

Universidade Federal de Santa Catarina
Curso de Pós-Graduação em Literatura

Poéticas do presente: limiares

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Florianópolis, Santa Catarina, 2005.

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Poéticas do presente: Limiares

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Professor Doutor Raúl Antelo, para a obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

Florianópolis, Santa Catarina, 2005.

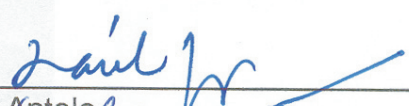
POÉTICAS DO PRESENTE: LIMIARES

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

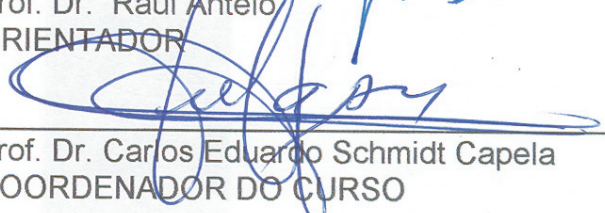
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

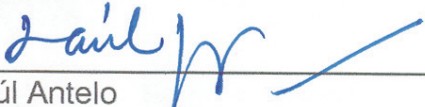


Prof. Dr. Raúl Antelo
ORIENTADOR



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
COORDENADOR DO CURSO

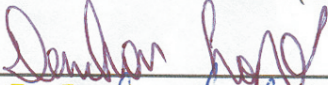
BANCA EXAMINADORA:




Prof. Dr. Raúl Antelo
PRESIDENTE



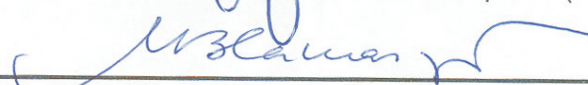
Profa. Dra. Célia Pedrosa (UFF)



Prof. Dr. Denilson Lopes (UnB)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)

Prof. Dr. Wladimir Garcia (UFSC -Suplente)

Agradecimentos

A Capes, pela bolsa, que me permitiu dedicação exclusiva ao curso, e também pela bolsa-sanduíche, que me custeou a estada em Sevilha, na Espanha, em atividades de pesquisa e de estudo.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Raúl Antelo.

À Profa. Dra. Gema Areta Marigó, da Universidade de Sevilha, orientadora do estágio de doutorado sanduíche.

À Profa. Dra. Suzana Scramim, por ter feito parte da banca de qualificação, pelas leituras atentas e sugestões.

Aos professores Alckmar Santos e Tânia Ramos, ex-coordenadores da Pós-graduação em Literatura, e à Elba Ribeiro, secretária, pelo auxílio com a documentação para pleitear a bolsa sanduíche.

À Manuela Diaz, funcionária do Laboratório Aula de Informática, da Universidade de Sevilha, e também ao Carlos Carreño, da Biblioteca de Estudos Hispanoamericanos.

Ao Gastão Cassel e à Alessandra Mathyas, por me ajudarem com as imagens visuais.

Às colegas Rô, Nena, Jackie e Ligia, pelas horas de estudo e de discussão. Ao João Nilson, por ter lido o texto de qualificação, e à Renata, por compartilhar as aflições.

Aos colegas de Sevilha, Antonio e Salvador, que revisaram meus textos e me instigaram a longos debates, em cafés infinitos.

À Maria Cândida, por ter lido o texto da qualificação e por ter, delicadamente, levantado questões muito precisas.

À Alejandra Ossuna Chamorro, poeta de bairro, macareneira e grande amiga, por compartilhar leituras e ter sido tão generosa.

Às amigas e aos amigos que, solidários, mantiveram-se à distância, para que eu pudesse concluir este trabalho.

Aos meus familiares, pelas diversas formas de apoio.

Para:
Maria Eloá, Doraci, Sabrina e Letícia.
Marta Lucia, interlocutora e cúmplice,
e Morgana, que sabe tudo de grifos e de
hipogrifos.

LIMIAR

A via-láctea se despenteia.
Os corpos se gastam contra a luz.
Sem artifícios, a pedra
acende sua mancha sobre a praia.
Do lixo da esquina partiu
o último vôo da varejeira
contra um século convulsivo.

Carlito Azevedo, *Sob a noite física*, 1996.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo elaborar um mecanismo de leitura poética que permita incluir, desde a modernidade, as reflexões em torno da imagem. Desdobra-se em limiares teórico-críticos, a partir dos quais algumas poéticas do presente são analisadas. Articula, assim, o verbal e o visual, a literatura e a teoria da arte.

Abstract

The objective of this thesis is to elaborate a poetical reading mechanism that allow from a modern point of view the inclusion of reflections on image. It develops some theoretical and critical conditions, thresholds, in order to analyze some poetics of present. It also articulates verbal and visual fields, literature and art theory subjects.

Sumário

O limiar, a poesia, o presente, a imagem	11
1. A margem	25
1.1. O lugar da margem	30
1.2. Xul e Borges: Uma parceria nas margens	38
1.3. As margens de Tamara Kamenszain: para além da casa e do gueto	56
2. O sublime	68
2.1. O sublime na poesia, de Longino a Thomas Weiskel	78
2.2. A verdade sublime	86
2.3. A oferenda sublime	92
2.4. Wilson Bueno e o <i>tanka</i> no Paraná	98
3. Lumiar	105
3.1. Índice remissivo das imagens visuais	139
4. O limite	141
4.1. Um pensamento “no limite”	148
4.2. O disjunto feito obra	155
4.3. Duda Machado: dois limites	163
4.4. A fotografia depois da visão: Evgen Bavcar	180
5. O infraleve	188
5.1. Um olhar an-estético	197
5.2. Joan Brossa traduzido	208
5.3. As notas de Marcel Duchamp	216
5.4. Notas de fim (ou de recomeço)	223
Referências Bibliográficas	227

1. O limiar, a poesia, o presente, a imagem

MONNA LISA

El áspid es más bello que la mujer
y la calavera más hermosa que el hombre.
Pregunta al portero y al conductor de autobús:
no sabrán llevarte al Palacio secreto,
porque de noche no croa la rana
y la luna no se refleja en el charco.
Toda la respuesta que puedo dar a la vida
es la de esa mujer que nos sonríe desde el cuadro.

Leopoldo María Panero. *Piedra negra o Del temblar*, 1992.

Num verbete comum, de dicionário, o substantivo *limiar* é assim definido: “s.m. Pedra ou peça de madeira colocada ao nível do pavimento, em porta ou portal, para servir de piso de entrada; soleira, espaço ou patamar junto à entrada. (fig.) Entrada, portal, ádito, porta. (Do lat.: *liminare* - pertencente à soleira)”¹.

Estendendo o alcance etimológico do termo, forçando mesmo uma amplitude anunciada pelos textos de entrada e encerramento de alguns livros, especialmente no

¹ *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, elaborado por Antenor Nascentes, 1988, p 254. O *Aurélio* é mais abrangente e transdisciplinar: “**limiar**. [do lat. *liminare*.] s.m. **1.** Soleira da porta. **2.** Patamar junto à porta. **3.** Fig. Entrada, começo, início. **4.** Fisiol. Intensidade mínima abaixo da qual um estímulo deixa de produzir uma determinada resposta. [Var., ant. e pop., nas acepç. 1 a 3: *lumiar*] **Limiar absoluto**. Fisiol. A excitação mínima capaz de produzir uma sensação. **Limiar de audibilidade**. Fís. A menor intensidade de um som que pode ser percebida pelo ouvido de um observador. **Limiar diferencial**. Fisiol. A quantidade mínima que é necessário aumentar numa excitação para que o ser estimulado perceba uma modificação da sensação. **Limiar fotoelétrico**. Fís. O maior comprimento de onda de uma radiação eletromagnética que, incidindo sobre uma superfície, é capaz de provocar o efeito fotoelétrico”. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira S/A, 1986, p.1032.

âmbito hispano-americano², que fazem as palavras “limiar” e “liminar” compartilharem da mesma origem filológica, quero pensar e desenvolver, nesta dissertação, uma *teoria da soleira*, que se ocupe de uma poesia exposta ao exterior, capaz de dialogar com os demais saberes, e que esteja, ao mesmo tempo, protegida pela possibilidade de acesso ao interior, ou seja, que se apóie na literatura e discuta, também, suas contraditórias especificidades. Acredito que a labilidade tensa da soleira define a natureza de algumas produções da poética contemporânea.

Nas páginas finais do livro *Ossos de borboleta*, do poeta Régis Bonvicino, Raul Antelo analisa os poemas que o compõem como uma reinscrição da instância da letra: “uma letra que está entre e que compele, insta, ao histórico e ao instantâneo”, que “descansa na atividade de uma grafia que tenta captar as contingências da história sem se restringir aos marcos de uma verdade revelada, mas desenhando, porém, uma figura em arabesco”. Não por acaso, o crítico intitula este pequeno artigo de *Limiar*³.

Seja num exercício acadêmico de análise ou na tradicional definição lingüística normativa, o limiar marca uma passagem, porta ou portal, num espaço simbólico de trânsito, destinado a entradas e saídas; é uma espécie de alfândega ou de *free shop*, e pertence invariavelmente à categoria do *entre-lugar*⁴, onde, ainda que por momentos,

² Alguns *Limiares* são de abertura, como o texto “Liminar”, do poeta espanhol Pere Gimferrer, publicado na mais recente antologia de poemas de Joan Brossa, traduzida do catalão para o espanhol, *La Piedra abierta*, de 2003, que figura antes do “Prólogo”, escrito por Manuel Guerrero; a entrada “Pórtico” que abre, com apenas um poema, “A ficção morte”, o livro de Sebastião Uchoa Leite, *A ficção vida* (Rio de Janeiro: Ed.34, 1993); o texto “Liminar”, de Raul Antelo, que introduz uma coletânea de artigos, de autores diversos, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Número 4, de 1998. Por outro lado, o “Limiar” de Raul Antelo também é encerramento, como na leitura dos poemas de Régis Bonvicino, de 1996. Os espaços de *Limiares* e *Liminares* costumam ser denominados, também, de *prefácio*, *explicação*, *notas iniciais*, *introdução* ou *posfácio*, *notas finais*, *adendos* e até *anexos*.

