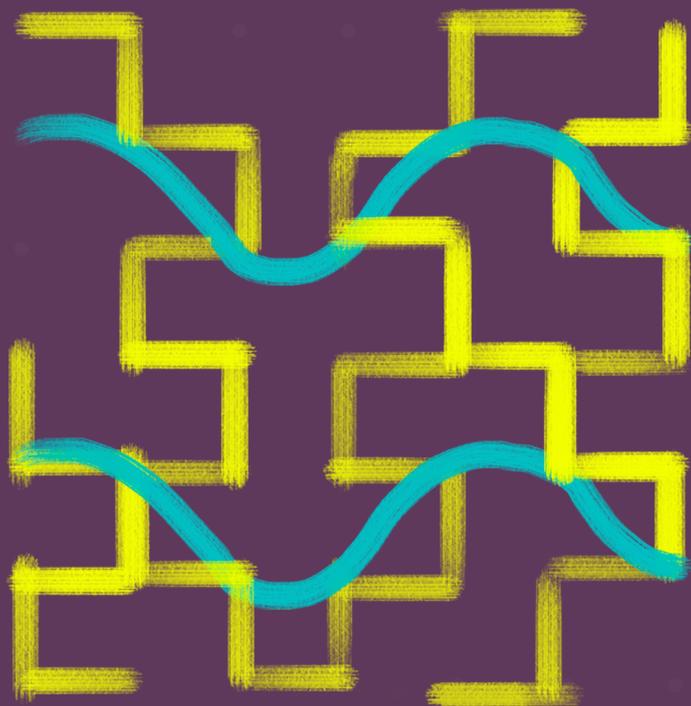

Literatura comparada

ciências humanas,
cultura,
tecnologia





**Literatura comparada:
ciências humanas, cultura, tecnologia**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:
Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter e Marianna Ilgenfritz Daudt.
Copyright © 2021 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

L776	Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia [recurso eletrônico] / organizado por Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter, Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Class, 2021. 572 p. ; PDF ; 3,6 MB. Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-84-2 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Neumann, Gerson Roberto. II. Richter, Cíntea. III. Daudt, Marianna Ilgenfritz IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2021-3516	

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius
Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Mário Vinícius

Equipe de revisão

Marcos Lampert Varnieri
Luísa Rizzatti
Bruna Dorneles

Como citar este livro (ABNT)

NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cíntea; DAUDT, Marianna Ilgenfritz. *Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Tópicos antelianos: o estudo crítico em constelação com as imagens

Rita Lenira de Freitas Bitencourt¹

Preambulo

O professor, crítico e teórico Raul Antelo, um híbrido argentino-brasileiro, organizou o VI Congresso da ABRALIC, em Florianópolis, na UFSC, em 1998, quando foi Presidente da associação. O tema geral do evento foi uma equação-pergunta: *Literatura = Estudos Culturais?* Na época, ainda mestranda, assisti às palestras e mesas-redondas com vivo interesse, já que a pergunta posta para apreciação, obviamente, demandava uma não-resposta, ou uma complexidade responsiva e teórica que provocou alguns abalos e discussões acaloradas, vindas de diferentes pensadores, de diferentes lugares.

Este é um dos motivos, hoje, do trabalho a seguir, que além de abordagem crítica é uma homenagem.

Proposta

Na advertência à edição francesa de 1992, o teórico Guy Debord afirma, a respeito da obra *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967², que “é preciso ler este livro tendo em mente que ele foi escrito com o intuito deliberado de perturbar a sociedade espetacular. Não exagerou nada” (1997, p. 12). Quase trinta anos depois, na esteira das reflexões de Debord, um filósofo italiano retoma o texto sobre os avanços da sociedade do espetáculo identificando seus modos mais agudos e disseminados na contemporaneidade, quando entra em cena o segredo:

1. Mestre e doutora em Teoria da Literatura (UFSC) Docente no PPG Letras, na área de Literatura Comparada, e no Departamento de Teoria Literária da UFRGS.
2. Neste ensaio, será citada a edição de 1992, traduzida e publicada no Brasil em 1997. Ver Referências.

