

*ALGO PERDIDO, EXTRAVIADO,  
ESQUECIDO PELA LINGUAGEM. A PULSÃO.*

ENTREVISTA A RAUL ANTELO

por Carolina Anglada  
e João Vitor Araújo

**Primeiramente, gostaríamos de te agradecer, Raul, por se dispor a conceder esta entrevista, uma vez que sua obra cala fundo nas questões levantadas pela presente edição. E estando em terras mineiras, talvez valha iniciarmos a entrevista por um pequeno caso de sua infância, destes que poderiam ser levados por recadeiros roseanos. Em *Raul Antelo, filólogo*, seu amigo Daniel Link remete quem o lê até a seguinte estória, que talvez possa nos contar melhor: “Raul Antelo, ingresso ao *Colegio Nacional de Buenos Aires* (então tido por *El Colegio*) recebeu uma indicação que o levaria até a *Biblioteca Nacional* (ou o *Archivo General de la Nación*?) onde, para sua vergonha, se encontrou privado de elementos de escritura (papel e lápis) e quando teve de enfrentar a tarefa de fichar o livro indicado não teve melhor ideia (e há melhor ideia?) que submeter as páginas do livro à sua memória já então potente. O memorizou *todo*.” Como imagina os desdobramentos deste evento em sua obra em relação à perda e a escrita, à leitura e a memória?**

A minha relação com as bibliotecas é muito variada. Havia três perto da casa paterna: a do bairro, meio desmantelada; a da Sociedad Luz, de nome iluminista (Luz escrevia-se à romana, LVZ), que designava uma instituição socialista criada em 1899; e a da própria escola primária e pública onde cursei as primeiras letras. Nesta atraíam-me os oito grossos volumes da história dos heterodoxos espanhóis de Menéndez Pelayo, de umas 500 páginas cada, ou a mais sucinta *História da arte* de José Pijoan, um arquiteto formado em Barcelona, secretário da Escola Espanhola de História e Arqueologia, em Roma, dirigida por Menéndez Pidal. Era obra de 1914, alimentada portanto pelas descobertas de recentes escavações gregas e em que o paradigma do sintoma, elaborado, naqueles anos, por Aby Warburg, já defendia que a história das imagens podia ser absorvida pela psicologia da expressão, uma vez que uma tortuosa *psyché*, de árduo enquadramento no padrão do familiar costumeiro, não cessava de produzir relatos heroicos de indivíduos de exceção. Pijoan buscava uma *psyché* transversal, impessoal e coletiva, que perpassasse corpo e alma, imagem e fala, representação e movimento, em uma palavra, uma mimese do mais alto e sublime. Ao entrar no Colégio, em 1963, logo na primeira aula de Castelhana (não era Língua, nem Espanhol, nem mesmo qualquer outro rótulo, o que, naquela época, aliás, já supunha clara tomada de posição anti-franquista e liberal), a professora Maria Susana Zanni nos apresenta o poema da rosa mutável, conforme o tempo, extraído de *Doña Rosita, la soltera*, a peça de García Lorca, traduzida aqui por Drummond. Pede-nos para decorarmos o texto e lermos a biografia de Lorca na biblioteca do Colégio, a mesma que, muito depois, descobriria ser uma réplica do salão da Biblioteca Nacional, a da

rue Richelieu, assim como também descobriria, muito, mas muito mais tarde, que essa história já estava filmada. Em 1956, com efeito, quando a criança Raul entrava na primária, Alain Resnais filmava *Toute la mémoire du monde*, uma reflexão, em infinitos *travellings*, pelas prateleiras de livros empoeirados, que começava com o *parti pris* de que, sendo a memória curta, não restava ao homem outra saída do que acumular papéis. Assim, a minha curta memória me fez esquecer, aos 13 anos, papel e lápis na chapelaria do Colégio, daí adotar a decisão (toda uma ética, toda uma estética) de decorar não só o poema, mas o discurso crítico sobre seu autor. Resnais, a essas alturas, já estava, porém, em Marienbad. Mas eu incorporava, mesmo assim, uma das premissas do ultra-montano Pelayo, autor de um discurso arrasador, em relação à Espanha, não muito diverso do antiperonismo elitista e liberal que se colhia, por toda parte, na Argentina, depois de 1955. No epílogo da sua história, Pelayo concluía que “los esfuerzos de nuestras guerras civiles no prueban ciertamente falta de virilidad, en la raza”, guerras civis aliás cujos efeitos ainda sentiam-se disseminadamente naquela Buenos Aires da infância, coabitada por Maruja Mallo e Rafael Alberti; Maria Teresa León e Gómez de la Serna e cujo sotaque, sua respiração, eu detectava no ar suspirado de Margarida Xirgu ou Maria Casares (a esperpêntica *Divinas palabras* de Valle Inclán, assistida aos 14 anos no teatro San Martín). O futuro, a quem pertence? perguntava-se Pelayo, ainda em 1880. “No suelen venir dos siglos de oro sobre una misma nación; pero mientras sus elementos esenciales permanezcan los mismos por lo menos en las últimas esferas sociales; mientras sea capaz de crear, amar y esperar; mientras su espíritu no se aridezca de tal modo que rechace el rocío de los cielos; mientras guarde alguna memoria de lo antiguo y se contemple solidaria con las generaciones que la precedieron, aun puede esperarse su regeneración, aun puede esperarse que, juntas las almas por la caridad, tome a brillar para España la gloria del Señor y acudan las gentes a su lumbré, y los pueblos al resplandor de su Oriente”. Olé! Esperanças vãs, no entanto, como vi e vivi.