³ O artigo “Limiar”, de Raul Antelo, está em BONVICINO, Régis. *Ossos de Borboleta*. São Paulo: Ed. 34, 1996, pp. 143-146. Voltarei à imagem da borboleta no capítulo 3, que trata do Limite e abre com o *Jardim zoológico* (São Paulo: Iluminuras, 1999), do poeta e escritor paranaense Wilson Bueno.

⁴ A denominação *entre-lugar*, adotada a partir da versão pós-estrutural dos escritos de Silvano Santiago, inicialmente explorada em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural* (São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 11-28), aproxima-se bastante do que, em algumas correntes da antropologia contemporânea, denomina-se *não-lugar*. Segundo Marc Augé, “o *não-lugar* é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, pelos meios de transporte e também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados. Só, mas junto com os outros, o habitante do *não-lugar* mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade – ou pós-modernidade -, seja um bilhete de metrô ou avião, cartões de crédito ou cartões telefônicos, além de documentos – passaporte, carteira de motorista ou qualquer outro -, que permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos impessoais”. Cf. AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994, p. 88. Optei por manter, no entanto, o termo *entre-lugar*,

borram-se as identidades, indefinem-se as nacionalidades, uniformizam-se ou de(sen)formam-se os discursos, no hiato exato “entre o tempo e o nada”⁵.

A proximidade com o contingente, esta simpatia pelo efêmero, tão bem expressas, pelo poeta Régis, na figura da borboleta, podem, segundo o texto de Raul Antelo, estender-se à arte: “Há na borboleta um implacável transformismo que se lê como traço do borrado e do baldado porque - são ossos do ofício - a borboleta, belabeza da arte, oscila entre dois mundos. Atravessa o espaço da técnica, mas sua crise e seu grito provêm da grade do tempo administrativo, a borra burocrática que elide ou deleta sua forma”⁶. Neste caso, ao *topos* da soleira, superpõe-se um modo transformista e instável, muitas vezes chamado de híbrido, que irá se repetir, nas distintas leituras, ao longo deste estudo.

Partindo da análise de alguns contos de Borges e da metáfora da antropofagia, marca indelével do conflito entre o colonialista e o colonizado, Silviano Santiago já havia apontado a situação paradoxal do escritor latino-americano, num espaço onde “o elemento híbrido reina” e o neocolonialismo ameaça, para concluir que “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza”. Vale a pena lembrar o trecho de encerramento do conhecido e muito citado artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, que define, articulado ao “ritual da antropofagia” modernista e à corrente pós 68 desdobrada do estruturalismo, precisamente, o lugar da soleira, do transformismo e do trânsito:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, neste lugar aparentemente vazio, seu tempo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.⁷

considerando que a partícula *não*, aplicada a *lugar*, ainda segura os dois termos (lugar/não-lugar) numa espécie de binarismo dialético, que exclui as possibilidades de uma terceira via, e também para marcar uma diferença, infraleve, entre os dois termos: *entre-lugar* e *não-lugar*, apesar das semelhanças, não são sinônimos. Entretanto, esta é uma perspectiva e alternativa conceitual que as ciências sociais compartilham com os estudos literários. Outra referência importante, quando se trata de fazer uma espécie de “arqueologia” do espaço pós-moderno, suas implicações na cultura e na arte, e de refletir, de algum modo, sobre os problemas latino-americanos, é SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte e videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

⁵ “Limiar”, nota 1, p.143.

⁶ Op. Cit., p.43.

⁷ Cf. “O entre-lugar no discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Op. Cit., p. 18.

Uma outra leitura, na esfera dos estudos culturais, de Néstor Garcia Canclini, situa o hibridismo latino-americano num espaço onde “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”⁸, supondo a necessidade de coexistência do sistema político “sincrético”, entre revolução e democracia neoliberal, com as relações paródicas produzidas pelos artistas, entre o ficcional e o real. Sob estas condições, caberia à comunidade de consumidores, desenvolver “modos de entrar e sair”, ou seja, buscar o incentivo às competições pela legitimidade das práticas culturais e o reconhecimento simbólico delas, aliando-se às lutas por apoios financeiros e desenvolvendo uma espécie de “subjetividade anfíbia”, capaz de articular e de selecionar criticamente movimentos e códigos culturais das mais diversas procedências. Esta aposta pura e simples em uma “subjetividade” comunitária traz alguma preocupação, pois opera como se houvessem as mesmas condições de oferta e de recepção e se dispusesse de tudo, da mesma maneira, o tempo todo e em todos os lugares, desconsiderando, obviamente, em acordo com o grande quadro neoliberal globalizante, qualquer possibilidade de fazer valer as diferenças locais. Mesmo assim, o apêndice “anfíbio” carrega o seu próprio estranhamento: numa comunidade onde todos são anfíbios, não existem outras espécies. Ou, em outras palavras: é interessante desenvolver a habilidade de selecionar apenas pela seleção pura e simples, para continuar selecionando. Se, na seleção, a escolha implicar numa padronização, chega-se a uma indiferenciação, ou seja, à própria impossibilidade da seleção, criando uma aporia que permanece em suspensão, repetindo-se *ad infinitum*.

A estética de *hybris* que persigo na poesia contemporânea resgata o espaço de “vazio” apontado por Silviano e pouco deve a esta posição, de Canclini, que entende “hibridismo”, “mescla” ou “mistura” como “indiferenciação”. Tentarei demonstrar, em outras abordagens, que estes termos nada mais são que variantes, decorrentes da *teoria da soleira*, ou do limiar, que toma ao seu encargo pesquisar as possibilidades de expressão, paradoxalmente, no espaço da não-expressão, e operar por fragmentos, naquele hiato temporal quando, simultaneamente, “tudo existe e não existe”⁹. Aí, no local do trânsito, faz diferença considerar a diferença.

⁸ Cf. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998, p.17.

⁹ “Limiar”, p. 145.

Esta tese de doutorado propõe-se a desencavar ou escavar, em formas diversas da poética contemporânea, aquilo que considero um “caminho hiperpolitizante da desconstrução”¹⁰, ou seja, quer empreender uma investigação das possibilidades, num espaço mesmo de desidentificação e abismo, de se pensar uma poética/política de *hybris*, uma escritura para além da própria escritura e uma política para além da própria política¹¹.

Para Jean-Luc Nancy, esta seria a perspectiva de um pensamento *no limite*, ou seja, um pensamento em insurreição permanente tanto contra toda a possibilidade de discurso, de juízo, de significação, quanto de intuição, de evocação ou de encantamento¹², que é a violência para as palavras – que se chama também *escritura* – e a inscrição desta violência no ato de que todo o sentido é *excrito*¹³, não retorna sem resto. Todo o pensamento *no limite*, portanto, é finito de um excesso de infinito.

Uma poesia que habite um tal lugar, o espaço impreciso entre grafia e imagem, nas margens sempre cambiantes de um pensar “para além” da teoria, exige uma abordagem tão ou mais complexa, que partilhe da marca de sua condição mestiça, ocupando, também, uma “posição delicada e ambígua”¹⁴. Penso, portanto, a teoria a redimensionar suas próprias margens, exercitando, a cada investida, as possibilidades de alcance, e, a rigor,

¹⁰ Cf. ANTELO, Raúl. “O híbrido como categoria crítica”, apresentado em Florianópolis, UFSC, 1999. p.7. Uma versão mais desenvolvida desta proposta, encontra-se em ANTELO, Raúl. “A ficção do híbrido. Borges e a monstrosidade textual”. In: *Gragoatá*. Número 1. Niterói: EdUFF, 1996, pp.11-21.

¹¹ Entendendo por *hybris* a versão grega trágica de ultrapassagem dos limites, de miscigenação por desobediência às ordens naturais ou estabelecidas pelo social. Na reflexão sobre a política, a *hybris* se conecta com a teoria do informe desenvolvida, especialmente, por Georges Bataille, contrapondo um saber assistemático e visceral ao jugo cartesiano da sociedade moderna. O teórico, um dos fundadores do *College de Sociologie*, faz emergir, dos escombros de uma nacionalidade estatal do entre-guerras, uma política do desejo e uma ética que ultrapassam as escolhas ideológicas e partidárias. Ao conectar novamente o ser humano às vias de acesso à comunidade cósmica do Sagrado, reacende as discussões sobre a morte, o sacrifício, a arte e o erotismo e implementa um pensamento que considera o jogo e o excesso, o dispêndio e a paixão elementos ontológicos que permaneceram interditos pelo discurso do capitalismo e da ordem. Ver BATAILLE, Georges. *A parte maldita (precedida de “A noção de Despesa”)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975. O estudo “A noção de despesa” foi publicado em *La Critique Sociale*, número 7, em 1933, e *La Part maudite* veio a público em 1967 pelas Les Éditions de Minuit. Outros textos de Bataille irão compoendo o referencial básico deste estudo, ao longo dos próximos capítulos.

¹² NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.

¹³ “A “*excricção*” significa que o nome da coisa, escrevendo-se, inscreve a sua propriedade de nome *fora* de si mesmo, em um fora que só ele mostra, mas que, ao mostrar, mostra a própria exterioridade a si mesmo, que faz sua propriedade de um nome. Não existe coisa sem nome, mas não existe nome que ao nomear e pelo feito de nomear, não se “*excreva*” na coisa, ou *como* ela, ao mesmo tempo que segue sendo este outro da coisa que somente de longe a mostra.” Op. cit., p.164.

