



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Antelo, Raúl

SARDUY NA GEENA. AS PATATAUTOLOGÍAS

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 19, núm. 1, enero-abril, 2017, pp. 39-55

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33049800003>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# SARDUY NA GEENA. AS PATATAUTOLOGÍAS<sup>1</sup>

SARDUY ON HELL. PATATAUTOLOGIES

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq  
Florianópolis – SC, Brasil

## Resumo

Severo Sarduy escreveu uma resenha, “Sobre o inferno”, em 1956. É um resumo de *O inferno* de Michel Carrouges. Carrouges tinha já escrito uma obra sobre as máquinas celibatárias de Duchamp, destacando a estranha similaridade entre *O Grande Vidro* e as máquinas punitivas de Kafka. Muito depois, Deleuze e Guattari argumentariam que o sujeito (que é um resíduo da fusão de máquinas deseitantes e celibatárias) não é senão um produto das máquinas celibatárias que geram qualidades puramente intensivas.

**Palavras-chave:** máquinas celibatárias, inferno, modernidade.

## Abstract

In 1956 Severo Sarduy wrote “On hell”, a review of *L'enfer* by Michel Carrouges. Carrouges had previously written a work on bachelor machines where he found an odd similarity between Duchamp's *Large Glass* and the punitive apparatus described by Kafka. Much later, Deleuze and Guattari would argue that the subject (which is produced as a residuum alongside the desiring machines and confuses himself with the bachelor machine) is nothing but a product of the bachelor machine which generates pure, intensive qualities.

**Keywords:** bachelor machine; hell; modernity.

## Resumen

Severo Sarduy escribió una reseña, “Sobre el infierno”, en 1956. Se trata de un resumen de *El infierno* de Michel Carrouges. Carrouges ya había escrito una obra sobre las máquinas célibes de Duchamp, donde había detectado una extraña similitud entre *El Gran Vidrio* y las máquinas punitivas de Kafka. Mucho después, Deleuze y Guattari argumentarían que el sujeto (que es un residuo de la fusión entre máquinas deseitantes y célibes) no es sino un producto de las máquinas célibes que generan cualidades puramente intensivas.

**Palabras claves:** Máquinas célibes, infierno, modernidad.

<sup>1</sup>Texto da conferência de encerramento do IV Colóquio Literatura e Margem: Severo Sarduy, proferida no dia 28 de outubro de 2016, na Sede da Reitoria da *Universidad Nacional De Tres De Febrero* (UNTREF), Buenos Aires-Argentina, um evento auspiciado pelo *Programa de Estudos Latino-americanos Contemporâneos e Comparados* da dita instituição. Tradução ao português do próprio autor.

*... la vida de Cobra, un travesti, la transformación compulsiva de su cuerpo, su pasión que quizás compensarán sus breves apariciones de Reina, en el Teatro Lírico de Muñecas. Ritual cuya equivalencia buscaríamos en vano en Occidente y que sólo igualan la devoción y el rigor con que los actores se transforman durante días enteros en los teatros religiosos de la India, donde, una vez en posesión de sus trajes (aún fuera de escena) son venerados o temidos. La Señora, celestinesca, y Pup, enana blanca ocurrente y parlanchina (un doble miniaturizado de Cobra) auspician las metamorfosis.*

Severo Sarduy – *Cobra*

*Serpentes! Raça de víboras!  
Como haveis de escapar ao julgamento da geena?*

Evangelho segundo São Mateus, 23:33

Gostaria de lhes propor um capítulo ao estilo da poética dos mundos possíveis, um percurso heterocósmico. Em “Pax”, poema composto por ocasião da Grande Guerra e lido na Universidade de Columbia, em Nova York, Rubén Darío exorta o espetáculo moderno em tom apocalíptico:

Amontonad bibliotecas,  
poblad las pinacotecas  
con los prodigios del pincel  
y del buril y del cincel.  
Haced la evocación de Homero, Vinci, Dante,  
para que vean el  
espectáculo cruel  
desde el principio hasta el fin:  
la quijada del rumiante  
en la mano de Caín  
sobre la frente de Abel! (DARÍO, 1977: 474)

Até 1830, a Bibliothèque Nationale, e inclusive o Cabinet des Estampes, separavam as obras contrárias à moral pública em um lugar reservado: “L’Enfer”, o gabinete de curiosidades e fantasmagorias. Dario sabe, portanto, que não há progresso; tudo volta e, em ritmos encavalados, admite ser inevitável seu iminente retorno:

Todo lo que está anunciado  
en el gran Libro han de ver las naciones  
ciegas a Dios que a Dios invocan en preñado  
tiempo de odios y angustias y de abominaciones (DARÍO, 1977: 475).

Darío simula, na verdade, um eco de Spinoza: *in Deo esse, ideatum, in Deo sum*. A linguagem se transmite muito além do sujeito, por isso mesmo não há tempo a perder: o presente é o momento do mais babélico inferno.

Púrguese por el fuego  
y por el terremoto  
y por la tempestad,  
este planeta ciego,  
por los astros ignoto,  
como su pasajera humanidad.  
Y puesto que es preciso  
vengan a purgar este  
planeta de maldad  
con la guerra, la peste,  
y el hambre, mensajeros de Verdad.  
De la Verdad que hace secar las fuentes,  
y en la gehenna rechinar los dientes (DARÍO, 1977: 476).

