

Os poetas nômades e suas poéticas espectrais

Raúl Antelo
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil
antelo1950@gmail.com

Resumo:

A poesia nômade não trata de viagens físicas. É um conceito relacionado a desterritorialização, movimento, mudança, identidades fluidas. A poesia nômade lida com tradução, deslocamento e transformação. É uma estratégia não apenas para o trabalho poético, mas também para uma ética do século XXI.

Palavras-chave: desterritorialização; forças descentradas; pensamento não hierárquico.

Los poetas nómades y sus poéticas espectrales

Resumen:

La poesía nómade no trata de vagamundeo material. Es un concepto relacionado a desterritorialización, movimiento, cambio, identidades fluidas. La poesía nómade lidia con traducción, desplazamiento y transformación. Es una estrategia no sólo para el trabajo poético, sino también para una ética del siglo XXI.

Palabras clave: desterritorialización; fuerzas descentradas; pensamiento no jerárquico

Nomadic poets and their spectral poeties

Abstract:

Nomadic poetry isn't just physical wandering. It is a concept dealing with deterritorialization, movement, change, non-fixed identities. Nomadic poetry is about translation, displacement and becoming. It is a strategy not only for poetic work, but also for an ethics of 21st century life.

Keywords: Deterritorialization; decentralized forces; non-hierarchical thought

Fecha de recepción: 10/ 09/ 2025

Fecha de aceptación: 11/ 11/ 2025.



“Usted ha vivido afuera de su país.

Siempre he sido un extranjero. Rechazado en todos lados, vuelvo una y otra vez a refugiarme en el libro que escribo, de donde la palabra me expulsará”.

Vicente Huidobro (apud María Negroni 2025 : 22-23).

“La poésie change la poésie. Ce qui n'implique pas un circuit de fermeture, un court-circuit uniquement ‘littéraire’. Certes le texte, par exemple le texte poétique, engendre le texte, et cela fait ‘tradition’. Mais disant que la poésie est un moyen d'action sur elle-même, je veux dire qu'elle atteint (suscite, va chercher, reconnaît) ce qui est ‘poétique’ dans tout ce qui n'est pas seulement poème, la poésie est un moyen d'action sur ce qui est poétique. Or la poésie n'est pas que dans le poème”.

Michel Deguy (Benay 1972 : 68).

“O programa do pensamento é duplo: ‘teoricamente’ primeiro, tomar toda a medida (difícil) da contrariedade; medida ‘oximórica’ — e o poema está aqui também para isso, paroxização de paradoxalidade assumida. Depois (ao mesmo tempo...), ‘praticamente’: tomar medidas, como se diz, para pesar simultaneamente (ou alternadamente) nos dois pólos antipódicos”

Michel Deguy (2000: 132).

“La poesía es un producto del excesivo conocimiento de un idioma”.

Juan Rodolfo Wilcock (2021: 42).

Novo século

Quando se fala em moderna poesia latino-americana, estamos falando de um horizonte definido pelas vanguardas; mas sabemos também que as vanguardas não designam um objeto, mas uma posição frente aos objetos, frente à tradição: “l' 'avanguardia, quando è cosciente, non è mai rivolta al futuro, ma è un estremo sforzo di ritrovare un rapporto col passato” (Agamben 1978: 144). Trata-se, contudo, de uma posição ambivalente, pois nega, como impositiva, toda tradição, embora também a reivindique, como escolha deliberada. No entanto, continuamos a pensar a vanguarda, internacionalista aliás por definição, como uma negação da nação, ainda que este conceito tampouco seja um dado transmitido mecanicamente, mas uma construção em constante movimento, o que gera não poucas turbulências. Mesmo no Agamben tardio de *O uso dos corpos* (2014), a noção de *revolução*, definida como uma interrupção do *continuum* temporal, convive, assimilada, à de *rebelião* de Furio Jesi, conceituada como uma suspensão do tempo. A fusão entre os dois conceitos contrasta, entretanto, com a separação explosiva entre ambos, feita por outros dois historiadores, Enzo Traverso e Georges Didi-Huberman. Para Traverso, minimizar a carga tempestuosa e febril das vanguardas revolucionárias é mal compreendê-las, porém, ainda

mais grave, é reduzi-las a irrupções de paixões e ódios, a simples rebeliões, o que é igualmente falacioso. Didi-Huberman, por sua vez, censura o materialismo dialético de Traverso pelo mecanicismo de opor vanguarda a tradição, como se opõe a esperança à desesperança ou o inimigo central ao adversário circunstancial, o que significa contrastar o *projeto* de qualquer vanguarda com a *visão* de uma determinada rebelião ou performance. Para Didi-Huberman, o que é relevante é o desejo e, em particular, o desejo de desobedecer, o que introduz a questão da paixão. Na esteira de Hannah Arendt, o autor de *Levantes* argumenta que a ausência de emoção não é um equivalente de racionalidade. A sensibilidade supõe uma outra partilha do sensível, tal como argumentada por Jacques Rancière, de modo que não há autêntica história cultural que não seja, ao mesmo tempo, tão precisa, em termos de história, quanto sensível, em termos de cultura (Cf. 2025).

Nesse sentido, se olhamos detidamente o surgimento das vanguardas latino-americanas, constatamos que, dentre todos os objetos conhecidos, o objeto artístico tornou-se o único a nos mostrar uma laceração efetiva entre ser um objeto oferecido à nossa apreciação ou simplesmente ser mais uma coisa, presente aqui e agora, com esse aspecto, e não com outro. Enredada nesse dilema, portanto, a obra de arte tenta desesperadamente *se representar* como objeto e, ao mesmo tempo, *se apresentar* como uma coisa. Consequentemente, no entanto, a partir de dadá e do surrealismo, a vanguarda rompe com o próprio conceito de modernidade e suas referências convencionais: uma ideologia do progresso e da evolução, um iluminismo civilizatório, o controle e o domínio do pacto natural, o humanismo etnocêntrico e impõe-se, em seu lugar, uma contramodernidade antimodernista, que aporta não apenas uma nova concepção da história, mas também o resgate da metafísica e o desdobramento da biopolítica. Para acrescentar ainda mais um paradoxo à situação, observemos que, embora, em tese, a globalização apague a diferença e a alteridade, ela sequestra, de fato, também a morte, de tal sorte que a pulsão mortífera espalha-se por toda parte.

