Raman (ed.) - *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid, Akal, 2010.

ao autor de *El deslinde*, Alfonso Reyes, embaixador do México na Argentina, sobre a estilística. Embora o jornal chegasse na casa paterna, eu não tinha chegado ainda a ela. Só em 1950. Mas em 1968, ou seja, no primeiro curso da faculdade (embora, se não me engano, já tomara conhecimento dela no secundário, no curso de Susana Zanni¹¹), a tal carta, finalmente, chegou a minhas mãos. Uma carta sempre chega a seu destino. Na epístola em questão, incluída em 1955 no volume *Materia y forma en poesía*, Alonso partia da premissa de que “toda particularidad idiomática en el estilo corresponde a una particularidad psíquica”. E acrescentava:

A esta disciplina especial dentro de la lingüística se le llama también *estilística*. De manera que hay dos *estilísticas*, la una previa de la otra. Aprovechando la utilísima distinción de Saussure entre *langue et parole*, que yo traduzco *lengua y habla*, distinguimos entre una *estilística de la lengua* y una *estilística del habla*.¹²

Uma anterior à outra. Primeiro, o sistema abstrato, a lei; a seguir, o desvio expressivo. Em todo caso, Alonso, lido até mesmo por Mário de Andrade (folhearia, anos depois, seu livro sobre Neruda na biblioteca do IEB), só se interessava pelo “sistema expressivo” de um autor. Eram noções como essas, “sistema expressivo” ou “projeto criador”, as que balizavam as leituras nos anos 60, por exemplo, na orteguiana *Problemática de la literatura* (1951), de Guillermo de Torre (Madrid, 1900 - Buenos Aires, 1971), livro lido na primeira disciplina da faculdade, em 1968¹³. A noção de projeto, solidária à ideia de liberdade, era um conceito claramente finalista, emoldurado numa psicologia existencial que Sartre desenvolveu em seus ensaios sobre Baudelaire, Genet ou Flaubert. Uma das primeiras leituras das *Situaciones II*, sintomaticamente, remontava a um capítulo divulgado pela revista *Realidad*, em 1947, antes mesmo da publicação do livro na França. É curioso que, naquele mesmo número, se travara uma polêmica entre dois exilados espanhóis, o editor da revista, o escritor Francisco Ayala, e o historiador Claudio Sánchez Albornoz. Num debate sobre história e historiografia, Albornoz refutara a intervenção de Ayala com o argumento de que:

Sólo tras la celosa labor de muchos investigadores pacientes y sagaces nos será lícito lanzarnos a la aventura de la hipótesis. Si nos apresuramos a edificar sobre la arena nuestras construcciones serán brillantes y atrevidas, pero perecederas. El zahorí del pasado debe ceder el paso al hombre de ciencia, como al alquimista ha sucedido el químico. ¡Cuántas lentas jornadas de ensayos, esfuerzos, tanteos y fracasos, de vidas obscuras y silenciosas han sido precisas para llegar a la hora de hoy en cualquiera de las ramas del saber científico!¹⁴

¹¹ Os cursos de língua e literatura no Colégio Nacional, de que destaco as lições de Zanni e Andrés Avellaneda, ainda arrastavam, nos anos 60, as sombras analisadas por LUDMER, Josefina - *O corpo de delito*. Um manual. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

¹² ALONSO, Amado – “Epístola a Alfonso Reyes sobre la estilística”, *La Nación*, 9 fev. 1941; IDEM – “Propósito” in VOSSLER, Karl, SPITZER, Leo e HATZFELD, Helmut - *Introducción a la estilística romance*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1932, p.7-15.

¹³ GULLÓN, Ricardo - “Guillermo de Torre: *Problemática de la literatura*”, *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, nº 74. Madri, fev. 1952, p. 6. Ouviria, poucos anos depois, Gullón falar, na faculdade, sobre a modernidade de Galdós.

¹⁴ ALBORNOZ, Claudio Sánchez - “Comencemos por estudiar el destino histórico controvertido”. *Realidad*, revista de ideas, nº 6. Buenos Aires, nov.-dez. 1947, p.422.