Curioso conceito o de geena, o inferno. Em um poema de *As Flores do Mal*, “Bénédiction” (que Benjamin interpretava como sintoma da *paixão* sexual masculina, e no qual Charles Baudelaire alegoriza o nascimento do poeta-portador nietzchiano), no fundo do inferno (*Géhenne*) se emparelha, inclusive fonicamente, com a espuma do ódio (“l’écume de sa haine”). Em um calígrafo erótico, “Chef de section”, Guillaume Apollinaire contamina sua voz com o ardor abjeto, posto que “ma bouche aura des ardeurs de géhenne”. Em “La duración del infierno” (1929), uma das peças de *Discusión* (1932), Borges observa que “una etimología significativa deriva el inócuo verbo francés *génier* de la poderosa palabra de la Escritura *gehenna*”. Conhecemos o argumento principal de Borges nesse texto, que sustenta haver eternidade de céu e de inferno porque a dignidade do livre arbítrio assim o determina; ou temos a faculdade de agir para sempre ou é uma delusão o eu. Redobrando a questão punitiva, Aragon, em “Musée Grevin” (1943), identifica de forma achada e plana a tal *geena* com Auschwitz. Um pouco mais tarde, exatamente quarenta anos depois de Darío, em sua segunda colaboração para a revista *Ciclón*, Severo Sarduy resgataria esse conceito, a *geena*, o inferno, como uma das questões estéticas mais inquietantes de nossa tradição cultural.

No podemos precisar exactamente dónde se nos habla por primera vez de un lugar de aterrante martirio, antro a la vez de la sombra y el fuego, del tumulto y la soledad. Ya en los Evangelios se nos avisa la existencia de dos realidades exactamente opuestas: una residencia feliz, la vida eterna, y su reverso, una residencia cáustica, centro de renovados suplicios. Frente a estas revelaciones, la cultura, en todos sus aspectos, no ha cesado de elucubrar.

Unas veces mesurada, y otras que son la inmensa mayoría, delirantemente, pero siempre alrededor de la incitante pista evangélica.

A lo largo de veinte siglos, la pintura y la poesía principalmente, no han dejado de comentar el tema, que requiere por supuesto, a medida que los tiempos avanzan, mayor exageración, siempre en busca de sensaciones novedosas. Obrando sobre el engañoso terreno de los opuestos, el hombre ha enriquecido la terrible gehena, a media que, por el conocimiento de su propia naturaleza, ha necesitado alejarse más de la seductoras invitaciones demoníacas (SARDUY, 1956: 54).

Sarduy avança ali algumas das questões que seriam desenvolvidas por José Bergamín em suas *Fronteras infernales de la poesía* (1959) e argumenta que

Quizás por una intuición primitiva, adánica, los mundos infernales concebidos por el hombre en todas sus visiones, convergen, manifiesta o secretamente, en un oscuro ámbito, del cual todas éstas no son sino los más evidentes indicios. En lo que si difieren ampliamente las concepciones, es en la cifra de su sadismo, y en la intervención, directa o no, que Dios y sus creaciones hayan tenido en su origen.

El Infierno cuyo temor se canta desde casi todas las grandes epopeyas, no es hechura del hombre. Es, según parece, un demiurgo, personificado en función de Dios-verdugo, quien proyecta y realiza la oscura residencia, cuyo centro coincide siempre con el de la tierra, y cuyo origen aparece en el mito, relacionado con la expulsión eterna de los demonios, desde otros planos superiores o celestes, hasta las profundidades de algún río, donde estos ángeles o dioses caídos, magos en el arte de torturar, permanecen vigilantes, atormentando afrentosamente a la multitud de los que, por una burla del azar, fueron definitivamente condenados (SARDUY, 1956: 55).

Esse deus-carrasco, Saturno devorando seus filhos, como em Goya, o pintor do impossível, segundo Bataille, faz com que a obra de arte contemporânea, em sua perpétua oscilação entre finito e infinito, entre contingência e transcendência, move-se em dois planos antagônicos e simultâneos, como obra inefável, que se abre eternamente ao homem, mas também como obra nua, que permanentemente se esquia dele; uma residência feliz na vida eterna, e seu reverso, uma residência cáustica, na *geena*, segundo Sarduy. Nesse dualismo, a Obra, o *ergon*, seria a salvação ideal do humano, enquanto que a obra nua, ou *parergon*, funcionaria como abertura ao pós-humano, apesar de que o colossal de Saturno exclua o próprio *parergon*. Ao encarniçar-se em sua efígie, imitando imitá-lo em uma série de reproduções simuladas, o *parergon* transforma o paradigma em dejeto, algo fora de uso. É o que acrescenta Derrida em *A verdade em pintura* e Sarduy copia em epígrafe de *La simulación*. No seu esforço por conciliar esses dois vetores impossíveis,

a arte acaba se assemelhando a uma terra de ninguém, um desfiladeiro entre duas fronteiras inacessíveis, no espaço de uma ambiguidade essencial, no qual a realidade mostra, ao mesmo tempo, essas duas caras complementares: na *Obra* inefável, o Ser parece por um instante se entregar ao homem, enquanto que na *obra* nua faz desta abertura uma queda e um beco sem saída.

Apropriando-se dessa ambiguidade, o cristianismo forneceu aos artistas uma deriva ulterior, vendo a terra caída no estado nu da natureza, sem qualquer alento proto-histórico que a circunde, sem nenhuma aura. Assim nos diz Benjamin, o melancólico descobre, agonicamente, *le goût du néant*. Aos seus olhos, o *ergon* se torna a salvação da alma condenada, enquanto que cada operação concreta do homem não passa de um *parergon*, cuja relação com a Obra é extremamente ambígua. A *geena* é o lugar no qual o comando divino do mundo sobrevive no eterno, mesmo quando na forma de colônia penal, onde os demônios são seus dedicados ministros, eternos carniceiros da justiça divina. Mas, desse modo, surge ali mesmo o paradoxo: se a realidade do *parergon* é puramente exterior, já que não passa de um resíduo da maldição bíblica do trabalho, como pode solitariamente realizar a salvação da alma? Chegamos então à conclusão de que cada obra, cada *ergon*, é a santificação do homem interior, enquanto que o *parergon* é uma operação enigmática, que projeta sobre a matéria um itinerário espiritual muito preciso, apesar de tortuoso<sup>2</sup>.

Fiel a esta convicção, em “A Dios dedico este mambo”, um dos fragmentos de *Cobra*, Sarduy narra um episódio na vida de um santo alexandrino a quem,

en sus orígenes, tanto mortificaban los flujos por luciferinos urticantes de su pudendo que, en un rapto extático y como poseído por serafines quirúrgicos, amputóse de un tajo el basilisco, entregándolo como piltrafa a los perros; así aligerado ascendió, en un torbellino de sentencias gnósticas, al címborio supremo del panteón platónico (SARDUY, 1999: 476).