A vista deve tornar-se visão, como previram Mallarmé, Rimbaud, Carl Einstein. Mas a mutação de paradigma contemporâneo nos persuade que a verdadeira vida está hoje em dia nas telas, trocando as coisas por imagens (imagem não no sentido técnico de *metáfora*, ou seja, quando fazer ainda era dizer¹), mas no sentido de dar, finalmente, adeus à linguagem, utopia máxima das extremas direitas contemporâneas. Tomemos, a título de exemplo, um poema de Huidobro. Em *El Espejo de Agua* (Buenos Aires, 1916), lemos:

¹ Quando um artista busca a semelhança e admite « le culte des images », como Baudelaire, como Murilo Mendes, não busca exatidão mimética nem fidelidade realista, mas a imagem como potência da figura.

AÑO NUEVO

El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.

Hace frío

Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.

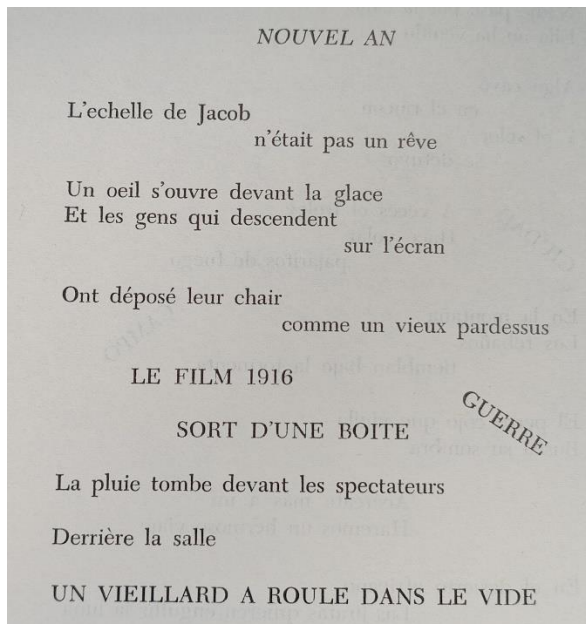
(Huidobro 1976: 222-223)²



José de Ribera , “El sueño de Jacob”, 1639

² Nossa tradução: ANO NOVO. “O sonho de Jacó se tornou realidade;/ Um olho se abre em frente ao espelho/ E as gentes que descem à tela/ Jogam sua carne como um casaco velho.// O filme mil novecentos e dezesseis/ Sai de uma caixa.// A guerra europeia.// Chove sobre os espectadores/ E há um ruído de tremores// Faz frio// E atrás do salão/ Um ancião rolou para o vazio.”

Huidobro, que se sente abrindo não apenas um ano novo, mas uma nova era mesmo, recorre à clássica cena imortalizada por José de Ribera (Lo Spagnoletto), em *O sonho de Jacob* (1639. Óleo sobre tela, 179 x 233 cm. Museu do Prado), ou seja, que ele, como o pintor barroco, inspira-se num nômade, faz um gesto de extração, e depois, de integração, ou antes, de reintegração, e em *Horizon carré* (Paris, 1917), lemos já uma segunda versão do poema:



(1976: 236)³

Huidobro, como vemos, alude a um episódio do Antigo Testamento (*Gênesis*, 28, 11-22), em que o pastor Jacó, cochilando no caminho de Harã, vê uma escada que levava ao céu e por onde subiam e desciam os anjos. Jacó habita o *tempus*, ao passo que os anjos, o *aevum*, a duração intermediária entre a eternidade e a experiência humana, dotada de movimento. O tema teve interpretações contrastantes: nela são João Clímaco viu uma escada virtuosa conduzindo a Deus, ao passo que são Bento julgou, pelo contrário, que se tratava da *Scala Humilitatis*. Para Huidobro, a escada levaria ao novo tempo, o da imagem desse “Novíssimo Jacob”, o de Murilo Mendes. O mundo (desolado, como na versão de Portinari), torna-se apenas imagem do mundo.

³ Tradução de José Zañartu: AÑO NUEVO. “La escala de Jacob/ no era um sueño// Un ojo se abre frente al espejo/ Y las gentes que bajan/ a la pantalla// Dejaron su carne/ como um abrigo viejo/ LA PELÍCULA 1916/ GUERRA/ SALE DE UNA CAJA// La lluvia cae ante los espectadores// Detrás de la sala// UN VIEJO HA RODADO AL VACÍO” (Huidobro 1976: 237)



Candido Portinari, “O sonho de Jacó”, 1957

Admitindo que o cinema é fuga, não há como negar uma certa sedução da imagem como meio de liberação em relação ao que é proibido, ou penoso, a um certo esquecimento do trabalho. O cinema conduz assim ao erotismo, através do *voyeur*, e este, aberto por definição a todas as identificações, abre-se, por sua vez, ao nomadismo, ao *voy(ag)eur*. Como dizia Derrida, o *voyeur* se entrega ao entorpecimento da diversão, e a deriva de seu olhar reivindica a evasão inculta, o direito à selvageria. A experiência cinematográfica é, em suma, atravessada pela espectralidade, pela própria natureza do *rastro*, aquilo que se esqueceu, mas, no entanto, permanece enquanto ruína (Baecque 2015: 24).