Como podemos ver o tempo? – pergunta-se, no entanto, Didi-Huberman, ao analisar o *Kriegsfiabel* de Bertolt Brecht, em trabalho premiado em Madri, justamente, mais de um século depois, em 2008; e ele encontra uma resposta, como Foucault, como Deleuze aliás, em desdobrar as discontinuidades do tempo e submeter essas imagens à estranheza. A criança Raul ainda é argila mole em que as instituições do tempo (a sociedade disciplinar; a biblioteca socialista; o crítico hipercatólico; o poeta assassinado; o bibliotecário vigilante; os exilados sem rumo certo; a erudição buscada, mas, ao mesmo tempo, minada, condenada) vão deixando suas marcas. O jovem sente-se detentor de uma memória épica, a mesma, aliás, que transforma a escrita, de Proust aos surrealistas, em infinitos processos de rememoração, que afetam o leitor de maneira intermitente (a teoria do leitor salteado de Macedonio Fernández), como portador que é da atenção flutuante e enriquecida, apesar da pobreza de experiência se alastrando cada vez mais. É a memória intermitente que evoca movimentos dissipados, ilumina a coerência intrínseca de determinados conjuntos, mas principalmente, as fraturas e antagonismos, não raro, irracionais, ou fracamente ajustados, que pautam a vida simbólica, sem hierarquizar, no entanto, entre obras primas e fragmentos depauperados por fobias ou rechaços. De simples estratégia de um vencido, a memória vai se tornando um instrumento de descobertas. Portanto, de saber. Portanto, de poder.

Como sabemos, a noção de pulsão de morte provoca um sismo na teoria pulsional freudiana, até então sustentada pelos princípios de prazer e desprazer. A vertigem diante dessa força *daimoníaca*, disjuntiva, é tão atrativa que leva Freud a assumir o fracasso em descrevê-la, entregando-se ao movimento disparado não só pelo enigma da compulsão à repetição quanto pela incidência da especulação e da mitologia. Daí, não raro vemos os *rodeios para a morte* freudianos derivando em direção às *circulações pulsionais* nomeadas por Lacan, quando a *Trieb* se satisfaz errando o alvo, à maneira do trovador cortês que goza do seu próprio canto conforme torna mais vago seu elogio à dama, num paroxismo da imaginação. Nesse sentido, toda uma outra leitura parece se travar quando se consideram as inflexões da pulsão e de seu caráter não representável e incessante no gesto criativo. Seria possível pensar que o pensamento que você elabora de uma *ruptura imanente*, mobilizado e a mobilizar figuras como a do *acéphale* (Bataille) e a do antropófago (Oswald de Andrade), de alguma forma, faz eco e atualiza essa predominância da pulsão de morte?

Como na alegoria de Zêuxis e Parrásio, uma coisa é o espelho e outra, a obra. O espelho insere-se no mundo da visão; a obra, pelo contrário, no espaço da perspectiva e do olhar. Se a obra moderna é potencialização ou abismo da descrição (o caso emblemático: *Las Meninas*), ela é, por isso mesmo, apenas uma tela em que se lê o mundo. De Velázquez ou Cervantes em diante, a leitura cria uma situação escópica deslocada: o sujeito está expulso, borrado ou apagado do campo de visão. E esta coda ou voluta entre quadro e espectador, entre texto e leitor, nada mais é do que uma “subversão do sujeito”. Não se trata já, portanto, de buscar a interpretação, nem a classificação, psicológica ou não, de “pontos de vista”, mas de detectar esse “Real” que não se deixa fisgar. Afinal, “o nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...”. Tal como as lacerações de Lucio Fontana, que criam um outro “Conceito espacial”. Em suma, aletria contra hermenêutica.