Esse santo era quase uma figuração de Valerie Solanas, a ativista da *Society for Cutting Up Men* (SCUM, quer dizer, escória), que atentou contra Andy Warhol, disparando-lhe um tiro em 1967<sup>3</sup>. A isso o diácono arremata:

las brasas de esta mentecata aticen, que a la misma gehena y sin más prolegómenos iréis todas a parar, incluida esta enana, que no por revigida y exigua tiene más de inocente, pues se diría, tanto ingenio pone la maldad

<sup>2</sup> Ver AGAMBEM, Giorgio, “Il pozzo di Babele”. *Tempo presente* 11, vol. 11, Roma, 1966: 43.

<sup>3</sup> Conf. RONEL, Avital, “Deviant payback: the aims of Valerie Solanas”. *SCUM Manifesto*. London, Verso, 2004.

en su lucubraciones, que no es más que el doble malogrado y burlón de la travestida (SARDUY, 1999: 477).

A imolação do santo alexandrino em *Orígenes* suscita que a ascensão ao panteão platônico se confunda com a própria descida *ad inferos* e, além disso, evoca uma passagem de “La dignidad de la poesía”, na qual Lezama Lima descreve, precisamente, a ascensão ou *dormência* da virgem como autêntico método criativo, na “pintura e na poesia principalmente”:

Esas ascensiones o claridades, en la marcha de lo real hacia la imagen, tenían forzosamente que despertar su contrasentido o contrarréplica en la inversa trayectoria de lo infuso hacia su gravitación, de la oscuridad primordial a la gracia suficiente, hasta la violenta penetración, como los sones en la piedra del período órfico, de la dormición penetrando en la creación y en la muerte. En el mundo antiguo para producir la *oikonomía* o encarnación, fue necesario crear una causalidad en la gratuitud entre el engendro con el oscuro y la sombra, el *ombravit*, en el acto del nacimiento, y la dormición como escudo frente a la muerte en la ascensión. La creación por lo oscuro y la ascensión por la dormición. Aun en el caso de la *Virgo Potens*, de la plenitud de las posibilidades, hubiera sido indescifrable la penetración del cuerpo en el tiempo paradisíaco sin el acto de la dormición. Pues la poesía logra siempre la perennidad de esa nueva sustancia, no tan sólo con la penetración de esas devoradoras claridades desplegadas en una superficie de milenios, sino por esa reversión, fulgurante entrevisión, instante del relámpago en la piedra, de lo oscuro descensional y de la dormición. De esa manera, el poeta lleva también una candela al lugar escondido, pues ya lo oscuro y la dormición se han apoderado de él. En la dormición baja los peldaños hacia el sótano escondido y allí despierta la candela, hasta que llegue el que al huir se encontró con el caballo espantado (LEZAMA LIMA, 1981: 218).

Em “A imagem imemorial”, Agamben também observa que o inferno da antiguidade é um inferno da imaginação, no qual as imagens não se esgotam e a semelhança não se extingue. Por isso, cabe ademais assinalar que o texto de Sarduy sobre a *geena*, vista como paradigma estético da modernidade, é lido em um número de *Ciclón* em homenagem ao recentemente falecido Ortega y Gasset, com o qual a castração do herói alude à peculiar leitura orteguiana, não apenas do barroco, mas também do surgimento das massas. Em todos os sentidos, Sarduy se alinha, mais uma vez, com D’Ors. A título ilustrativo, recordemos que, quando reivindica a Antonio Saura (a presença do corpo como fantasma lacerado e reconstituído como sintoma cultural: margem ou alvo da tinta), está reivindicando a aquele que, contra Ortega, vê em *O cão semiafundado*, de Goya, a tela que inaugura a modernidade, ao mostrar, além do espelho, uma figura suspensa na paisagem de ouro do

nada celestial; uma tela anacrônica, que antecipa Turner e os impressionistas franceses, e dá, com eles, um adeus à pintura, apesar de trazer uma mensagem inquietante: não sou na verdade um cachorro, mas seu autor e, ainda mais, sou aquele que me vê, semelhante e irmão<sup>4</sup>. Bataille dizia que Goya mostrava a servidão de uma liberdade individual tenebrosa. Talvez por isso, para Sarduy, as imagens funcionavam como um futuro anterior em que surgia, na vertigem da origem, o *ciclone* reivindicado por Rodriguez Feo para sua revista, para justamente impedir o hábito consuetudinário da semelhança identitária e postular, no entanto, o sentido como interrupção dos fluxos convencionais<sup>5</sup>. Como redução do ser à existência presente, a arte moderna supunha então, paradoxalmente, a perda do futuro, o que equivalia a uma combinação de dois movimentos novamente contraditórios, de profanação e ressacralização combinados, que se sustentam em uma incessante proliferação de mitos laicos. A imagem transformada em talismã nos ilustraria assim que o caráter fetichista do objeto é diretamente proporcional à investidura simbólica da sacralização que o nimba e, por isso mesmo, qualquer objeto pode, em uma sociedade pós-fordista, chegar a ser fetichizado. Por isso mesmo, *Paradiso* parece para Sarduy uma exaltação fastuosa do retorno às fontes, “la utilería gongorina que nos vuelve en forma de obscenidad exaltada”, nos diz Sarduy, com palavras emprestadas por Lacan. É o fetiche que retorna com majestade de colosso fálico, “apoteosis e irrisión del oro barroco y de su doble residual y nocturno”, a exaltação áurea e seu reverso, a homenagem e a profanação, o encômio e o escárnio, “el oro y el residuo unidos por una misma gravedad y siempre en la misma imagen, solidarios invisibles” (SARDUY, 1999: 1409-1411).