¹⁴ Cf. ANTELO, Raúl. “Quantas margens tem uma margem?”. In.: *Márgenes/Margens – Revista de Cultura*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. No.1, julho de 2002, p.76.

incorporando-se, ela mesma, ao fazer poético, a partir do exercício de *poiesis* implícita e de uma prática que interroga seus próprios fins.

Por outro lado, são muitas as dificuldades advindas de partilhar uma quase simultaneidade temporal com o objeto de investigação. A professora argentina Josefina Ludmer, na abertura de um estudo dedicado à busca das formações culturais de uma Buenos Aires do presente¹⁵, no registro da escuta do “utópico, futurista e também milenarista ano 2000, em uma cidade latino-americana”, expõe os principais questionamentos impostos por uma reflexão desta natureza, supondo que registrar o presente torna-se, por si só, um modo de lê-lo e de definir uma possível crítica: “Nesta mescla da história com o efêmero, nesta matéria móvel, feita de rupturas, repetições e retornos, por onde entrar? Quais seriam os elementos significativos? Que materiais de 2000 usará a história?” E, mais adiante, em consonância com Kant – tratando de postular uma reflexão crítica – e com Foucault – no sentido de que todo o recorte, no presente, é inclusivo: “Como pensar um presente no qual estamos incluídos? O quê, no presente, faria sentido para uma reflexão crítica?”¹⁶

O trabalho de Ludmer gira em torno de leituras: uma, diária, dos acontecimentos registrados em jornais e outra, simultânea, das narrativas de ficção publicadas naquele ano, na Argentina. Assim, observa que as formações da cultura exibem as marcas da temporalidade utilizada como instrumento crítico¹⁷ e que alcançam os universos simbólicos, o social, o cultural, o individual e o subjetivo, ao mesmo tempo, ressaltando seu caráter dúplice, pois se dão fora do indivíduo, no mundo exterior, e são traços, marcas estruturais do sujeito.

¹⁵ Cf. LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”. In. *Márgenes/margens – Revista de Cultura*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. No. 2, dezembro de 2002, pp. 14-27. Josefina Ludmer é professora de Literatura Latino-americana na Universidade de Yale e este mesmo texto foi apresentado em conferência, no último encontro da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, em Belo Horizonte, julho de 2002. Tradução minha.

¹⁶ Op. cit., p.15.

¹⁷ Um pouco anterior, mas nem por isso menos contundente que o estudo de Ludmer, o exercício crítico de SARLO, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1996, investiga as possibilidades da política “de esquerda”, a partir da passagem por paisagens reais e imaginárias da cultura contemporânea, em artigos escritos no “tempo presente” que perguntam sobre o quanto as transformações culturais afetam a vida cotidiana. A autora cunha a expressão “populismo celebratório” para definir as formas políticas atuais, em países da América Latina. Toma como exemplo a Argentina, mas na minha opinião, suas teses podem perfeitamente ser utilizadas para ler a situação da Venezuela ou do Brasil. Em português, SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Trad. Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

A proposta aqui apresentada, que também se apóia na duplicidade entre exterior/interior, não explora, como Ludmer, os registros jornalísticos, mas exercita análises do poético e pensa desdobramentos plásticos que, ora o poeta mesmo pratica, como no caso de Joan Brossa, ora o poeta incorpora, como nas composições que exploram montagens, gradações, contra-perspectivas, luz e sombra, em Duda Machado e em Wilson Bueno, considerando, assim, imagem e escritura como sinônimos.

Por outro lado, os “fora” da literatura podem estar no que se diz sobre ela, ou seja, na sua própria teoria e nas abordagens dos outros saberes, da plástica à filosofia, que a tomam como objeto. É assim, por exemplo, que se esboça, no primeiro capítulo, partindo de um único poema, de Duda Machado, a teoria da Margem, desenvolvida pela escola francesa, conjugada às escrituras e invenções de Borges e Xul Solar, e passando pelos paradoxos que fazem falar o silêncio, como nos poemas e ensaios de Tamara Kamenszain.

Estas combinações, pelo que têm de monstruosas, articulam as grandezas e as “baixeiras” que cruzam a soleira, abrindo caminho para as discussões a respeito do sublime contemporâneo, nas quais se unem a musicalidade da poesia dos pré-românticos ingleses, as sonoridades portenhas do tango e as miscigenações sofridas pelo *tanka* japonês aclimatado em meio sub-tropical. No segundo capítulo, o limiar Sublime da poética latino-americana vai, portanto, do tango ao *tanka*, e a sua contra-face teórica articula desde os poetas da era da sensibilidade até os críticos norte-americanos e franceses, e considera, ainda, as argutas e instigantes leituras autóctones de Ítalo Moriconi e Denilson Lopes.

Compartilho com Ludmer, e também com Paolo Virno, o entendimento de que trabalhar com o tempo presente é torná-lo um problema cultural para uma política cada vez mais globalizada e para uma economia tornada planetária, devido à quantidade de memória que ele carrega, sendo uma superposição de passados e de futuros. Inevitável, portanto, a discussão do limite não como uma simples marca de fim, mas como uma possibilidade de pensar o próprio fim, fato que, paradoxalmente, o torna proliferante, capacitando-o, pelo trabalho analítico, a superar certas “patologias” do presente.

Virno¹⁸ argumenta que o presente duplica-se por causa da sensação de *déjà vu*, que produz um anacronismo, um falso reconhecimento que nos faz sentir, no tempo presente, simultaneamente como atores e espectadores de nossa própria vida, ou seja, deslocados. Ao excesso de memória, que caracteriza a situação contemporânea e produz uma experiência na qual o “agora” se desdobra, soma-se um “então” imaginário que produz as formas da recordação e a sensação do já vivido. Caracterizando esta condição como uma patologia pública da memória moderna, que produz uma paralisia da ação e um irônico desencanto, o pesquisador denomina de “modernariato” a esta era, dominada pela impressão coletiva de que o presente carece de direção e de que o futuro está fechado.

Por um lado, o “modernariato” é um sintoma da estagnação do presente em um ilusório “já estado”; por outro, isto concorre ativamente para realizar sempre e novamente tal estagnação. Pode-se dizer que a sociedade do espetáculo é o “modernariato” levado à enésima potência¹⁹. A fúria colecionadora de nossa época entende a atualidade como uma espécie de “exposição universal”. Para interromper este jogo da patologia mnésica, Virno propõe-se a compreender, pela análise, a fragilidade da experiência histórica e a mediocridade da ideologia, observando melhor a ordem afetiva do “falso reconhecimento”, retomando aos pressupostos marxistas e passando novamente em revista as teses de Walter Benjamin.

Se os efeitos buscados por Paolo Virno recuperam Marx e Benjamin, para pensar a dissecação do próprio presente como método de cura, nesta tese, a teorização do Limite, no quarto capítulo, passa por Jean-Luc Nancy que recupera, em parte, as teorias de Heidegger

¹⁸ Cf. VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente, Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999. Este livro de Virno, filósofo italiano, redator das revistas *Metropoli* e *Luogo comune*, aprofunda a hipótese de que o *déjà vu* é uma inquietante patologia da memória e que, na sua base, revive sempre e de novo qualquer fragmento de passado, tornando-se, por isso, uma das raízes do “fim da história”, a idéia ou estado de ânimo que caracteriza o senso comum pós-moderno. Para avaliar sua proposta, convoca Bergson, Kojève, o Nietzsche antihistoricista, que deram partida a esta discussão, e confronta-se com a tese de Heidegger, segundo a qual a historicidade encontra suas raízes na morte e não no tempo.

¹⁹ Neste sentido, Virno dialoga com as idéias do francês DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, para o qual o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. O espetáculo é inseparável do Estado Moderno, isto é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe. Em seu “tratado” o autor, vinculado às idéias do situacionismo italiano, foi premonitório ao afirmar que “o todo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. Diferentemente do conceito de representação de FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996, o conceito de Debord está mais relacionado ao plano da superestrutura, dentro de um referencial teórico de influência marxista.

sobre a arte, e por Ann-Van Sevenant, que relê a teoria do disjunto em Derrida, a partir da leitura que o filósofo faz dos desenhos do artista italiano Valério Adami. Penso o presente, portanto, avançando na operação de dissecar, ou seja, não apenas como análise e interrupção da ditadura da memória indiferenciada, mas também como passagem da obra ao suporte, como corte epistêmico que exhibe a fissura, a lacuna, ou que reconstrói, no limite, a imagem do *monstro da soleira*, aquela que sempre retorna, diferida; aquela que encanta e assombra com seu próprio vazio. Nada mais resta, portanto, que retornar a Duda Machado e ler a sua margem como corte e montagem, que tensiona os limites plásticos e poéticos em direção a uma dramaticidade teatral ou cinematográfica. Em contraponto complementar, estão as estratégias que permitem “ver”, a partir da cegueira, nas fotografias e declarações de Evgen Bavcar.

Na pequena compilação de textos traduzidos, intitulada *Pedagogia dos monstros*, consta um peculiar artigo de Jeffrey Cohen, que enuncia sete teses, estruturadas como um “*modus legendi*: um método para ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram”²⁰. A primeira delas é: *O corpo do monstro é um corpo cultural*. E especifica:

O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez. Esses espaços epistemológicos entre os ossos do monstro constituem a conhecida fenda da *différance* de Derrida: um princípio de incerteza genética, a essência da vitalidade do monstro, a razão pela qual ele sempre se ergue da mesa de dissecação quando seus segredos estão para ser revelados e desaparece na noite²¹.

