

BABEL, ARABESCO E ALGARAVIA

VARIAÇÕES

Maria Filomena Molder
UNL

RESUMO: Neste texto, que tem todo o aspecto de uma conferência, deixei todas as marcas possíveis da oralidade, de modo que o meu sopro pudesse soar ao ouvidor de línguas e pronúncias várias, senhor das arqueologias mais secretas, habitante de duas casas (Argentina e Brasil), convidado em todas, Raúl Antelo. A citação é o ladrão assaltante (ele sabe porquê), meu, dele, nosso, vosso, deles, mensageiro. No seu conjunto, uma homenagem.

PALAVRAS-CHAVE: Babel; Algaravia; Fotografia.

BABEL, ARABESQUE AND ALGARAVIA

VARIATIONS

ABSTRACT: In this text, which looks in every way like a conference, I have left every possible sign of orality, so that my breath may sound in the ears of that listener of many languages and accents, master of the most secret archeologies, denizen of two houses (Argentina and Brasil) and welcome in all of them, Raúl Antelo. Quotation is the robbing thief (he knows why), my, his, our, your, their, messenger. On the whole, a tribute.

KEYWORDS: Babel; *Algaravia*; Photography.

Maria Filomena Molder é professora catedrática em Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, investigadora do Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa e membro do Conseil Scientifique do Collège International de Philosophie entre 2003 e 2009.

BABEL, ARABESCO E ALGARAVIA VARIÇÕES

Maria Filomena Molder

BREVE ABERTURA

Como os meus amigos sabem, nunca escrevo as minhas conferências, pois não consigo ler – senão a ferros – aquilo que escrevi. Desta vez, tive a sorte de ter aí à mão e ao gosto a voz do Manoel Ricardo de Lima. Mas também não poderia elidir a minha “maneira”, isto é, que se deixasse de ouvir o sopro das palavras que saem impreparadas pela boca quando as digo. Daí alguns sinais de oralidade, nestas que parecem preparadas por estarem escritas.

OFERENDA

No começo, quando Nosso Senhor criou este mundo e que a natureza humanal não estava mui acrescentada, então não houve grande cobiça de bens mundanos, mas antes, tudo foi posto em proveito comum, não departindo sobre Fortuna de perda nem ganho que viesse a nenhum até que o vício da avareza foi conhecido. E este foy o tempo que o mundo estava já acrescentado de cavalos, de gados, e de outras riquezas, e que os homens houveram conhecimento da moeda. Então foi a paz desviada de seu caminho e guerra acrescentada de cada cabo. [...] E por este modo o fazer dos velados e dos muros houve sua primeira entrada, por tal guardar os haveres que a avareza apanha e encerra. A qual tem por pouco em sua vontade, ainda que todo o mundo fosse seu, porque quanto pode apanhar de ouro, de haver e de terras nunca o deixa sair de suas mãos, mas ante ganha mais e mais, assim como o mundo para sempre houvesse de durar. E por isto ela é semelhante ao inferno, em que as coisas que em ele entram nunca jamais podem sair.

John Gower, *Confessio Amantis* V, Cap. I

Durante anos guardei este excerto da *Confessio Amantis* num ficheiro intitulado “pequenos tesouros”. E agora resolvi-me a trazê-lo para o ar, abri-lo como um pano dobrado e oferecê-lo ao nosso querido amigo Raúl.

“Pequenos” não é avaliação, apenas escala, como um arbusto de pequeno porte, ao qual Wittgenstein se refere nas “Observações sobre o Ramo

Dourado de Frazer”, quando, falando da crença na metempsicose, imagina alguém que quisesse renascer assim. Quem tivesse esse desejo, acrescenta, teria de ser muito forte. Esta oferenda vem carregada de electricidade como um belo *cumulus*.

O poema foi escrito pelo poeta inglês John Gower (séc. XIV) admirado por Chaucer. A tradução portuguesa é de Roberto Paim ou Paym. O nosso rei meditativo, D. Duarte, da “ínclita geração”, refere a *Confessio* no *Leal Conselheiro*. Não há vestígio dessa tradução a não ser pela sua versão para castelhano, feita com grande fidelidade, por Juan de Cuenca. Há estudos minuciosos sobre o assunto aventuroso e venturoso da tradução desta obra.