Por outro lado, porém, só há interpretação quando há Lei. No mundo contemporâneo, a Lei se pulverizou, dispersou, disseminou. Caiu. Como avaliar então nossa aletria? Um século atrás, partindo da hipótese de o capitalismo ser um mero parasita do cristianismo, Walter Benjamin observava, entretanto, que o mundo do capital, tendo sua própria estrutura, não pôde, contudo, aderir à formação religiosa do anfitrião e acabou deslocando-o. O capital já não se mostrava parasitário e simplesmente reprodutor com relação à culpa (*Schuld*), o que, em última análise, significava que a própria religião conotava um atraso ou demora, uma falta enfim, em relação à dívida (*Schuld*). Não absolutório, embora culpabilizante, o capital consolidara-se como um estado de desespero e destruição do ser. A consequente desmaterialização do dinheiro, inicialmente com cartões de débito ou crédito (mais estimados do que as próprias cédulas) e, a seguir, com o dinheiro virtual, pauta, a rigor, nossa época, em que a subjetividade é apenas o canal residual por onde circula esse capital, enquanto cresce e prolifera uma megafusão das criptomoedas e investe-se no desenvolvimento de tecnologias para reproduzir alegremente o dinheiro, sob forma inconsequente e lúdica. O corolário trágico já não é a banalidade do mal, diagnosticada por Hannah Arendt, mas o mal da banalidade desse mundo-cassino de que “Trump-Gaza” é sua expressão mais abjeta. A mesma Arendt tem um poema, “Cansaço”, que, na versão de Daniel

Arelli, vem a calhar: “Crepúsculo lento - / um leve lamento / canta ainda o melro / que eu reinvento. / Paredes sombrias / enfim vão ao chão / de novo se aliam / minhas duas mãos. / O que eu amava / não posso tocar / e o que me rodeia / não posso deixar. / Crepúsculo vem / e tudo decai. / Nada me detém - / vida que vai.”

**Ainda pelos corredores do grande labirinto invisível da repetição, sua insistência na assinatura de Maurice Blanchot no pensamento de Agamben e de Foucault, sobretudo no que diz respeito ao vínculo entre a linguagem e a morte como origem e destino da ilegibilidade e sua força de rasura, dá a pensar se a arquivologia performada em sua obra seria um método que sustenta a assunção da pulsão de morte enquanto motriz, uma vez que busca atualizar em toda e cada leitura um retorno ao estado da Coisa anterior ao seu ciframento. Sendo este o caso, encontraríamos a condição do filólogo enquanto iletrado - tal como indica em *Como poesia, filologia* - na disposição do mesmo para o retorno à morte? Isto é, uma figura cujas operações estão antes atravessadas pela aleatoriedade de uma vontade de chance, de caráter destrutivo, do que por uma anamnese da tradição que, cá ou lá, buscou suturar o fundo ausente sobre o qual se ampara em ficções de totalidade? Ou melhor, tal iletrado compreende que a anamnese se desenha segundo o desvario das deformações da memória e se lança à ocasião de um esquecimento vivificante?**

Não há conhecimento nem saber do Real; apenas verdade, em função de um encadeamento de leitura, um *acontecimento*. Nesse sentido a arquivologia não persegue a forma, mas o *páthos*. Com efeito, ela consiste numa *philia* em relação à linguagem e seus fenômenos correlatos (ecos, equívocos) de caráter ambivalente, tanto de aproximação, quanto de distanciamento. Qualquer significante, qualquer sentido, remete sempre a uma pergunta pela diferença, que é também linguagem, e isso expande a cadeia a tal ponto que o que define a linguagem já não é uma forma, mas uma metamorfose, sua traduzibilidade. Há nessa potência uma necessidade (dar a ler, comunicar), não menos importante aliás do que a própria impotência de autonomia, que podemos entender como um vetor em direção à montagem. Toda leitura é montagem e em toda montagem habita a *Farnähe*, a aproximação distante, a íntima distância, o *êxtimo*, que é o que, em última instância, correlaciona poesia e filologia. A poesia é *prima philologia* na mesma medida em que o verdadeiro filólogo age como um iletrado, operando um retorno da letra à ilegibilidade da qual provém a vida.