É exatamente nesta última forma do espetáculo que o segredo desempenha um papel essencial: tornou-se não apenas o complemento decisivo do que é mostrado, mas também a mais importante operação tática. De fato, num mundo pós-histórico, neo-obscurantista e cripto-criminoso, como aquele em que vivemos, a principal arma é a da chantagem. A frase “saber é poder”, emblema sob o qual nasceu e se desenvolveu a modernidade, assume hoje um sentido irônico: a importância do segredo na vida contemporânea está intimamente relacionada com o impor-se e o difundir-se do modelo mafioso em todos os âmbitos da sociedade (PERNIOLA, 1994, p. 14).

Estas palavras foram escritas pelo professor de estética italiano Mario Perniola, no final do século passado, e a citação foi retirada de uma coleção que, em Portugal, foi denominada “Enigmas de fim de milênio”. No título, seu livro, que foi traduzido ao português por Catia Benedetti, repete o termo: *Enigmas*, e complementa: “O momento egípcio na sociedade e na arte”. São paratextos de uma obra que avalia a condição paradoxal do contemporâneo e o avanço de certo obscurantismo espetacular vulgar, em tudo contrário às formulações enigmáticas que devolvem à literatura e à arte uma potencialidade social, mesmo que pouco legível, num primeiro momento. Com efeito, o que a tese 34 de Debord enunciava: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997, p.25), evidencia-se, hoje, com inegável plenitude.

Já se vai uma boa distância temporal de ambos os textos, mas as postulações dos dois pesquisadores continuam a ecoar no pensamento da arte e da literatura. As perguntas que abrem o livro de Perniola permanecem estranhamente atuais:

O que é que perturba a nossa experiência e o nosso juízo? O que nos faz sentir ameaçados, intimidados, assustados? Será algo de terrível que regressa do passado, algo que erradamente julgávamos superado e que pelo contrário se impõe, reconduzindo-nos a uma condição de insegurança e de perigo da qual pensávamos termo-nos libertado para sempre? Ou será antes algo de absolutamente novo, que abala e dissolve todas as nossas certezas, abrindo horizontes imprevisíveis, nos quais parecem esvair-se as próprias noções de humanidade e natureza? Em breve: o que receamos mais, a repetição ou a diferença? O regresso de uma barbárie remota e pré-histórica, ou o advento de uma barbárie tecnológica e pós-humana? (PERNIOLA, 1994, p. 9).

Não é o propósito, aqui, tratar diretamente desta interessante abordagem do presente, que também visita a teoria de Gilles Deleuze sobre a dobra (1988), os meandros do Barroco e do banal, a cultura de massas e a vídeo-cultura que hoje permeiam o campo social de forma tão enfática, produzindo as cifras de saberes descontraídos, os desajustes lógicos e os permanentes estranhamentos que tanto incomodam Perniola. Em contraponto complementar, ao mesmo tempo em glosa e reversão, deslocando o foco para a latino-américa, o objetivo é ativar estas projeções do contemporâneo – a tensão entre repetição e diferença, a reativação da noção de barbárie, os atravessamentos da tecnologia, o advento do pós-humanismo –, para ler algumas cifras do que denominei de “tópicos antelianos”, ou seja, para rastrear alguns traços ou linhas de força crítico-metodológicos de um teórico e comparatista que está física e geograficamente bem mais próximo.

Considerando, com Raul Antelo, titular de Literatura Brasileira, professor na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, – no estado vizinho – e também com Cesar Aira, escritor argentino - que também se situa em relação de vizinhança com o Rio Grande do Sul, de onde escrevo este ensaio, – considerando, com ambos, que ler é resgatar as marcas do que, talvez, nunca tenha sido escrito, pretendo abordar, brevemente, em aproximação, intervenção e diálogo, dois artigos: o primeiro, de 2016, “Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”, publicado na *Revista Letras*, de Curitiba, e o segundo, “La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos”, publicado na revista argentina *El taco en la brea*, em 2017.