Se por um acaso Raúl Antelo nunca tiver citado a *Confessio*, este *cumulus* pode despenhar-se em raios vibrantes. Se não for o caso, então, por influência de correntes de ar quentes e frias em combate, o *cumulus* transformar-se-á num *cirrus*, e ficaremos com amáveis carneirinhos percorrendo o céu do MAR. Não conhecendo eu todas as obras do Raúl, só terei de arriscar.

Ele não apanha e encerra os seus haveres, nem sequer tem haveres, nada lhe pertence, recebeu tudo e tudo transmite, mas há um pássaro a reger. O pássaro não tem dono nem senhor, só poiso, às vezes oculto. Raúl Antelo conhece o perigo da polimatia, paredes-meias com uma insaciedade atormentada, mas não esconde uma só fonte: se entrámos nesta oficina podemos sempre sair.¹

Também há dor, bem no fundo de tudo o que escreve, o saber trágico, arcaico e moderníssimo, da dor irreparável: “la civilización, que es portadora de luz, no pasa de un crimen”, escreve ele, retomando Mallarmé através de Foucault: “[...] *rien n’aura eu lieu que le lieu*, o em outras palavras, lo sitúa en la escena teatral del vacío de sentido, donde el texto es el lugar que se pone a sí mismo en juego, se cuestiona, cambia, se mueve y acaba por tornarse sujeto.”² Esta metamorfose, a saber, estar sempre a tornar-se naquilo que ainda não é nome, atravessa, recomeçando uma vez mais, tudo o que está escrito, tudo o que foi escrito e será. Ele sabe que o mundo para sempre não há-de durar. É desse saber – paradoxo fatal e radioso – que vem o jogo, a graça e a alegria.

Raúl Antelo é um caso único de consanguinidade entre duas línguas: o português (Brasil) e o espanhol (Argentina). Outras mais são chamadas a juízo

¹ ANTELO, Raúl. Genealogia do vazio. In: *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001, p. 23-39.

² Idem, Foucault, Mallarmé y la vida nordestina. In: *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015, p. 259.

e a desjuízo, como o italiano, o francês e o inglês, e mesmo latim e grego. Mas é o português e o espanhol, este de nascimento, o primeiro de habitação, que se entrelaçam sem nunca, nunca – ó prodígio! – se confundirem. Neste tempo, temperatura e instante pleno, em que Raúl vive “o vício da avareza [não] foi conhecido” e a herança de Babel em vez de maldição parece-se com bênção. Mas a civilização não deixa. Na verdade, só há libertação de Babel pela algaravia – o *aleph* de Raúl Antelo –, modo menor da confusão que não entra nas disputas messiânicas, que faz menos parte da apocatástase teológica do que da “anástase do real”, questões de fisiologia.

As notas são soberbas, excessivas, correm as lembranças dos nomes e os seus movimentos progressantes e regressantes atrás umas das outras, de tal modo que só nos admiramos que a descontinuidade exerça os seus direitos e as leis da pontuação sejam respeitadas. Embrenhamo-nos nas suas florestas densas, mas não nos perdemos a não ser por desejo.

Um delírio de associações, limiares para outras associações, são uma forma de cura para o desastre do mundo nos estar sempre a escapar, a ilusão de considerar que o mundo durasse sempre, um combate sem termo contra o esquecimento. Entre os muitos, muitos, muitos nomes, alguns nomes, talvez mestres, se considerarmos a palavra como um dos braços da afinidade, laços de família: Borges, Foucault, Mallarmé.

ALGUMAS CITAÇÕES

(citações são incitações, este o mote e esta a variação, fornecidos pelo próprio Raúl)

Primeira citação:

Este livro, defendido, em 1992, como tese de concurso para a titularidade em Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina, foi escrito a partir da convicção, nada ingênua, de que a imaginação crítica é uma poderosa máquina simbólica. Nela, marcas, palavras, traços esparsos, significantes, enfim, entram em contato entre si, referem-se mutuamente, saltando literaturas, da portuguesa à brasileira, desta à latino-americana, da oral à letrada e desta, por sua vez, desdobrando-se, ainda, noutras, traçando cadeias, montagens, idas e voltas, que são espaciais e funcionais mas, notadamente, temporais. *Algaravia* é um ensaio de anacronismo deliberado. Não busca a nação como forma, mas a nação como processo de metamorfose.

[...]