Em função da própria ontologia monstruosa, segundo Cohen, se constrói a segunda tese: *O monstro sempre escapa* -, o que, por sua vez, também garante o contrário, ele sempre retorna – restando, aos seus estudiosos, a espera paciente, a observação atenta ou a busca por fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances,...), que seriam os significantes de passagens ocupando o lugar mesmo do corpo monstruoso. Essa espécie

²⁰ Cf. COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. e org. Tadeu Tomaz da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

²¹ COHEN, J. Op. Cit., p.27.

de “virada” prática e indiciária tem relação com a terceira tese: *O monstro é o arauto da crise de categorias*.

Acredito que esta afirmação seja sinônima de “o monstro é a modernidade”, algo percebido já, há bastante tempo, por Walter Benjamin, e por Borges, que materializou literariamente a crise em 1957, no *Manual de zoología fantástica*²². Meio século depois, a antologia *Monstruos*, organizada e apresentada pelo poeta Arturo Carrera, que conjuga a jovem poesia argentina, parece reforçar, desde o seu título, tanto a lição borgiana de privilegiar as figuras imaginárias que não podem ser homogeneizadas em uma linguagem única, quanto a descrença nas possibilidades de se estruturar uma antologia de qualquer outro modo que não seja a opção pelo monstruoso:

Sabemos por Vladimir Yankelevich, que hay algo como una “mala conciencia”, algo que protesta y murmura dentro de nosotros contra el éxito de las empresas reduccionistas. Y hacer una antología es también una empresa reduccionista. ¿Por qué? Porque es una empresa que en su aparente eficacia, en su buena conciencia objetiva, nos trae también el perverso sentimiento de lo incompleto. Y acaso sea ese *no sé qué* de indefinible, y hasta de indefendible, de toda antología, que la vuelve una empresa monstruosa de este intervalo entre milenios²³

A partir da crise, portanto, é que se passa, com Cohen, à tese 4: *O monstro mora nos portões da diferença*. Em sua função como Outro dialético ou suplemento, que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação dos “fora”, ou do “além”, de todos aqueles *loci* retoricamente colocados como distantes ou distintos: “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual”²⁴. Acrescentaria, já que se está no âmbito das artes, que a diferença se inscreve, como bem apontou Derrida, nos próprios termos da linguagem que a constitui.

²² Em parceria com Margarita Guerrero, o livro recorre aos textos bíblicos, à literatura chinesa e hindu, às representações de alguns místicos, aos escritores medievais ou do Renascimento, e aos sonhos dos poetas e romancistas modernos para organizar uma série de animais que devem a sua existência ao suporte da imaginação. BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. 2ª. Ed. México: FCE, 1966. No capítulo 3, Lumiar, constam duas ilustrações desta edição, e volto ao *Manual* em diversas passagens deste estudo.

²³ Cf. “Prólogo”. In: CARRERA, Arturo (org.). *Monstruos – Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: ICI; México: FCE, 2001, p.10.

²⁴ Op. Cit, p.32.

A quinta tese, *O monstro policia as fronteiras do possível*, marca inevitavelmente um lugar de contraponto: se o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico e fora-da-lei, ele assinala, no corpo da cultura, tudo o que deve ser exilado e destruído. Mas, como ele sempre retorna, sua existência torna-se até necessária para assegurar uma instância de ordem, na qual ele funciona como contra-exemplo:

Como veículo de proibição, o monstro freqüentemente surge para impor as leis da exogamia, tanto o tabu do incesto (que estabelece um tráfico de mulheres ao exigir que elas se casem fora de suas famílias) quanto os decretos contra a mistura sexual inter-racial (que limita os parâmetros daquele tráfico ao policiar as fronteiras da cultura, em geral a serviço de alguma idéia de “pureza” grupal)²⁵.

Perversamente ambíguo, é peça fundamental nos rituais comunitários de “limpeza étnica”, de punição exemplar, de homogeneização lingüística, em nome da identidade. Também assinala as dimensões mais profundas de coesão do corpo social, como as regulações das relações de parentesco, por exemplo, e as narrativas que se ocupam das façanhas que dão cabo deles: “A erradicação do monstro funciona como um exorcismo e – quando recontada e promulgada – como um catecismo”²⁶.

Não se estranha, portanto, que a tese número 6 seja: *O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo*. O monstruoso, entre o medo e a atração, está muito próximo daquilo que Julia Kristeva denomina de “abjeção” - uma força ou potência obscura, ao mesmo tempo próxima e inassimilável -, ou de “estranho” - que na abordagem psicanalítica da identidade se desdobra no “sintoma estrangeiro”, algo que está em nós, mas que não podemos enquadrar apenas pela consciência²⁷.

Freqüentemente o monstro se move entre o mágico e o racional, entre a sublimação e o recalque, e, como um aceno sobrenatural do Outro, assusta e seduz. Não é outra a perspectiva de Silviano Santiago ao escrever, em homenagem a Borges, o artigo “A ameaça do Lobisomem”, que repensa o olhar europeu de Foucault, em relação à América Latina, como, ainda, o espaço privilegiado de residência do “exótico”²⁸.

²⁵ Op.Cit., p.45.

²⁶ Op. Cit., p.51.

²⁷ Cf. KRISTEVA, Julia. *The powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982, e *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

²⁸ Cf. SANTIAGO, Silviano. “A ameaça do lobisomem”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Número 4, Florianópolis: Abralic, 1998, pp. 31-44. Ver também ANTELO, Raul. “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los relatos de la nación em crisis”. In: ROWE, William et al. (comp.).

Voltando ao texto de Cohen, resta a última de suas teses, a número 7: *O monstro está situado no limiar...do tornar-se*. E aproveito o retorno da palavra “limiar”, para apontar algumas diferenças, que, em função das disjunções de enfoque entre este trabalho e o dele, teimam em aparecer. Já foi colocado, anteriormente, que o crítico acata os preceitos dos estudos culturais, o que, para o bem ou para o mal, o faz estabelecer as discussões sobre a diferença tendo em vista uma transformação pedagógica, um redirecionamento do olhar para posturas mais tolerantes, com relação aos problemas de raça, gênero, credo político, etc., e que pressupõe uma acomodação final da subjetividade ao incorporar o que a excede. Eis o texto de sua tese:

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um auto-conhecimento, um conhecimento *humano* – e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos²⁹.

Como nas fábulas tradicionais, esta também acaba com uma moral. Ao falarem, os monstros, no final, mais que nos interpelarem, imitam a voz do seu criador: colocam-se ao lado do “feio”, das distintas formas do preconceito, das atitudes racistas e discriminatórias que devem ser entendidas e superadas. Não discordo desta abordagem, enquanto estratégia educacional, mas os monstros, nela, sofrem uma redução de tamanho, situação que minha leitura, embora passe por fábulas de identidade, tenta evitar. Estou ao lado, sobretudo, dos monstros irredutíveis e não domesticáveis que povoam o tecido ficcional e que não se prendem apenas às representações mais óbvias, que buscam mudanças de comportamento. Os monstros são úteis e necessários não apenas para tornarem o ser humano melhor, mas para assegurarem, principalmente, a possibilidade do discurso poético. Ou a possibilidade teórica de, no presente, se poder falar sobre a arte ou sobre a poesia.

Jorge Luis Borges, intervenciones sobre pensamiento y literatura. Buenos Aires: Paidós, 2000, pp.113-118. Volto a estes artigos mais adiante, e também à enciclopédia chinesa de Borges no texto de Foucault, que abre *As Palavras e as Coisas*, de 1966.

²⁹ Op. Cit., p.55.

Toda a escolha é arbitrária e as escolhas aqui apresentadas supõem um corte, em relação ao que se gostaria de trabalhar e, por diversos motivos, não foi possível, e também um rechaço a outros discursos que não foram suficientemente empolgantes para figurarem como objetos de estudo. Entretanto, se me coloco ao lado do *informe*, do dispêndio, da perda, por um lado, não quero perder de vista, por outro, que problematizar com os estudos culturais supõe o desdobramento do caráter mestiço da crítica contemporânea que decidi manter, no qual as divisões em compartimentos estanques não mais se justificam. Se a reprodutibilidade técnica, apontada por Walter Benjamin, atingiu todas as áreas do pensamento, os estudos sobre a poética podem e devem, em minha opinião, explorar a zona liminar, *glocal*, do entrecruzamento epistemológico³⁰.

José Martínez, ao apresentar outros *Monstruos*, do mesmo calibre, entende como democratizador e universalizante um movimento nesta direção:

Si bien es cierto que la poesía y el y venir de los poetas no compiten en general con otro tipo de demostraciones artísticas y de comunicación masivas, lo cierto es que el fruto de este ir y venir está más vivo que nunca. A ambos lados del mar. La marginalidad o liminaridad de la poesía respecto de los hipermedios es su ventaja; pues al ponerse al margen, al colocarse sobre y contra los límites, la poesía construye su nodalidad en territorio de nadie y por tanto en territorio de todos. Es, por tanto, gracias a esa relativa marginalidad que la poesía como expresión y como flujo que anima otras expresiones se configura como el arte primero y más universal³¹.