Nas propostas desses artigos definem-se algumas direções a serem investigadas. Identifico nelas e através delas os sinais e os motivos desta experiência de aproximação. No primeiro, em interlocução com Debord e Perniola, Antelo afirma que “a razão cínica mascara-se como prática crítica na literatura contemporânea” (2016, p. 12). No segundo, vai refletir sobre a imagem e suas possibilidades teóricas:

Uma imagem é um texto. Um texto é imagem. Ambos são arquivos em que as relações sociais entre indivíduos são mediadas pelas imagens. São uma exigência a qual é impossível não responder. Cada imagem segue a pegada aberta por seu próprio movimento e pode entrar em constelação com outras imagens (ANTELO, 2017, p. 314).

Na perspectiva de Emmanuel Alloa, no prefácio da antologia intitulada *Pensar a imagem* (2015), as imagens circulam entre a transparência e a opacidade, e esta condição limiar seria, justamente, o que a imagem dá a pensar. A disposição constelacional, além de dar o mote para o título deste ensaio, assinala uma configuração espacial que remonta, por exemplo, aos estudos de Roland Barthes. Liga-se, ainda, à importante obra, de 1983, do filósofo alemão Peter Sloterdijk, intitulada *Crítica da razão cínica*. Para Sloterdijk, os traços da razão cínica podem ser rastreados e localizados na história:

Por volta de 1900, a ala radical da esquerda adotou o cinismo senhorial da direita. A competição entre a consciência cínico-defensiva dos antigos detentores do poder e o cinismo utópico-ofensivo dos novos gerou o drama político-moral do século XX. Na corrida à consciência mais dura dos fatos duros, o Diabo e Belzebu acusavam-se mutuamente. Da concorrência das consciências nasceu o lusco-fusco característico dos tempos presentes – o mutuo espiar-se das ideologias, a assimilação dos contrários, a modernização da impostura –, em resumo, aquela situação que lançava a filosofia no vazio em que o mentiroso chama mentiroso ao mentiroso (2011, p. 12).

A partir dos artigos antelianos, que serão brevemente comentados a seguir, a hipótese é de que a montagem de uma constelação de imagens dá a ver, na própria forma, um tratado *sobre* as imagens e de que estas, rearranjadas, chegando de diferentes lugares, articulam-se em uma disposição outra, devolvem um olhar sobre os outros e, em contradiscurso às vezes enigmático, às vezes irônico, sustentam um olhar mais generoso sobre nós mesmos, sobre a literatura e sobre a arte.

Rabo de cotia

Nos dois artigos de Antelo, a cena artística modernista, latino-americana e marioandradiana, mesmo não sendo o único foco das reflexões desenvolvidas, acaba, elipticamente, por se exibir como pano de fundo das relações propostas, entre ficção, teoria e história. A começar pelo adendo a um dos títulos, repito: “quem conta história de dia cria rabo de cotia”, que, todos sabem, é um dos muitos ditados populares aproveitados, como *ready-mades*, em *Macunaíma* e está na abertura do capítulo XI da rapsódia, intitulado “A velha Ceiuci”,

personagem que é a esposa do gigante Piaimã, comedor de gente, Venceslau Pietro Pietra.

Este capítulo começa suave e com alguma melancolia, com Macunaíma tocando, na flautinha e no ganzá, um canto de saudade dos rios e da mata que faz seus irmãos chorarem. Mas, em seguida, cansado de sofrer, o herói mobiliza os manos e uma multidão de paulistas à procura de um tapir, no espaço da cidade, repetindo a fórmula: “Tetápe dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte” (ANDRADE, 1988, p. 97). Até que perguntam o que significa e ele responde: “- Sei não. Aprendi essas palavras quando era pequeno lá em casa” (Idem, *ibidem*). É quase linchado pelos seguidores e preso pelos grilos, que são os policiais, mas foge e vai atacar, com um bombardeio de palavras, Venceslau Pietro Pietra e sua família, em cena pícara que vale a pena ser citada:

Macunaíma pegou na palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caapora. A ofensa bateu rijo porém se incomodar é que ninguém se incomodou. Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. Venceslau Pietro Pietra falou pra velha Ceiuci, bem quieto: - Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas (ANDRADE, 1988, p. 101).