Ora, essa nossa leitura, em que repomos contextos de origem, é uma maneira de *tradução*, a de fazer aparecer textos possíveis. Se as bibliotecas tradicionais nos confinaram a histórias nacionais letradas, as bibliotecas mentais (terceiro grau da linguagem) nos abrem, no entanto, a possibilidade, a potência, de resgatar a tradição ou o patrimônio,

mudando, porém, a leitura. Essa prática não deixa de ser uma comparação e sabemos que, ao comparar, criamos e recriamos. Não é apenas Huidobro quem inventa uma nova relação com o cinema, por exemplo, como linguagem do novo século; somos nós também que lemos de uma maneira diferente, postulando uma negatividade não mais dialética. Ativamos assim um pensamento analógico que se opõe ao princípio dicotômico que domina a lógica ocidental.

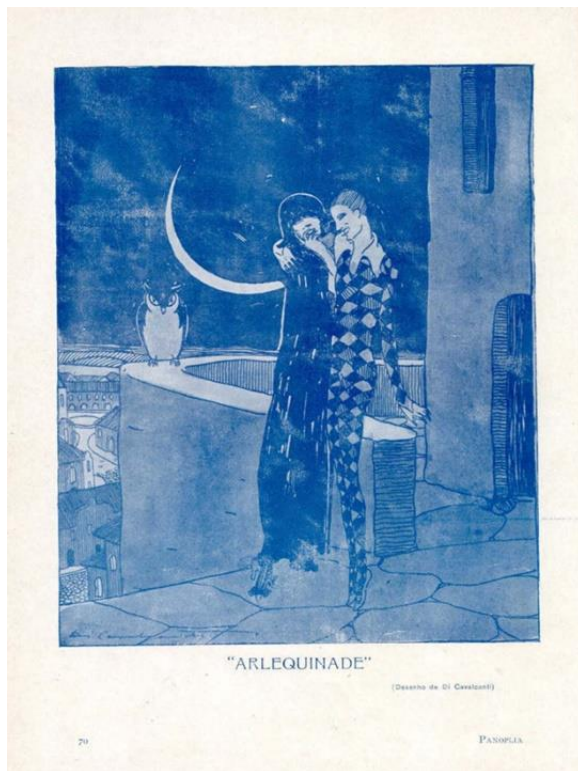
Contra a alternativa drástica ‘ou A ou B’, que exclui o terceiro, ela faz valer a cada vez seu *tertium datur*, seu obstinado ‘nem A nem B’. Ou seja, a analogia intervém nas dicotomias lógicas (particular/ universal; forma/ conteúdo; legalidade/ exemplaridade etc.) não para compô-las numa síntese superior, mas para transformá-las num campo de força percorrido por tensões polares, em que, exatamente como acontece num campo eletromagnético, elas perdem sua identidade substancial. Mas em que sentido e de que modo se dá aqui um terceiro? Certamente, não como um termo homogêneo aos dois primeiros, cuja identidade poderia, por sua vez, ser definida por uma lógica binária. É somente do ponto de vista da dicotomia que o análogo (ou o paradigma) pode aparecer como um *tertium comparationis*. Aqui, o terceiro analógico é atestado antes de tudo pela desidentificação e pela neutralização dos dois primeiros, que agora se tornam indiscerníveis. O terceiro é essa indiscernibilidade, e ao tentarmos apreendê-lo através de cesuras bivalentes necessariamente nos chocamos com um indecível. Nesse sentido, é impossível separar claramente num exemplo sua paradigmaticidade, seu valer para todos, do seu ser um caso individual entre os demais. Como num campo magnético, não estamos lidando com grandezas extensivas e escalares, mas com intensidades vetoriais.
(Agamben 2019: 20-21)

A época da imagem do mundo

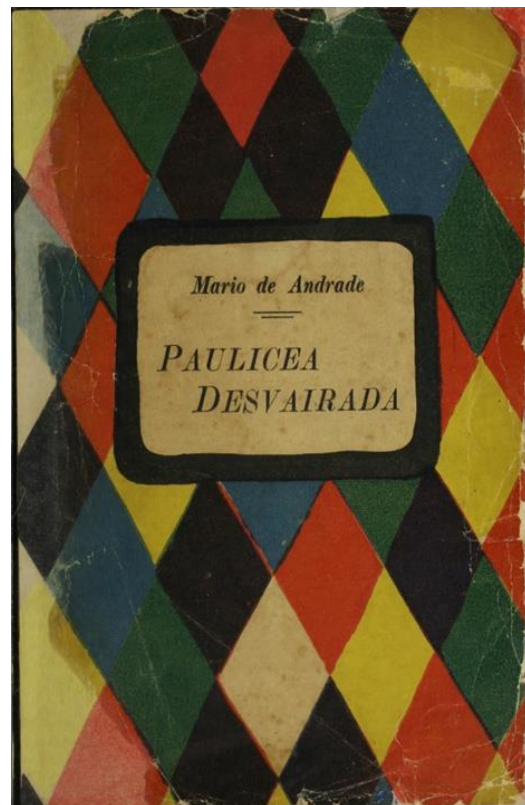
Sabemos que a “época da imagem do mundo”, como Heidegger a chamou em uma palestra de grande repercussão em 1938, havia entrado, já em meados do século XIX, em um estágio de expressividade elevada. Graças à nova técnica, a vontade de figuração atirou-se, em um assalto permanente sobre o ente opticamente apreensível, ao ponto de a fotografia ter sido inventada simultaneamente várias vezes, por caminhos diferentes, e teorizada também, várias vezes, ora por Benjamin (1931), na Alemanha, ora por Sylvio da Cunha (1947), no Brasil, o que nos fala de sua relação indispensável face ao tempo, assim como, na época das descobertas, a cartografia plana, reunida em atlas, ou a globografia esférica, facilitaram a linguagem ao imperativo da imagem do mundo, no século XVI, e posteriores, tal como teorizado por Peter Sloterdijk (22007 y 2011).