O *monstro da soleira*, que assombra este trabalho, é habitante das Margens. Por isso, às vezes, ele passa para a quarta dimensão. Tem como característica as antípodas, o

³⁰ É preciso considerar, nestas análises, não apenas os cruzamentos epistemológicos, mas também a ampliação e as reversões contemporânea de conceitos marcantes da modernidade. Dentre eles, por exemplo, o de “aura”, explorado, como se sabe, por Walter Benjamin, e retomado, em recente leitura, pelo pensador alemão Andreas Huyssen. Em relação à problemática da aura na fotografia, diz o teórico, em tradução para o espanhol: “Tómese como testimonio el hecho profusamente difundido de que Bill Gates adquirió la mayor colección de fotos originales: em el camino que va de la fotografía a su reciclaje digital, el arte de la reproducción mecánica de que hablaba Benjamin (la fotografía) recupero el aura del original. Esto lleva a señalar que el célebre argumento de Benjamin sobre la pérdida o decadencia del aura en la modernidad representaba sólo la mitad de la historia; olvidaba que para comenzar fue la modernización misma que creó el efecto aurático. Hoy en día, es la digitalización la que se vuelve aurática la fotografía “original.” Cf. HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997, pp.13-40. Outra leitura, em parte divergente da de Huyssen, é feita pelo pensador argentino Daniel Link no ensaio “Orbis Tertius, la obra de arte em la época de su reproducción digital” supondo as questões auráticas relacionadas às mudanças econômicas: de uma modernidade baseada numa economia da necessidade para uma economia contemporânea do desejo. VII Congresso Internacional da Abralic, Mediações, BH, 2002.

³¹ MARTÍNEZ, José Tono. “Presentación”. In: *Monstruos – Antología de la joven poesía argentina*. Op. Cit., p.7

constituem o mínimo, o ínfimo, o banal, o cotidiano, que subitamente volve-se intenso e cintila com força inimaginável, incorporando os restos de um Sublime que retorna tenso, dessublimado. Possui uma cauda de lagartixa amputada, prestes a regenerar-se, para ser novamente cortada, e assim sucessivamente, como precisam ser os Limites, para continuarem proliferando sentidos. É de uma mobilidade e flexibilidade extremas, pode tornar-se pequeno, incolor, imperceptível. Recebe uma infinidade de nomes, os que conseguem vê-lo o chamam de Infravele. Sua descrição jamais é completa porque ele é indescritível.

O limiar do Infravele, portanto, constitui o quinto capítulo e nele estão uma leitura das *Notas* de Marcel Duchamp, os poemas de Joan Brossa, traduzidos para o português, uma reflexão sobre a an-estesia na arte e as produções poético-visuais de alguns artistas contemporâneos como Annette Messager, Mira Schendel e Leonilson. Junto com o terceiro capítulo, Lumiar – o mesmo que limiar, na acepção popular, mas dotado de um *plus* luminoso que o remete ao visível – o infravele é a possibilidade do trânsito, não mais no sentido modernista de uma intervenção ou invasão territoriais, e sim no sentido de uma troca de intensidades, menos agressiva e autoritária, mais sutil e sensível, entre as instâncias. O Lumiar, portanto, um capítulo visual para ser lido como um texto, propõe o mesmo jogo, em relação às outras partes do estudo, de que sejam vistas como elementos de montagem e desmontagem, configurando a tese como uma experiência plástica de escritura.

Uma pergunta básica me guiou, ao longo do percurso: Como, diante da crise do regime escópico, e do fim das imagens, a imagem pode se impor, para além da metáfora? Ou melhor, como e onde, na poética contemporânea, a imagem pode funcionar como contra-olhar, singularização, sintoma detonador das análises? O que interessa, portanto, na abordagem às imagens são as suas diferentes formas de retorno, não o seu término. Algumas instâncias teóricas³² ensinam, hoje, que onde há o Limiar, há a possibilidade de retorno. O que se pretende, neste estudo, é experimentar os efeitos destas teorias nos próprios objetos: fotos, desenhos, pinturas, poemas, conjugações entre o ver e o ler expostos nos seus limites.

³² Como as de Aby Warburg e Didi-Huberman, por exemplo. O primeiro, postulando um retorno de formas materiais das imagens no interior do campo cultural e o segundo exibindo a tensão entre o que o que se apreende, a partir do olhar que se lança à obra de arte, e o que a obra de arte reenvia, como presença fantasmática, em uma espécie de retorno, luminoso e momentâneo, do que foi recalçado. Voltarei a ambos, ao longo deste estudo.

1. A margem

MARGEM DE UMA ONDA

você entra no mar
 mas é deserto
 areia empedran-
 do até os ossos

(ondas do mar de Vigo
 como hei de estar contigo?)

mar que se diz deserto
 mas onde água é ter nome

a uma onda extrema
 quer te levar o poema

lá onde é tão difícil
 estar – onde é sem nome

Duda Machado, 1997.

A Margem é um limiar espacial bastante explorado pela arte. Essa borda móvel do mar, onde a água ainda não acabou e a terra ainda foge, sempre instigou os artistas. Muitas vezes, se estendeu a indecibilidade peculiar da margem a todo o mar, como em Homero, Julio Verne ou Hemingway, apenas para citar alguns exemplos da literatura mais conhecida. Em outras, se desenvolveu uma terceira margem, como nos contos do escritor brasileiro João Guimarães Rosa e, neste caso, em relação a um conjunto de águas menos imenso: o rio; ou, inversamente, a um conjunto de sensações inenarráveis: a alegria.

Por sua plasticidade, a margem tornou-se, na contemporaneidade, o grande paradigma dos estudos culturais para trabalhar com as diferenças, e palavras como

“marginal”, “marginalidade” tiveram seus sentidos distendidos, ampliados de acordo com a área de estudos a que se referem, ou ao espaço teórico que ocupam. Em princípio, pretendo manter esta maleabilidade, partindo da poesia, mas sem ignorar as configurações e desconfigurações regionais, as questões de gênero e transgênero, aliadas, ainda, aos resíduos raciais que subsistem e a certas fulgurações de influências, em campos intra e extraliterários, cada vez mais superpostos. Ainda se relacionam aqui, na Margem, poesia e identidade, poesia e influência, embora se tratem de identidades e de influências complexas e escorregadias, bem ao estilo do monstro.

O primeiro poeta vem da Bahia e circula entre a poesia, a tradução e o ensino de literatura. No texto de apresentação, na contra-capa de *Margem de uma onda*, o crítico literário carioca Luís Costa Lima capta com precisão serial o modo atual do fazer poético de Duda Machado¹:

Com *Crescente*, Duda Machado reunia, em 1990, sua obra poética de até então e se firmava aos olhos de um certo leitor como um dos quatro ou cinco maiores poetas da geração posterior às de Cabral e dos concretos. *Margem de uma onda* confirma e condensa sua qualidade. / Se já fosse possível descrevê-la, acentuaria dois elementos: trata-se de poetizar um mundo em cacos e em que o eu não mais ocupa a figura de centro. Mas o esquema que traça a frase logo precisa ser retificado: a idéia de poetizar um mundo caótico parece de imediato se confundir com uma atitude compensatória, uma espécie de não arriscada dopagem com palavras. Para entender-se que não é disto que se trata ou melhor que não é centralmente de compensação, é preciso, além de explicar o descentramento do eu, destacar-se um terceiro elemento: a ambivalência.²

¹ Carlos Eduardo Lima Machado, o Duda Machado, é poeta, tradutor e, atualmente, professor de Literatura em Ouro Preto, MG. Participou do movimento Tropicalista, um momento de ebulição cultural, na década de 70, que atingiu especialmente a música popular brasileira. Como compositor, tem parcerias com Gilberto Gil e Jards Macalé. Reuniu seus dois primeiros livros de poemas *Zil* e *Um outro* na antologia *Crescente:1977-1990* (São Paulo: Duas Cidades, Secretaria do Estado, 1990), ilustrada pelo artista plástico Guto Lacaz. Além do livro abordado neste estudo, *Margem de uma onda* (São Paulo: Ed. 34, 1997), Duda publicou o infanto-juvenil *Histórias com poesia, alguns bichos e cia.* (São Paulo: ed.34, 1997) e traduziu *Dafne e Cloe ou As pastoras*, de Longus (São Paulo: Ed. Princípio, 1996); *Recodificação – Arte, espetáculo, política cultural*, de Hall Foster (São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996); *Como se casa, como se morre*, de Emile Zola (São Paulo:Ed. 34, 1999); *O mistério do quarto amarelo*, de Gaston Leroux (São Paulo: Ática, 1999); *Breviário de citações ou Para conhecer Nietzsche – Fragmentos e aforismos* (São Paulo: Landy, 2^a. ed., 2001), entre outros. Publica esporadicamente na grande imprensa, geralmente no Caderno *Mais*, do jornal *Folha de São Paulo*, poemas inéditos ou traduzidos.

² Cf. Luiz Costa Lima, 1997. In.: MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. Op. Cit. Costa Lima é ensaísta, crítico e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia universidade Católica (PUC-RJ). Juntamente com Silviano Santiago introduziu os estudos estruturalistas no meio acadêmico brasileiro. É autor de *Dispersa Demanda* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981), *Mimesis – Desafio ao Pensamento* (São Paulo: Civilização Brasileira, 2000), e *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol.I e II. (São Paulo: Civilização Brasileira, 2002 – edição revisada e relançada, a primeira é de 1975), entre outros.

Sofrendo a atração de dois pólos, opostos e complementares, a meio caminho entre o mar e a areia, o poema, que estende o título a todo o livro, também dimensiona e problematiza a espacialidade: o lugar da onda é o lugar do risco, que se corre, e do risco que, precariamente, é traçado, para ser apagado logo em seguida.

No jogo entre o ir-e-vir das correntes marinhas e a dureza da areia que se transforma em pedra instaura-se o diálogo, no presente, com a dicção cabralina. Os poemas do modernista João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do sono* (1942) a *A educação pela pedra* (1966), em sua preocupação objetiva e metalingüística, acompanham, de entremeio, a trajetória de Duda Machado, num aceno que tem um porte de esfinge: no deserto contemporâneo, o poeta interroga a sua tradição, interroga-se, cifra e des-cifra, elaborando outros enigmas.