É sabido que Lacan se definia a si mesmo como um Góngora redivivo, mas nem sempre se marca o débito da psicanálise lacaniana com relação a Gracián, tão admirado por Murilo Mendes quanto lido e parafraseado por Lacan. Em *Heideggerianos* (2025) e em “A *intradução* de Dante (Rio-Paris, ida e volta)”, um ensaio incluído por Davi Pessoa em sua antologia *A traduzibilidade dos arquivos neolatinos* (2025), destaco a experiência arquivológica compartilhada por Michel Deguy, Godo Iommi, Barbara Cassin ou François Fédier, positivamente dessocializadora da poesia, ora pelo deslocamento cultural, ora pela inversão da imitação, não raro, através de procedimentos vindos das artes plásticas, geradores por sua vez de iteração ou semelhança paronomásticas, em detrimento da simbolização metafórica. Ora, essas experiências, contemporâneas dos *Écrits* de Lacan, nascem da tentativa de traduzir

Góngora ao francês, em 1966, imitando o gesto originário de relatinizar o espanhol. Por que Góngora? Porque ele afastou-se do literal em nome do litoral e, assim, atingiu o perímetro tangível, o *con-tato* com a linguagem, que lhe mostrou ser intraduzível apenas aquilo que, na verdade, nunca terminamos de (não) traduzir.

**Assim como Nietzsche e Benjamin, a tomada de posição de seu pensamento suspende certos postulados elementares do campo filológico, e assim, herda o questionamento da atitude do filólogo. Que tal figura assuma a abertura virtualmente inesgotável da linguagem, faz tremer modelos hermenêuticos que sustentam a solidez da interpretação às custas de um expurgo do caráter fabular de toda e qualquer leitura – a rigor, fantasmático. Rente ao Real, a arqui-filologia insiste em um *leitmotiv* de corte lacaniano, enunciado na última lição do seminário 19 e registrado em *O aturdido*, a saber: *ouvir o que se diz e que permanece esquecido, atrás do que foi dito, naquilo que se ouve. Mas se preferirmos, Oswald: a gente escreve o que ouve, nunca o que houve. Diante do texto tomado por um vivente cuja falta se oferece enquanto lugar para a chance de suplementação do ser ensaiada no evento da leitura, seria possível inferir que uma tal filologia opera no evento de entrada do Texto (Barthes) em função analítica? Se assim for, uma tal filologia trataria de um conceito de leitura afinado à escuta analítica? Talvez algo próximo do que nos diz Jean-Luc Nancy quando trata a escuta enquanto a operação elementar da filosofia, que dá ouvidos aos acontecimentos de verdade?***

A culpa de tudo é de Duchamp! (mas há cúmplices, sem dúvida: Joyce, Mallarmé, Queneau, Beckett, Aira...). Quando Marcel inventa o oculismo de precisão não é possível ignorar que sua palavra de ordem; “Au-cul-isme!”, impõe um jogo significante de que Oswald de Andrade era contumaz praticante. É conhecida sua animadversão pelo poeta Jamil Almansur Haddad e a piada que provoca, elogiando José Lins do Rego (outro desafeto), por trazer luzes a uma terra onde “burros já há mil”. Depois de Lewis Carroll e Oscar Wilde, Oswald iguala amor e humor, ou fulmina o que houve com o que ouve, e assim questiona irreversivelmente a articulação entre ser e sentido. As palavras não remetem a outros objetos, mas a outras palavras e o repertório mais descabelado de todos é a enciclopédia, como a Da Costa, ou mesmo o dicionário, ou seja, o tesouro (*thesaurus*) dos significantes. Trata-se de uma associação, à primeira vista, sem fim para Duchamp; embora, para Lacan, talvez encontre um grau zero no *Nom-du-Père*, significante que remete a si próprio, porém, funciona também como limite intransponível (o não-do-pai). Mesmo assim, ele conseguiu, no fim da sua vida, um deslizamento crucial, de *letter* (letra) a *litter* (lixo), que lhe fez perseguir uma escritura sem efeitos retóricos capazes de concluir e estabilizar um sentido. Em *Liuraterre* (1971), o ensaio lacaniano sobre a *liveratura*, a escrita irrompe e rasga a linguagem, tentando nela resgatar algo perdido, extraviado, esquecido pela linguagem. A pulsão.