Poderia mesmo parecer que, em 1916-1918, o próprio “mundo” estava a exigir uma autorrepresentação à maneira das “revistas ilustradas”, cujas primeiras edições apareceram a partir de 1842-3, em Londres e Paris, a princípio com gravuras e desenhos,

mas logo em seguida com fotografias. Essas publicações aspiravam à nova forma de “exposição universal”. É por meio de uma dessas revistas, que exibiam, por exemplo, o mobiliário paulista, que *Panoplia* (1918) divulga a *Arlequinade*, de Di Cavalcanti, antecipando a capa de losangos da *Pauliceia desvairada*. Ou que *Plus Ultra* reproduz, ilustrado por Juan Carlos Alonso, o poema “Tutecotzimi”, do recentemente falecido Rubén Dario (*Plus Ultra*, Buenos Aires, nº 1, mar. 1916). O moderno poema latino-americano carrega consigo uma inestética espectral, como quando, em *Leitura para todos. Revista mensal ilustrada* (Rio de Janeiro, 1926), podemos ler, pela primeira vez, o “Mar português”, de Fernando Pessoa.



***Arlequinade*, de Di Cavalcanti**



Capa *Paulicea desvairada*, de Mario de Andrade

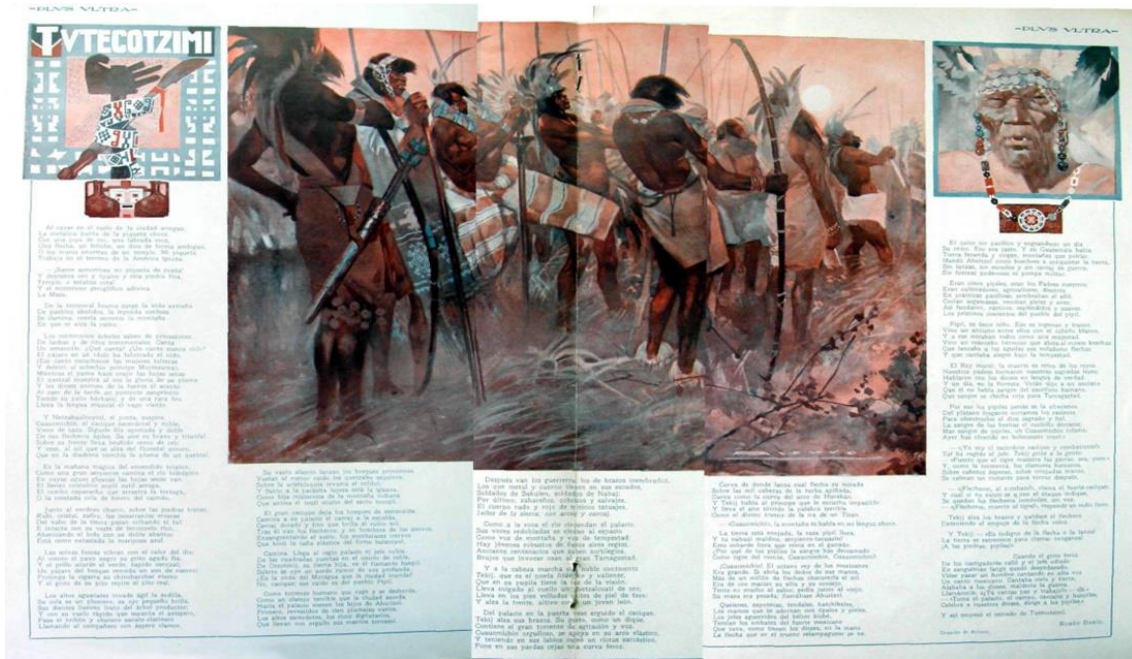


Ilustração J. C. Alonso para o poema “Tutecotzimi” de Rubén Dario, *Plus Ultra*, 1916



Ilustrações J. C. Alonso para o poema “Tutecotzimi” de Rubén Dario (detalhes)

Ora, essa nova época da imagem do mundo fez com que o tempo de exposição (ao público) e o tempo de exposição (à luz) convergissem para dar “adeus à linguagem” (Godard). A partir do cinema, portanto, as circunstâncias básicas de qualquer cultura da memória são alteradas, mais uma vez, pois o efeito de retenção do tempo do cinema significa que a repetição do anterior no posterior ocorre sob condições completamente novas. Agora os “textos” não são apenas citáveis, como eventos de formulação passados por escrito, mas também as sequências de imagens em movimento da vida podem também ser transpostas no tempo. Ou podem até antecipar novos ciclos. Assim, o poema póstumo de Dario prepara

a sensibilidade para a *Maníqua* de Wifredo Lam. E, ainda, para a poesia de Neruda, em completa coincidência, aliás, com a posterior *Carta sobre o "humanismo"* (1946), de Heidegger, que aponta que “aquí tudo se inverte” (*Hier kehrt sich das Ganze um*), pois estamos num caminho sem saída (*Holzweg*).



Wilfredo Lam, *La manigua*, 1943

Com efeito, em “Entrada en la madera” (de *Tres cantos materiales*, Madrid, 1935), Neruda diz, com sotaque barroco e proustiano:

Caigo en la sombra, en medio
de destruidas cosas
y miro arañas, y apaciento bosques
de secretas maderas inconclusas,
y ando entre húmedas fibras arrancadas
al vivo ser de substancia y silencio.

