

# A anástase do real: Mallarmé indiano

Raul Antelo

---

**RESUMO:** O texto aborda a cultura visual e a relação entre política e estética, dois campos que, mais do que serem autônomos, pertencem entre si reciprocamente. Um poema póstumo de Ruben Dario, um soneto sobre anacronismo de Alphonsus de Guimarães ou uma ópera sobre o artista como clown de Freitas Vale, são estratégias de jogo, encontro e arquivo cujas implicações políticas subjacentes colaboram para alargar o campo em que situamos a estética política, e reforçam a compreensão de que a estética política é sempre fruto de um intercâmbio entre uma obra de arte e sua interpretação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética política, anacronismo, modernismo.

---

**ABSTRACT:** *This text focuses on visual culture and the relation between politics and aesthetics. These are two fields which, though autonomous, belong inherently to one another. A posthumous poem by Ruben Dario, a sonnet on anachronism by Alphonsus de Guimarães or an opera on the artist as a clown by Freitas Vale are strategies of play, encounter and archive, whose underlying political motivations help broaden the field in which political aesthetics is situated and stress the notion that political aesthetics is always a result of the interchange between a work of art and its interpretation.*

**KEYWORDS:** *Political aesthetics, anachronism, modernism.*

O século XIX — argumenta Jacques Rancière — encerra a longa história das formas poéticas e a breve história das revoltas revolucionárias. Não sendo a simples louvação da supremacia técnica, o Modernismo produz, por toda parte, um discurso contra-afirmativo acerca da própria modernidade: ele nega que o mundo contemporâneo tenha um pensamento próprio, assim como recusa que o pensamento contemporâneo tenha um espaço específico, um mundo só dele. Convergem, nesse gesto, duas tendências: a tese da separação a ser abolida (o mundo moderno separa natureza de cultura, cultura de sociedade, sociedade de política...), de tal sorte que a revolução por vir é tanto a retomada consciente de uma riqueza subjetiva imensa, quanto a decifração de signos enigmáticos disseminados; e, em segundo lugar, defende a tese da não contemporaneidade do tempo presente, em que o símbolo, destacado do todo, leva adiante a potência desse todo, sob a condição de retirá-lo de sua mera natureza material, vinculando-o, porém, a outros fragmentos, para que a totalidade, porosa, respire.<sup>1</sup> Explica-se assim, na opinião de um protagonista central desse processo, o poeta Rubén Darío, que a poética de Mallarmé se resumisse a dois únicos conceitos, *Pulchérie* e *Anástase*, isto é, beleza e redenção, ou seja, que a noção do belo finisse ligada à de sobrevivência, conceito que então era usado também pela antropologia, mesmo que em sentido evolutivo.<sup>2</sup>

Um amigo de Michelet e Chopin, Ferdinand Denis, como tantos outros patrícios seus — Gustave d’Eichtal, autor da teoria da origem budista das civilizações americanas; o barão Gros, que pretendia fazer estudo comparativo dos sistemas construtivos no México e no Egito; o arquiteto César Daly e Adrien de Longpérier, diretor de antiguidades do Louvre; Emmanuel Henri Domenech, Eugène Alfred Fégueux ou o abade Avon —, viu, na América, a sobrevivência do Oriente bipolo ainda vivo em Ravel. Ferdinand Denis resgatou essa *arché* em suas *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), notadamente no capítulo dedicado aos maxacalis, ou no *Résumé de l’histoire littéraire du Brésil* (1826), mas também em sua evocação do México na *Revue des Deux Mondes* (1831) e mesmo em sua avaliação do tosco teatro

---

1. RANCIÈRE, Jacques. “Le poète du monde nouveau”. In: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011, pp. 79-118.

2. São nomes de conotações *bizantinas* que aparecem em “Prosa”. Júlio Castañon Guimarães os traduz como Anastásio e Pulquéria. Ver: MALLARMÉ, Stéphan. *Brinde fúnebre e Prosa*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, e, em segunda edição, *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007. Em carta a Villiers de l’Isle Adam (31 dez. 1865), Mallarmé admite que o tema de sua obra é a Beleza, e o tema aparente é apenas um pretexto para chegar até Ela, que “é, acredito, a palavra da Poesia”. Beleza e redenção (*Erlösung*) seriam também um par conceitual correlato nas teses sobre filosofia da história de Walter Benjamin.

de Antônio José, o Judeu, concluindo que os valores bizarros podem ou *não sobreviver, mas são prova incontestante de originalidade. Da mesma forma, tanto em Anahuac. Or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern* (1861), quanto em *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (1871), em que se afirma que cada homem é dono apenas de duas coisas, uma vida e um fantasma, o antropólogo britânico Edward Tylor propõe a noção de *sobrevivência* (*survival*), como uma maneira de ler a cultura em constante reconstrução retrospectiva, ideia que será de forte influência em autores posteriores, como sir James Frazer ou Lévy-Bruhl,<sup>3</sup> e detectaremos, ainda, na estreia de Mário de Andrade, em *A arte religiosa no Brasil*.<sup>4</sup> Mas, a seu modo, a literatura do assim chamado modernismo latino-americano, não menos admiradora dos vestígios pre-colombianos ainda ativos no 1900, também explorava as potencialidades de certas sobrevivências culturais características da modernização, tal como as evocaria esse admirador de Valéry que foi Giorgos Seferis, a partir de uma única palavra homérica, Asiné.<sup>5</sup>

Os magazines eram um veículo para tanto. Peter Sloterdijk argumenta que a modernidade é a época (criminosa) da monstruosidade geológica, porque nela se opera,

---

3. A sobrevivência é captada justamente nos livros e na herança de formas literárias que Tylor não deixa de comparar com as inglesas. “*Para continuar nuestro catálogo, están los almanaques, que contienen indicaciones para predecir el tiempo utilizando las fases de la luna, pero ninguna otra de las tonterías que encontramos en aquellos libros que circulan en Inglaterra entre la clase menos educada. Es curioso notar cómo el gusto por poner sonetos y otros poemas en los comienzos y finales de un libro ha sobrevivido en estos países españoles. Lo que suele ser conocido en Inglaterra como una ‘copia de versos’ es todavía apreciado acá, y los almanaques, periódicos, libros religiosos y hasta programas de teatro y corridas de toros, están llenas de estas composiciones desechables. Deberíamos estar agradecidos de que hace mucho tiempo la moda nos liberó de esto (excepto en la fase religiosa, donde aún pervive). No es una mera recolección de sonetos sino miles de otras cuestiones traídas a estos países, para que uno las confronte con Inglaterra como solía ser en ese país; muchos asuntos triviales se tornan interesantes cuando salen a la luz. El último punto en la lista de traducciones incluye trabajos principalmente de novelas francesas — que se han preferido sobre otras obras — en las que el tema de la agonía “se acumula” hasta su punto culminante.*” TYLOR, Edward B. *Anahuac o México y los mexicanos, antiguo y moderno*. Trad. Silvia Tessio Conca. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, Universitas Libros, 2007, p.142.

4. O texto dessa conferência de 1919 foi publicado pela *Revista do Brasil* e se lê, agora, em ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. Ed. C. Kronbauer. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

5. O rei de Asiné, um vazio sob a máscara, por toda parte, sob um nome: “E Asiné”, o nome salvo por Homero (“Ο βασιλιάς τῆς Ἀσίνης ἕνα κενὸ κάτω ἀπ’ τὴν προσωπίδα παντοῦ μαζί μας παντοῦ μαζί μας, κάτω ἀπὸ ἕνα ὄνομα: Ἀσίνην τε”). Ver: BONNEFOY, Yves. *El nombre del rey de Asiné*. Trad. Arturo Carrera. Buenos Aires: Huesos de Jibia, 2010.

através de rotinas técnicas de cunho global, o processo de ilustração geológica. Mais até, conforme o mundo das imagens estoura e se dissemina ao largo da monstruosidade plana, “a terra é a revista ilustrada por onde circulam todas as outras ilustrações”.<sup>6</sup> A título exemplar, lembremos que um paradigma dessas revistas, a ousada *Plus Ultra*,<sup>7</sup> abre essa modalidade referida às sobrevivências com fartas, amplas e luxuosas imagens, em papel ilustração, a partir de um texto sobre arquitetura colonial do teórico do *survival* hispano, Martín Noel,<sup>8</sup> secundado mais tarde por seu discípulo, Ángel Guido,<sup>9</sup> aos quais se seguiriam outras muitas reportagens do escritor espanhol, emigrado na Argentina, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma,<sup>10</sup> e do jovem poeta José María Pérez

---

6. SLOTERDIJK, Peter. “La época (criminal) de lo monstruoso”. In: *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2011, p. 245.