Em sua réplica, que deve ter sensibilizado ao jovem filho do químico Héctor Antelo, Ayala sustentava que:

Prevalece, pues, en su pensamiento el ideal del saber según la concepción naturalista de las ciencias: la Historia debe tratar de acercarse al estado de la Química, usando sus métodos. Pero he aquí que también esas mismas ciencias naturales se las representa no dentro de los principios teóricos que hoy las inspiran, no en su estado actual sino en una fase ya periclitada. Y así, por ejemplo, puede afirmar con todo aplomo (¡después de Mendel y De Vries!) que 'nada ocurre a saltos en la naturaleza ni en la historia'. La construcción de las ciencias culturales o del espíritu no ha existido para él, ni las naturales han pasado del evolucionismo darwiniano en versión popular...¹⁵.

Leitor de Borges, Ayala percebe o peso tradicionalista do historiador republicano, que usa a mesma metáfora (porém, com sentido inverso) antes empregada por Walter Benjamin. Com efeito, em seu ensaio sobre Goethe (1921), Benjamin afirmara que:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.¹⁶

E, mais adiante, explorando o conteúdo de verdade da crítica cultural, arremata:

Aqueles que não encontram na crítica da arte uma reprodução de seu devaneio autocentrado escandalizam-se sob o pretexto de que ela invade em demasia a esfera da obra, de modo que esse escandalizar-se testemunha tal ignorância quanto à essência da arte, que uma época para a qual a origem rigorosamente determinada da arte vai se tornando cada vez mais viva não precisa articular aqui nenhuma refutação. Contudo, talvez seja permitida uma imagem que dê a resposta mais concludente a essa suscetibilidade. Suponha-se que se fique conhecendo uma pessoa bela e atraente, porém fechada, pois traz em si um segredo. Seria repreensível querer invadir a sua esfera íntima. Mas é certamente lícito procurar saber se ela tem irmãos e se o modo de ser deles explica porventura em alguns aspectos o caráter enigmático do desconhecido. É exatamente dessa maneira que a crítica sonda os irmãos da obra de arte. E todas as obras autênticas têm seus irmãos no âmbito da filosofia. Pois aquelas são justamente as figuras nas quais aparece o ideal de seu problema. A totalidade da filosofia, o seu sistema, é de um poderio superior ao que pode exigir a quinta-essência de todos os seus problemas, uma vez que a unidade na solução de todos eles não pode ser indagada. Pois se a unidade na solução de todos os problemas fosse mesmo passível de indagação, então logo se colocaria em relação à indagação que conduz todo esse processo uma nova indagação, sobre a qual repousa a unidade de sua resposta juntamente com a unidade de todas as demais. Decorre daí que não há nenhuma pergunta que abranja a unidade da filosofia por meio da indagação delineada. O conceito dessa pergunta inexistente, que indaga a unidade da filosofia, está assinalado na filosofia pelo ideal do problema. Contudo, mesmo se o sistema não pode ser indagado em nenhum sentido, ainda assim há configurações que, sem serem perguntas, têm a mais profunda afinidade com o ideal do problema. Estas são as obras de arte. Não com a filosofia propriamente dita concorre a obra de arte; ela apenas estabelece a mais precisa relação com a filosofia mediante o seu parentesco com o ideal do problema”¹⁷.

¹⁵ AYALA, Francisco – “Respuesta”, *op.cit.*, p. 425.

¹⁶ BENJAMIN, Walter - *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica K. Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Revisão Marcus V. Mazzaro. São Paulo, Duas Cidades – Ed. 34, 2009, p.13-4

¹⁷ IDEM – *ibidem*, p.79-80.