Tanto tempo após a emergência da arte antirretiniana, o paradigma do olhar parece voltar agora à discussão, depois de Leo Spitzer lendo Cervantes, sobretudo se consideramos a projeção entusiasmada a partir do pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o *perspectivismo ameríndio* e o caráter decisivo da visão para as relações entre homem e animal, e, de forma geral, para o imaginário de certos povos originários. O que não deixa de ser curioso, em relação a esse enigma visual multinaturalista, também emergente de conflitos pulsionais, é o modo como parece avançar do jogo especular do relativismo para uma cena em que o regime ótico participa tanto de uma disputa de forças quanto de uma experiência vertiginosa, alucinatória, para não dizer sintomática com Georges Didi-Huberman. Considerando, portanto, as diferentes inflexões na obra daqueles que, por aqui, se deixaram ser olhados por esse enigma do visual, como você pensa, hoje, a incidência desse *inconsciente óptico*, entre visão e previsão, pulsão parcial e de autoconservação, crítica retrospectiva e limiar perspectivo? Em um corpo social cada vez mais eivado por uma vigilância ubíqua, a descida aos inferos do aparente – uma descida que faz do insignificante, do rastro ou o do resíduo uma insistente meta pulsional capaz de deslocar posições - ainda te aparenta uma saída alvissareira à máquina biopolítica?

A título ilustrativo, me detenho num caso. Como avaliar, por exemplo, a artista Dora Maar? Até bem pouco tempo atrás, a fotógrafa era apenas “a amante de Picasso que documentou o *Guernica*” ou “a modelo de *Tête de Femme n.º 3* ou *Dora e o Minotauro*”. Mas se, pelo contrário, parto de uma das suas fotografias, por exemplo, “Villa à vendre” (1936), feita quando ela começa sua *liaison* com Picasso e que é imagem de uma casa desabitada e, à sua frente, um corpo nu de mulher, cuja cabeça surge oculta pela sombra, toda uma série de significantes se precipitam. Joseph Markovich, pai de Dora, foi um arquiteto croata, casado com uma francesa, Mademoiselle Voisin, que em 1910 levou a família, incluindo a pequena Dora, a Buenos Aires, onde demoraram quase vinte anos. Na cidade, Markovich construiu vários edifícios de fôlego, alguns deles para seu compatriota Nicolás Mihanovich, tais como a sede de sua companhia de barcos (rua 25 de maio, 195), barcos que sulcavam, dominantes, o rio da Prata, e até mesmo um grande empreendimento, em Colônia do Sacramento, que incluía uma praça de touros, o “Real de San Carlos”, onde se celebravam corridas proibidas na Argentina (pensemos nos massacres europeus então plasmados pela tauromaquia de Picasso ou Masson). Os Markovich moraram desde o início numa casa em Belgrano, avenida Juramento 1991, apenas a 100 m. da *villa* do mecenas Mihanovich. Um dos (poucos) textos de Dora, antes de abandonar a Argentina, foi um artigo para *La Nación* sobre a decoração das casas modernas como resultado de longo esforço artístico. Ora, e sem me alongar mais em outros detalhes, o que lemos nessa foto de Dora Maar? Vemos as muitas casas que os emigrantes ocuparam em sua fase argentina, sempre próximas, embora separadas (afinal eram apenas *voisins*), das *villas* dos bem-sucedidos, nelas deixando esse espectro acéfalo que se conecta, inicialmente, com as preocupações de Georges Bataille (com quem Dora manteve uma relação em Tossa, em 1933). Basta lembrar as *Reminiscências*: “A ideia de arrancar um olho não fora uma invenção livre, mas a transposição, para um personagem inventado, de um ferimento preciso recebido por um homem real, sob meus olhos (durante o único acidente mortal a que eu assisti). Assim, as duas imagens mais