7. A revista, cujo nome coincidia com o de uma marca de bombons de chocolate, *Nec plus ultra*, foi objeto de estudo de vários especialistas, mais frequentemente das artes plásticas do que da literatura. Citemos CAPRARA, Susana; FERRANDINI, Luis. “Las revistas y las artes gráficas: *Plus Ultra*”, *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, La Plata, v. 10, n. 8, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1988, pp. 53-61; WECHSLER, Diana B. “Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, *Estudio e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 4, 1991, pp. 199-209; MANGONE, Carlos. “*Plus Ultra*: entre el pastel y la gouache”. In: MONTALDO, Graciela (ed.). *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General, 2006 [1989], pp. 90-1; ORLANDO, Diego A. “*Plus Ultra*: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica”, *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, segunda época, n. 4, Corredor, mar. 2006, pp. 29-54; ARIZA, Julia. “Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)”. In: MALOSETTI, Laura; GENE, Marcela (ed.). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, pp. 81-106.

8. NOEL, Martín S. “Arquitectura colonial”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 1, 1916; Id. “Los maestros franceses del siglo XVIII en la colección de don Antonio Santamarina”, n. 4, 1916. No número 75, maio de 1922, o escritor espanhol Fernán Félix de Amador descreve e documenta “La casa colonial del arquitecto Martín S. Noel”.

9. GUIDO, Ángel. “*La casa solariega de los señores Moreno Velasco*”, *Plus Ultra*, Buenos Aires n° 45, 1920 e “El convento de San Francisco”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n° 54, 1920

10. PEREZ-VALIENTE, Antonio. “La casa-museo Fernández-Blanco”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 10, 1917; “Una visita al museo de La Plata”, n. 12, 1917; “La hora de los jardines”, n. 13, 1917; “La casa de don Carlos Reyles”, n.14, 1917; “Casas porteñas. La de los señores Pando Carabassa”, n. 16, 1917; “La casa de los señores de Lafuente-Sáenz-Valiente”, n. 18, 1917; “El Jockey Club”, n. 19, 1917; “Quintas históricas”, n. 20, 1917; “La iglesia matriz de Jujuy”, n. 21, 1918; “El Talar de Pacheco”, n. 22, 1918; “Colecciones artísticas del doctor Ernesto Quesada”, n. 23, 1918; “Dibujos notables”, n. 24, 1918; “El Museo Histórico Nacional”, n. 25, 1918; “Mar del Plata

Valiente,<sup>11</sup> os também espanhóis José Maria Salaverría<sup>12</sup> ou Emílio Dupuy de Lome,<sup>13</sup> e sua filha Consuelo,<sup>14</sup> o chefe de redação de *Caras y caretas*, Eduardo del Saz,<sup>15</sup> o jornalista argentino Wenceslao Jaime Molins,<sup>16</sup> o escritor e diplomata uruguaio Manuel Bernárdez,<sup>17</sup> e até mesmo o tradutor de *Os sertões*, Benjamin de Garay.<sup>18</sup> Se as colaborações europeias, Maeterlinck, Keats, Unamuno, Eugenio D'Ors, não eram escassas, e abundavam, entretanto, os textos locais de Lugones, Quiroga ou Güiraldes,<sup>19</sup> a pre-

-----  
Golf Club”, n. 26, 1918; “Del Museo Etnográfico de Buenos Aires: El altar budista”, n. 27, 1918; “El arte de la platería en América”, n. 28, 1918; “La casa de Errázuriz-Alvear”, n. 29, 1918; “A través del Chaco: La expedición Anchorena”, n. 30, 1918; “Notas de Córdoba: La colección de curiosidades del padre Cabrera”, n. 31, 1918; “El palacio Bosch-Alvear”, n. 32, 1918; “La casa del virrey Sobremonte”, n. 33, 1919; “Renacimiento del arte indígena”, n. 34, 1919; “Obras artísticas del templo del Pilar”, n. 36, 1917; “El castillo de Chapadmalal”, n. 37, 1919; “El palacio de Alvear en San Fernando”, com fotografías de Vargas Machuca, n. 39, 1919; “La casa de los señores de Escalier”, n. 40, 1917; “La Barra de Anchorena”, n. 44, 1919. Ele seria o autor também de duas monografias, editadas às próprias custas: *La colección de don Gustavo M. Barreto. Muebles Coloniales*. (Buenos Aires, 1931) e *Colección Gustavo Muniz Barreto. Platería Colonial* (Buenos Aires, 1960).

11. PEREZ-VALIENTE, José Maria. “Alfombras y tejidos incaicos”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 33, 1919.

12. SALAVERRIA, José Maria. “El jardín andaluz de don Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 56, 1920.

13. DUPUY DE LOME, Emilio. “El doctor Dardo Rocha y su colección de porcelanas antiguas”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 1, 1916; “La colección de armas del general Garmendía”, n. 2, 1916; “El palacio de la familia de Paz”, n. 3, 1916; “La casa de Gobierno”, n. 7, 1916; “La galería de cuadros de don Lorenzo Pellerano”, n. 9, 1917.

14. DUPUY DE LOME, Consuelo Moreno de. “En el palacio de los señores Errázuriz”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 76, 1922.

15. DEL SAZ, Eduardo. “La colección de abanicos de la señora Napp de Limb”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, nº 5, ago 1916. Para melhor se entenderem os marcos teóricos desse resgate, lembremos que Del Saz divulgaria, na mesma revista, a filosofia de Bergson em 1916 ou a psicanálise em 1939.

16. MOLINS, Wenceslao Jaime. “Los templos del Titicaca”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 2, 1916.

17. BERNÁRDEZ, Manuel. “Misiones. Las ruinas del templo de San Ignacio”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 6, set. 1916. Era nessa cidade que morava seu conterrâneo, Horácio Quiroga.

18. GARAY, Benjamín de. “La arquitectura colonial en el Brasil”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 75, 1922. Reivindica a obra do arquiteto português Ricardo Severo e de Wash Rodrigues, cujos desenhos ilustram a matéria.

19. GÜIRALDES, Ricardo. “Cuentos criollos. Politiquerías”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 8, 1916; Id. “La maja negra”, ilustrados por Guido, n. 14, 1917; QUIROGA, Horacio. “El Simún”, ilustrado por Alvarez, n. 10, 1917; “Una taza de té”, ilustrado por Centurión, n. 14, 1917, e “El Yaciyateré”, ilustrado por Petrone, n. 19, 1917; MAETERLINCK, Mauricio. “Interior”, trad. José Gabriel, ilustrado por Alonso, n. 10, 1917. Uma das inteligências mais acudadas da cidade, segundo Huidobro, era Claudio Muzzio Saenz-Peña. Dele a revista *Plus Ultra* publica uma resenha do “IX salón anual”, n. 40, 1919.

sença do Brasil, aliás, era bem destacada: Machado de Assis, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque, João do Rio, Olegário Mariano, Monteiro Lobato, ainda que, às vezes, também primasse nelas o exotismo.<sup>20</sup>

Ora, o número inicial de *Plus Ultra*, poucos dias antes de sua morte, em fevereiro de 1916, reproduz “Tutecotzimi” de Rubén Darío, o poema da política indo-americana, construído de maneira intertextual a partir do *Compendio de la Historia de la Ciudad de Guatemala* (1808) de Domingo Juarros, mito mais tarde retomado também na *Historia de El Salvador. Época antigua y de la conquista (1914-1917)*, de Santiago Barberena. O poema de Darío, que pela evocação da floresta preanuncia a *manigua* de Wifredo Lam, começa dizendo que “Al cavar en el suelo de la ciudad antigua/ la metálica punta de la piqueta choca/ con una joya de oro, una labrada roca,/ una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,/ o los muros enormes de un templo. Mi piqueta/ trabaja en el terreno de la América ignota...”, vale dizer que a América pré-colombiana como um todo torna-se objeto de operação arqueológica, para a qual o poeta convoca: “—¡Suene armoniosa mi piqueta de poeta!/ ¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina/ templo o estatua rota!/ Y el misterio jeroglífico adivina/ la Musa.// De la temporal bruma surge la vida extraña/ de pueblos abolidos; la leyenda confusa/se ilumina; revela secretos la montaña en que se alza la ruina”.<sup>21</sup> Poesia e sobrevivência surgem assim unidas no espaço de uma superfície de acumulação e montagem de objetos quase disparatados, completamente separados de sua história acontecimental. A poesia confunde-se então com a simples reconstrução onírica e o mais fortuito devaneio. Muito antes disso, porém, em fevereiro de 1894, Rubén Darío narrara “La pesadilla de Honorio”, em que já aparecia sua conhecida paixão pelo mundo dos sonhos, dessa vez materializada na fisionomia metropolitana de uma gótica Buenos Aires, cidade onde então residia o poeta, e onde, embora não houvesse (ainda) líderes políticos como Tutecotzimi, já havia o mistério hieroglífico e a vida estranha de povos abolidos.<sup>22</sup>

---

20. Em novembro de 1916 (n. 8), *Plus Ultra* publica uma matéria da redação sobre “Una cacería de cocodrilos en el Pará”, precedida no número anterior por uma reportagem sobre “Una enorme araña cazando un pájaro”. No número 4, em julho de 1916, a redação publica mais uma matéria inquietante, “El fetichismo a través de las edades”.

21. DARIO, Rubén. “Tutecotzimi”, de *El canto errante* (1907). In: *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953, tomo V, pp. 978-9. A versão de *Plus Ultra* foi ilustrada, em página dupla central, com guache em tricromia de Juan Carlos Alonso. O poema aparece incluído em *Canto a la Argentina*, na edição de 1918.