Ora, Benjamin logo compreendeu o perigo de virarmos reféns de uma análise química (científica) e mesmo muitos anos depois, em carta a Adorno (9 dez. 1938), admitirá que a aparência de facticidade de uma análise imanente e autônoma, como as praticadas por Alonso e Alborno, desaparece na medida em que o objeto for colocado em perspectiva histórica. As linhas de fuga confluem no próprio objeto e ele é tomado como mônada. Nela agita-se agora, entretanto, tudo quanto enrijecera, prévia e miticamente, como matéria textual¹⁸. Encontrava-se, assim, uma refutação não apenas a Sánchez Alborno, mas à própria dialética idealista entre matéria e forma de Alonso (conselheiro, aliás, da revista *Realidad*), refutação que Ayala, por sinal, ensaiara, numa leitura pierremenardesca da história, logo no número anterior da revista¹⁹, dedicado a Cervantes, e Borges repisara ali mesmo, apoiado em Paul Groussac, quem via, no fidalgo e no criado, o *homo duplex* ocidental, duas faces tão antagônicas, mesmo que inseparáveis, quanto o verso e o reverso de uma mesma medalha, diferença essa que configurava peculiar paradoxo²⁰. O que para Amado Alonso não passava de disjunção (*Materia y forma en poesía*), para Borges, no entanto, era só diferença, diferimento. Literatura.

Uma definição (borgiana) de literatura poderia ser a de toda escritura que se opõe à *moralina*. Américo Castro atribuía a essa palavra uma origem exclusivamente hispânica, tal como o Quixote, ao passo que Leo Spitzer não esquecia seu uso imoralista em Nietzsche, fazendo *Moralin* rimar com *Nikotin*, *Morphin*, *Kokain*. Talvez isso explique o motivo pelo qual ninguém chamou minha atenção, na época, ao posicionamento unitarista de Amado Alonso, quanto à língua literária no Brasil. Reiterando os argumentos antes usados em relação ao espanhol hispano-americano, Alonso defendia a unidade inquebrantável do português, em nome do “sistema abstrato”

¹⁸ MOLDER, Maria Filomena – *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa, Relógio d'água, 2011, p. 78-80.

¹⁹ “La inestabilidad de lo histórico ha convertido ya en convencional y artificioso lo que ahí se daba como realidad cotidiana. El paso del tiempo, al descoyuntar, alterar y transformar el orden de esa realidad, fué desplazando cada vez más a los personajes secundarios, hasta expulsarlos por completo, convertidos en pura fantasmagoría, del campo a que se extienden las posibles vivencias del lector; mientras que la inmarcesible pareja de caballero y escudero afianzaba su existencia como entidad poética dentro de la esfera de las representaciones comunes. Con esto, llegó a invertirse — según queda dicho — la perspectiva del lector: aquello que para el de 1605 era extraño y estrambótico — a saber, don Quijote mismo, con su complemento, Sancho — le resulta familiar al de hoy; lo que para éste es ya ajeno — el mundo cervantesco — era para aquél inmediato y cotidiano”. AYALA, Francisco - “La invención del Quijote como problema técnico-literario”. *Realidad*, nº 5. Buenos Aires, set.-out.1947, p.187.

²⁰ “Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra (a ironía borgiana talvez esteja voltada a Sánchez Alborno, presidente da República espanhola no exílio) lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra, pero accesible a un grupo selecto de aldeanos. Su *reductio ad absurdum* es el consecuente padre Mir, que prefirió al Quijote los sermones del padre Alonso de Cabrera, por descubrir en ellos “más voces castizas, más giros nuevos, más locuciones elegantes, más variedad de modismos, más viveza de hispanismos, más fondo de ciencia”. (*Prontuario de hispanismo y barbarismo*, 1908)”. BORGES, Jorge Luis – “Nota sobre el Quijote”. *Realidad*, op.cit., p. 234. Sintomaticamente, no semestre em que lemos o *Quixote* com duas discípulas de Alonso, Frida Weber e Celina Sabor de Cortazar, ninguém pronunciou o nome Pierre Menard.

da *langue*, que alguns poucos atos isolados de fala não chegavam mesmo a derrubar²¹.