fortes que marcaram minha memória, ressurgiram, irreconhecíveis, no momento em que eu procurara a maior das obscenidades”. Membro ativo do grupo de extrema esquerda *Contre-attaque*, a fotógrafa Dora, cujo espectro insinua-se já na *História do olho*, dividiu ateliê com o húngaro Brassai, algumas de cujas oníricas fotografias, como “Statue du maréchal Ney dans le brouillard” (1932) ou mesmo “Paris vu de Notre-Dame”(1934), estampadas na revista *Minotaure*, retornam, de algum modo, em “Villa à vendre”. Como resume Roland Barthes, se *História do olho*, “c’est vraiment l’histoire d’un objet”, *Villa à vendre* não o é menos. É a história de um fracasso dispendioso, um *bill* ou uma vida “à vendre”, ainda mais quando lembramos que, simultaneamente, Dora encontrava-se explorando uma fotomontagem, *Les yeux*, onde, invertendo Hoffmann, espalhava olhos pela areia. A fotógrafa, irrecusavelmente, passou por uma traumática queda do Nome-do-pai, se entendemos que seu próprio nome, Theodora, aos efeitos de se tornar artista, foi mutilado como Dora. Perdeu “a parte de Deus”. (Sintoma do santo homem: ao morrer, Dora Maar deixa seus pertences ao pai, morto trinta anos antes). Não surpreendem, então, seus surtos psicóticos, no fim da guerra, ao ser abandonada por Picasso, que levaram-na a uma internação, determinada por Lacan, na casa de saúde Jeanne d’Arc, em Saint-Mandé (muito antes, em Buenos Aires, Dora frequentara Falconetti, a intérprete da personagem, no filme de Dreyer, em 1928). Em conclusão: a artista Dora Maar “não se vê” lendo-a com uma simples teoria do eu autônomo. Só um olhar lançado à relação sujeito-objeto nos dá a ver esse ser esquivo, Dora Markevich Voisin, e toda sua potencialidade de contra-ataque. Uma outra leitura do surrealismo deriva desse gesto.

**Desde *Maria com Marcel*, o trabalho que desenvolve entre estética e an-estética, o artista e o anartista, torna inquietante o que até então era familiar ao campo do juízo, ancorado na sensibilidade como uma morfologia a serviço das formas ideais, dos limites e da referencialidade. No esforço de perceber a obra como efeito de um encontro com o corpo e o mundo, logo, de seu não-encontro, de sua falta ou atraso [*retard*] ao olhar [*regard*], senão de choque [*Chockerlebnis*] e de inoperância [*désœuvrement*], algumas implicações dessa incorporação da definição lacaniana de encontro faltante com o Real parecem se estender à problemática da autonomia da arte. Como se reconfigura o vínculo entre arte e vida a partir dessa impossibilidade tanto fenomenológica quanto de formalização?**

Ao desvincularmos os fins individuais dos fins últimos, não raro, nossas ações acabam neutralizadas pela inoperância, o pensamento pelo impensável e as representações por uma sorte de co-presença de sentido e *nonsense*, de tal sorte que toda verdade torna-se fluida, desajustada, inverificável, deslocada. É algo exclusivo do paradigma escópico? Duvido. Em sua última exposição, “En el aire conmovido” (Museu Reina Sofia, 2025), Georges Didi-Huberman parte da premissa de que não é o olho que vê a cor. Há uma vibração mista que procura nosso olho, e ela é apenas uma arma em direção ao desconhecido. Já fomos imagem, mancha; mas essa cor originária foi, aos poucos, sendo lavada pelas lágrimas. Trata-se agora de recuperar esse afeto. Ler, afinal, é uma anamnese afetiva. É claro que, para tanto, Didi-Huberman precisa se discriminar de críticos como Hal Foster, por exemplo, cujo retorno do Real é quase um retorno do realismo. Foster, com efeito, acredita que todo afeto inscreve-se, sob

o neoliberalismo, em “emocionalidades implantadas”, algo pior ainda do que uma simples reificação. O raciocínio conota não só a sobrevivência do axioma de que as emoções são meros reflexos corpóreos, desprovidos de toda racionalidade, mas também a convicção de que as emoções não passam de próteses de sensibilidade, postizas, quando não falsas. Detecta-se, nessa condenação da *aisthesis*, uma lei do mercado mediático, mas também do acadêmico-universitário: as emoções são meras *coisas* implantadas. Didi-Huberman, pelo contrário, avalia essa condenação como um típico traço da cultura do narcisismo (Christopher Lasch): uma tela, um espelho privado (uma *psyche*), mas também uma vitrine (um *ethos*). Todos eles, na sociedade do espetáculo. Contra esses pressupostos, que condenam toda esfera sensível por se encontrar sujeita a fetichismos e intercâmbios capitalistas que colonizam o outro, Didi-Huberman pensa que o neoliberalismo produz de fato subjetividades, mas que elas são premidas, tanto quanto possível, a se separarem de toda emoção. Valoriza-se a depuração formalista. Um dos elogios, por sinal mais recorrentes, colhidos na mídia acerca de *Ainda estou aqui* é que era um filme limpo, desprovido de cenas chocantes, de tortura. Ou seja, uma obra de emoções controladas, filtradas. Mas, não é precisamente essa emoção fora de lugar, desgarrada, reprimida, emudecida ao longo de décadas a que nos permite ver a antropologia política de nossa época? Somos seres dilacerados, de fato, mas não por isso impertinentes, fora-de-lugar, impossibilitados de decidir. Somos dilacerados porque nos recusamos a nos sentirmos fora-de-lugar e porque ainda desejamos, isto é, desejamos algo que, intuímos, não é bem aquilo de que gostaríamos, assim como muitas vezes aceitamos valores que, no fundo, questionamos. Eis a cisão, que é sempre uma tensão afetiva, um estado doloroso, pungente. Para elaborá-los, somos levados a ouvir de novo, ouvir como se fosse a primeira vez, os mesmos textos, Benjamin, Arendt, Adorno, Horkheimer, Derrida, Badiou, Agamben, Nancy, Freud, Lacan, mas também Benjamin Buchloh, Peter Osborne, Fabián Ludueña, Ztulwark, Borisonik... É sintomático, a meu ver, que assim como Didi-Huberman armou essa sua atual exposição a partir do conceito (García Lorca) de *duende*, como gênio, espírito, *daimon*, o mesmo museu programou, paralelamente, uma segunda exposição, que também extraía seu sentido da literatura. Desta vez, era algo do grotesco que Valle Inclán denominou *esperpento* e que os curadores (Pablo Allepuz, Rafael García, Germán Labrador, Beatriz Martínez, José A. Sánchez, Teresa Velázquez) souberam ativar, “mover com” (e é esse o sentido do adjetivo *emotivo*) para encontrarem um sentido na cultura local, não necessariamente assimilável à ubíqua ordem ultraliberal, mas também, *contrario sensu*, para lerem a cena global como um grotesco pós-fascista.