22. *Abolido* é adjetivo que imediatamente nos remete ao “Soneto em yx” de Mallarmé. Lugones destacou, precisamente, em seu exemplar, o famoso verso: *aboli bibelot d’inanité sonore*.



¿Dónde? A lo lejos, la perspectiva abrumadora y monumental de extrañas arquitecturas, órdenes visionarios, estilos de un orientalismo portentoso y desmesurado. A sus pies un suelo lívido; no lejos, una vegetación de árboles flacos, desolados, tendiendo hacia un cielo implacable, silencioso y raro, sus ramas suplicantes, en la vaga expresión de un mudo lamento. En aquella soledad Honorio siente la posesión de una fría pavura...

Nessa figuração inquietante da capital argentina, atravessada pelo *frisson nouveau* da quin-quilharia modernista, o mobiliário completado que se atolará em trevas, como diria Igitur, e feita por um *cantor errante*, um mestiço nicaraguense, incide, certamente, o *Vathek* (1787) de William Beckford, esse romance orientalista, escrito em francês por um inglês que morava em Portugal, mas que não deixaria por isso de influenciar também um escritor como Carl Einstein — contemporaneamente entregue à redação de *Bebuquin ou os Diletantes do Milagre*, romance da vida boêmia europeia dedicado a André Gide, que Blaise Cendrars, aliás, tentaria traduzir ao francês, com o intuito de divulgar a obra desse erudito pioneiro da *Negerplastik*. *Vathek* era, para Einstein, a obra do desejo inesgotável, da urgente pulsão pela originalidade, que se esvai, finalmente, em tédio infernal e banali-

dade desesperadora. O texto de Beckford é, claramente, a seu ver, um conto artístico, uma alegoria: “*Vathek ist ein Kunstmärchen*”.<sup>23</sup> Mas não é menos relevante, nesse particular, o prefácio de Mallarmé à reimpressão de *Vathek*, em 1876, que Rubén Darío não só leu, em *Vers et prose*, a antologia preparada pelo próprio Mallarmé, mas comentou e traduziu para o jornal, nele resgatando a *tristeza de perspectivas monumentais muito vastas, conjugada ao mal de um destino superior; enfim o pavor causado por arcanos e a vertigem pela exageração oriental dos números; o remorso que se instala de crimes vagos ou desconhecidos; os langores virginais da inocência e da prece; a blasfêmia, a maldade, a multidão*.<sup>24</sup>

O responsável pela seção “Letras francesas” da revista *El Mercurio de América*, o poeta Leopoldo Lugones, leitor igualmente do prefácio de Mallarmé, destacou, em seu exemplar, a noção de *Kunstmärchen* que lhe atribuía Einstein. Com efeito, no “*Morceau pour résumer Vathek*”, que o próprio Mallarmé selecionou para *Vers et prose*, assinala Lugones “*et une nubile amante; en sa singularité seul digne de s’opposer au despote, hélas! un languide*”, e a correlaciona com uma evocação de Villiers de l’Isle Adam, que reivindica a vida boêmia, “*en plein Paris perdu, de plusieurs bacheliers eux-mêmes intuitifs à se rejoindre*”.<sup>25</sup> Ora, essa formulação matemática de sensações oníricas, provocada pela tristeza de perspectivas monumentais muito vastas e pelo mal de um destino superior deslocado,<sup>26</sup> bem como o espanto causado pelos arcanos e a vertigem derivados do exagero

---

23. EINSTEIN, Carl. “Vathek”. *Werke Band 1. 1908-1918*. Ed. Rolf-Peter Baacke e Jens Kwasny. Berlim: Medusa, 1980, p. 28. A resenha, estampada inicialmente no segundo número da *Hyperion* (1910), teve reedição, “Über das Buch *Vathek*”, em 1913, assinada com o pseudônimo de Sabine Ree (companheira de Paul Ree, amigo de Nietzsche), na revista *Die Aktion*, n. 3.

24. MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. e apres. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 53. No original: “*la tristesse de perspectives monumentales très vastes, jointe au mal d’un destin supérieur; enfin l’effroi causé par des arcanes et le vertige par l’exagération orientale des nombres; le remords qui s’installe de crimes vagues ou inconnus; les langueurs virginales de l’innocence et de la prière; le blasphème, la méchanceté, la foule*”. MALLARMÉ, Stéphane. “*Préface à Vathek*”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 550.

25. Id. *Vers et prose*. *Morceaux choisis*. Retrato de Whistler. Paris: Perrin, 1901, p. 156. Leopoldo Lugones, que normalmente usava grafite ou tinta em sua marginalia, fez essas marcas com lápis azul.

26. Lugones, particularmente sensível à questão do número, conservou em sua estante dois livros de Albert Einstein, *La théorie de la relativité restreinte et généralisée; mise à la portée de tout le monde* (Paris: Gauthiers-Villars, 1921) e *La géométrie et l’expérience* (Paris: Gauthiers-Villars, 1921), bem como um livro do pai da teoria quântica, Max Born, traduzido por Garcia Morente e prefaciado por Ortega y Gasset, *La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos: exposición elemental* (Madrid: Calpe, 1922).



oriental dos números, em suma, essa balbúrdia da massa desregrada leva Dário a aderir àquilo que, nesse mesmo prefácio, Mallarmé conceitua, pioneiramente, como o *fantástico de biblioteca*,<sup>27</sup> construído graças a dois procedimentos: *effacement* e *anachronisme*. O *effacement* está vinculado à sobrevivência, isto é, a sobrevivência seria, na verdade, um antídoto contra o *effacement*. Um poeta uruguaio que frequentara Lautréamont, Edmundo Montagne, dedicou um soneto à mulher argentina, valendo o gentílico para a fusão dos povos novos, como diria Darcy Ribeiro, de ambas as margens do Prata:

*De esta romana dulce de morena certeza,  
La sencillez indígena con la gracia española  
Se advierte en el tocado que alinea su cabeza.*<sup>28</sup>

Pouco depois seria Gilberto Freyre a redundar o elogio da energia da mulher sul-americana.<sup>29</sup> Mas o apagamento conotado pelo novo — de que as primeiras imagens

---

Conservou, além do mais, de Jean Dupuis, *Le Nombre géométrique de Platon*, interprétation nouvelle, avec le texte grec, VIII<sup>e</sup> livre de la République (s. l. Durand, 1870) e *Du Ciel et des ses merveilles et de l'enfer d'après ce qui a été entendu et vu: ex auditis et visis* (2<sup>a</sup> e. Paris: E. Jung-Treuttel, 1872).

27. “Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca”. Cf. FOUCAULT, Michel. “Posfácio a Flaubert (*A Tentação de Santo Antônio*)” (1964). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros de Motta, org. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 79-80.

28. MONTAGNE, Edmundo. “La mujer argentina”. *Plus Ultra*. Buenos Aires, n. 1, mar. 1916.

29. FREYRE, Gilberto. “As mulheres sul-americanas”. *Revista do Brasil*, n<sup>o</sup> 51, mar. 1920, pp. 277-8.

aéreas, na *Revista do Brasil*, em 1919, são exemplo eloquente — implica, de certo modo, a perda dos gestos teorizada por Agamben. Coincidentemente, em outubro de 1916, no Municipal de São Paulo, a orquestra do Scala, sob a regência de Xavier Leroux, mestre de Darius Milhaud no Conservatório, executou a partitura do pianista paulista Carlos Pagliuchi, acompanhando Marcel Journet dizer o tragipoema “Le clown” de Jacques d’Avray, isto é, José de Freitas Valle, o anfitrião da Vila Kyrial. Por que o clown? A tragicidade do clown, dizia Apollinaire, é que ele não é nem macho nem fêmea. André Soares via nele o espelho cômico da tragédia, e o espelho trágico da comédia. Théodore de Banville avaliava-o como algo além e algo aquém do humano, misto de animal e divino. Lautrec, Rouault, Picasso, Max Beckmann são alguns dos tantos artistas atraídos pela figura, à qual Starobinski dedicou ensaio pioneiro.<sup>30</sup> Todos, enfim, marcam o *effacement* do gesto como a grande questão teórica posta pela técnica. Quanto ao *anachronisme*, Alphonsus de Guimarães, um dos *habitués* da Vila Kyrial de Freitas Valle, cujo tempo se dividia entre as leituras em francês na pensão simbolista e as propostas de lei para criar escolas operárias e agrícolas voltadas aos imigrantes, nos fornece um claro exemplo de como a coexistência, no tempo, de elementos separados no espaço torna-se um modo da reconstrução histórica para estes escritores. No soneto do poeta mineiro, o foco é sua peculiar relação com Verlaine.