Além das “bocagens”, de todos os tipos e origens, Macunaíma acaba usando, também, “a língua do lim-pim-gua-pá”, para xingar: “Vá-pá à mer-per-da-pá!” (idem, *ibidem*). Na sequência, até fala algumas palavras em inglês, com um sujeito que ele chama de “seu Yes” e que o herói, no final da passagem, “só de caçoada virou-o na máquina London Bank” (idem, p. 104). Ele também responde a versos populares, adivinhas meio eróticas e de duplo sentido, propostos pela filha mais nova da gigante Ceiuci, que, no final do capítulo, é expulsa de casa e vira uma mulher-cometa, enquanto Macunaíma foge e vai encontrar um torso greco-romano enterrado perto de Manaus.

A vertigem linguageira dessa e de outras passagens da rapsódia confirma o dito: o “rabo de cotia” se forma e cresce tanto na voz diurna do contador a ponto de aproximar a modinha sertaneja da rapsódia, os sons instrumentais do ritmo dos versos de adivinha, e o inglês standard da “língua do p”, em um movimento arqueológico de

quem, ao mesmo tempo em que explora, na literatura, as variantes do uso comum e local, visita as inconstâncias da alma selvagem e também resgata um pedaço de estátua do deus Marte em plena selva Amazônica. A passagem é transespacial e indefine as fronteiras:

“Cavalo cartão-pedrês, pra carreira Deus o fez” Macunaíma murmurou. Pulou nesse e abriu na galopada. Caminhou caminhou caminhou (...) ia correndo quando o cavalo deu uma topada que arrancou chão. No fundo do buraco Macunaíma enxergou uma coisa relumeando. Cavou depressa e descobriu o resto do deus Marte, escultura grega achada naquelas paragens inda na Monarquia e primeiro-de-abril passado no Araripe de Alencar pelo jornal chamado Comércio do Amazonas. Estava contemplando aquele torso macanudo quando escutou “Baúa! Baúa!”. Era a velha Ceiuci chegando. Macunaíma esporeou o cartão-pedrês e depois de perto de Mendoza na Argentina quase dar um esbarrão num galé que também vinha fugindo da Guiana Francesa, chegou num lugar onde uns padres estavam melando (Idem, p. 107).

As operações citadas – do ver e do ouvir testemunhais – modernas, benjaminianas, marcam o caráter reversível entre a cultura e a barbárie e, de algum modo, sintetizam o movimento antropofágico: “A ideia sintoniza com a paradigmática frase que Oswald de Andrade escrevia no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, abandonado nas páginas da *Revista do Brasil*, em 1926: a gente nunca escreve o que houve e sim o que ouve” (ANTELO, 2016, p. 14).

Se o conhecimento se dá pelas constatações visuais e também por aprender ou apreender de ouvido, como nos diz o tempo todo o herói sem nenhum caráter, por outro lado, demanda uma tarefa do crítico, que se desdobra em mais três direções, expandindo o deslize, ou a *differance* dos sentidos que circulam entre houve/ouve: na do historiador, na do analista e na do escritor.