(Neruda 1996: 147)

Neruda voltaria ao tema em “Oda a la Madera” (*Odas Elementales*, 1952-1954) e mesmo nas memórias de *Confieso que he vivido* (1974);⁴ mas já num ensaio de 1950, Carlos Astrada refletia que o mundo da madeira, substância sempre inacabada, guarda veios intactos, antes mesmo que a ousadia do pensamento morda-os e os desfaça, para, como única recompensa, conhecer a perplexidade mais dramática, a de reivindicar esse domínio dos caminhos como *Holzwege*. Mesmo assim, o homem teria conseguido penetrar na terra fartamente incógnita do conhecimento, torcendo assim seu destino. A meditação filosófica, não só a de Neruda, mas mesmo a de Heidegger, consiste, pois, em percorrer e tornar a percorrer os caminhos em direção à madeira, à matéria.⁵

Algo, porém, nesse trânsito ao abismo, muda a partir da II guerra. Fredric Jameson nos mostrou que a paródia (o moderno) transforma um texto, enquanto o pastiche (o pós-moderno) imita um estilo. Um busca a matéria; o outro, a maneira. Mas o que é a paródia da paródia ou, antes disso, como é chamada a paródia da paródia, essa linguagem que afeta os enunciados tão minimamente a ponto de transformá-los em uma imitação servil de outros precedentes? É o contemporâneo, um valor que podemos captar na contigüidade entre vida e escritura, uma vida dispersa e cuja parte mínima, que se tornou pública, é geralmente póstuma. Figurada em outra língua, em outro espaço. Em muitos poetas do período, a vida fora dos cânones, vida de seita, é tão ou mais importante do que os escritos que deixaram. A doxografia demonstra apenas a inexistência de fatos marcantes, mas também a superioridade das versões, que não passam de versões de versões. Distanciados das “modernidades periféricas” (Sarlo) ou das “vanguardas descentradas”, fora do lugar (Roberto Schwarz), que confirmam os efeitos de dispersão, antes do que a análise das poéticas específicas, poderíamos observar que todo o artifício dessas escrituras, em seus múltiplos torneios, de elisão e diérese, crase e tmese, assíndeto e subordinação, síncope e dilatação, não passa de uma *Dis-junção*, que é o ritmo do desejo, desejo de desobedecer, aliás, cujo objetivo é não apenas figurar, mas, acima de tudo, tornar enigmática toda dicção poética.

En un torrente de cierzo,
de alboradas, de años, de ocaso y de desiertos,
arguyo con sabor tenebroso frente a un mundo enemigo,
que en su lucha inesperada y sin pausa,
me incorpora a su nada escueta,
a su ser maduro en desapariciones

⁴ Ver Yurkievich, Saúl (1984).

⁵Ver Astrada, Carlos (1950: 62). A referência a Neruda é retirada quando publicado no sexto capítulo de *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*. (1970).



(Bó 1942:52)

Em Cuba, Efraín Bó, o autor desse fragmento, aproxima-se de José Lezama Lima, que publica o poema na revista *Nadie Parecía* (1942-1944), contemporânea de *Clavileño* (Gastón Baquero, Cintio Vitier e Emilio Ballagas) e de *Poeta* (Virgilio Piñera), revista fundada e dirigida por Lezama Lima, junto a Ángel Gaztelu. Bó resenhará também, a pedido de Octavio Paz, a metafísica imemorial de Macedonio Fernández para a revista *El hijo pródigo* (Bó 1945: 186). O poeta nômade, antes de instalar-se no Brasil, tenta várias portas, dentre elas, a *geopoética*. Já nos anos 60, Michel Deguy tentou pensar a geo-logia (a tectônica, a construção) a partir do modelo warburguiano da astrologia e até cogitou que uma sorte de *geopoética* pudesse ser extraída do relevo da terra, como figurante daquilo a ser pensado. Nesse sentido, a metáfora ou transporte do ser em imagens de pensamento seria o nome do espaço poético, em sua livre disposição para o uso. O desafio, portanto, era como escrever uma longa marcha sobre o solo saturado do Ocidente? (Deguy 1969: 99).⁶

É a partir do cinema, da luz, portanto, do rastro, que um grupo de poetas latino-americanos cria uma peculiar comunidade supra-nacional. Com efeito, *Brother Orchid* (1940), filme de Lloyd Bacon, provavelmente assistido aqui, num cinema desta cidade, fornece a máscara para a *Santa Hermandad de la Orquídea*, que, entre 1941 e 1942, percorre toda a América latina.⁷ Constatam, na peregrinação, que a poesia não é forma, mas performa. O termo *performance* ainda não tem, a essas alturas, o sentido que lhe emprestaria a gramática chomskiana (de se opor à “competência”) porque, vindo de “*parfournir*” (do latim *perfunire*) ou/e de “*parformer*”, o termo significa, naquele momento, o resultado individual da realização de uma tarefa. É, a rigor, um termo nômade, comum a várias línguas, e ele mesmo em movimento, que reúne o esporte (performance-record), a técnica (performance-rendimento de uma máquina), a psicologia (teste de performance), a linguística (performance/competência) e a arte moderna (performance-happening, sem esquecermos da apresentação teatral). Em tempos neoliberais, podemos ainda acrescentar que a performance, com a avaliação e a cultura do resultado, que debocha do trabalho, fica meio de escanteio (Cassin 2022: 319-380).⁸

⁶ Ver também Derrida (1995 : 162) ; Lacoue-Labarthe (1996 : 122).

⁷ Ver Iommi, Godo (1981) (1985: 48-51).

⁸ Cassin conviveu com os orquídeos.