### ***Anachronisme***

(*Sonnet dédicace à Paul Verlaine*)

*Les muses m'ont bercé dans mon berceau. J'étais  
Un pauvre enfant chétif et mon âme étant vaine  
Comme celle de qui, sans amour et sans haine,  
Pâle, dans la pâleur de la mort, sanglotait.*

---

30. STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste em saltinbanque*. Genève: Albert Skira, 1970; CLAIR, Jean (ed.). *The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown*. New Haven: Yale University Press, 2004; OTTINGER, Didier. “Moderne à s’ en dilater la rate. Prologomène à une esthétique des zygomatiques”. In: *La Parentèse du moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2005, pp. 135-41. Um discípulo britânico de Warburg, o historiador Edward Wind, tem um estudo igualmente desbravador nessa direção, “Harlequin between Tragedy and Comedy” (*Journal of the Warburg Institute*. v. VI, 1943, pp. 224-5).

*Depuis, les ans s'en vont, et pour moi tout se tait.  
Dans mon ciel apparut une étoile de peine...  
Et j'ai pleuré. Mais toi, ô mon maître Verlaine,  
Tu m'as souri, et moi, ô je le méritais!*

*À toi, le maître doux, à toi toute la gloire  
De mes vers parsemés d'or, d'onix et d'ivoire,  
Perdus dans les sentiers augustes de la foi...*

*Et pourtant, si je suis ton fils et ton élève,  
En te suivant, en te baisant l'âme sans trêve,  
Je rêve, ami, que toi, tu as rêvé de moi!<sup>31</sup>*

**M**as o caso de Darío e Mallarmé não é diverso. Carl Einstein chegou a apontar, na poesia de Mallarmé, a presença de elementos alucinatórios e visionários.<sup>32</sup> Em sua esteira, poderíamos de fato dizer que Darío usa Mallarmé para compor um *onirokitsch* urbano em que, como veremos, as enumerações evocam tanto o sonho (o paraíso das flores) quanto o pesadelo (as arquiteturas de *Vathek*). Comédia e tragédia, como previram Suarès e Wind, surgem aí mescladas. Senão, vejamos. “En la batalla de las flores”, outro relato de Darío, pouco anterior, de novembro de 1893, estampado pelo jornal portenho *La Tribuna*, sob o pseudônimo de Des Esseintes, o herói de Huysmans, o narrador assiste a um préstito de Carnaval, no hipódromo de Palermo. Antes, porém, visitara o *mainstream* literário, devi-

---

31. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 373. Ver: VALLE, José de Freitas. “Sobre Alphonsus de Guimaraens”. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo, n. 58, out. 1952, e CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2001.

32. “Mallarmé, que l'on rattache trop timidement à l'impressionisme, rendit les stimulations opposées de chaînes métaphoriques. Il exclut la complétude de l'objet au profit de l'harmonie tendue des images qui se tissent habilement en une suite poétique indépendante. Il relie des faits étrangers entre eux sur le plan rationnel, et des fonctions étrangères entre elles sur le plan biologique se fondent dans le poème, dans une union hallucinatoire. C'est l'enchaînement d'ordre psychique et non d'ordre rationnel, explicatif, qui compte. Le contenu sentimental, l'unité du motif disparaissent dans le flot des analogies. On évite de décrire banalement des faits immédiats et l'on crée une succession hallucinatoire de signes correspondant au déroulement visionnaire.” EINSTEIN, Carl. *L'Art du XX<sup>e</sup> siècle*. Trad. Liliane Meffre e Maryse Staiber. Paris: Actes Sud, 2011, p. 27.

damente ficcionalizado<sup>33</sup> e, mais adiante, referindo-se a Apolo, deus da poesia, misturado na corrida, irreverentemente, à massa, como num cambalacho, diz que:

*El poeta ha cantado el génesis de las flores. Cómo nació la gladiola, el laurel divino, el jacinto, el mirto amoroso, y semejante a la carne de la mujer, la rosa cruel, Herodías en flor del claro jardín...; y la blancura sollozante del lirio, que rodando sobre mares de suspiros, que ella despierta a través del incienso azul de los horizontes pálidos, sube, en un ensueño, hacia la luna que llora. (...) La rosa, como una emperatriz, arrastró su manto de púrpura. La aurora, el día de sus bodas, regaló un collar de diamantes a la flor porfirógénita. El lirio es Parsifal. Pasa, con su vestido blanco, el cándido caballero de la castidad. Los pensamientos son doctores que llevan con dignidad su traje episcopal; y cuando el amor o el recuerdo los consagran, tal como los metropolitanos y los abades en las basílicas y monasterios, hallan ellos su tumba en los libros de horas y en los eucologios. El tulipán, esplendoroso como un Buckingham, se pavonea con la aureola de su lujo. Las violetas conventuales, como un coro de novicias, rezan un padre nuestro por el alma de Ofelia. Sobre un palanquín y bajo un parasol de seda viene la crisantema, medio dormida en un vapor de opio, soñando con su país nipón: en tanto que el loto azul se alza hieráticamente, como buscando la mano de los dioses. Los asfódelos feudales y las alegres lilas, consultan su horóscopo con el astrólogo heliotropo; y las blancas bohemias llamadas margaritas dicen la buena aventura a los enamorados. Las campánulas, desde sus campanarios verdes, tocan a vísperas o anuncian bodas o funerales, mientras las camelias cantan entre pétalos un aire de la Traviata. ¿Quién se acerca al eco de la voz de Mignón? El azahar epitalámico y adorable...<sup>34</sup>*

**Benjamin** argumentava que a paixão, a *passio*, e nesse sentido a passiflora, não é tanto o derradeiro julgamento divino, mas a revolta da natureza contra quem a perturba e lhe deforma a face, impondo-lhe uma punição profana que se consuma nela mesma, por obra do acaso. Assim, o *azahar* (o jasmim) é o *azar* (a contingência) e todo o quadro

---

33. “Paso por la casa de Guido Spano, y me complazco en dejar mi divino soplo en su hermosa cabeza argentada de viejo león jovial. Visito a Oyuela y le reprendo porque ha muchos días no labra el alabastro de sus versos; y en la casa de Obligado renuevo en el alma del poeta el fuego de la hoguer lírica.” DARÍO, Rubén. “En la batalla de las flores” (“Mensajes de la Tarde” de *La Tribuna*, 13 nov. 1893). In: *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez, Raimundo Lida e Julio Valle-Castillo. La Habana, Arte y Literatura, 1994, p. 236.

34. “En la batalla de las flores”, op. cit., p. 237. O sujeito de enunciação é um híbrido de Apolo e fazendeiro que mora, incógnito, em Buenos Aires, dedicando-se à especulação bursátil e compondo poemas “de la manera más decadente que me ha sido posible”. É a moda.

de Darío se monta, a rigor, a partir do poema “Les fleurs”, de Mallarmé. Lugones, ao ler o mesmo poema mallarmeano, destaca, precisamente, a questão do êxtase, do esgotamento das forças vitais, que decorre da enumeração, em cascata, das flores-objeto que se tingem de uma brancura sanguinolenta e paradoxal.

*Et tu fis la blancheur sanglotante des lys  
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure  
À travers l'encens bleu des horizons pâlis  
Monte rêveusement vers la lune qui pleure!*

*Hosannah sur le cistre et dans les encensoirs,  
Notre dame, hosannah du jardin de nos limbes!  
Et finisse l'écho par les célestes soirs,  
Extase des regards, scintillement des nimbes!*

O eco ou sobrevivência das noites celestes contagiaria pouco depois o *extase des regards*, nas imagens quase cinemáticas das *proto-formas da arte*, em Karl Blossfeldt,<sup>35</sup> logo ana-

---

35. “De fato, Blossfeldt tinha o hábito de seguir por aterros ou caminhos de terra, ou deslocar-se até locais ditos ‘proletários’, para apanhar plantas. Era, em geral, entre aquelas ervas consideradas, por vezes injustamente, daninhas, e não nas rosas ou nos nobres lilases de cultura artificial que encontrava as formas mais fascinantes. É certo que o Jardim Botânico de Berlim figurava entre os fornecedores de Blossfeldt, mas, mesmo aí, o artista não se dedicava a procurar plantas exóticas e extravagantes, como cactos ou orquídeas em flor. Blossfeldt fotografava, habitualmente, plantas individuais, relegando para segundo plano os arranjos florais decorativos; tais vegetais independentes eram ampliados de modo a revelarem os seus mais ínfimos pormenores. No que concerne à questão de saber por que procurava infatigavelmente novos espécimes desta ou daquela planta, concluiu-se que se tratava de uma busca pelo arquétipo da planta viva, cujos desenvolvimento e transformações eram fixados em séries fotográficas. As plantas selecionadas por Blossfeldt são imaculadas. Tal universo vegetal asséptico permitia somente os traços naturais da idade, do emurhecimento e da dessecação. Devido, certamente, à impossibilidade, por razões técnicas, de fotografar as plantas no local, optava por colher diferentes exemplares de várias espécies e levá-los para o seu estúdio, onde, após manipulações prévias, através das quais eram arranjados e puxados até proporcionarem o melhor efeito visual, procedia à sua documentação fotográfica. O sucesso que Blossfeldt obteve com as suas fotografias de plantas, as quais, produzindo uma impressão fortíssima de objetividade, convidavam a interpretações de ordem emocional e sensorial, ficou a dever-se à sua capacidade de passar o espectador da percepção imediata à percepção consciente. A técnica formal que utilizava para chegar aí implicava ampliação, com o consequente