A investidura da imagem como fetiche não passa, pois, de uma sacralização vazia do profano, por sua vez, a alternativa dessacralizante do contemporâneo se torna algo completamente institucionalizado, dada a secularização progressiva de todas as práticas religiosas do mundo atual. Porém, ainda que a redução ao presente consiga eliminar o futuro, não implica, no entanto, que consiga abolir a morte. Essa latência supõe então uma dilatação temporal, que restitui a obra à precariedade do presente histórico, mesmo que isso também provoque sua indispensável caducidade: a fluorescência do vazio em Tàpies, o assédio aleatório de Rauschenberg.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ver SAURA, Antonio. *El perro de Goya*. Madrid, Casimiro, 2013.

<sup>5</sup> Em um sonho de Cobra vemos que “un manto azul prusia, jirones de mar y cielo, iba a cubrirla; creando en el agua un remolino que chupaba remeros y coleantes delfines, a su alrededor giraba una tromba de ángeles. En la quietud del vórtice, juntas en oración, blanquísimas, sus manos; entre los arrecifes, carbonizado y cubierto de pupas, pupilas ribeteadas por anillos de fuego, croaba en su pupitre un demonio púrpureo. No era una trompa; sangrante, de la boca, con pelotas y pelos le brotaba una pinga. Tres pastorinhos que buscaban unas cabras perdidas —la Señora, la Cadillac y Pup—, embelesados, caen de rodillas sobre los peñascos, olvidan el Ave, asisten boquiabiertos al ascenso, alzan los brazos, tocan el manto, reciben una lluvia de rosas” (SARDUY, 1999: 491). Ver também AGAMBEN (2014: 61-66).

<sup>6</sup> Sobre esta questão, ver JOSEPH (2007).

En un rostro – dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en calígrafo – Borges ve todos los rostros ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin *telos*; en el Libro – inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros – Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato – o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndoseos – Saura ve una “firma” del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara (SARDUY, 1999: 1344).

Sarduy associava esse fenômeno às *marcas*, as assinaturas, esquemas de giz no chão, das religiões africanas em Cuba; mas Giovanni Urbani, a partir de uma outra tradição, também definia a arte como o passado da humanidade. Por isso mesmo, o presente não passava, no seu entendimento, de uma sorte de estrato arqueológico do qual extraímos os vestígios do que somos. Não obstante, simultaneamente, esse passado, que anuncia o nosso presente como algo totalmente já prefigurado, transforma a arte em juízo estético ou, vice-versa, até a intervenção artística mais radical, como, por exemplo, um *ready-made*, transforma-se em um ato existencial semelhante à *poiesis* primigênia<sup>7</sup>. Em todos estes casos, como nos diz Agamben ao prefaciar um livro de Urbani, *Per una archeología del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, enfrentamos a *arché* como um *a priori* histórico, que vê como a vida política se divide em vida nua e vida politicamente qualificada; o humano se define através da exclusão-inclusão do animal; a lei, através da *exceptio* da anomia; o governo, através da exclusão da inoperância e sua posterior captura, em forma de glória, o que nos leva a concluir que o problema ontológico-político da atualidade não é tanto a obra, mas sim a inoperosidade e sua dinâmica, a da guerra civil disseminada. Apesar de descrente da biopolítica de Foucault ou Agamben, mas, precisamente, para não consolidar a *Obra* transcendente, Derrida se propõe espraiar os *parerga*, quer dizer, economizar o abismo: não apenas para se poupar da queda no sem fundo, tecendo e redobrando o tecido ao infinito, o que configura uma arte textual da costura e uma potencialização de algumas peças no interior de outras tantas, tal como em Sarduy, mas também para estabelecer as leis da reapropriação, formalizando as regras que impõem a lógica do abismo e que oscilam entre a economia e a *oikonomia*, o material e o infralieve, “la recuperación y la caída, la operación abismal que sólo puede trabajar en favor de la recuperación y lo que en ella reproduce regularmente el desmoronamiento” (DERRIDA, 2005: 49), algo que Agamben e Deleuze resgatam, no seu ensaio sobre *Bartleby* (1993), como

<sup>7</sup> Conf. URBANI, Giovanni. *Per una archeología del presente. Scritti sul arte contemporanea*. Milán, Skira, 2012: 218.

estrutura babólica do inferno<sup>8</sup>.

De fato, o próprio Agambem vem trabalhando essa questão da *geena* como inferno barroco da potência, quer dizer, da inoperosidade, pelo prisma da *exigência*, conceito que não se define no plano dos fatos, mas sim no da palavra e do possível. Recordemos que exigência deriva de *ex ago* e *agere* é o contrário de *quiescere*. Diferentemente de *duco*, um verbo de vanguarda, *ago* supõe empurrar a sua frente, ideia que delata não apenas sua remota fonte pastoral, mas também seu aspecto, nada pontual, mas durativo. *Agere* tem então múltiplas conotações: na língua religiosa equivale a se sacrificar; na teatral, *agere fabula, agere partes*, são expressões que remetem ao jogo de papéis, ao desempenho do ator; na gramática, é ser ativo: supõe a tensão *agens vs patiens*. De *ago* temos *agito* e também *cogito*, pelo qual o próprio pensamento se torna movimento. Nessa circulação de valores, *exigere* se define, então, como cobrar impossíveis: *a mortuo tributum exigere*, diz Aristóteles, na *Retórica*. A exigência seria a premissa do *General Intellect* destronando a lógica da produção e do trabalho: cobra.

Es Dante quien, hermanando estas intuiciones con la angustia del cristianismo, desata todas las fuerzas demoníacas latentes en la conciencia humana descubriendo una verdadera gehena (SARDUY, 1956: 55).