É sintomático, contudo, que os professores que naqueles anos orientavam minha leitura de Sartre (e, indiretamente, sua interpretação de Georges Bataille, em 1943, como um “místico”, o que pressupunha, em suas palavras, um pequeno holocausto das palavras da filosofia), eram os mesmos que condenavam estéticas de ruptura, como a surrealista. Delfín Garasa, por exemplo, à frente de “Introdução à literatura”, não hesitaria em publicar pela faculdade, em plena ditadura, um opúsculo sobre teatro de vanguarda, em que, com formalismo de *moralina*, afirmava um niilismo de situação:

Todo ello revela una cosmovisión compartida por muchos contemporáneos. El materialismo parecía perder vigencia filosófica, aunque cundiera su metodología. El determinismo se veía descartado al claudicar los métodos de la lógica aristotélica en que se basaba. Todo lo que durante siglos pareció sometido a la autocracia del racionalismo cayó de su peso y surgieron así en la primera mitad de este siglo varios movimientos artísticos - cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo - que trataban de orientarse en un universo en que la lógica había sido desterrada. Pero en un mundo en que la lógica está ausente, se pierde la justificación necesaria de la existencia.²²

Completa coincidência, portanto, entre Garasa e Sartre, embora, ao mesmo tempo, maior distância mútua. Analisando, com efeito, *Aminadab* e *O castelo*, o filósofo francês toma Blanchot com pinças porque saber, no dizer de Alain, é saber que sabemos, embora essa seja uma máxima do mundo em anverso. No mundo em reverso, todavia, esse mundo que ainda era apenas de Blanchot e de Kafka, mas logo teria para nós o nome de “estado de exceção”, o que sabemos ignoramos que o sabemos; e quando sabemos que sabemos então não sabemos. “Assim, nosso derradeiro recurso, essa consciência de si onde o estoicismo buscava refúgio, nos escapa e se decompõe; sua transparência é a transparência do vazio e nosso ser está algures, nas mãos dos outros”²³.

Resta a última parte de sua pergunta: quais singularidades próprias de nosso tempo e quais os objetos artísticos e literários a que elas responderiam? A primeira questão a elucidar é que, com efeito, trata-se de singularidades. A tradição hegeliana, pressuposta no historicismo dos estilistas, mas não menos, nos sartreanos com que me eduquei, atendia exclusivamente à dialética do particular e do universal, ou do local e do cosmopolita, para retomarmos a expressão de Antonio Candido, implícita já no “modelo Pijoan”. O singular, todavia, marca um ponto de indecidibilidade. Ele não pressupõe o ego nem o *ipse*. A singularidade não é experiência, ao menos enquanto vivên-

²¹ALONSO, Amado – “Reseña a Renato Mendonça, *O português do Brasil. Origens. Evolução. Tendencias* (1936); Candido Jucá Filho, *Língua nacional* (1937) e Silvio Elia, *O problema da língua brasileira*”, *Revista de Filología Hispánica*, a. III, nº 1. Buenos Aires, jan.- mar.1941, p. 57-60.

²²GARASA, Delfín Leocadio – *Ionesco y el teatro actual*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Teatro, 1977, p.13-4.

²³SARTRE, Jean Paul – *Situações I. Crítica literária*. Trad. Cristina Prado. Pref. Bento Prado Jr. São Paulo Cosacnaify, 2005, p.144. Para uma crítica contemporânea da leitura de Sartre, cf. DERRIDA, Jacques - “De l’économie restreinte à l’économie générale. Un hegelianisme sans réserve” in *L’écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.

cia; mostra, quando muito, a impossibilidade constitutiva de fundar e fundamentar uma subjetividade. E mesmo o mundo encontra-se atravessado também pela mesma contingência. Como Silviano Santiago mostrou, em 1979, em *Vale quanto pesa*, de maneira surpreendente, o texto de Drummond dramatiza a oposição e a contradição, dentro das elites brasileiras, entre Marx e Proust, ou seja, entre a almejada revolução político-social, instauradora de uma nova ordem universal e nacional (*A Rosa do povo*, 1945) e o apego aos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, seus valores econômicos e culturais (*Boitempo e Menino Antigo*). Drummond constitui, de maneira nem sempre muito explícita, duas posturas como portadoras dessas duas opções ideológicas: a postura do começo e a da origem. Essas posturas, argumentava Silviano, se concretizam em situações autobiográficas, pois, o Drummond autobiográfico é antes de mais nada, autográfico: escreve-se a si mesmo para ser.