lisadas por Walter Benjamin<sup>36</sup> e Georges Bataille,<sup>37</sup> marcando assim a passagem entre a flor e o fruto, entre o amador e o mestre. Benjamin, em particular, era bastante cético quanto ao caráter meramente evolutivo de um conceito como *vida das formas*, tomado por Blossfeldt ou Focillon das ciências biológicas, mas também usado pela arqueologia, e o refutava por se tratar de um conceito falsamente harmônico e por sua incapacidade para abrir espaços à energia revolucionária das massas e dos autênticos criadores de discursividade. Não em vão, Alphonsus de Guimaraes, em poema dedicado a Mallarmé, associa “*des ondes sur des grèves*”, ou seja, as ondas sobre as dunas, mas igualmente sobre as paradas e protestos populares, em tudo semelhantes, em sua contingência, a “*des astres dans ma main*”, autênticos des-astres.<sup>38</sup> Portanto, repare-se que, no conto de Rubén Darío, o acontecimento de contemplar a história cristalizada como cabeça de Medusa, o instante da passagem imaterial, acontece numa hora bem específica, que aliás o relato de Honório situa e sintetiza com precisão. É o momento em que surge “*del hondo cielo constelaciones misteriosas que forman enigmáticos signos anunciadores de próximos e irremediables catástrofes*” e é novamente uma voz, a do gemido do próprio poeta, a que precipita a imagem dialética, a de um diabólico atlas do impossível:

*Y como si su voz tuviese el poder de una fuerza demiúrgica, aquella inmensa ciudad llena de torres y rotondas, de arcos y espirales, se desplomó sin ruido ni fracaso, cual se rompe un fino hilo de araña. ¿Cómo y por qué apareció en la memoria de Honorio esta frase de un soñador: la tiranía del rostro humano? Él la escuchó dentro de su cerebro, y cual si fuese la*

efeito de estranheza visual e a satisfação estética, enquanto a ideia e o princípio didático residiam, por seu lado, na repetição.” ADAM, Hans Christian. *Karl Blossfeldt. The complete published work*. Trad. Carla de Sousa da Silva Pereira. Cologne: Taschen, 2008, p. 20.

36. BENJAMIN, Walter. “News about flowers”. In: *Selected writings*. Trad. R. Livingstone. Ed. M.W. Jennings, H. Eiland e G. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 155-7. A ideia servirá de suporte a sua leitura de Kafka: “*El hablar de ‘despliegue’ es muy ambiguo. Mientras el capullo se despliega hasta ser una flor, el pequeño barco de papel que hemos enseñado a hacer a un niño se despliega hasta ser una hoja lisa. Este segundo tipo de ‘despliegue’ es el adecuado a la parábola: el placer del lector la va alisando hasta que al fin su significado le resulte evidente. Pero las parábolas de Kafka se despliegan en el primer sentido, como el capullo se convierte en una flor. Por eso su producto es similar a la poesía*”. “Franz Kafka”. In: *Obras*, II, 2. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009, p. 21.

37. BATAILLE, Georges. “Le langage des fleurs”. *Documents*. n. 3, Paris, 1929, pp. 160-4.

38. GUIMARÃES, Alphonsus de. “Stéphane Mallarmé”. In: *Obra completa*. Ed. E. Portella. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 378.

*víctima propiciatoria ofrecida a una cruel deidad, comprendió que se acercaba el instante del martirio, del horrible martirio que le sería aplicado.*

**O**ra, o sacrificio do poeta consiste, precisamente, em ver a cidade como uma insólita montagem de objetos heteróclitos, disseminados numa mesa de operações, mera máquina do tempo, na qual ele vê aparecer tanto aquilo tudo que o passado põe diante de si, quanto o futuro incerto, em forma de julgamento, onde, como em Kafka, juiz e acusado, processo e punição, surgem indecíveis. O *regard* de Honório torna-se, assim, *retard* já que em seu caso, como no de Scheherazade, trata-se de demorar aquilo que, queira-se ou não, há de chegar imperiosamente, *a invenção de Morel*.

*Poco a poco fue reconociendo en su penosa visión estas o aquellas líneas, perfiles y facciones: un bajá de calva frente y los ojos amodorrados; una faz de rey asirio, con la barba en trenzas; un Vitelio con la papada gorda, y un negro, negro, muerto de risa. Una máscara blanca se multiplicaba en todas las expresiones: Pierrot. Pierrot indiferente, Pierrot amoroso, Pierrot abobado, Pierrot terrible, Pierrot, desmayándose de hilaridad; doloroso, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal: Pierrot mostraba el poema de su alma en arrugas, muecas, guiños y retorcimientos faciales. Tras él los tipos de todas las farsas y las encarnaciones simbólicas. Así erigían enormes chisteras grises, cien congestionados johmbulles y atroces tíosamueles, tras los cuales Punch encendía la malicia de sus miradas sobre su curva nariz. Cerca de un mandarín amarillo de ojos circunflejos, y bigotes ojivales, un inflado fraile, cuya cara cucurbitácea tenía incrustadas dos judías negras por pupilas; largas narices francesas, potentes mandíbulas alemanas, bigotazos de Italia, ceños españoles; rostros exóticos: el del negro rey Baltasar, el del malayo de Quincey, el de un persa, el de un gaucho, el de un torero, el de un inquisidor... “Oh, Dios mío...” — suplicó Honorio —. Entonces oyó distintamente una voz que le decía: “¡Aún no, sigue hasta el fin!”. Y apareció la muchedumbre hormigueante de la vida banal de las ciudades, las caras que representan a todos los estados, apetitos, expresiones, instintos, del ser llamado Hombre; la ancha calva del sabio de los espejuelos, las nariz ornada de rabiosa pedrería alcohólica que luce en la faz del banquero obeso; las bocas torpes y gruesas; las quijadas salientes y los pómulos de la bestialidad; las faces lívidas, el aspecto del rentista cacoquimio; la mirada del tísico, la risa dignamente estúpida del imbécil de salón, la expresión suplicante del mendigo; estas tres especialidades; el tribuno, el martillero y el charlatán, en las distintas partes de sus distintas arengas; “¡Socorro!” exclamó Honorio.*

*Y fue entonces la irrupción de las Máscaras, mientras en el cielo se desvanecía un suave color de oro oriental. ¡La legión de las Máscaras! Se presentó primero una máscara de actor*

*griego, horrorizada y trágica, tal como la faz de Orestes delante de las Euménides implacables; y otra riente, como una gárgola surtidora de chistes. Luego por un fenómeno mnemónico, Honorio pensó en el teatro japonés, y ante su vista floreció un diluvio de máscaras niponas: la risueña y desdentada del tesoro de Idzoukoushima, una de Demé Jioman, cuyas mejillas recogidas, frente labrada por triple arruga vermicular y extendidas narices, le daban un aspecto de suprema jovialidad bestial; caras de Noriaki, de una fealdad agresiva; muecas de Quasimodo asiáticos, y radiantes máscaras de dioses, todas de oro. De China Lao-tse, con un inmenso cráneo., Pou-tai, el sensual con su risa de idiota; de Konei-Sing, dios de la literatura, la máscara mefistofélica; y con sus cascos, perillas y bigotes escasos, desfilan las de madarines y guerreros. Por último vio Honorio como un incendio de carmines y bermellones, y revoló ante sus miradas el enjambre carnavalesco. Todos los ojos: almendrados, redondos, triangulares, casi amorfos; todas las narices: chatas, roxelanas, borbónicas, erectas, cónicas, fállicas, innobles, cavernosas, conventuales, marciales, insignes; todas las bocas: arqueadas, en media luna, en ojiva, hechas con sacabocado, de labios carnosos, místicas, sensuales, golosas, abyectas, caninas, batracias, hípicas, asnales, porcunas, delicadas, desbordadas, desbridadas, retorcidas...; todas las pasiones, la gula, la envidia, la lujuria, los siete pecados capitales multiplicados por setenta veces siete...*

Como se vê, estão aí prefigurados a *máquina do mundo* de Drummond, o *aleph* borgeiano, mas também, invertida, a enumeração caótica de *Macunaíma*. Em suma, estão aí as figurações modernistas mais emblemáticas do singular-plural latino-americano.<sup>39</sup> Assim, mais tarde, na rapsódia, leremos, por exemplo, que a árvore Dzalaúra-Iegue dá “todas as frutas, cajus cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas”,<sup>40</sup> ou que “veio uma imundície de caça, viados cotias tamanduás capivaras tatus aperemas pacas graxains lontras muçuãs catetos monos tejus queixadas antas, a anta sabatira, onças, a onça pinima a papa-viado a jaguatirica, suçuarana canguçu pixuna, isso era uma imundície de caças!”<sup>41</sup> Nesses casos, o narrador da rapsódia está usando, tal como

---

39. DUVE, Thierry de. “The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World”, *Third Text*, v. 21, n. 89, nov. 2007, pp. 681-8.

40. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica Telê Ancona Lopez. 2. ed. Madrid, Paris... ALLCAXX, 1996, p. 42.