**A arte latino-americana, fundamentalmente barroca, por fazer a forma diferir nela mesma – diferimento vanguardista entre a matéria colonial e os rituais ameríndios de fusão, montagem, performatividade –, alimentou-se dialeticamente e muito do que podemos chamar, entre outros nomes, de transculturação. Claro que tal paroxismo não foi projetado e recebido sem resistência e tampouco refletido sem tensão, como testemunha a herança warburguiana de Héctor Ciuchini e Fabián Ludueña Romandini. As leituras que propõe de Vicente Huidobro, Lezama Lima e Maria Martins, ou mesmo de artistas estrangeiros com passagens fecundas e discretas pelo Brasil, como Jacques Lipchitz, nos parecem indicar a potência desses conflitos, coexistências e ne-**

**gações entre mundos. E a arte contemporânea, como se posiciona ou se configura diante dessas aporias? Haveria um lugar onde se observa a máquina mitológica ainda a fazer colidir formas de vida? Ou o que predomina é mesmo uma sociedade pós-fundacional, a supor o fim dos conflitos?**

Muito embora a modernidade se alimente do agonismo, não deixa de haver conflitos na arte contemporânea. Todas as sociedades ocidentais prosperam graças a formas agonistas de conflito, até mesmo os regimes pospolíticos de hoje em dia, em que o agonismo é cada vez mais subordinado a um consenso dominante, em função da democracia estar muito estendida, embora com baixíssima intensidade. Nem por isso, todavia, o conflito desaparece completamente; ao contrário, ele pode até retornar, em formas ainda mais virulentas. Daí a importância de preservar a possibilidade do antagonismo, a velha separação entre nós e eles, os amigos e os inimigos, que é a própria lógica de desenvolvimento das vanguardas, em seu intuito de dividir o público. Não obstante, o antagonismo contemporâneo, embora trabalhe com a oposição amigo/ inimigo, torna o espaço simbólico menos homogêneo, mais aberto a múltiplas leituras, cujas avaliações, mesmo não compartilhadas, são plenamente legítimas. Resta, porém, uma questão: todas as avaliações são igualmente legítimas? Posso aceitar como válida a decisão de fechar uma biblioteca pública e ali instalar um parque privado de diversões? A opinião do genocida vale tanto quanto a do democrata? É possível dialogar com um negacionista? Não raro, encontramos com grosseiras idealizações da *República*, que caminham *pari passu* com a recusa a questionar traços evidentes de colonialismo. Então, se nem todo adversário é legítimo, há algo muito mais radical do que a mera relação amigo/inimigo e é que o antagonismo, enquanto valor ontológico do viver em comunidade, pauta, em última instância, a condição de possibilidade de *toda* ação política e não pode ser, portanto, o simples produto dela. Em outras palavras, não somos, enquanto agentes políticos, produtores, por pura e espontânea vontade, de uma situação conflitiva. Somos, ao contrário, por ela produzidos, como efeito do antagonismo, que nos antecede. É, portanto, só nesse momento, precisamente, que se instaura a esfera pública, tecida com as práticas corriqueiras das instituições sociais. Não havendo antagonismo, não há, a rigor, espaço para a arte. Daí que o avanço da ultradireita, para além de censuras ou bloqueios pontuais, compromete, por sua lógica, a existência da própria arte, na medida em que a transformação das obras em ativos financeiros estimula fórmulas algorítmicas de predição dos mercados, mais insidiosas até do que os próprios aparelhos ideológicos althusserianos. Dado que a ultradireita e o islamismo vieram ocupar a vacância das utopias, como Enzo Traverso propõe em *As novas caras do fascismo*, talvez um ideal a ser alcançado não seja, exatamente, o da *transculturização*, de Rama ou Candido, que propunha um particularismo universal eurocêntrico, mas um universalismo singular e específico, localizado, embora também deslocado, que reinstala, no cerne do “universal”, o conflito irreduzível com o excluído, denuncia a violenta negação da alteridade intrínseca e rejeita os apelos simplórios e binários do identitarismo. Nem todo traço é resto inútil de vigilância. E a autêntica criação derivará sempre dos dejetos. Um futuro cineasta, que se especializaria na montagem de tempos descontínuos, copiou, ainda adolescente, em plena guerra fria, guerra da Argélia, *O cemitério marinho*, “avec des coloriajes de Jeanluc (sic) Godard”: “Templo do Templo, que um suspiro exprime, / Subo