Essa hesitação entre Marx e Proust, podemos também detectá-la nos críticos da revista *Potlach*, grupo que soube ativar a teoria do jogo de Huizinga, com fins emancipatórios, e para tanto, reivindicava o dadaísmo contra o colonialismo²⁴. Guy Debord, dando continuidade a essa perspectiva, ao retomar um julgamento de Marx, na *Crítica da filosofia hegeliana do direito*, segundo o qual a filosofia não pode se realizar sem abolir o proletariado, ao passo que o proletariado não pode abolir-se sem realizar a filosofia, reescreveu, através de um *retournement*, esse mesmo axioma, afirmando que dadaísmo e surrealismo, Marx e Proust, estão vinculados, embora sejam opostos entre si, já que, como explicita Debord no fragmento 191 de *A sociedade do espetáculo*: o dadaísmo *quis suprimir a arte sem a realizar* e o surrealismo *quis realizar a arte sem a suprimir*. Supressão e realização são, portanto, sob essa perspectiva, aspectos indissolúveis daquilo que Debord denominava um *dépassement* e Blanchot, *um pas au delà*. A questão reside, portanto, em ler a arte do presente não mais como uma tensão dialética entre instâncias locais e universais, porém, como a irreduzível presença da *singularidade*. Ao definirmos a literatura conforme a lógica da singularidade ou, em outras palavras, a lógica do não-todo, reconhecemos, implicitamente, que a literatura é não-toda e, por isso, cada obra exige ser tratada uma-a-uma. Ou antes, a arte solicita que, tratando cada obra em sua singularidade, sejamos capazes, no entanto, de postular, *après-coup*, só-depois, um sentido serial, o de um objeto que não sendo dado, é, contudo, reconstruído em suas mínimas conexões e máximos diferimentos.

Sou consciente, porém, de que a questão conota uma imensa pulsão de morte, condizente com uma sociedade que se destrói a si mesma (destrói sua cultura, destrói sua história, destrói sua linguagem) apenas para destruir o outro – a diferença. Sabemos que há uma coincidência, entre Marx e Proust, entre Heidegger e Lacan, entre a Verdade e o Impossível. E esse é certamente o ponto extremo de Maria Martins: er captado não só a

²⁴ Cf “Les débats de ce temps”, *Potlach*, nº 28. Paris, 22 set. 1957.

singularidade, mas também a heterogeneidade da “arte”, do texto “literário”, algo que não é possível determinar *a priori*, nem discriminado por variantes tais como a história ou a mesma prática institucional, mas que tão somente se manifestaria como força atuante com outras forças. Mas sabemos também que, nas brechas e fissuras, nas quebras e desvios, sempre surge, no meio do Falso, o Verdadeiro. Para o capitalismo nada é impossível, pois conta com uma série infinita de dispositivos para destruir a Verdade em sua própria estrutura interna. Tudo é possível; tudo pode ser dito. Mas sabemos que nem tudo pode ser dito. Se o capitalismo não consiste apenas em gerar o Falso, mas em abolir, em cada um, a experiência da Verdade, nunca como agora, sob o neoliberalismo, foi mais relevante destacar que essa operação se realiza sempre com a implicação (senão cumplicidade) do sujeito. A Verdade já não é uma singularidade compartilhada, mas um contágio acéfalo (o Poder), a serviço da multiplicação exponencial do capital. A literatura é (deve ser) contra a *Moralina*, mesmo que, para tanto, desacate as formas.

Sobre a crítica

O centenário da Semana de 22 trouxe uma série de querelas, cujas manifestações mais extremadas se alternam entre euforia e outra posição mais crítica que, se radicalizada, leva um apagamento que, não raro, pode redundar no ímpeto de substituir uma hegemonia por outra. Em suas últimas manifestações sobre o tema, diferentemente, temos traçado uma série de relações, ainda pouco comentadas, que orbitaram o modernismo.

Com o perdão da nota biográfica, além de ser um argentino radicado no Brasil, sua experiência acadêmica inclui passagens por diversas Universidades estadunidenses, holandesas, italianas; e, aqui no Brasil, pelo Pará, Piauí e Paraná como professor visitante.