A dança das ondas recorta o semblante de ossos e de pedras e fala a secura do deserto³, na trucagem de “empedran-do”, dividida em dois versos, toda a primeira estrofe tornando-se subitamente uma paradoxal “onda quadrada”, ou uma seca e definitiva tumba⁴. Por outro lado, busca a dimensão entre parênteses da vertigem, talvez no passado lingüístico comum, galaico-português⁵, em uma zona de porto, possibilidade concreta de

³ A relação paradoxal estabelecida entre o mar e o deserto, muito visitada por João Cabral de Melo Neto, tem uma elaboração refinada em “A Fábula de Anfion”, de *Psicologia da composição*, publicado em 1947. Dialogando, também, com o acaso, este poema deu o mote de aproximação entre Duda Machado e Mallarmé, relação que será explorada, neste estudo, no capítulo 4, que trata do Limite.

⁴ A imagem da tumba, nem tão seca, nem tão definitiva, é captada por Didi-Huberman, como uma “presença” do vazio, específica da arte e relacionada ao mito, uma espécie de pulsão antropológica da forma, que interroga, a partir da análise dos conteúdos recalcados pela metafísica cristã e pelo cinismo tautológico pós-moderno, a ditadura do olhar, metafísico ou desencantado, que impõe o sentido. O ensaio de Didi-Huberman toma como objeto, por exemplo, as esculturas do escultor minimalista David Smith. Cf. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. Por outro lado, a instalação de Mira Schendel, *Ondas paradas de probabilidade*, que discute a relação entre a transparência e o vazio, exposta na X Bienal de São Paulo, em 1969 e rerepresentada em sala especial dedicada à artista na Bienal de 1994, é constituída pela montagem de uma estrutura de arame e madeira fixa ao teto, de onde pendem, em direção ao chão, feixes de fios de nylon, um desenho tridimensional feito de ar e luz. Os fios de nylon são acompanhados por uma placa de acrílico contendo o texto bíblico do “Livro dos Reis”. Foi concebida como uma experiência ótica para o público. É importante salientar que o trabalho de Mira Schendel (1919/Zurique – 1988/Brasil), teve uma relação tensa com a arte concretista, da qual a artista foi contemporânea e na qual representou uma dimensão à margem. Dois trabalhos da artista e um poema de Haroldo de Campos, dedicado a ela, constam no capítulo 3, Lumiar. Ver outras referências mais adiante, no capítulo 5, Infravele.

⁵ Vigo é uma cidadezinha espanhola, da região da Galícia, próxima a Portugal, que nasceu ao abrigo de seu porto e se organiza por ele, desde a Idade Média, quando foi visitada pelos romanos, ou da Idade Moderna, quando participou das aventuras de conquista do Novo Mundo. O poema reforça, novamente, a relação de Duda Machado com Cabral, pois este residiu em Barcelona por muitos anos, como Cônsul do governo brasileiro. Nos vários poemas dedicados à Espanha, Cabral associa as singularidades da paisagem e a secura da atmosfera com a rigidez da composição e a economia “clássica” do poético, algo que ele encontra tanto nas terras espanholas quanto no nordeste brasileiro. No poema “Campo de Tarragona”, de *Paisagens com figuras*,

todos os trânsitos, e expressa o desejo de penetração em outro extremo, no inominado. O mar, que é deserto, camuflagem da visão, miragem, perda de controle, estende uma corda bamba entre os mundos, - Ocidente/Oriente, presente/passado, “ter nome”/ “sem nome”, - sendo ao mesmo tempo liame e precipício.

A condição de estar “à margem” - considerando que o poeta Duda Machado reside em Minas Gerais e publica esporadicamente poemas e traduções na grande imprensa - traz uma referência direta ao livro de Augusto de Campos *À margem da margem*, de 1989, uma espécie de almanaque, uma compilação mais ou menos aleatória: compõe-se de artigos díspares, que vão de 1963 a 1987, até então isolados em jornais e em outras publicações. Condensa Flaubert, Butor, Joyce, Oswald e Pagu, além de poemas óticos, e propõe uma “nova viagem literária”: reunir textos marginais em relação à entrada oficial nas letras, ainda que tenham passado a figurar no rol dos nomes consagrados, juntando um exemplário de escritores “da margem”, *da margem da margem*⁶.

Nos poemas de Duda, é explícito o estabelecimento de um diálogo com os textos dos teóricos do concretismo, mas, ao mesmo tempo, pela exploração da imagem de uma onda do mar, estabelece-se um distanciamento que opera um alto grau de mobilidade, maleabilidade e independência. Nesse sentido, a sua declaração⁷ de considerar “margem da

de 1955, as estrofes a seguir, que dão uma idéia desta relação: “...//No campo de Tarragona/ (campo ou mapa o que se vê?)/ a face da Catalunha/ é mais clássica de ler.// Podeis decifrar as vilas,/ constelação matemática,/ que o sol vai acendendo/ por sobre o verde de mapa.// Podeis lê-las na planície/ como em carta geográfica,/ com seus volumes que ao sol/ têm agudeza de lâmina.// podeis vê-las recortadas,/ com as torres oitavadas/ de suas igrejas pardas,/ igrejas, mas calculadas.// Girando-se sobre o mapa,/ desdobrando pelo chão/ ao pé da torre quadrada,/ se avista o mar catalão.// É mar também sem mistério,/ é mar de medidas ondas,/ a prolongar o humanismo/ do campo de Tarragona.//...” É aqui, também, que se vislumbra a distância entre o poeta moderno, da regularidade e da precisão humanista e racional, refletida na e pela paisagem, que ainda pode ser “lida” como uma cifra cartográfica, e o poeta contemporâneo, para quem “ter nome” ou “sem nome” apontam para o mesmo espaço vazio, o deserto e o mar em todas as partes e a ausência de mapas, embora reste o desejo de uma “onda extrema”, à qual o poema “quer te levar”, mas onde é “difícil estar”. Talvez se trate da crença nas diferenças produzidas pelos deslocamentos, na mobilidade cosmopolita, no primeiro, e no questionamento dessa estética, diante de uma geografia que se tornou ascética, padronizada e globalizada, no segundo.

⁶ No prefácio, Augusto de Campos recupera a estrofe de um poema de Décio Pignatari, de 1951: “-Apenas o amor e, em sua ausência, o amor / decreta, superposto em ostras de coragem,/ o exílio do exílio à margem da margem”

⁷ Conforme declarou gentilmente o próprio Duda Machado, por e-mail, em outubro de 2002: “A única coisa talvez interessante que posso dizer, a propósito do título do poema e do livro. A aproximação com a imagem de margem cultivada por Augusto de Campos fez-me hesitar a princípio, quando quis dar esse título ao livro. Mas considerei que a expressão “margem de uma onda” tinha uma semântica curiosa: esta margem estaria do lado inverso da “crista” (“crista da onda”), mas podia estar também do mesmo lado, sendo a crista a margem superior, digamos. Também a margem da onda pode ser aquela que vai tocar a areia. Por outro lado, no poema, há certamente (o que não quer dizer que não haja outras coisas) a equação “onda extrema = margem

onda” uma espécie de oposto complementar da expressão coloquial e datada “crista da onda” exemplifica uma definição consciente e voluntária da parte do poeta de configurar um lugar à *margem* para seu trabalho, concentrando-se especialmente em derivas metapoéticas.

No âmbito acadêmico, Duda Machado escreveu, sob a orientação de Bóris Schnaiderman, uma tese de Doutorado⁸ sobre as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, com o objetivo de “mostrar o caráter inovador e sincrético” do texto haroldiano, “a partir de determinadas características estruturais que constituem uma espécie de ponto máximo dentro da modernidade literária no âmbito da ruptura/mistura de gêneros”⁹. O texto aborda três obras que considera matriciais das *Galáxias*: *Finnegans Wake*, de James Joyce, os *Cantos*, de Ezra Pound e “Un Coup de Dés” e o projeto do “Livre”, de Mallarmé. Trata, também, da fluidez do gênero da narrativa, com o apoio de Mikhail Bakhtin, e explora as transformações da lírica moderna a partir de Baudelaire.

O interessante, talvez, nestes movimentos, seja surpreender Duda Machado lendo as obras que Haroldo lê, e pensar em um Duda ensaísta que, a partir de um viés institucional, alimenta o seu próprio fazer poético. Considerando que a sua defesa de tese acontece em 1996 e que *Margem de uma onda* vem a público em 1997, se pode pregar eventos/escritos/retalhos numa mesma costura, com importância ao mesmo tempo complementar e suplementar, e elaborar uma analogia plástica da margem: em vai-e-vem, exibindo ao mesmo tempo a aproximação e o distanciamento.

No terceiro capítulo deste estudo, que trata do Limite, o que se desenha em Duda, atualizando Mallarmé e Baudelaire, a partir da leitura dos concretos, é melhor investigado, pois esta é uma linha que se desdobra na poética do presente: a linha que corta e que também liga, a linha que é escritura e que também desenha, ela própria, as suas possibilidades de fuga.

O que se anuncia parcialmente aqui, na Margem, com o poema paradigmático de Duda Machado, será recuperado, a seguir, em formas díspares: como margem interna, uma

de uma onda = sem nome”. Com isto quero dizer que esta “margem” não é um estar à margem na onda da poesia aceita, mas aquela margem em que se está à margem da própria poesia e até onde, hoje, ela tem que ir”.

⁸ Cf. MACHADO, Carlos Eduardo Lima. *Galáxias: do texto à ficção – abolição e memória das fronteiras*, São Paulo: USP, 1996. (Tese de Doutorado em Teoria Literária).