a este ponto puro e me acostumo, / Todo envolto por meu olhar marinho. / E como aos deuses dádiva suprema, / O esplendor solar sereno esparze / Na altitude um desprezo soberano”.

**Por fim: em nosso tempo encarnado na rede cosmopolita de metrópoles e plataformas virtuais, estamos às beiras de uma desorientação cósmica uma vez postos diante do império dos signos. Como sintoma desta condição, na linguística e na filosofia ergueram-se programas orientados por um ideal comunicativo, seja com Habermas ou com Chomsky, cuja aposta em uma exigência da clareza que tenta submeter Hermes a um reino luminoso remete ao horror obnubilante dos holofotes de Albert Speer. Como sabemos, sua obra bebe em tradições que suspeitam das evidências do sentido, apostando antes na eficácia simbólica do que falta ao sentido, ou do que escapa à sua evidência. Programa que segue o espírito dos surrealistas e talvez se cristalice em uma passagem de Benjamin de *Onirokítsch*: “Quanto mais verdadeiramente sabe falar um homem, tanto mais felizmente mal se o entende.” Isto posto, gostaríamos de saber: quais te parecem os riscos contemporâneos de uma aposta nas evidências do sentido, da pesquisa ao laço social, mas também em certas expressões do mundo da arte?**

Creio que o negacionismo implantado pela pandemia complementou-se com um niilismo de longo alento, que vinha sendo incubado, não obstante, há muito, pelo neoliberalismo. Assim, os antagonismos modernos (capital / trabalho; centro / periferia), ora substituídos, tal como mostrou Maurizio Lazzarato, por um endividamento coletivo em série, tornam-se uma força que arrasa todo cenário conhecido. Nesse novo estágio, aliados de longa data, como a Europa, redefinem-se, aos olhos do Império, como súbitos adversários; detentores de matérias primas, ora avaliadas como uma espécie de reserva estratégica, são forçados a abdicar de sua soberania para sobreviverem. De modo que o capital acaba por remeter a si próprio, na construção de valor, e precipita, assim, um mundo de sociedades e sujeitos endividados. Não há exterior. Quando o vínculo mais abstrato que mantém os laços sociais, o dinheiro, perde valor específico, só a violência funciona como árbitro dos diferendos. É difícil, nesse cenário, pensar uma Universidade criativa ou uma esfera da arte relativamente autônoma ou questionadora porque o clima apocalíptico de época acaba por obturar a elaboração de relatos emancipatórios de futuro. Mesmo assim, apelando a uma disponibilidade que reativa verdades em mundos completamente heterogêneos em relação àqueles que as criaram, Walter Benjamin resgata as *Contemplações* de Victor Hugo, em suas *Passagens*: “Espreitamos ruídos nesses vazios fúnebres; / Escutamos a respiração, errando nas trevas, / Fazendo tremer a escuridão; / E por momentos, perdidos nas noites insondáveis, / Vemos iluminar-se com suas luzes terríveis / A vidraça da eternidade.” O nosso trabalho (somos *passadores*) consiste em facilitar essas migrações.