Godofredo Iommi, Napoleão Lopes Filho, Efraín Tomás Bó e Juan Raúl Young

Evoquemos, porém, Guimarães Rosa: “Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme” (1958: 24). Em Valparaíso (1953), as *falenas*, emblema performático dos orquídeos, passam a denominar o ato geopoético como uma borboleta que se consome em sua própria luz. Iommi montará muitas outras falenas em Paris. Nasce assim a *Amereida*, a épica Eneida americana de Gerardo Mello Mourão e dos demais orquídeos. Uma impostura fortuita, assistir *Emperor Jones*, em Lima, interpretado por um ator argentino pintado de preto, conduz Abdias do Nascimento, mais um dos orquídeos, a uma epifania: produzir uma dramaturgia própria e é assim que Abdias montará com atores negros a mesma peça, no Municipal local, em 1946. Anos depois, em junho-julho de 1950, o último número do seu jornal *Quilombo* traz o “Canto negro” (*Claro Enigma*, 1951) de Drummond:

À beira do negro poço
debruço-me, nada alcanço.
Decerto perdi os olhos
que tinha quando criança.
Decerto os perdi.
Com eles é que te encarava, preto,
gravura de cama e padre,
talhada em pele, no medo.



(Drummond de Andrade 1985: 278)

Nele lamenta-se o poeta, “branco, / brinco, bronco, triste blau/ de neutro brasão escócio”, por uma sociedade-que-não-foi, aspirando, no entanto, a uma antropologia angélica⁹, que sobe-e-desce pela escada de Jacó. Sensível à questão da poesia enquanto transporte e tradução, quando transferido a Paris, em 1964, o orquídeo Iommi cria, com Michel Deguy (1930-2022), a *Révue de Poésie*,¹⁰ predecessora da atual revista *Po&sie*, onde já se destacam os traços dessa poesia vivencial e nômade: depreciação intelectual; dessocialização da poesia, ora pela abordagem cultural, ora pela performance; inversão da imitação, através de procedimentos tomados das artes plásticas; discurso alógico que produz generalização, iteração ou paronomásia, em detrimento da simbolização metafórica; e, portanto, dissonâncias diversas (ahistoricidade transvanguardista, deslocamento atropológico, abandono da representação retórica, em nome de uma recomposição sináptica, de mescla e mestiçagem) (Cf. Deguy 2007). Esses traços todos pautam uma lírica impostora, como a de Juan Rodolfo Wilcock (1919-78):

LA CANCION DE LOS IMPOSTORES

Somos los impostores miméticos
que rondan en la sombra de las viejas casas
sustituyendo los rostros familiares
por otros semejantes pero herméticos.

Hablando sobre giras y viajes
entramos en las vidas de otros,
transformando sus relaciones
en un infierno de confusiones.

Una vez sembrada la semilla del rencor,
partimos, satisfechos y compasivos;
somos los que corroen el amor,
los que pervierten los sentimientos.

(Wilcock 1985: 27)¹¹

⁹ Ver Bó, Efraín (1956: 102-103).

¹⁰ *Révue de Poésie*. 100 números (de 500 exemplares), 1964-1971. Nela colaboraram Jacques Bellefroid, J. Bontemps, Jonathan Boulting, M.-Cl. Brossolet, Barbara Cassin, C. Clair, Alberto Cruz, Fabio Cruz, Dante Alighieri, Robert Davreu, Michel Deguy, E. Denantes, C. Dupont, François Fédier, Dominique Fourcade, Claudio Girola, Luis de Góngora y Argote, Julien Hervier, S. Hicks, Alain Huraut, Godofredo Iommi, Patrick Lévy, Robert Marteau, Gerardo Mello Mourão, Francisco Mendez-Labbé, Jorge Perez-Roman, Juana Prat Gay, Edison Simons, Henri Tronquoy e Enrique Zañartu.

¹¹ Nossa tradução: A CANÇÃO DOS IMPOSTORES. “Somos os impostores miméticos/ que rondam às sombras de velhas casas/ substituindo rostos familiares/ por outros similares, mas herméticos.// Falando sobre viagens e excursões,/ entramos na vida dos outros,/ transformando suas relações/ em um inferno de confusões.// Uma vez plantada a semente do rancor,/ partimos, satisfeitos e compassivos;/ somos os que corroem o amor,/ e que instigam os sentimentos pervertidos.”



Paródia de paródia

Tal como os orquídeos, em meados da década de 1950, o escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock muda-se para a Itália. Seu íntimo amigo, o escritor e editor Roberto Calasso, descreve-o como um excêntrico para os padrões italianos, observando sua intolerância aos lugares-comuns e suas reações iradas à idiotice, atitude rebelde que ele exercia como uma forma de inconformismo. Desdobrado, escrevia artigos sob o nome de Matteo Campanari para *Il Mondo*, os quais depois refutava criticamente, em outros artigos, assinados como Wilcock. Assim comentou espetáculos inexistentes, com uma precisão tão sóbria que o recurso deu origem ao diretor catalão Llorenç Riber, autor de estranhas encenações, como a das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, celebradas por seu ortônimo.

Creio ver um retrato de J. Rodolfo Wilcock, e através dele de muitos outros escritores transterritoriais, numa intervenção de Calasso no colóquio sobre *Nietzsche hoje*, celebrado em Cerissy-la-Salle, em julho de 1972. Calasso parte de uma ideia apresentada ali mesmo por Deleuze e pergunta quem são os nômades de hoje em dia. Inicialmente, ele define o mundo contemporâneo como uma paródia do pensamento nietzscheano, uma paródia macabra comandada pelo retorno da mercadoria e até mesmo por celebrar um congresso sobre Nietzsche (ou, digamos, sobre poesia latino-americana) (Calasso 1973: 210-214). Um mundo de pós-história, habitado por formas sem força, no qual o passado se tornou um guarda-roupa teatral, em outras palavras, tudo o que havia sido previsto no fragmento 356 da *Gaia ciência*, “Em que medida a vida na Europa se tornará cada vez mais *artística*”. Descrevia Nietzsche ali a decadência dos papéis sociais rígidos, ora substituídos por uma disponibilidade altamente problemática, porque cada vez que o homem começa a descobrir que desempenha um papel e só *pode* ser um comediante, ele *se torna*, de fato, um impostor.