⁹ Op. Cit., p. 4.

fábula da modernidade latino-americana, na qual os primeiros ensaios de Borges, que dialogam com as vinhetas e a escrita mestiça de Xul Solar, elaboram uma re-orientação do olhar, uma tomada de posição na tentativa conjunta de consolidar uma escritura em torno da mesma imagem.

Já a margem externa se exhibe nos deslizamentos do presente, em fantasmas que retornam e são esconjurados, na trama de um tecido de escrituras, silencioso e secreto construído pela poeta argentina Tamara Kamenszain¹⁰. Antes, porém, passa-se de modo mais intenso pelas margens teóricas, transdisciplinares, que ao mesmo tempo sustentam e desviam estas análises.

1.1. O lugar da margem

O filósofo Jacques Derrida¹¹ tem feito uma crítica da filosofia ocidental de uma perspectiva que abarca não somente a filosofia, mas também a literatura, a lingüística e a psicanálise. O desafio teórico, lançado em *As margens da filosofia*¹², partindo da premissa

¹⁰A poeta e ensaísta Tamara Kamenszain nasceu em Buenos Aires, em 1947. Neste estudo, abordo três dos seus livros de poemas: KAMENSZAIN, Tamara. *El Ghetto*, Buenos Aires: Sudamericana, 2003. *Tango bar*, Buenos Aires: Sudamericana, 1998. *Vida de living*, Buenos Aires: Sudamericana, 1991. Além desses, a poeta publicou os seguintes: *De este lado del Mediterráneo*, em 1973, *Los No*, em 1977 e *La Casa Grande*, em 1986. Recebeu o terceiro Prêmio Nacional de Literatura, em 1985, pelo conjunto de ensaios de *El texto silencioso*, e o primeiro Prêmio do Governo da cidade de Buenos Aires, em 1999, por *La edad de la poesía*. Publicou, em 2000, pela editora Paidós, uma reunião de textos intitulada *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Colabora ainda com o jornal periódico platense *Diario de Poesía*. Tamara esteve no Brasil, participando na mesa redonda “Fantasmas do modernismo na poesia contemporânea”, no colóquio “Poesia: passagens e impasses”, na UFSC, Florianópolis, em dezembro de 2001, e, mais recentemente, no Rio de Janeiro, em julho de 2004, junto com o escritor Cesar Aira, participando de uma mesa redonda sobre poesia e prosa argentina do presente, no evento *Conexões Rio – Buenos Aires: letras, imagens e sons*. Os poemas de *El Ghetto* foram traduzidos para o português pelo poeta Carlito Azevedo. Ver KAMENSZAIN, Tamara. *O Gueto*. Trad. Carlito Azevedo e Paloma Vidal. São Paulo: Ed. Moby Dick, 2003.

¹¹ Jacques Derrida fundou, em Paris, 1983, o Colégio Internacional de Filosofia. No mesmo ano, foi eleito para a École Pratique des Hautes Études, na qual foi diretor de estudos na área de Ciências Sociais. Publicou trabalhos de cunho extremamente amplo e diversificado. Dentre os traduzidos no Brasil, conhecemos *A escritura e a diferença* (Perspectiva, 1972), *Gramatologia* (Perspectiva/Edusp, 1973), *Margens da filosofia* (Papyrus, 1991), *Espectros de Marx* (Relume-Dumará, 1994), *A farmácia de Platão* (Iluminuras, 1997), *O olho da universidade* (Estação Liberdade, 1999), *Mal de arquivo, uma impressão freudiana* (Relume-Dumará, 2001) e *Torres de Babel* (Ed. UFMG, 2002). A disseminação de suas idéias no Brasil já produziu uma tese: SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida. Rhétorique et Philosophie*. Paris: L’Harmattan, 1998; e duas coletâneas de artigos acadêmicos: NASCIMENTO, Evando e GLENADEL, Paula (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, e DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). *As margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

¹² DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991. Com o título original de *Marges de la philosophie*, foi publicado em Paris, pelas Éditions de Minuit, em 1972.

de uma pluralidade de interpretações, na qual não se justifica a busca de superioridade de umas sobre as outras, permite que suas abordagens interroguem vários pensadores, como Rousseau, Saussure, Austin, Benveniste, Kant, e insistam na necessidade de uma desconstrução, ao mesmo tempo rigorosa e fértil, que auxilie o pensamento ocidental na identificação de suas regiões de recalque – o fono e o logocentrismo metafísicos - e na elaboração de sua superação, pela prática sistemática de uma anamnese transdisciplinar da escrita e da textualidade. Assim descrita, em uma espécie de “resumo” para capa de livro, é um tipo de crítica que parece tarefa fácil, mas tem ocupado boa parte da teoria de todas as áreas, nas últimas décadas, e me levou a pensar tanto nos motivos para elaborar este estudo, em cada um dos seus cruzamentos, quanto na questão específica que abordo aqui, do lugar da margem.

No artigo inicial de *As margens da filosofia*, intitulado “Tímpano”, Derrida elabora uma pergunta em torno da qual se articulam os demais textos do livro: “Se há margens, haverá ainda *uma* filosofia, *a* filosofia?” – e, em seguida, conclui:

Não há uma resposta, pois. Talvez mesmo uma questão, no fim de contas. A correspondência copulante, a oposição questão/resposta, já está alojada numa estrutura, envolvida na cavidade de um ouvido onde queremos ir ver. Saber como ele é feito, como se formou, como funciona. E se o tímpano é um limite, talvez se tratasse menos de deslocar *tal* limite determinado do que trabalhar no conceito de limite e no limite do conceito. De fazê-lo sair, a vários golpes, dos seus eixos.¹³

Trata-se de uma não questão/não resposta que faz aparecer, numa mesma conjunção, dois movimentos: um, relacionando a margem diretamente a seus efeitos desconstrutores, considerando que uma linha cambiante, que se faz e se desfaz incessantemente, ameaça a força estabilizadora implícita nos artigos *uma* e *a*, e contamina, por extensão, o termo institucional ao qual se ligam, ou seja, *filosofia* – que poderia ser, nesta tese, *literatura* ou *poética*, *poética visual* ou *visualidade*. Outro, decorrente e complementar do primeiro, voltando-se para a questão do limite, ou da questão-limite, e indagando, a partir de um lugar: o que se ultrapassa, o que se questiona, afinal, quando se está nas margens?

No caso específico da dissolução das fronteiras, entre a filosofia e a literatura, a desconstrução converte-se em uma estratégia de leitura, em um mecanismo textual que

¹³ Cf. “Tímpano”, Op. Cit., p.18.

desconsidera as medidas tradicionais de tempo, espaço e os parâmetros de análise centrados na historicidade, ou nas intenções do autor, esboçando uma zona de desconfiança a partir da qual se transgride as barreiras da verdade ou do sentido único.

“Zone” é o título, tomado de Apollinaire¹⁴, da segunda d’*As moralidades pós-modernas*, de Jean-François Lyotard, e, a partir do jogo curioso que se estabeleceu, em português, entre a palavra *zone* e suas traduções como *periferia* ou *subúrbio*, talvez se possa entender, com este texto, um pouco melhor a potência e o lugar da *margem*:

Deve-se entrar na cidade pelos subúrbios. A frase dos subúrbios é a queixa: não moramos em parte alguma, nem fora nem dentro. A queixa de ser órfão já ressoava nos bairros da cidade clássica com Villon. Difunde-se até o cerne nas metrópoles modernas. Mau menino, moça perdida, as crianças da periferia vêm domingo ao centro cantar seus estribilhos sem pé nem cabeça. Recitam poemas em prosa. Desconcertam a arte poética. Chamam-se Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. “Você lê os prospectos, os catálogos, os cartazes que cantam bem alto/ Eis a poesia hoje de manhã e, quanto à prosa, há os jornais”: Apollinaire abre *Alcools* com “Zone”. É o cinturão grego, nem campo nem cidade, um outro lugar, que não é mencionado no registro das situações.¹⁵

Subúrbio, periferia ou margem são as palavras para o domicílio do filósofo moderno, que se instala na metrópole, no fluxo das passagens, de maneira equívoca: “relegado às margens, também ocupa seu centro”¹⁶. Oscilando entre os pressupostos de uma

¹⁴ Para Saul Yurkievich, poeta e professor argentino, Apollinaire extrai do presente seu motivo fundamental. Na abertura de *Alcools*, de 1913, o poema “Zone” revela a passagem emocionada do poeta que adquire um claro vislumbre do século recém nascido, o século XX, a “vigésima pupila”, cujo símbolo será o avião. Seu cansaço de tudo o que é velho, seu desencanto frente ao mundo antigo, contrastam com o fervor pelas novidades. No moderno se encontra a nova poesia. “Zone” prenuncia o distanciamento da estética simbolista e o contato mais direto com o mundo moderno, com a vida imediata. A poesia de Apollinaire, que também dialoga com o surrealismo, recorta em vários planos a realidade circundante. Cf. YURKIEVICH, Saul. *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968. Para uma leitura mais recente, que inclui “Zone” no conjunto de textos-viagens fundamentais da primeira vanguarda e assinala a importância do artigo de Apollinaire, *Les peintres cubistes*, de 1913, e de seus *Calligrammes* para a adoção e a incorporação, pela literatura, de procedimentos plásticos como a colagem, ver PERLOFF, Marjorie. *O movimento futurista – avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993. Foi incluída no capítulo 3, Lumiar, uma versão monstruosa de “Zone”: “Zona em pedaços” ou “Zona total”, publicada no Caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 29 de julho de 2003. É o trabalho de cinco poetas que traduziram para o português, em partes, o famoso poema.

¹⁵ LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. p.23. O título original é *Moralités postmodernes* e foi publicado pela Ed. Galilée, em 1993.

¹⁶ Op. cit. p.25.