Eu queria te perguntar se a crítica literária continua muito atrelada à teleologia moderna e sobre como você vê seu papel na contemporaneidade. Mas, se não for pedir muito, seria também uma oportunidade interessante de passar de uma coisa a outra e ouvir de você um balanço sobre a carreira como professor-pesquisador, especialmente porque, mesmo em plena atividade, você recentemente se aposentou na UFSC, o que parece ser propício a um olhar panorâmico.

Como V. sabe, passei um ano estudando na USP em 1973. O curso de Telê Porto Ancona López sobre o modernismo de 22 me tornou folheador compulsivo de *Brasil: 1º tempo modernista*, 1917/29, aquele grosso volume de documentação, pesquisado e planejado, no IEB/USP, por Marta Rossetti Batista, Yone Soares de Lima e pela própria Telê. Retorno a Buenos Aires no início de 1974 e antes de me deparar com a mostra de

Brasil: 1º tempo modernista, exibida, inicialmente em Paris e agora transformada em meu labirinto diário de painéis, na sede do Centro de Estudos Brasileiros da rua Ayacucho, onde passo a trabalhar imediatamente, um belo dia toca a campainha de casa um carro do DHL, encomendas, à época, nada comuns. Um livro fino e grande. A edição fac-similada da *Revista de Antropofagia*, com um cartão: “Com um abraço do Mindlin”. Nessas cinco palavras encerrava-se o enigma de um mundo em transformação. E sem retorno. Um industrial de sucesso, dono da Metal Leve, legitimava sua hegemonia econômica através da filantropia bibliófila e, num gesto quase inusitado, certamente paradoxal, abraçava o jovem pesquisador, sem maiores títulos ainda, mas que já se interessava pela fortuna modernista. Esse gesto, em pouco tempo, não seria mais possível. A expansão do neoliberalismo, nesses mesmos anos 70, com Thatcher ou Giscard d’Estaing, assinalaria um horizonte de desconexão das burguesias nacionais com relação aos patrimônios culturais. Se *Argila* (1938-40), de Humberto Mauro, filme que assisti numa sessão de sábado pela manhã no Belas Artes da Consolação, nos mostrava uma milionária disposta a impor a cerâmica marajoara como arte nacional-universal, realizando assim o ideal de Pijoan, toda a estrutura cultural de Institutos Nacionais do Livro, editoras universitárias, secretarias municipais de cultura etc., logo se mostrariam cada vez mais tímidas e tateantes, quando não tolhidas, na difusão cultural.

É um processo que tem nome e data: Collor, 1990. Trata-se de uma construção social que se apropria não apenas da órbita do Estado, mas passa a produzir permanentemente regras institucionais, jurídicas e normativas, que implantam uma nova racionalidade, a de uma governança assentada no princípio universal da competência, concorrência e otimização do rendimento, aplicado a todas as esferas públicas, através de dispositivos de controle e avaliação. Em suma, o neoliberalismo consolida-se, excludentemente no século XXI, como a racionalidade atual (atual não só no sentido de presente, contemporânea, mas também de ativa, produtiva, construtiva) do capitalismo. A época das lideranças extraordinárias (Mindlin como referente para Cândido ou Drummond), há tempo que vem sendo corroída pela globalização de um capitalismo pós-fordista e financeiro, que, através de poderes internacionais, mina e socava, sem cessar, as autoridades simbólicas. De *magis* a *minus*, a autoridade abandona o magistério e se refugia no ministério. Paralelamente, nosso saber, que, em termos globais, antes encontrava refúgio em departamentos universitários de *Spanish & Portuguese*, obedecendo à partilha do após-guerra, da qual se podia gozar, em panorâmica supranacional, só no centro, esse vem sofrendo metamorfoses.