Ora o que me assusta, o que se pode já ver com os nossos olhos, mesmo que se tenha pouca vontade disso, é que estamos a tomar, nós, os modernos, o mesmo caminho; e sempre que o homem começa a descobrir em que medida desempenha um papel, em que medida pode ser comediante, torna-se de fato comediante... Vê-se surgir nova flora e nova fauna humana que não poderiam crescer em épocas mais rigorosas e mais acanhadas — ou, pelo menos, ficariam na sombra, suspeitas de desonrar; são as épocas mais interessantes e as mais loucas da história, aquelas em que os ‘comediantes’ de todas as qualidades são os verdadeiros senhores. Prejudicam por isso mesmo, cada vez mais severamente, e acabam por tornar impossível uma outra categoria de pessoas, nomeadamente os ‘grandes construtores’; a força de construir estiola-se; anemiza-se a coragem que permitia forjar projetos a longo prazo; os gênios organizadores começam a faltar: quem ousará ainda atacar trabalhos cujo acabamento exigiria que se pudesse contar com prazos de milhares de anos? Não se



vê desaparecer a lei fundamental que permitiria calcular assim, prometer, antecipar, sacrificar o futuro aos seus planos e segundo a qual o homem não tem valor, ou sentido, a não ser na medida em que é uma pedra de um imenso edifício: o que lhe exige em primeiro lugar que seja sólido, que seja, 'pedra'... E acima de tudo que não seja comediante!

(Nietzsche 2000: 232)

Para Nietzsche, a conclusão era clara: aquilo que já não se constrói, o que não se pode mais construir, é uma sociedade, no sentido que o termo possuía antigamente, porque para construir semelhante edifício (e pensemos nos poetas-construtores, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo) falta tudo, a começar pelos materiais. “Deixamos de ser de pedra aparelhada: é uma verdade que já é tempo de enunciar!...” (2000: 233).

Longe do progressismo ou do evolucionismo, nosso tempo já é outro. Vivemos no tecnofeudalismo e o que se impõe, portanto, são as *ordálias*, provações ou julgamentos de Deus, técnicas medievais anteriores ao direito, na busca da verdade. Para Nietzsche, a maior servidão da consciência, sua cegueira mesmo, reside no fato de não perceber a necessidade que a determina. O eterno retorno seria, portanto, uma máquina de simulação que se assimila a um processo de autogeração do mundo. E nele, Nietzsche nada mais é do que um traidor da tradição ocidental, ao impor uma estranha e corrosiva revolução, uma vanguarda não progressista. A fantasia do complô, tema explorado por Klossowski, no mesmo congresso, é o medo e a ameaça permanentes vividos pelo Ocidente, algo que Gaza ou as próprias praias do Mediterrâneo não deixam de reproduzir diariamente. Os nômades estão agora por toda parte, mas é impossível reconhecê-los, a não ser por tênues sinais, como em Franz Kafka ou Robert Walser, o mesmo Walser que, com aguda lucidez, decidiu passar os últimos vinte e sete anos de sua vida em um asilo para alienados. Ou como Wilcock, escondido como engenheiro em uma montanha, em Mendoza, camuflado como um poeta hermético no círculo *Sur* ou como um escritor italiano, em sua casa em ruínas, em Lubriano, traduzindo Beckett ou os sonetos de Shakespeare. Iommi, Bó e os demais orquídeos tinham uma palavra de ordem: “Dante ou nada”. Wilcock sentia-se atraído não só pelo Dante “alto”, material, de Auerbach ou Borges, mas também pelo Dante “baixo”, desmaterializado, de Pound¹². Talvez até mesmo por um Dante babélico e joyceano¹³. Não é o poeta que lê poesia; a poesia é que nos lê. Concluo, em suma, a título ilustrativo, com a sexta peça do *Italienisches Liederbuch* (caderno de canções italianas), de Wilcock (1973):

¹² Ver Pound, Ezra (1910). Cf. Bentivegna, Diego (2025).

¹³ Ver Beckett, Samuel (1929).

CUANDO TU, MI POESÍA, LEES POESÍA

Cuando tú, mi poesía, lees poesía,
se oscurece el cielo con una luz verde,
la gente huye de la orilla del mar
por un sentido remoto de tempestad
o de contraste entre los elementos,
relámpagos se enarbolan sobre los hilos de los tranvías,
y un gran silencio baja sobre la ciudad:
es la poesía que se contempla a sí misma.
Lees palabras de un tiempo desaparecido,
de un presente que se derrumba sin tregua
velozmente en el pasado informe,
lees sobre reyes y coronas, jardines y guerras,
tú que eres la corona de cada imperio
y el jardín del mundo conocido
y la guerra de los sentidos de la naturaleza,
lees, "¿quién creará mis versos en el futuro
si digo ahora todo lo que vales?"
y ocurre en ese momento que esos versos.
como una flecha lanzada en los siglos,
alcanzan a quien un día los inspiró.
Y entonces la oscuridad verde invade todo,
la gente se esconde, abrumada,
y en un silencio como de terremoto
se levanta la luna sobre los Castillos Romanos
y lentamente lo vuelve todo azul
mientras tú, mi poesía, lees poesía.

(Wilcock 1985: 33)¹⁴

Referências Bibliográficas:

Agamben, Giorgio (1978). *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino, Einaudi.

¹⁴ Nossa tradução: "Quando tu, minha poesia, lê poesia,/Escurece o céu com uma luz verde,/As pessoas fogem da beira do mar/ por um sentido remoto de tempestade/ ou de contraste entre os elementos,/ relâmpagos se desfraldam sobre os cabos dos bondes,/ e um enorme silêncio desce sobre a cidade:/ é a poesia que se contempla a si mesma./ Tu lê palavras de um tempo desaparecido,/ de um presente que desaba sem trégua/ velozmente no passado informe,/ tu lê sobre reis e coroas, jardins e guerras,/ tu que és a coroa de cada império/ e o jardim do mundo conhecido/ e a guerra dos sentidos da natureza,/ lê, "quem acreditará em meus versos no futuro/ se digo agora tudo quanto vales?"/ e acontece nesse momento que esses versos,/ como uma flecha lançada nos séculos,/ atingem quem um dia os inspirou./ E então a escuridão verde tudo invade,/ As pessoas se escondem, acabrunhadas,/ E num silêncio de terremoto/ Levanta-se a lua sobre os Castelos Romanos/ e lentamente tudo torna-se azul/ enquanto tu, minha poesia, lê poesia."