Mas, apesar da *geena* remontar a Dante, não é a exigência um conceito muito estabelecido na Teoria Italiana. Agambem o usa recentemente no já citado ensaio sobre *Bartleby*, a partir, ademais, de uma citação de Blanqui, na qual o anarquista admite que “on ne peut guère exiger davantage” da multiplicidade de sósias simulacrais com os quais se depara o homem e que não são propriamente seus fantasmas, mas “l’actualité éternisée”. Nessa refutação do progresso, que nos remete a outros mundos possíveis, tanto passados quanto futuros, “le chapitre des bifurcations reste ouvert à l’espérance”, pelo qual Agamben conclui que esse retorno eterno é uma variante ateia da Teodiceia

<sup>8</sup> "La piramide dei mondi possibili rappresenta l' intelletto divino, nelle cui idee, scrive altrove Leibniz, 'i possibili sono contenuti da tutta l' eternità'. La mente di Dio è il carcere piranesiano o, piuttosto, il mausoleo egizio che custodisce nei secoli dei secoli l' immagine di ciò che non è stato, ma avrebbe potuto essere. Ed è in questo immenso mausoleo, dice Leibniz, che il dio, che ha scelto il migliore dei mondi possibili (cioè quello che è massimamente possibile, perché contiene il maggior numero di eventi fra loro comprensibili), torna qualche volta in visita, 'per darsi il piacere di ricapitolare le cose e confermare la sua scelta, della quale non può mancare di rallegrarsi'. È difficile immaginare qualcosa di più farisaico di questo demiurgo che contempla tutti gli increati mondi possibili per compiacersi della sua unica scelta. Poiché, per farlo, egli deve chiudere le proprie orecchie all' incessante lamentazione che, attraverso le infinite stanze di questo inferno barocco della potenza, si leva da tutto ciò che poteva essere e non si è realizzato, da tutto ciò che avrebbe potuto essere altrimenti e ha dovuto essere sacrificato, perché il mondo attuale fosse così com' è. Il migliore dei mondi possibili proietta verso il basso un 'ombra infinita, che sprofonda di piano in piano fino all' estremo universo – inconcepibile perfino ai celesti – dove nulla è comprensibile con altro, dove nulla può realizzarsi" (AGAMBEN; DELEUZE, 1993: 77-78).

leibniziana, que cancela a diferença entre o mundo atual e o mundo possível, ou seja, restitui potência ao vivido, porque a própria vontade de potência não é senão vontade de vontade, daí a inoperância de Bartleby<sup>9</sup>. Em *Il tempo che resta* (2000), Agamben define a exigência como uma categoria modal (tal como possibilidade, impossibilidade, necessidade ou contingência). A exigência, particularmente, não ignora nem exorciza a contingência e, apesar de que em *De veritatibus primis*, Leibniz defina a relação entre possibilidade e realidade em termos de que *omne possibile exigit existere*, ou seja, tudo o que é possível exige se tornar real, Agamben acredita que o axioma de Leibniz é incorreto e deveria ser emendado dizendo que *omne existens exigit possibilitatem suam*, tudo o que é existente exige sua própria possibilidade, ou seja, exige se tornar possível. Em outras palavras, a exigência é uma relação entre o que é, o que foi, e sua possibilidade, sendo que esta não precede à realidade mas sim a acompanha, segue o seu rastro<sup>10</sup>.

Essa observação nos permite recuar ao final de *O homem sem conteúdo*, quando Agamben raciocina que, à imagem kafkiana de um estado da história, se pode emparelhar a ideia benjaminiana do *Jetztzeit*, entendida como detenção do acontecer e também como a exigência, que aparece nas *Teses sobre a filosofia da história*, de que o estado de exceção, a *geena*, é precisamente a norma. Por isso, mais do que de um *estado*, caberia se falar de um *extase* histórico, no qual o homem está sempre “fora de si” (AGAMBEN, 1998: 189-190). Mas aqui se pensa uma série de interrogantes. Há nesse vórtice temporal contingência do Uno ou contingência do singular? O acaso é o jogo do Todo multiplamente dobrado? Ou é que por acaso se nos impõe a variedade e multiplicidade de acontecimentos? A contingência se cumpre de uma única vez ou rege o acaso dos Acasos? Inclinamo-nos a uma concepção lúdica ou estelar do acaso? Somos mais Nietzsche ou Mallarmé?

Seja como for, é fato que a exigência remata ao *sacer* e ao exterior<sup>11</sup> e, tal como o *parergon*, localiza-se contra, ao lado e além do *ergon*, do trabalho feito, do fato, da obra, apesar de não ser alheia a ela, já que afeta o interior de

<sup>9</sup> Ver AGAMBEN, Giorgio; DELEUZE, Gilles. *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata, Quodlibet, 1993: 80.

<sup>10</sup> Ver AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani*. Turín, Bollati Boringhieri, 2000: 42-3.

<sup>11</sup> “Il fuori” é o título do terceiro capítulo de *Terza persona* (2007), de Roberto Esposito. Nele, relembrava que, em *As palavras e as coisas*, “questo vortice ha il nome enigmatico dell’impensato”, para mais tarde chamar-se *vida*, referida por Deleuze, em sua leitura de Foucault, não como “un limite fisso ma una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono un dentro: non qualcosa di diverso dal fuori, ma proprio il dentro *del* fuori”. Inapreensível, esse exterior está no nosso íntimo, “siamo noi stessi guardati da un punto di vista che non coincide, explica Esposito, e anzi collide, con quello, trascendente, della nostra persona per sfociare nel piano radicalmente immanente dell’impersonale” (ESPOSITO, 2007). A questão retorna no capítulo sobre o dispositivo da pessoa (de *Due. La macchina de la teologia politica*, 2013) e em *Da fuori. Una filosofia per l’Europa* (2016). Lacan propõe um conceito semelhante quando elabora a noção de *extimidade*.