41. Id., p. 151.



Darío, “*todas las bocas: arqueadas, en media luna, en ojiva, hechas con sacabocado, de labios carnosos, místicas, sensuales, golosas, abyectas, caninas, batracias, hípicas, asnales, porcunas, delicadas, desbordadas, desbridadas, retorcidas...*”;<sup>42</sup> com um único intuito: nomear o acaso em que a palavra se torna Coisa e, portanto, a letra mostra também a ausência de correlação entre a palavra e a coisa. A palavra, não representando mais a coisa, articula-se à própria palavra, significante a significante, graças ao concurso do aleatório. E, assim como Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma e fez uma feitiçaria, graças à qual “virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior”;<sup>43</sup> da mesma forma, Honório vê “os sete pecados capitais multiplicados por setenta vezes sete” e essa disseminação de setes nada tem de fortuita, se atendemos ao argumento de Quentin Meillassoux, no sentido de que o *Lance de dados* atenderia a um único número, o 707, que, para Mallarmé, conteria e lançaria a cifra perfeita (o 7), para além do nada (o 0), retomado agora em nova situação. A negatividade não estaria então, na leitura contemporânea, nem ausente nem dominante, porém neutralizada, dormida, como dialética suspensa: a palavra número 707 do poema de Mallarmé é, não por acaso, *sacre*. Ela pareceria acenar em direção ao sem-sentido de uma inclusão excludente como índice do regime pós-fundacional de leitura,<sup>44</sup> de tal sorte que Meillassoux encontra, no *Lance de dados*, uma mesma certeza ontológica, a de amarrar o pensamento não mais ao *ser*, mas ao *pode ser* (“*peut-être*”) do poema.<sup>45</sup> Mas, simultaneamente, não é menos relevante

---

42. Georges Bataille, em seu *Dicionário crítico* da revista *Documents*, definia a boca como o início ou a proa dos animais: ela é a parte mais viva e mais assustadora para os outros bichos. Mas, no caso do homem, é mais difícil adotar esse critério porque a boca não é bem a sua origem: ele começa pelo alto do crânio, ainda que essa seja uma parte insignificante, incapaz de atrair a atenção, porque são os olhos ou a testa, na verdade, que desempenham essa função de atração no homem. E nos homens civilizados, acrescenta Bataille, a boca até perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens, muito embora o significado violento da boca se mantenha preservado neles, em estado de latência. A boca seria assim responsável por certo caráter de limitada constipação conferido à fisionomia da *boca fechada*, bela como um cofre-forte, diz Bataille. Consciente disso, Darío prolifera as bocas como forma de *effacement*, de apagamento da face.

43. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, op. cit., p. 166.

44. MARCHART, Oliver. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

45. MEILLASSOUX, Quentin. *Le Nombre et la Sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.

atentar para o fato de que, assim raciocinando, admitimos o vazio no interior da própria estrutura, vale dizer, deparamos com o *arcanum imperii*.

Sem sombra de dúvida, Mallarmé é, por tudo isto, uma sutil *aparición* na literatura latino-americana, que não se limita, absolutamente, ao *revival* dos irmãos Campos.<sup>46</sup> E, enquanto *aparición*, o escritor tem a consistência de uma imagem, cujo valor só se depreende da montagem com outras imagens, daí que essa singularidade nos obrigue também a analisar de perto a questão do vazio e do um. É verdade que não existe unidade sem vazio, porém o vazio adquire sempre a forma do um, ou em outras palavras, o nome é o tropo do vazio, tanto quanto o vazio, na verdade, é sempre sem nome, já que ele não pode ser nomeado. O zero é, de fato, heterogêneo com relação à ordem dos números; não obstante, a série dos números não se pode constituir sem referência ao zero. Ele é um suplemento ao sistema que, entretanto, é estrutural a ele. Em relação ao sistema, o zero encontra-se em situação de indecidibilidade, numa posição sublime, que é de inclusão, mas também, simultaneamente, de exclusão, como mostra Agamben em seus estudos sobre o elemento *sacer*. Quando incluído, o zero permanece heterogêneo ao sistema que o abriga, mas,

---

46. O poeta colombiano Guillermo Valencia foi o primeiro a traduzir Mallarmé para o espanhol, em 1898, e o fez, justamente, através desse poema, “Aparición”: “*La luna se velaba, Serafines llorosos/ con el arco en los dedos, adolorida el alma,/ pensaban en la calma/ de las dormidas, flores de tallos vaporosos, /y heridas por sus manos, las moribundas violas /rompían en sollozos de un albor invisible, /que rozaban, rozaban /el azul apacible de las tibias corolas:/ ¡Era el día bendito de tu beso primero! / La febril fantasía que las almas consume,/ por herirme, a sabiendas se embriagó el perfume/ de tristeza que lanza; /la cosecha de un sueño, sobre el ser que lo alcanza./ Mientras miraba el suelo con mirar abstraído /en la calma, en la tarde, te me has aparecido/ como un hada riente,/como el hada risueña de mis tiempos mejores, /como el hada riente que — de blancos fulgores coronaba la frente-/pasaba ante mis ojos,/pasaba ante mis ojos turbados dulcemente/dejando que sus manos regasen, mal cerradas, /¡nevados ramilletes de estrellas perfumadas!*” VALENCIA, Guillermo. *Obras poéticas completas*. Pref. B. Sanín Cano. Madrid: Aguilar, 1948, pp. 172-3. Valencia traduziu também “A mosca azul” de Machado de Assis e um soneto de Olavo Bilac. Alphonsus de Guimarães, por sua vez, nos ofereceu uma versão do poema de Mallarmé ao português: “Bem triste estava a noite. Os serafins em bando,/ O archote em punho, em longo e amplo espaço sonhando,/ Bem faziam nascer dos roxos violoncelos/ Estes trenos de amor fulgurantes e belos.// Nasciam sob o som dos bandolins e violas/ Os suspiros da cor que vão pelas corolas./ Era o dia do teu primeiro e único beijo,/ Do teu primeiro amor, teu único desejo!// O meu sonho que andara sempre a agonizar-me,/ Que conhecesse, quis, todo, todo o meu carne...// Colher um sonho na alma eterna que o colheu.../ Este poder, ai! Deus, ai! Deus não mais mo deu. // Foi em meio da dor de uma isolada rua/ Que apareceste sob o resplendor da lua./ E as estrelas perfumaram/ Estas mãos que te adoraram!” GUIMARAENS, Alphonsus de. “Aparición”. In: *Obra completa*, op. cit., pp. 200-1.

mesmo que estruturante, ele não pode ser nomeado. Ele produz, não obstante, efeitos precisos no interior do sistema: outorga-lhe coesão interna, assim como se apresenta a si próprio enquanto absoluto inassimilável. O zero é pura negatividade, mas ele também aponta, em compensação, à impossibilidade de obturação hermética de todo o sistema, daí que, mesmo que sinal vazio, o zero conota sempre a mais radical plenitude. Ele demarca o sublime, algo tão impossível quanto necessário. Ele pode se chamar Tutecotzimi, ou simplesmente *rien, cette écume...* Egas Moniz Barreto de Aragão, o Péthion de Villar, publica na *Revista Americana*, editada pelo Itamaraty, como clara decorrência da Conferência Pan-americana do Rio de Janeiro, um poema dedicado ao zero.

Belo Amor, a olhar da Alma... E o ódio é fusco! e é vesga a Inveja!  
Por que atrás da Ilusão, na vontade tens asas?  
Por que, no orgulho da Obra, após o do Eu, te abrasas,  
Se a Morte — Urso Polar — invisível, fareja?

Homem-restos de Raça, e corres tu e atrasas  
Esmagado do pé de um deus, que te não veja  
Nem a dor que em teu peito, um grande Sol, dardeja...  
Oh! Os sonhos caem, como as pedras, como as casas...

Tudo se acabará! No futuro, espreitando,  
A figura do Caos, sinistramente ansiada  
Por um Como é que espera e a tragédia de um Quando....

E comido do Frio ou do Fogo comido,  
O Mundo há de rolar – um Zero desmedido –  
Tragado pela boca espantosa do Nada!<sup>47</sup>

---

47. VILLAR, Péthion de. “Zero”. *Revista Americana*. a. 2, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 1909, pp. 151-2. Com seu nome de batismo, Egas Moniz Barreto de Aragão, publica, na mesma revista, “Influência do clima tropical sobre o homem” (a. 8, n. 9, jun. 1919, pp. 21-39). Péthion é autor também de um soneto, “O autóctone”, que se abre com epígrafe em tupi, “*Pa xé tan tan ajuca atupavel!*”, e diz: “Mata virgem. O sol, teimoso e ardente, em balde,/ Como um gavião de fogo, as ramagens belisca;/ Num pau d’arco por entre as flores cor de jalde;/ O caboclo vislumbra alva araponga arisca.// Como um topázio vivo um beija-flor corisca,/ Muito embora a “cauá” bravia asas desfralde;/ E um casal de “sofrês” beijos num falho arrisca,/ Sem que dest’almo idílio o

O simbolista Péthion de Villar, amigo a quem Euclides confessa suas dificuldades para narrar a épica de Antônio Conselheiro, diz, na revista da diplomacia, que o mundo é um zero desmedido, devorado por suma negatividade e essa situação atravessa até mesmo a condição do artista moderno, rasgando-o e dilacerando-o, como um *clown*. É por isso mesmo que Rubén Darío diz que existem dois Mallarmés, assim como Borges se distinguirá dele mesmo e do outro.