Seguindo o trabalho de Antelo, o historiador precisa ler a filosofia da história em cena ampla e multiforme, situação que, por exemplo, a operação arqueológica do livro das Passagens, de Walter Benjamin, permite codificar; o analista, lacaniano, circulando entre historizar e histerizar, prefere, por sua vez, elaborar um terceiro termo: *hystorizer*, e ler, com Cesar Aira, em *A trombeta de vime* (2002), um certo esquecimento de si na e da linguagem, que, afinal, também coloca para funcionar a ficção; e, por fim, o escritor, que atua também como montador, e que aborda, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa

em *Tutaméia*. Este livro, publicado em 1967, com 4 prefácios intercalados, considerado suas “terceiras histórias” sem nunca ter havido as “segundas histórias”, também é um conjunto denominado pelo autor, - Guimarães Rosa - de “anedota de abstração” e propõe uma leitura como cifra e desafio ao leitor. A respeito da remontagem ou da recriação escrita em teoria, Antelo observa:

Entre a memória obsessiva da tradição, que só se interessa em preservar “a língua de Camões”, e o desembaraço do esquecimento, que se entrega ao inexistente, o novo texto tem a estrutura do arquivo, um “ainda-não-dito”, um *inaudito*, que está inscrito em tudo o que se disse pelo simples fato de ter sido enunciado, mesmo de forma *aturdita*; ou seja, ele é um fragmento de memória que paradoxalmente se oblitera a cada vez que se ativa. O esquecimento, em suma, funcionaria então como a forma mais sofisticada de recriar a ficção (Idem, p. 19).

O fazer do crítico, portanto, supõe, conjugados, esses três papéis – do historiador, do analista e do escritor – que se alia também aos sentidos do ver e ouvir proposto pelos modernos, capazes de ativar a memória do nacional, igualmente, desde o lugar da ausência ou da falta: pressupõe olhos sagazes para ver as bifurcações e opacidades dos caminhos discursivos e ouvidos afiados para ouvir também o não dito nas múltiplas vozes dos textos, produzindo fricções dramaticamente elaboradas em, justamente, análise literária. Aproveita, igualmente, certa mímica dos intercâmbios, que, com Aira, prevê um sistema de trocas na ordem significante daquilo que poderia ser um mito originário, dando a ver o que se escreve a partir do mito e também do que ficou esquecido por trás do que se disse naquilo que se ouve: uma *hystoeria*, que segue uma direção similar à da concepção da personagem de *A trombeta de vime*, um psicanalista que, diante de um novo paciente, detectou uma enfermidade desconhecida e resolveu nomeá-la: “era lo mismo que la paranoia pero al revés, decidía bautizarla ‘Narapoia’” (Idem, p. 21)

Assim, conjugada à potência da crítica, a Narapoia de Aira é sintoma ficcional que atualiza o papel do escritor, situando-o entre o esquecimento e a memória:

Além de vedada, como o mito indígena originário, a trombeta contemporânea mimetizou-se como receptáculo, a cesta de vime. E

uma trombeta de vime não é só tabu: ela é um objeto impossível, de tal sorte que as Amazonas, em suma, podem ser vistas, admiradas, perversamente desejadas, mas elas não ouvem nem tocam as tais trombetas, portanto, elas não são ouvidas. A elas narra-se o que houve, e não o que se ouve. Mas é óbvio também que ninguém poderia executar as tais trombetas de vime, portanto, todos somos Amazonas. Hystoristerização disseminada dos leitores, em suma (Idem, p. 19).

A posição de leitor, portanto, é a que vai acrescentar aos demais papéis do crítico o movimento que reabre as possibilidades das linguagens obscuras e impenetráveis da arte funcionarem em modo aberto, ou seja, serem compartilhadas tanto pela ficção quanto pela história.

Viva a Vaia

O artigo de “la deuda” monta, justamente, uma série dramática cujos personagens são: um casal de alemães, Anni Albers e seu esposo Josef, dois artistas interessados na arte asteca e na pintura abstrata, que participaram da fundação do Black Mountain College, no México, e lá ensinaram por mais de 15 anos – de 1933 a 1949, aprofundando pesquisas sobre os modos de ver, especialmente, a partir da ilusão de ótica; Wladimiro Acosta, arquiteto que vem da Georgia e chega na Argentina em 1928 e publica desenhos arquitetônicos e experiências fotodinâmicas na *Revista Sur*, veículo modernista, porta-voz da vanguarda platense; e Augusto de Campos, cujo poema *Viva a vaia* é lido como um poema-arquivo que atravessa tempos e espaços, a partir de um acontecimento cuja legibilidade se estende – rabo de cotia a mais de uma disciplina.