No Brasil, continuam se ignorando as literaturas e culturas latino-americanas e, no continente que fala espanhol, não é muito o que se avançou na leitura de textos brasi-

leiros. Surgem então novas compartimentalizações. Não é mais necessário mostrar competência na língua da cultura estudada. Os *papers* são hoje predominantemente apresentados em inglês, para público transnacional, ao passo que a maioria de estudantes, no Brasil, mal consegue formular uma questão básica em qualquer outra língua diferente da própria. Agora tudo indica que o espanhol será língua obrigatória nas escolas brasileiras. O Instituto Cervantes já deve estar providenciando os textos. Enquanto isso, os servidores de TV cabo não exibem, salvo raríssimas exceções, canais hispânicos. Os filmes (até os portugueses) são legendados. Nas Universidades se enfraquecem os laços sociais pós-pandêmicos. Inexistem horários de atendimento e plantão. São escassos os vínculos mundanos, atropelados pela pressa e pelas transmissões à distância. Nos colóquios, quando híbridos, mesmo os residentes na mesma cidade, não raro, optam por falar de casa e se conectarem, exclusivamente, no horário da própria participação, ignorando assim as trocas e debates das outras mesas. Não há companheirismo porque já não se come o mesmo pão.

Dado esse panorama, creio que a literatura e a cultura vêm regredindo ao serem pensadas, restritivamente, como simples comunicação, o que traça um curioso paradoxo. A prática que, meio século atrás, era pensada a partir do Impossível e do Silêncio, passa a ser redefinida, já em tempos da *Aula* inaugural de Roland Barthes (1977), por um excesso de socialismo ou de barbárie, dizia ele, com afetada humildade, como uma *sobrevivente*. Mas a que custo! Na argumentação de Barthes, se todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, caberia à literatura ser salva, porque todas as outras ciências estão contidas no *monumento* (sic) literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, não importa a escola em nome da qual ela se identifica, é absoluta e categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. E aqui tocamos a polêmica Pasolini-Didi Huberman. Mas que fulgor é esse? De ser o que não cessa de (não) escrever-se, a literatura tornou-se cínica, peremptoriamente realista: um monumento. E, por isso mesmo, funérea, na linha terminal dos *Incidentes* (1987), processo que passa por uma condição ainda “amigável”, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ou plenamente desejada, em *O prazer do texto* (1973) para, finalmente, se apresentar “des-recalcada” (*dé-refoulée*) no último curso, *A preparação do romance* (1978-1980). A tradição bataillano-blanchotiana, no entanto, ao identificar a literatura com o real (enquanto aquilo que não se universaliza e que sempre retorna ao mesmo lugar, amarrado que está ao *caput mortuum* ou *objeto a*) é sempre um sintoma social do discurso dominante. A rigor, só existe um sintoma social nos dias de hoje: cada indivíduo é realmente um proletário (uma mulher, um nômade, um trans) porque não existe discurso com o qual fazer laço social, ou, como diria Lacan, fazer semblante. Não é fácil sustentar essa posição, mas creio que não cabe a transigência. Cada definição de

literatura deve, eticamente, indefinir-se e dar vazão a uma nova definição, porque tudo quanto acontece é sempre despedida (“Was geschieht, ist Abschied”, diria Hamacher). Às vésperas da guerra, René Daumal escreve *Le père mot*:

Nome-de-Não foi gerado a si mesmo; e gerou o Todo-e-Nada.
Todo-e-Nada gerou Todo-ou-Nada,
que gerou Todo, que gerou Infandum,
que gerou Inefável e Impossível, dois irmãos inimigos.

De quoi Sarkozy est-il le nom? é o título de um ensaio²⁵ de Alain Badiou, escrito há mais de quinze anos. Hoje poderíamos perguntar « *De quoi Milei est-il le nom?* ». « *De quoi Bolsonaro est-il le nom?* » Por trás desses significantes, o mesmo desejo de eliminar a história, a mesma releitura e restauração dos totalitarismos século do XX, a mesma transformação das vítimas em vitimários. Bater no fraco. Identificar-se com o acéfalo, porém, poderoso. Apresentar semblante de indestrutível. Em termos culturais, só o desejo de um novo começo (não de uma origem) pode nos salvar da destruição irreversível.

Fotografias



²⁵ BADIOU, Alain. *De quoi Sarkozy est-il le nom?* Paris: Éditions Lignes, 2007.