seu trânsito e coopera desde um certo fora, que não é simplesmente externo, nem simplesmente interno. Nem íntimo, nem estranho. É um acessório, um suplemento, que não está obrigado a receber na borda, a bordo<sup>12</sup>. A exigência se conecta, então, com o *conatus* de Spinoza, termo que originalmente significa empreender a marcha, ou seja, abordar a tarefa, estar a bordo. Spinoza o formula na sua preposição VI, no terceiro livro da *Ética*, evocada em “Borges y yo”: “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre”. Toda coisa se esforça (*conatur*), na medida em que é em si (*quantum in se est*), ideia que retorna no escólio da preposição XLV, quando Spinoza diz que por existência não entende a duração, neste caso do inferno, como se fosse uma quantidade, porque da eterna necessidade da natureza de Deus seguem infinitas coisas de infinitos modos e, apesar de que cada coisa seja determinada por outra a existir de certa maneira, no entanto, a força, em cuja virtude cada uma delas persevera na existência, deriva da eterna necessidade da natureza divina. Tal formulação se conecta também com o apêndice do livro IV, quando Spinoza argumenta que todos os nossos esforços ou desejos derivam da necessidade de nossa natureza, de tal modo que podem ser entendidos, seja por meio dessa natureza ou porque somos uma parte da natureza que, por si mesma e sem relação aos outros indivíduos, não pode ser concebida adequadamente, de sorte que a força e o incremento de tais desejos devem ser definidos, não pela potência humana, mas pela potência das coisas que existem fora da força. Os desejos de potência são então *ações*, mas a vontade de vontade nos abre assim às *paixões*, quer dizer, uns nos revelam nossa potência, enquanto as outras, ao contrário, nossa impotência e um conhecimento mutilado, o não-saber, a experiência interior<sup>13</sup>. Por isso, argumenta Sarduy que,

Con Swedenborg, en el siglo XVII, todas estas fuerzas convocadas por Dante sufren un viraje hacia el hombre, y le devuelven súbitamente toda la responsabilidad frente a un destino del que las delirantes concepciones de un castigo arbitrario, le habían librado.

En estas circunstancias, aparece Dostoievski, con su monstruosa maquinaria sobrenatural; el Infierno trasciende su amurallado círculo, abandonándonos en medio de su dominio más secreto. No esperaría más. Alucinaria nuestra vigilia con los indicios de su constante crecimiento, hasta que en “el día del juicio”, la comprensión de su naturaleza bestial, iluminará al hombre. Dominado por este signo, ya Dostoievski no pudo separarse más de su terrible deseo de insectizamiento, de monstruosidad, sobre el cual Kafka levantaría su fantástico andamiaje (SARDUY, 1956: 55).

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*, 2005: 65

<sup>13</sup> “Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término, vocación indestructible, dedicación y padecimiento, agonía” (SARDUY, 1999: 1413).

Dali em diante, raciocina Sarduy, não se trata do Inferno tumultuoso, desgastado pelo uso, mas de um inferno que dispensa o alvoroço e os suplícios. Este lugar, tal como foi concebido por Santa Teresa, “es terrible, pero está vacío. Es un Infierno en potencia”. Às mesmas conclusões deve ter chegado Santa Gertrudris, acredita Sarduy, quando escutou o Senhor dizer que não diria o que fez com Salomão nem com Judas, para que não se abusasse de sua misericórdia. “Pero el Infierno vigila y espera” – nos diz Sarduy (1956: 56). Transformado em norma, o Inferno define então o regime de exceção, perante o qual não valem imperativos categóricos, mas sim juízos imanentes. Do mesmo modo, e particularmente para o último Agamben, a literatura tampouco se dirige a um sujeito histórico específico, mas sim a uma exigência transistórica, porque uma exigência nunca coincide com as categorias modais acostumadas, já que seu objeto não é nem necessário nem contingente, não é possível nem impossível, senão tão-somente algo situado além de toda necessidade e de toda possibilidade.

Derrida mostrou que o que se constitui como *parergon* não é simplesmente sua exterioridade de excedente, mas o laço estrutural que o fixa à falta, no interior do próprio *ergon*. E esta falta seria constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem esta falta, o *ergon* não precisaria do *parergon*. A falta do *ergon*, que dizer, a falta *no ergon*, é a falta de *parergon*, que, no entanto, segue sendo exterior a ele. Mas, sem este significante vazio, de onde sai a *enérgeia*? *De onde são os cantores?* Agamben completa a hipótese, em “Sul concetto di esigenza” (2016), quando nos diz que “un paradigma dell’esigenza è la memoria” (AGAMBEN, 2016: 50), o que significa que, à medida em que toda escritura demanda ser lida, deve também permanecer ilegível, como uma força que devolve a escritura a esse lugar de ilegibilidade de onde definitivamente provém. A exigência é uma imagem de redenção,<sup>14</sup> que exigiria ser lida, mesmo quando ninguém a leia, quer dizer que, à medida que demanda ser lida, essa literatura da geena deve permanecer ilegível e, nesse caso, o próprio leitor da descida órfica aos infernos é, não apenas descontínuo, mas, em última instância, inexistente, com a exceção também de que sua própria existência, fruto de uma exigência ética, seja sempre referida a um antecedente e projetada a um consequente. Não é, no entanto, destaquemos mais uma vez, um imperativo moral, mas uma categoria ontológica da memória:

<sup>14</sup> “L’esigenza aveva per il poeta um nome: popolo. Come Dio, di cui è spesso sinonimo, il popolo è, per il poeta, sempre oggetto e, insieme, soggetto di un’esigenza. Di qui il nesso costitutivo fra il poeta e la politica e di qui la difficoltà in cui si trova presa a un certo punto la poesia. Poiché se, proprio in quanto è oggetto di un’esigenza, il popolo non può che mancare, è vero però che sulla soglia della modernità questa mancanza cresce fino a rivelarsi intollerabile” (AGAMBEN, 2014: 72). Ver também do mesmo autor “Sulla difficoltà di leggere” (2014) e a intervenção “To Whom is Poetry Addressed?” (2014).

La exclamación inefable que suscita toda capilla de Churruquera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería: ¡Cuánto trabajo! implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo perdido!, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!. Es el super-yo del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí anuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer (SARDUY, 1999: 1251).