Sobre este último, cito a descrição de contexto elaborada por Antelo:

Quando Caetano Veloso recibió una estrepitosa silbatina (*vaia*) en un festival internacional de música, en el auge de la dictadura, 1968, al interpretar “Es prohibido prohibir”, Augusto de Campos creó el poema-manifiesto *Viva a vaia*, un texto óptico-verbal (ANTELO, 2017, p. 322).

Do som e do ato performático de enfrentamento se passa, então, ao plano visual da linguagem e ao desenho da letra. Por isso, o poema, ainda segundo Antelo, poderia ser aproximado da obra ícone da arte moderna, a proto-instalação *O Grande vidro*, de Marcel Duchamp³, já ambos se configuram a partir de uma concepção conceitual de *desobra*. Cito novamente o crítico:

El lenguaje del *Gran Vidrio* opera así con la conspiración del silencio, susurro incesante entre imagen y palabra que cuasi configura un gesto litúrgico, de puro simulacro y potencialidad. De este modo emerge, en la desobra, el lenguaje del pensamiento, es decir, el discurso de lo que pende eternamente sin identificarse, de modo cabal, ni con la voz ni con la vocación, el apelo (idem, ibidem).

Uma condição similar, de construção em *desobra*, pode ser percebida, por exemplo, em um poema bastante conhecido, de *la vie en close*, do poeta curitibano Paulo Leminski:

obra

cobra
 dobra
 manobra
 obra
 sobra
 V. a f. dos v. em
obrar: desdobra (1995, p. 101)

É interessante, no poema de Leminski, a disposição dos versos que escandem o termo “obra” do título como repetição e alternância de significantes mínimos, ou seja, que ativam um jogo em *differánce* em relação ao orgânico (“cobra”, v.1), ao plano estratégico (“manobra”, v. 3) e que envolve o próprio fazer poético (“dobra” e “sobra”,

3. A obra *A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro*, elaborada entre 1915-1923, está montada atualmente no Museu de Arte da Filadélfia, EUA. Tem aproximadamente o tamanho de uma fachada e loja e, segundo Janis Mink, “refere à mudança da utilização do vidro e do metal na arquitetura da época. (...) Nele é recortada a realidade desencarnada que as vitrines das lojas refletem” (2000, p.76). Ou seja, aqui estão postas em questão as relações entre o dentro e o fora, a visibilidade e a opacidade da linguagem, já mencionadas na primeira parte deste ensaio.

versos 2 e 5). O verso 4 (“obra”), por sua vez, responde ao título, em eco e glosa, e, por outro lado, ativa a flexão em itálico de “obrar” (verso 7), que muito concretamente, depois da marca dos dois pontos, resulta em “desdobra”. Aliando, ainda, certa dicção gramaticalizada do verso 6 (“V, a f. dos v. em”), possivelmente em deliberada ironia, obtém-se uma replicação, em modo poético dinâmico, do problema apontado no poema concretista e na obra artística citados por Antelo: “La desobra de Duchamp, al igual que *Viva a vaia*, de Augusto de Campos, desconstruye las eternas apariencias hegemónicas, desactivando la voluntad, orientada ahora hacia la virtualidad de la aparición de un complejo palabra-imagen-objeto” (ANTELO, 2017, p. 322).