*El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa a propósito de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura, la pesadilla de los señores Sarcey y Brunetière, ha llegado a tener lo que repugnaba al espíritu aristocrático del “otro”: la popularidad. Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para emponzoñar a las comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primer palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teratólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; o un señor poseído de un deseo de singularizarse, que le corta la cola a su perro, entre las sonrisas de los bulevares. O un “cabotin” de talento, a lo Peladan. O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descuartizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. Se juega con su cabeza como con una bola de billar. Sus cuartos se exponen para prevención y escarmiento de imprudentes. Cualquiera puede reír de su nombre. En las paredes pedagógicas los chicos lo escriben como una mala palabra. La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignominia moral; los vicios de Verlaine habrían completado la suma y Mallarmé habría quedado total, integral, perfectamente abominable. De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera del público.*<sup>48</sup>

Diante do Mallarmé-coisa, que exige a redenção da sobrevivência, existe, entretanto, o Mallarmé-sacer, o da beleza elusiva, mas contundente.

-----  
bom selvagem malde...// Súbito o Índio bem perto ouve espantosa bulha;/ Da capoeira, a rugir, salta enorme onça negra,/ De pelo de cetim, com manchas d'ouro fosco./ Do brasileiro o sangue indômito borbulha:/ Encara a fera, e a rir, — tão bela presa o alegre —/ Rapidamente verga o arco emplumado e tosco”.

48. DARÍO, Rubén. “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”, *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n. 3, 18 set. 1898, p. 1. Baseio-me na transcrição do professor Alfonso García Morales, da Universidad de Sevilla (“Un artículo desconocido de Rubén Darío: *Mallarmé. Notas para un ensayo futuro*”. *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid: Universidad Complutense, n. 35, 2006, pp. 31-54).

*El otro es el artista único y sacerdotal que hoy deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura. En el curso de la historia del pensamiento humano se ve brillar la columna de oro de ese estilista. Su idea da una luz original, diamante parangón, gema en que ha sido grabado un signo mágico. Él consagró su existencia a su Sueño, en medio de la Babilonia del siglo más utilitario de todos los siglos. Tuvo el valor de un hombre de cristal que apareciese entre ejércitos que se batiesen a honda. La pasión sagrada por su ideal le rodeaba de una aureola misteriosa percibida por los espíritus refinados y nobles que comunicaban con él, Maestro bondadoso y sutil, sin autoritarismos de pontificado ni imperial corte huguesca. Ni la gloria ni la gloriola perturbaron su soberana quietud, a pesar de que esa misma quietud, el misterio de su obra, lo peregrino de su Visión, atraían las miradas del pensamiento aristocrático del mundo.*

Poderíamos até formular a tensão entre os dois Mallarmés como a distância entre redenção e emancipação. Ernesto Laclau avalia que a análise tropológica da heterogeneidade absoluta, que bem poderíamos aplicar a esses dois Mallarmés, coincide, e não por acaso, com o conceito de *hegemonia*, uma vez que, a partir da tradição gramsciana, hegemonia seria todo aquele fechamento não conclusivo de um sistema de significação política.<sup>49</sup> A estabilidade de um sistema, como a política indo-americana de Tutecotzimi, por exemplo, descansaria, então, em seus limites, limites esses que sem cessar se tensionam, polarmente, graças às oposições estruturais, binárias, do tal sistema. Mas esses limites são também ditados por um valor situado para além do sistema, embora, como constatamos, não exista entre ambos uma relação de completa exterioridade. Mallarmé, ou seja, a heterogeneidade absoluta, indecisa e em suspenso, pertenceria ao sistema, porém, em chave de não pertencimento,<sup>50</sup> e sendo ele a condição de possibilidade do sistema,

---

49. LACLAU, Ernesto. "Por que los significantes vacíos son importantes para la política?". In: *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996, p.69-109; Id. "Política de la retórica". In: *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 57-99, e Id. *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Ver também: BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Gramsci e o Estado*. Trad. A. Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

50. "¿Hay un puesto para Mallarmé en una 'historia de la literatura'? Dicho de otro modo, y ante todo: ¿su texto tiene lugar, su lugar, en algún cuadro de la literatura francesa? ¿en un cuadro? ¿de la literatura? ¿francesa?. Casi un siglo ya y sólo estamos empezando a entrever que algo ha sido tramado (¿por Mallarmé?, en todo caso según lo que por él pasa, como a su través) para burlar las categorías de la historia y de las clasificaciones literaria, de la crítica literaria, de las filosofías y de las hermenéuticas de toda especie.

ele é também sua condição de impossibilidade; portanto, toda identidade como a que ele (ou Darío, ou Euclides, os nomes variam, mas o efeito é o mesmo) precipita, constitui-se no interior de uma tensão irreduzível entre equivalência e diferença, redenção e emancipação. O caso de Darío, tal como Severo Sarduy consegue vê-lo mais tarde, em pleno clima 68, é particularmente eloquente.<sup>51</sup> Essa relação, em que uma diferença particular (o escritor adandinado) assume a representação de uma totalidade impossível e incomensurável (a América Latina una e homogênea de Tutecotzimi), é uma relação hegemônica e ela explica que, se todo sentido é apenas tributário da série em que está inserido, uma vez que nenhum sentido é imanente a um objeto específico, deslocando-se, entretanto, no interior de múltiplos enunciados, o sentido que podemos atribuir a esse elemento *sacer* é sempre, também, completamente exterior ou estranho à consciência do intérprete, já que nenhum discurso dispõe, a princípio, de uma forma específica ou de uma avaliação acabada para ele. O sentido deriva de uma força de disseminação e proliferação, a capacidade dele para entrar em contágio e confusão com outros timbres e marcas, em que o nome não vale apenas por si mesmo, mas por sua combinação, visto que o nome, na verdade, é tão somente uma figura (um número) e se articula a outros significantes, enquanto signifiante. Daí a conclusão de Darío, a respeito de Mallarmé:

*Yo diría que en este autor he encontrado la manifestación verbal de ciertos paisajes imprecisos, figuras y evocación de sensaciones que solo percibimos en ciertos sueños. Un ocultista daría quizás las mejores explicaciones sobre esa extraña cerebración que por lo mismo que*

-----  
*Comenzamos a entrever que el trastorno de estas categorías habrá sido también efecto de lo escrito por Mallarmé. Ni siquiera se puede seguir hablando, en este caso, de un acontecimiento, del acontecimiento de un texto semejante; no podemos seguir interrogando su sentido a menos de quedarnos por debajo de él, en la red de valores cuestionados prácticamente, una y otra vez, por Mallarmé; el de acontecimiento (presencia, singularidad sin repetición posible, temporalidad, historicidad)”. DERRIDA, Jacques. “Mallarmé”. In: *Como no hablar y otros textos*. Trad. Francisco Torres Monreal. Barcelona: Proyecto A, 1997, pp. 59-60.*

51. SARDUY, Severo. “Nuestro Rubén Darío”. *Mundo Nuevo*, n. 7, Paris, 1967, pp. 33-4, e Id. “En un florero encantado se desmaya una flor”. In: *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 184-6. Sarduy refuta a leitura de Darío feita por Borges, que condenava, em *Inquisiciones*, “*el charro despliegue de epítetos gesteros*” do antecessor e chegou a considerar Darío, em *Evaristo Carriego*, um poeta intoxicado de cultura *Petit Larousse*, vendo, pelo contrário, Sarduy, nessa mixórdia de estilos, em que convivem o orientalismo com a ancestralidade americana, um germe do anacronismo que ele próprio, Sarduy, postularia como via de abandono do historicismo hegeliano. Borges poderia ter usado o mesmo argumento anti-Darío contra *Macunaíma* ou *Grande sertão: veredas*.