Algaravia quer ser meu *aleph*. Derivam, portanto, dessa experiência, outros empreendimentos posteriores, como *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos* (Belo Horizonte, Editora da UFMg, 2010) ou *Ausências* (Florianópolis, Editora da Casa,

2009; 2ª edição, 2010). Mas, ainda que posteriores, esses livros são, de algum modo, anteriores a este. Fazem parte do *galimatias* (palavra com a qual Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz traduziram o *charabia* deleuziano, um sussurro oriental a partir do qual nasceu, há tempo, uma forma de ouvir, na esteira de Valéry, a voz do corpo), um galimatias que nada mais é do que resgatar a força de pensar o próprio trabalho e a vida nele investida.

[...]

Analisando, com efeito, o tópico de prender a Fortuna pelos cabelos, enquanto, com a outra mão, se segura, com força, o timão da nave, o controle do Estado, Warburg concluiu que a essência do símbolo religioso pagão—e a fábula da nação é, sem dúvida, um desses símbolos poderosos—consiste, de um lado, numa causalidade antropomorfa das coisas, criada com o intuito de compreender o devir, que sempre flui de maneira enigmática, como meta decididamente perseguida por uma personalidade supra-humana. E, no entanto, de outro lado, o símbolo lhe permite também ao crédulo confrontar-se, por meio dessa luta, com uma causalidade de sentimentos fundamentalmente humanos, e portanto contraditórios, descuidando, assim, irreversivelmente, os argumentos de fé, perpetuados pelas preces ou o sacrifício. *Velis nolisve* é, portanto, uma expressão derivada do *Kairos*, como suplemento da biologia dos símbolos de expansão capitalista, que mostra o homem ocidental numa condição de crescente insolência com relação ao absoluto. O próprio Santo Agostinho, em seu tratado *De Anima*, já definira: “Ad ista te absurda quando de anima cogitas, carnalis cogitatio corporum, velis nolisve, compellit”, definição sintomática, se a lemos na encruzilhada em que se encontrava o próprio Warburg, tão desassistido, no sanatório de Bellevue, quanto esses homens desarvorados, às voltas com a roda da Fortuna, plasmados na medalha de Camilo Agrippa. Warburg descobria assim, *velis nolisve*, e acima de tudo, *na linguagem*, que a imagem é um *sintoma* que, em última análise, postula que o sujeito é um *resto* e que o desafio, portanto, é aprender a lidar com esse resto que nós somos. Foi essa a convicção que me orientou em *Algaravia*: elevar ao absoluto, e tanto quanto fosse possível suportar, a desterritorialização, num movimento do infinito que suprime todo limite interior, voltando-o sempre contra si, para uma nova territorialidade. Há, sem dúvida, como dizia antes, algo de utópico na empreitada, mas utópico no sentido com que Samuel Butler concebeu *Erewhon*, não apenas um “No-Where”, ou parte-Nenhuma, mas um “Now-Here”, ou um aqui-agora. *Algaravia* designa, portanto, esta conjunção do pensamento com o meio presente, isto é, por vir.³

Segunda citação:

Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um vôo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas

³ Idem, *Algaravia: discursos de nação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 9-12.

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.⁴

Tradução exemplar. O texto de Foucault não é um plano nem um programa, talvez seja um testamento mágico, como o do pai que deixa um papel com instruções aos filhos, e eles têm de se amanhoar. Sem dúvida, a descrição mais exacta da felicidade e dos perigos de ser leitor. Só um eterno o poderia vencer: Borges. Raúl, passarei muitos dias a discutir com Foucault. Mas agora, trata-se de ler as suas palavras que ressoam como um treno trágico a braços com um riso incontido, amanho-se na perfeição:

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, 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.⁵

⁴ Cf. Foucault, Michel. Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antão) (1964). In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 79-80.

⁵ ANTELO, Raúl. *A anástase do real: Mallarmé indiano*. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 14, p. 216, 2014.

Terceira citação:

(já a incitação cobriu a citação e de novo se abre a ela)

Conseguir ler, sem soluçar, o poema (de Alexander Von Humboldt, de Ernst Curtius, “acompanhantes do príncipe Frederico Guilherme da Prússia”, de quem é ele, Raúl?) que começa assim, mas não se cita na íntegra (nota 12)
Na solidão do Orinoco morre um velho louro, frio e imóvel, como se sua imagem estivesse esculpida na pedra.

.....

Ai! As crianças que lhe ensinaram o som de sua língua materna, e as mulheres que o educaram e construíram seu ninho.
Jazem ali todos exterminados, estendidos na ribeira e com seus gemidos queixosos
não despertou nenhum deles!
Solitário, chama-os em uma língua estranha ao Mundo; só o ruído das ondas lhe responde; ninguém o ouve.
E o selvagem, que ele vê, passa rapidamente em sua canoa. Ninguém vê, sem terror santo, o louro dos aturianos.