Seguindo novamente a conjunção política da série montada – os Albers, Acosta e Augusto de Campos –, secundados por Duchamp, Mario de Andrade e também por Oswald de Andrade, dos poemas do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, com capa e desenhos de Tarsila do Amaral, e com o acréscimo de Leminski e sua concepção poética de obra –, figura (“palavra-imagem-objeto”) uma história presente e pretérita que permite ler o *Viva a vaia* como um poema-arquivo, que dá a ver (ou a ler) mais do que parece (ou que aparece):

Levantando la mirada, en el rincón superior derecho, leemos, en vertical, VIVA / ALI VAI A/ AVIDA/ DIVIDA/ LIVIDA/ ALI VAI A/ DICA/ CADA DIA, o sea, he ahí la ávida deuda lívida, he ahí el consejo a cada día. Enfrentada a esa cifra de la dependencia y deuda externa, se destacan tres significantes, DADIVA MORTE WORLD. Em el centro umbilical de la constelación, el eje em torno al que rueda ese pergamino, el significante GRAVIDA (que a su vez remite a otro juego onomástico concreto, *hombre-hembra-hambre*) y, a su derecha, encolumnado con el relato de la deuda, la dispersión de otros três significantes, VALA LAVA ALVA, que sobreimprimen la antiquísima cantiga de amigo del rey Dom Denis (1261-1325), suerte de tributo a Alfonso X y la tradición occitana, en que una bella muchacha se levanta al alba (“levantou-s’ a velida”) y fue a lavar camisas a un riacho, pero el viento le agita las piezas, lo que la irrita sobremanera (“vai lavar camisas; / levantou’s alva, / o vento lhas desvia/ eno alto, / vai-las lavar alva”). La reliquia, que sobrevivirá incluso en *Morenita de Ronda*, de Federico García Lorca (aunque el poeta admita, entre paréntesis, que “yo no soy para esos labios”) nos muestra que, donde comenzó la literatu-

ra en lengua portuguesa, es asimismo donde se diluye su lirismo para permitir, justamente, la emergencia de la literatura como exigencia (Idem, p. 323).

No deslizamento vernacular, cifra-se a dependência brasileira, a dívida externa e os protestos, o som da vaia e a vida lívida, a ávida dívida lívida, desde os jogos sonoros e responsivos de Macunaíma até os impasses da ditadura e suas canções, e além, muito além, como testemunhamos hoje, em tempos neofascistas e pandêmicos. Atento aos detalhes e aos movimentos discursivos, Antelo percebe uma dinâmica contraditória, avessa aos maniqueísmos, que permeia nossa modernidade, cuja tradição colonial, escravista e híbrida, insere tempos outros no tempo cronológico, e expande o espaço para incluir os passantes, sejam os alemães Albers no México ou seja o georgiano Acosta – e mesmo Duchamp – na Argentina, ou Augusto de Campos na cena tensa do festival brasileiro, revertida em imagem da nação. Enfim, uma complexa modernidade é figurada em sons, fragmentos e trânsitos: “no es que estemos em rigor, em *Viva a vaia*, ante una influencia de lo visual sobre lo verbal, sino que aqui nos deparamos con un objeto cuya misma legibilidad se derrama por más de una disciplina” (Idem, p. 322).

Portanto, as postulações da leitura anteliana se juntam à percepção da literatura em campo expandido encontrando-se com as reflexões sobre a escultura, de Rosalind Krauss, e também, mais recentemente, com as análises de Florencia Garramuño, ativando, justamente uma dimensão da estética que Mario Perniola, em foco pós-marxista, vai denominar de *superestético*:

O superestético é, ao mesmo tempo, inversão e realização do estético; é inversão porque implica uma mudança de direção: não mais direcionado ao alto, através da metáfora da solenização humanístico-científica e da espiritualização do sensível, mas em direção ao baixo, em direção ao *povo* (como em Wagner) e em direção ao corpo (como em Nietzsche). Essa inversão é, porém, também realização efetivada do estético porque busca uma conciliação mais ampla e total daquela do estético, estendendo-se a tudo, satisfazendo, desse modo, a uma tendência implícita desde o início do estético: o transbordamento do estético, fora das barreiras em que era aprisionado, é possível já que a estética foi sempre a posição de tais barreiras (PERNIOLA, 2011, p. 71).