*es solitaria y sin igual, no puede ser percibida y mucho menos juzgada en su valor verdadero sino por los espíritus de escepción (sic). Tiene razón, pues, la generalidad de nuestros contemporáneos pensantes en mirar con recelo, desvío, o enojo, ese arte casi religioso y esotérico.*

Rubén Darío refere-se à exceção, embora grafando-a *escepción*, como se o significante nos evocasse, ceticamente, certo *escepticismo* quanto às promessas democráticas do 900. O termo provém da obra de um crítico muito apreciado por Darío, o italiano Vittorio Pica,<sup>52</sup> amigo de Mallarmé<sup>53</sup>, ou Joaquín Sorolla,<sup>54</sup> o pintor valenciano, autêntico *darling* da burguesia hispano-americana, a quem Darío visita em sua casa de Nápoles, antes da mudança dele para Milão. Ernesto Citro, em prefácio à edição recente de *Letterature d'eccezione*, destaca que o termo *eccezione* aponta para algo que se distingue e está além da regra geral. Pica assume-o depois de não poucas hesitações, já que, num primeiro momento, ele denominara autores como Mallarmé de *bizantinos*,<sup>55</sup> termo muito mais tarde (1964) escolhido por Sarduy para designar seus poemas, para depois, num segundo momento, Pica adotar a fórmula da *arte aristocrática*.<sup>56</sup> A escolha final, *eccezione*, mostra que o crítico napolitano se preocupava por encontrar um termo que não só neutralizasse mas, pelo contrário, tornasse até positivas as conotações negativas das opções anteriores.<sup>57</sup>

---

52. PICA, Vittorio. *Letterature d'eccezione*. Milano: Baldini e Castoldi, 1898

53. Em carta a Mallarmé, datada de Nápoles, dezembro de 1885, Vittorio Pica lhe informa acerca do método de trabalho. “*Mes deux articles sur vous paraîtront dans la ‘Gazzetta Letteraria’ en janvier car lorsque je consacre un article critique à un écrivain, je dois vivre presque un mois en compagnie de son oeuvre, pour en bien comprendre l’esprit et les intentions esthétiques et je dois en outre, pour ne pas me tromper de trop dans mes appréciations critiques, connaître tout ce qu’on a écrit sur lui*”. MALLARMÉ, Stéphan. *Correspondance III (1886-1893)*, recueillie, classée et annotée par Henry Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1969, p. 430. Agradeço a indicação a Davi Pessoa.

54. LACAGNINA, Davide. “Votro oeuvre si originale et si puissante...Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla”. *Materia: Revista d’art*. Barcelona, n. 5, 2005, pp. 69-90.

55. PICA, Vittorio. *Arte aristocrática*. Napoli: Pierro, 1892: o texto de uma conferência lida por Pica em 3 de abril daquele ano no Circolo Filologico di Napoli.

56. Pica deve ter optado pelo termo “*eccezione*” para evitar um possível mal-estar com a *Cronaca Bizantina*, revista à qual ele contribuía. Aliás, o escritor não desconhecia a existência de um artigo de Eduard Rod, justamente intitulado “La Letteratura d’eccezione”, estampado pela *Fanfulla della Domenica*, VI, 29, 30 jul. 1884.

57. Ver a introdução de Ernesto Citro a *Letteratura d’eccezione*. Genova: Costa & Nolan, 1987, pp. 11-23. Trata-se de resgate promovido por Edoardo Sanguinetti.

Mesmo assim, e por ser extremamente controverso, o conceito de *exceção* de Pica foi imediatamente taxado de *veneno* pela crítica autonomista e idealista. Toni Iermano, no prefácio à reedição de *All'Avanguardia* (1890), outro volume de Pica, evoca a relação conflituosa entre o autor e um filósofo como Croce, já que, mesmo conterrâneos, não compartilhavam os mesmos critérios estéticos, em grande parte pelo dissenso com relação à tradição do barroco. A esse respeito, Iermano cita uma passagem esclarecedora de uma carta em que Croce argumenta que:

*Raccomandare le teorie del Mallarmé agli italiani è, dunque, come raccomandare l'uso di un veleno, che ebbe già qualche virtù contro le manifestazioni di un dato morbo, a chi questo morbo non l'ha nel sangue ed al quale perciò quel veleno, non potendo servire da farmaco occasionale, potrebbe soltanto intossicare e danneggiare la sanità dell'organismo.*<sup>58</sup>

O crítico Iermano conclui, em suma, que um dos artífices dessa “intoxicação” da cultura italiana do último *Ottocento* foi, justamente, Vittorio Pica, por ter sabido interpretar, certamente com gosto e fineza crítica invulgares, os sinais de uma “doença” ambigualmente contagiosa para o saudável organismo da burguesia umbertina. Mas Croce não foi o único a condená-lo. Iermano ainda lembra o ataque de Marinetti,<sup>59</sup> o que explica que muitos outros autores tenham tirado o nome de Pica da história cultural do 900, relegando-o a uma sorte de vestibulo da literatura, mesmo que o aristocrata napolitano, ainda assim, permaneça, obstinadamente, inassimilável e resistente.<sup>60</sup> Contra e bem antes da louvação marinettiana à guerra como única higiene do mundo, Pica, no entanto, reivindicava a lógica *dispars* de Goya, num gesto de sofisticação formal consciente do abismo a seus pés, da mesma forma com que Robert Morris reivindicaria Jasper Johns,<sup>61</sup> também em nome de Goya, para denunciar Vietnã ou Guantânamo:

---

58. CROCE, Benedetto. “Mallarmé”. In: *Poesia e non poesia*. Laterza: Bari, 1955, p. 322.

59. MARINETTI, Filippo T. “Vittorio Pica è un idiota!”. *Roma Futurista*, 14 mar. 1920.

60. IERMANO, Toni. Prefazione a PICA, Vittorio. *All'Avanguardia*. Roma. Vecchiarelli, 1993.

61. MORRIS, Robert. “Jasper Johns: the first decade”. In: *Have I reasons. Work and writings, 1993-2007* Ed. Nena Tsouti - Schillinger. Durham, Duke University Press, 2008, pp. 225-56. Penso em obras como *Blind Time* (1986), em que se questiona a invisibilidade das torturas em Guantânamo, ou nos *Fantasma de Goya*, que Morris revisita, com a memória de ele mesmo ter lutado na Coreia. O IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) apresentou, em 2011, a exposição *Robert Morris. El dibujo como pensamiento*. Ver, ainda, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, onde o crítico francês resgata a linhagem Goya-Baudelaire.





*el gran Goya, que dejó de la guerra y sus desastres una mina macabra y horrible, de absoluta y terrífica belleza. ¡Quién no ha admirado la fuerza de expresión y la personalidad portentosa de la técnica en los merodeadores que desnudan a los muertos, en el horror de los fugitivos, en el espanto de las víctimas y la ferocidad de los matadores, en las violaciones, en el espantoso mutilado empalado, en la huída ante el incendio, en la muerta que conducen junto con la niña que llora, en el pavor de los que se ven amenazados por los fusiles! “Sí – afirma Pica –; preciso es reconocerlo; este Album de don Francisco Goya y Lucientes, de tan fosca inspiración, es, en su forma altamente artística, uno de los más persuasivos documentos contra aquellas dos plagas de la sociedad humana, que son la guerra y el militarismo.” De Goya pasa a Rethel, el alemán, autor de la “Danza macabra”. Macabras, en verdad, son las planchas en que, renovando a los artistas medievales, pone en escena a la que los franceses llaman la “Camarde”. Rethel pertenece a la primera mitad del pasado siglo; mas su procedimiento recuerda el modo de arcaicos maestros. La Muerte va a caballo hacia la ciudad; entra en una taberna; arroja desde un estrado una espada al pueblo; se planta, orgullosa y satisfecha, con el pabellón guerrero, mientras se entrematan los hombres; pasa, por fin, sobre la bestia buena que lame los cadáveres, por la ciudad afligida y ensangrentada.<sup>62</sup>*

---

62. DARÍO, Rubén. “La labor de Vittorio Pica”. *Obras completas*. Tomo I: Crítica y ensayo. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, pp.778-9.

Eis que retorna a cidade aflita e coberta de sangue, intoxicada. Mas qual seria o caráter dessa intoxicação, desse veneno, senão o de, com ele, Pica ter fornecido a chave para desentranhar o enigma circular da linguagem e, ainda graças a ele, compreender que a literatura moderna é uma dobra incessante (Verlaine, em Alphonsus; Mallarmé em Darío; Kafka e a condição comunitária menor, em todos eles, e mesmo em nós). A literatura de exceção é um tecido de traços, vestígios e concomitâncias que envolve outros textos mas que, ao mesmo tempo, deixa seu próprio texto, a princípio oculto, aparecer justamente quando a dobra se desfaz e desoculta seu próprio caráter de suplemento, o de uma obstinada ausência, sempre presente, e que, portanto, não cessa de reaparecer. Contra uma beleza pulcra e alta, fruto de êxtase, essa literatura nos propõe, em suma, uma política wagneriana da redenção,<sup>63</sup> aquilo que Benjamin [*Livro das passagens*, N1a3] chama, com um termo importado da patrística, *apocatástase* e que, em outras palavras, não é senão a construção da baixa anástase do Real.

---

**Raul Antelo** é professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador-senior do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante em várias universidades estrangeiras (Yale, Duke, Texas at Austin, Autónoma de Barcelona, Córdoba, Leiden). É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *Crítica acéfala*; *Ausências*; *Maria com Marcel*. *Duchamp nos trópicos* e *Alfred Métraux: antropofagia e cultura*. Tem alguns livros no prelo: *Imagen de América* (Ed. da UNTREF); *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento* (Ed. da UNIVIM) e *A máquina afilológica* (Ed. da UERJ). Pela EDUSP/EdUFSC, *Cartas de Mário de Andrade a Newton Freitas*. Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo para a coleção Archives da Unesco.

---

63. ŽIŽEK, Slavoj. “Politique de la rédemption”. *Variations Wagner*. Trad. I. Vodiz e Ch. Vivier. Caen: Nous, 2010, pp. 73-137; BADIOU, Alain. *Five Lessons on Wagner*. Trad. Susan Spitzer. Londres: Verso, 2010.