- Agamben, Giorgio (2019). *Signatura rerum. Sobre o método*, São Paulo, Boitempo. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle.
- Astrada, Carlos (1950). "Martin Heidegger – Holzwege, 1950". *Cuadernos de Filosofía* 4: 62.
- Astrada, Carlos (1970). *Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*, Buenos Aires, Juárez.
- Baecque, Antoine de; Jousse, Thierry e Kamuf, Peggy (2015). «Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida». *Discourse* vol. 37, 1 / 2: 22-39.
- Beckett, Samuel (1929). "Dante... Bruno. Vico.. Joyce ". *Finnegans Wake: A Symposium - Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress* . Paris, Shakespeare & Co.
- Benay, Jacques G. (1972) – "La poésie dans la deuxième moitié du XXe siècle : entretiens de Jacques G. Benay avec Michel Deguy ". *Liberté*, vol.14, 1/ 2 : 51-73.
- Bentivegna, Diego (2025). "In questo pantano : migraciones y regresos en Wilcock y en Pasolini". *V coloquio internacional "Archivar, desarchivar, anachivar"*. Buenos Aires, UNTREF, julio.
- Bó, Efraín (1956). "Uma antropologia angélica". *Diálogo* 3: 102-103.
- Bó, Efraín Tomás (1942). "Poema". *Nadie parecía* 3: 52.
- Bó, Efraín Tomás (1945). "Papeles de Recienvenido – Macedonio Fernández". *El Hijo Pródigo*, a. 7, 24: 186.
- Calasso, Roberto (1973). "Parodie de parodie". *Nietzsche aujourd'hui?*, Paris, Union Générale d'Éditions: 210-214.
- Cassin, Barbara (2022). "La troisième dimension du langage : La performance sophistique et ses effets". *Ce qui peuvent les mots*. Paris, Bouquins, p.319-380.
- Deguy, Michel (1969). "Antiphonaire". *Figurations*, Paris, Gallimard : 99.
- Deguy, Michel (2000). *La raison poétique*, Paris, Galilée.
- Deguy, Michel (2007). *Réouverture après travaux*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques (1995). "Cours sur Michel Deguy", IMEC-Archives, Fonds Derrida, DRR : 162.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Falenas. Ensaios sobre a aparição*, Lisboa, KKYM. Trad. F. Figueira, V. Silva, J. F. Figueira, V. Silva, A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito.
- Didi-Huberman, Georges et al.(2025). *Images de la politique, politique des images*, Paris, EHESS.
- Drummond de Andrade, Carlos (1985). *Nova Reunião*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Guimarães Rosa, João (1958). *Grande sertão: veredas*, São Paulo, José Olympio.



- Huidobro, Vicente (1976). *Obras completas de Vicente Huidobro*. Tomo I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello. Prólogo de Hugo Montes.
- Iommi, Godo (1981). *Tratado La Santa Hermandad de la Orquídea*, Valparaíso, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV.
- Iommi, Godo (1985). "Por que, como e quando existe Arte?". *Cadernos Rioarte*, ano 1, 3: 48-51.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1996). "Du transport". Charnet, Yves (ed.). *Cahier Michel Deguy*, Paris, La Table Ronde/Belin.
- Negrón, María (2025). *Colección permanente*, Buenos Aires, Random House.
- Neruda, Pablo (1996). *Residencia en la tierra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Colección Premios Nacionales de Literatura.
- Nietzsche, Frederic (2000). *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães editores. Trad. Alfredo Margarido.
- Pound, Ezra (1910). *The Spirit of Romance. An attempt to define somewhat the charm of the pre-renaissance literature of Latin Europe*, London, J.M.Dent & Sons.
- Rosa, João Guimarães. (1958) *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Sloterdijk, Peter (2011). *Sin salvación*. Tras las huellas de Heidegger, Madrid, Akal. Trad. J. Chamorro Mielke.
- Sloterdijk, Peter (2007). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Siruela.
- Wilcock, José Rodolfo (2021). "Carta a Agustina Bessa-Luís, 6 set. 1959". Bessa-Luís, A. & Wilcock, J. R. *Correspondência 1959-1965*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Wilcock, José Rodolfo (1985). *Poemas*, Caracas, Fundarte. Ed. Ana María del Re.
- Yurkievich, Saúl (1984). "Residencia en la Tierra: Paradigma de la Primera Vanguardia". *A través de la Trama*, Barcelona, Muchnik.

Raúl Antelo es profesor titular de literatura brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina. Investigador de una extensa trayectoria, recibió la beca Guggenheim y fue profesor visitante en universidades norteamericanas como Yale, Duke, Texas at Austin y la Universidad de Leiden, en Holanda. Presidió la Asociación Brasileira de Literatura Comparada y recibió el doctorado honoris causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Entre sus numerosos libros se encuentran *Maria com Marcel*, *Duchamp em los trópicos*; *Imágenes de América latina*, *Archifilologías latinoamericanas*, *A ruinología y Visão y potência de não*. En sus trabajos recientes propone una renovación de la concepción del archivo a través del enfoque de la archifilología. Ha editado, además, *Antônio Candido* y los estudios latinoamericanos, así como volúmenes de João do Rio y Jorge Amado y la Obra Completa de Oliverio Girondo.