(“os valorosos aturianos, perseguidos pelos caribes antropófagos, se refugiaram nos penhascos das cataratas, morada lúgubre, onde o desgraçado povo pereceu com seu idioma”, escreve Alexander Von Humboldt), e sobre isso escreve Raúl Antelo: “Essa linguagem perdida mas virtual, animal apesar de humana, é um arabesco. Uma algaravia que deve ser colonizada. Indeterminada, é de difícil compreensão. Ambivalente, é opaca à razão. É externa, inferior e esporádica em relação à linguagem dos homens.”⁶

ÚLTIMAS CITAÇÕES

Procedem elas da preciosa “Uma (outra) pequena história da fotografia”, em que ficamos a conhecer o quase desconhecido artista e pensador brasileiro, Sylvio da Cunha, que reencenou “o diálogo das sombras para elaborar a primeira teoria da fotografia no Brasil” (e que afinidades insuspeitas com Benjamin, também socorrendo-se de Baudelaire)

O sentimento da fuga do tempo, lugar comum da vida moderna, reclama uma forma de expressão rápida e profunda, simples, mas imensamente eloquente. Na literatura essa tendência é uma força vitoriosa, que está pouco a pouco criando um novo estilo de escrever: “... je suis rentré dans un pays que je connais bien, rythmes discrets et parfaits, tambours voilés, battements couverts des coeurs immortels”.

⁶ Idem, *Algaravia: discursos de nação*, op. cit., p. 30.

Na fotografia, o poder de expressão é instantâneo. A imagem surge logo, forte e vibrante, diante dos olhos. Além de imediato é mágico esse poder. Mágico no sentido de algo que não está bem definido e para o qual se ensaiam mil explicações. O fato é que a forma adquire sobre a nossa sensibilidade pelo simples fato de ter sido fixada, um poder que ela mesma não tinha. Surge então o mistério, a magia: um objeto cuja vista deixa-nos completamente indiferentes, transposto para uma superfície plana e limitada, produz-nos uma emoção estética.⁷

O caos é a grande sombra e o reino das sombras é a morte. Os fotógrafos de 1850 eram manipuladores de sombras, da família de Édipo e Cassandra. Na criança e no primitivo há um medo instintivo da sombra. Facilmente ela se torna um tabu de grande poder sugestivo. Frazer assinala numerosas manifestações de medo da fotografia entre os selvagens. Alguns não se deixavam ficar sós com retratos que os missionários penduravam nas paredes, temerosos de que estes se animassem e os atacassem. Em várias regiões da Europa foi observada a crença de que não se deve fazer a própria efígie, sob pena de morrer. Nas ilhas de Salomão, todo o indivíduo que pisar na sombra do rei é punido de morte, e em outros pontos da Oceania, os indígenas não saem jamais de casa ao meio dia, hora em que não tem sombra, fato que os aterroriza. No folclore comum ao norte da Europa, o Diabo não tem sombra, assim como tudo o que lhe pertence, e os habitantes do Inferno de Dante não projetam suas formas no chão. No relato de Goethe, repete-se a história do guerreiro Tutaikawa, do qual a força diminui e aumentava com o comprimento da sua sombra. Ele é finalmente assassinado ao meio-dia, quando era menor o seu vulto na terra.⁸

CODA

Desconhecia inteiramente que o *Vathek* de Beckford influenciou Carl Einstein⁹ e não vou esquecer. Em troca, vai a caminho o poema sinfônico *Vathek* de Luís de Freitas Branco, composto em 1913. Para continuarmos as trocas.

⁷ Cf. ANTELO, Raúl. Uma (outra) pequena história da fotografia: Sylvio da Cunha. *História: Questões & Debates*, n. 61, 2014. [Dossier “As imagens no tempo e os tampos da imagem”]; CUNHA, Sylvio da. Plástica e Fotografia. *Letras e Artes*, n. 52, ago. 1947, p. 6.

⁸ Idem, O medo da sombra. *Letras e Artes*, n. 38, abr. 1947, p. 11.

⁹ Cf. Idem, A anástase do real: Mallarmé indiano, op. cit.



Recebido em 11 de junho de 2018

Aceito em 11 de setembro de 2018