O objeto (a) como resíduo, mas também como queda ou desajuste entre a coisa e a imagem fantasmática que a sustenta, quer dizer, a inoperosidade dadaísta, o *Grande vidro* duchampiano ou a alegação sobre a preguiça de Malevich<sup>15</sup>, não apenas são a renúncia à potência, mas são o sono do ato, a dormência vital. Desenham a descida espetacular por um escorregador espiral em direção a um barril sem fundo, o poço de Babel, autêntico túnel carcerário, sumidouro espiral do redemoinho, atraído ao vórtice do abismo pela força torrencial das águas misturadas. Na sua alegação a favor da inoperância, Malevich argumenta que o consenso, tanto capitalista quanto socialista, defende a ideia de que o ato criativo será alcançado graças à manufatura, quer dizer, ao fato de que os objetos sejam reproduzíveis em espaços liberados da banalidade, transformados pela perfeição criativa com vistas a sua multiplicação. Mas mesmo que a recente exposição na Fundação PROA não o destaque, o artista russo defende, no entanto, que, graças à simulação e reprodução, das quais se ocuparia Sarduy, já não há nenhum objetivo a ser alcançado, e tampouco há necessidade de fazer mais nada. Tudo está feito, o mundo já está descoberto e todo o seu ser se move segundo a eterna lei do movimento, movimento ao qual, já alcançada a sua mais completa perfeição, apenas pode lhe faltar nos conduzir a Deus, quer dizer, a essa imagem que a humanidade elaborou, para sua representação, nos mitos ou na realidade. Isso marca o advento de uma nova inação, desta vez divina, um não-estado onde o homem desaparece, pois entra na suprema imagem de sua predeterminação perfeita. “Ausente en esta obra que es la más cercana a su respiración, al ritmo de su sangre durante el sueño” (SARDUY, 1999: 1313). Por isso,

El aviso se repite, con torturante frecuencia, multiplicándose como la vanidad del hombre. Entonces comprendemos la estrecha correspondencia, la exacta justicia. El Infierno se ha vertido todo en aviso. No necesitamos más Infierno que el temor al Infierno. Entonces todo el andamiaje cae abajo, y nos quedamos vigilando, fuera ya de todo Infierno, porque nada nos avisa, y todo nos amiga, en perdurable asilo (SARDUY, 1956: 56).

<sup>15</sup> Ver MALEVICH, Kazimir. *La pereza como verdad inalienable del hombre*. Madrid, Maldoror ediciones, 2007.

Como argumenta Benjamin, o heroísmo de Nietzsche é a contrapartida do heroísmo de Baudelaire, que faz surgir magicamente a fantasmagoria do moderno. O único conceito de progresso admissível é o que o associa também à catástrofe, porque a autêntica desgraça não é o inusitado, mas sim que tudo se arraste igual a sempre: o inferno não é nada do que nos espera, senão essa própria vida de abandono. A geena se transforma assim nessa monstruosa maquinaria sobrenatural de que nos falava Sarduy, a máquina celibatária.

O texto de Sarduy sobre a geena é uma resenha. Detenhamo-nos no livro analisado. Um dos autores de *El Infierno*, o livro resenhado por Sarduy para *Ciclón*, é justamente Michel Carrouges, que dois anos antes tinha publicado seu já clássico *Les machines celibataires* (1954), usando o termo inventado por Duchamp para nomear a solidão mecânica do mundo atual, que, segundo Carrouges, associava o maquinismo e o regime de terror, ilustrado não apenas nas obras de Duchamp, mas também em Kafka, Jarry e Roussel, obras às quais, na edição de 1976, acrescenta, entre outras, *Le Château des Carpathes*, de Julio Verne, *La invención de Morel*, de Biyo Casares ou *Les Chants de Maldoror*, do conde de Lautréamont, e às quais caberia também associar *O êxtase de Santa Teresa* (1645-52), de Bernini; as máquinas de Grandville, Picabia, Max Ernst ou Kupka; *La máquina de costura electro-sexual* (1935), de Oscar Dominguez, *L'enfer, un petit début* (1984-91), de Jean Tinguely, o *Mysterium Coniunctionis* (1973-1984) ou o *Tempus/Templum* (2016), de Luca Maria Patella, ou, inclusive, as escrituras de Ben Vautier (“Le temps n'a pas de centre”, 1972).

Teria Jean Adhémar assistido a uma conjuração patafísica, integrada por Lacan, Queneau e Duchamp, quem inclusive teria rabiscado alguns dos desenhos do bizarro arquiteto Jean-Jacques Lequeu? Em uma carta a Breton, no entanto, Duchamp não se mostra muito entusiasmado pela *metafísica popular* de Carrouges e suas máquinas celibatárias. Mais ainda, diz não acreditar que existam apenas três respostas possíveis (acreditar, não acreditar, ser indiferente), já que a sua opção passa pela mais absoluta ausência de interpretações desse tipo. E assim Sarduy destaca, em *O jogo da amarelinha*, essa macromáquina celibatária, em que o acesso ao vazio, que é o caminho, o *tao*, passa pela contemplação do suplício, com o qual a personagem Wong sugere outra possibilidade de conhecimento, baseado no budismo, e cujos hieróglifos de expressão são não-expressão, quer dizer, mera vacuidade<sup>16</sup>; da mesma forma, em uma carta a um amigo de Tanguy e Péret, o poeta surrealista Jehan Mayoux, datada em Paris, em março de 1956 (três meses depois da geena de Sarduy), Duchamp diz não acreditar na linguagem e muito menos nos clichês filosóficos que se aplicam às obras que *sobrevivem* (“toutes les

<sup>16</sup> Remeto a SARDUY, Severo. “Escrito sobre un cuerpo”. In: *Obra Completa. op. cit.*: 1134.