Em uma cena teórica plural, Antelo exercita um processo de escavar as possibilidades de ler e ver pelo avesso, na busca do não lido – da rasura -, do não visto ou não experimentado – da censura -, que desacomoda os saberes e enfrenta/afronta os lugares comuns da historiografia e das práticas acadêmicas consolidadas pelo teoria estruturalista-regionalista-modernista. Na condição dramatizada de seus estudos constelares ou rizomáticos, o crítico dá a ver, nos dois artigos-lugares que eu tentei muito rápida e precariamente ler como exemplares, as linhas de força de um pensamento ao mesmo tempo errante e enfático, viajante e capaz de retornar a certas regularidades temáticas que remontam a um longo caminho investigatório e reside no limiar da imagem-linguagem.

Remate

Para encerrar, retornando às perguntas de Perniola, do início desta fala, quando, diante da barbárie instalada, ele indaga se o contexto capitalista moderno e pós-moderno é condição pré ou pós-histórica, remota ou já chegada, percebo que a preocupação de Antelo com a filologia insere um terceiro termo, performado por uma personagem capaz de operar por cortes e montagens, criadora e leitora de enigmas. Ao tomar a articulação imagem-linguagem como objeto, remonto à tese 42 de Guy Debord, pois é de espetáculo que se fala:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. (...) Nesse ponto, a ciência da dominação tem que se especializar: ela se estilhaça em sociologia, psicotécnica, cibernética, semiologia, etc., e controla a autorregulação de todos os níveis do processo (DEBORD, 1997, p. 30)

Lembro que a filologia, nos países de língua espanhola, castelhana, é a própria disciplina que, no Brasil, chamamos de Teoria da Literatura e que é assim definida, pelo pesquisador Raul Antelo, em tempo presente, como “rearranjo da velha e canônica disciplina, porque ela é o solo a partir do qual todas as ciências humanas tomam pé” (2016, p. 12). Há um deslizamento sutil, portanto, entre as teses

de Debord, a respeito do mundo espetacularizado e totalitário que a modernidade instaurou, e a arqui-filologia, para onde Antelo se volta e rearma o espetáculo em contraespetáculo. Não propriamente um antagonismo, nem oposição. Talvez uma posição: um dar corpo à teoria.

Denominada de arqui-filologia – na implicação metahistórica do *arquê* –, a disciplina assim rearranjada, numa familiaridade com o obscuro e o enigmático, exige-nos mais do que detectar efeitos político-textuais e diagnosticar as catástrofes daí decorrentes. É preciso que também possa ter a contundência material de um objeto, – um pneu velho, um pedaço de madeira, um paralelepípedo, um artefato, um artigo – ser, figurar, encarnar uma profusão de artigos, empilhados e variados, formar uma biblioteca infinita e inesgotável, cifrada em livros, em arquivos, em telas, em muros montar uma espécie incompreensível de barricada à razão cínica contemporânea.

Referências

- ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues e outros. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, M. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle. Brasília, DF: CNPq, 1988.
- ANDRADE, O. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.
- ANTELO, R. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- ANTELO, R. *Potências da imagem*. Chapecó, SC: Argos, 2004.
- ANTELO, R. “Arqui-filologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”. In. *Revista Letras*. Curitiba, PR: Número 94, Jun-dez, 2016.
- ANTELO, R. “La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos”. In. *El taco em la brea*. Número 6. Santa Fé, AR: Cedintel, Universidad Nacional del Litoral, 2017.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia – Poesia 1949 – 1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim T. Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In. Revista Eletrônica ArteVersa. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. Disponível em KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. – ArteVersa (ufrgs.br)
- LEMINSKI, P. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MINK, J. *Marcel Duchamp, 1887-1968: A arte como contra-arte*. Tradução de Zita Morais. Lisboa: Taschen, 2000.
- PERNIOLA, M. *Enigmas, O momento egípcio na sociedade e na arte*. Tradução de Catia Benedetti. Venda Nova, PT: Bertrand Editora, 1994.
- PERNIOLA, M. *A estética do século XX*. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PERNIOLA, M. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, SC: EdUFSC, 2011.
- SLOTEDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.