oeuvres qui survivrent”). Como *nominalista*, no entanto, não acredita nessas bobagens (*balivernes*, palavra que comporta a dança e o voltar-se sobre si próprio, o *vórtice*). Essas trivialidades são, para Duchamp, conceitos tais como Deus, o ateísmo, o livre arbítrio, a morte, porque a linguagem é um simples xadrez e todas essas elucubrações não passam de *Patatautologias*<sup>17</sup>. Então, a linguagem se move como uma galáxia na qual não há centro, nem sequer por ausência, mas que, a cada passo, surge como irrupção autônoma, a partir do nada<sup>18</sup>. O que há onde se fecha o horizonte cosmológico e desaparecem em fuga as galáxias? Quando começa o tempo? – se pergunta Sarduy. Em “Nueva inestabilidad”, amém do objeto (a), causa do desejo e inversão do imaginário pessoal, que o escritor toma de Lacan, Sarduy se vale da maquete do universo do físico italiano Marino Mezzetti (homônimo do anarquista do século XIX) e descreve assim o espaço (a geena) como

grupos y conglomerados de galaxias, [que] lejos de estar distribuidos al azar, constituyen las paredes y las aristas de una enorme estructura en forma de celda, cuyas partes centrales aparecen despobladas de galaxias. Vacíos gigantescos, que van de la decena a la centena de megaparsecs, se encuentran pues rodeados por las galaxias, que se van aglutinando en grupos y conglomerados: todo llega a constituir una estructura que se define bien ‘en forma de colmena’, o bien como algo ‘espumoso’, ‘esponjoso’, o en forma de ‘queso suizo’. Los grandes conglomerados de galaxias tienden a formarse donde los ángulos de las diversas paredes se encuentran; las caras o paredes de las celdas se componen

<sup>17</sup> "Soy un gran enemigo de los escritos críticos, ya que no veo, en estas interpretaciones y comparaciones con Kafka, sino una ocasión para abrir el grifo de palabras cuyo conjunto es un Carrouges o alguna vez su traducción muy libre para dar valor a una idea Carrouges. Evidentemente, toda obra de arte o literatura, si es de dominio público, es necesariamente el sujeto o la víctima de dichas transformaciones – y esto va mucho más lejos que el caso particular de Carrouges. Cada cincuenta años El Greco se revisa y adapta al gusto del día, más o menos. Esto ocurre por igual con todas las obras que sobreviven. Y esto me lleva a decir que una obra está hecha completamente por aquellos que la miran o la leen y la hacen sobrevivir por sus aclamaciones o incluso por su condena. Aunque recuerdo lo que escribí en la carta aparecida en *Medium*, me niego a pensar en los clichés filosóficos dados como nuevos por cada generación desde Adán y Eva, por todos los rincones de la tierra. Me niego a pensar en ellos y hablar de ellos porque no creo en el lenguaje. El lenguaje, en lugar de expresar fenómenos subconscientes, en realidad crea el pensamiento por y después de las palabras (me declaro con mucho gusto ‘nominalista’, por lo menos de esta forma simplificada). Todas estas bagatelas, existencia de Dios, ateísmo, determinismo, libre albedrío, sociedades, muerte, etc., son las piezas de un juego de ajedrez llamado lenguaje y sólo son divertidas si uno no se preocupa ‘en ganar o perder esta partida de ajedrez’. Como buen ‘nominalista’, propongo la palabra *patatautologías* que, después de una frecuente repetición, creará el concepto de aquello que intento explicar por este medio execrable". NAUMANN, Francis & OLBAK, Hector (eds.) – *Affectionately, Marcel : the selected correspondence of Marcel Duchamp*. Tradutor Jill Taylor. Ghent, Ludion Press, 2000: 367. O anarquista Mayoux já criticara as figurações maquínicas do católico Carrouges em um artigo para *Mercurio de France* em 1952. Duchamp refere-se a MAYOUX (1955).

<sup>18</sup> SARDUY, Severo. "Rumo à concretude" In: CAMPOS, H. – *Signantia: quasi coelum*. São Paulo, Perspectiva, 1979: 117-125. Detive-me nas fábulas cosmogônicas de Oswald de Andrade a partir de suas leituras científicas em "A poesia não pensa (ainda)" In: SCRAMIM, Susana (org.). *Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências*. São Paulo, Iluminuras, 2016: 91-155.

de galaxias que, en su conjunto, constituyen una estructura aplanada, en forma de panetela o de pancake.

La maqueta, como se ve, domestica al universo, lo hace, literalmente, manipulable, gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible*, y en las cuales la fértil imaginación de los astrónomos siempre ha sido pródiga: ya los antiguos comparaban las nebulosas con cangrejos, centauros, arqueros y osos. Domestica al universo; no elucida ni despeja sus incógnitas. Las disimula, o las substituye por otras, menos apremiantes, que en realidad sólo enmascaran los primeros enigmas, los que, eludiendo, pretenden disipar (SARDUY, 1999: 1366).

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Tradução de E. M. Kohrmann. Barcelona: Altera, 1998.
- \_\_\_\_\_. “In nome di che?”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Sulla difficoltà di leggere”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014
- \_\_\_\_\_. “To Whom is Poetry Addressed?”. *New Observations*, n. 130, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Vortici”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Sul concetto di esigenza”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio; DELEUZE, Gilles. *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. “La duración del infierno”. In: BORGES, Jorge Luis. *Obra Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- ARAGON, Louis. *Le Musée Grévin*. Pref. Jean Ristat. Paris: Le Temps des cerises, 2011.
- CARROUGES, Michel. *Les machines celibataires*. Paris: Arcanes, 1954.
- DARIO, Rubén. *Poesia*. Prólogo de Ángel Rama. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Tradução de M. González y D. Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ESPOSITO, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

JOSEPH, Branden W. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 2007.

LEZAMA LIMA, José. “La dignidad de la poesía”. In: LEZAMA LIMA, José. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

MAYOUX, Jehan. “Les machines célibataires”. *Bizarre*, n. 1, mayo 1955; n 2, octubre 1955.

SARDUY, Severo. “Sobre el Infierno”. *Ciclón*. La Habana, vol. 2, n. 1, enero 1956.

\_\_\_\_\_. “Rumo à concretude”. In: CAMPOS, H (ed.) *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979: 117-125.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999. 2 vol.

**Raúl Antelo.** Professor Titular na Universidade Federal de Santa Catarina. Graduado em Letras Modernas pela *Universidad de Buenos Aires* (1974) e em Língua Portuguesa pelo *Instituto Superior del Profesorado en Lenguas Vivas* (1972), tem mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1978) e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade (1981). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo e modernidade, poesia e crítica cultural contemporânea. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 1A.

E-mail: antelo@iaccess.com.br

Recebido em: 15/09/2016

Aprovado em: 03/12/2016