“limpeza crítica” e uma “repoluição metafísica”, a filosofia da cidade¹⁷ estabelece, assim, uma situação de tráfico entre os interesses, as paixões e os pensamentos contemporâneos:

O desespero de jamais fundar as existências e a resolução de lhes dar abrigo, a nostalgia do verdadeiro e a fadiga do precário, os desejos contrários de se retirar para o deserto escolástico e de se engajar nas lutas, todas essas passagens desenham a zona incerta em que o filósofo urbano ensaia e pensa uma instalação jamais acabada, o Ocidente.¹⁸

Entre as margens urbanas, um tanto nostálgicas, exploradas por Lyotard e as margens da porosidade, que abarcam os diversos domínios de um saber globalizado, exigidas por Derrida, a crítica faz da própria instabilidade o seu trabalho, encara a cena contemporânea, na qual se cruzam ressonâncias modernas com ícones da pós-modernidade - fluxos de imagens, lugares vazios, espaços virtuais – e tira “disso” um discurso escorregadio, que, estrategicamente, se faz e se escapa pelas bordas, a sua condição de possibilidade.

É inegável que a própria citação de Lyotard, falando de margens a partir de um “centro”, na sua condição de um filósofo “pseudo-relegado”, se considerado numa relação geográfica com a América Latina, vem, de certo modo, ironizar o meu esforço, como teórica de “terceiro mundo”, de pensar, com os europeus, as questões da margem. Mas entendo que na elasticidade do conceito também cabem as aporias, as incongruências e a desgeografia do pensamento crítico contemporâneo, ou seja, espero, com o mesmo gesto, deslocar inclusive a Lyotard, admitindo que suas “crianças perdidas”, que cantam em um coro múltiplo e desconexo poderiam ser, também, os moradores de rua de uma cidade como São Paulo, por exemplo, perspectiva que Duda Machado explora produtivamente em alguns poemas¹⁹. O mesmo cabe em relação a Derrida, que, se aplicar a mesma lógica, por ele ser

¹⁷ Antes de ser integrado na composição do livro, o artigo “Zone” consta nas Atas do colóquio “Le Philosophe dans la cité”, de maio de 1992, sendo publicado em *Les Cahiers de Philosophie*, em 1993. Considerando a questão da cidade, Silvana Vieira da Silva Amorim explica que a palavra *zone* era empregada pelos parisienses da época da pré-guerra para designar terrenos vazios nos quais se acomodavam pessoas marginalizadas pela sociedade da época, estrangeiros e ciganos, em sua maioria. Cf. AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, especialmente “L’enchanteur mélancolique: o lirismo como consciência do (seu) mundo”, pp.147-153. É importante resgatar, também, a reflexão de Jean-Luc Nancy a respeito do *chantier*, o canteiro de obras como espaço de *des-oeuvrement*, isto é, da reciclagem e do monstruoso transformismo da cidade moderna. Cf. NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée* (Borgois, 1986, 3ª. Ed. 1999) e traduzida para o espanhol, por Juan Manuel Garrido como *La comunidad inoperante*. Santiago do Chile: LOM/Universidad Arcis, 2000.

¹⁸ Op. cit. pp. 25-26.

¹⁹ Cf. dois poemas: URUBU-ABAIXO: overdose de dezenas/ de dúzias/desovam/ desossam/desencarnam// subterrâneos jardins de infância/ de quem mais carniça que criança// abocabraba/ saliva rala// tudo que os

francês, não deixa de ser, também, argelino e judeu. Mas nem tanto ao mar, nem tanto à terra: as margens das quais estou falando se ligam ao termo “marginal” em todas as suas acepções, e não apenas àquela, sociológica, que marca um lugar de carência material. Estou falando de carências múltiplas e, principalmente, conforme explicitarei a seguir, de carências ambivalentes e criadoras.

Indagando, astutamente, “Quantas margens tem uma margem?”²⁰, Raúl Antelo rearma toda uma discussão de interregno, “apoiado” nesta onda instável, já bastante discutida entre nós, desde a década de 70, a partir das postulações proféticas do “entre-lugar”, de Silviano Santiago, já mencionadas no texto de introdução, e que tornaram-se um verdadeiro divisor de águas teórico, introduzindo as investigações pós-estruturalistas no meio universitário. Não por acaso, com Silviano, se pode retornar aos primeiros textos de Derrida e a todo o esforço da sua crítica e da sua didática para torná-lo conhecido no espaço acadêmico²¹ latino-americano, abrindo caminho para o desenvolvimento de um pensamento pós-moderno a partir dos trópicos.

O artigo de Antelo, entretanto, opera uma potencialização que estende a reflexão sobre a margem à estética de limiar, ou ao limiar da estética, valendo-se de um *plus* lacaniano que coloca o sentido em suspenso e aponta várias direções, sobretudo em relação ao discurso poético. Diz o crítico, com as palavras escritas por Lacan: “A criação da poesia

exprime/ reinventa o crime// etês/ erês// num bafo de forra/ vão mamando cola. Ou, CARAPICUÍBA: sentados/ as cabeças caindo/ uma a uma/ o sono/ resistindo aos freios/ aos solavancos/ do ônibus// em pé/ compactados num híbrido/ de cabeças e braços/ que não permite/ distinguir seus donos/ se equilibram// vacilam/ e obstinados/ se agarram/ao silêncio/ último recurso/ de espaço. In: MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*, op. Cit., pp.19 e 73.

²⁰ “Quantas margens tem uma margem?”, de Raúl Antelo, é o artigo publicado na Revista *Margens/Margenes*, em agosto de 2002, em seu primeiro número (Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. Número 1 Ano 1, julho de 2002). Discutindo o conceito de margem a partir de uma teoria pós-colonial, o texto torna-se, um pouco, a plataforma da revista, que conta com a direção conjunta de Silviano Santiago e Wander de Melo Miranda.

²¹ Em *Uma Literatura nos trópicos*, de 1978, no artigo final “Análise e interpretação”, Silviano configura três momentos e modos distintos de pesquisa em Teoria Literária, com base na produção francesa, desde Barthes, passando por Genette, até chegar à tríade pós-estruturalista Foucault, Deleuze e Derrida. A este último, dedica as páginas finais, apresentando brevemente a desconstrução e demonstrando uma leitura atenta de *La Dissémination*, de 1971. Nesta época, já havia publicado uma introdução a Derrida, intitulada “Desconstrução e Descentramento”, na revista *Tempo Brasileiro*, número 32, de 1973 e, juntamente com seus alunos da PUC/RJ, elaborou o *Glossário de Derrida* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976), uma espécie de “mapa” dos principais conceitos do filósofo francês nos textos conhecidos até então, desde a coletiva *Théorie d'ensemble* (Paris: Seuil, 1968), até a seminal *De la Gramatologie*, que chega ao Brasil em 1973 (Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo).

consiste em colocar, segundo o modo da sublimação própria à arte, um objeto que eu chamaria de enlouquecedor, um parceiro desumano”²².

A densidade desta pequena frase, ela própria enlouquecedora, põe em contato, simultaneamente, a poesia, a arte, o sublime, a loucura e a (des)humanidade, numa economia que se pode dizer explosiva, que faz ir pelos ares quaisquer das certezas que possam estar coladas ao texto, pelo simples gesto de, ao aproximar as palavras e confrontá-las, provocar faíscas que se disseminam em significações improváveis e imprevisíveis.

Antelo considera a margem “mestiça, mediadora e intérprete de si própria”²³, assegurando que ela não pretende nenhuma superação que advogue em favor de um trânsito sociológico da permanência, da tradição à ruptura do modernismo ou à disseminação pós-moderna. Na área econômica, a margem tampouco pretende transformar o conceito de subdesenvolvimento, ou se apóia em noções tais como dependência ou periferia. Na era do capitalismo espetacular integrado, a imagem – que no momento é a margem – seria um modo de viabilizar algum tipo de ação.

Esta margem/imagem é ambivalente: elabora um esforço de união que se inscreve/reinscreve sobre um gesto prévio de divisão. O ser à margem reivindica, ao mesmo tempo, um domínio plural de saber e a reconquista da autonomia de um pensamento mestiço. Pela lógica do capitalismo avançado, que é a da proliferação indiscriminada de imagens – redes, internet, globalização –, de mitos que incessantemente se disseminam, o pensamento das margens coloca-se *com* e *contra* os valores dominantes. É um pensamento que aponta tanto à persistência de um dado local quanto à emergência de um dado novo, situado para além do local, que estrutura a articulação copulativa das leituras, identificada em Derrida, ou que sublinha o convívio de tempos e espaços desarticulados nas bordas delineadas em Lyotard: “Nessa neutralidade ativa do entre-lugar *glocal* encontram-se, de fato, as margens da experiência”²⁴.

²² Cf. ANTELO, Raúl, “Quantas margens tem uma margem?”, op.cit., pp.76-85, citando de LACAN, Jacques, *O Seminário*. Livro 7. “A Ética na Psicanálise”. Trad. A. Quinet. RJ: Jorge Zahar, 1988, p.173.

²³ Op. cit. p. 77.

²⁴ Op. cit, p.81. Na conferência intitulada “Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal”, Raúl Antelo, a partir do personagem Ubu, da peça *Ubu rei*, de Alfred Jarry, situado enquanto herói glocal, meio global, meio local, ensaia uma fábula diversa da do modernismo fundacional, apoiado tradicionalmente, como se lê em ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* (Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus, 1973), especialmente no terceiro capítulo, da segunda parte, intitulado “Robinsones y quijotes” (pp 109-187), nos paradigmas de Robinson Crusoe (Defoe) e de Dom Quixote (Cervantes). Com a alternativa do Ubu, monta-se uma metáfora do Brasil pós-nacional e, ao mesmo tempo, uma alegoria da América Latina, a

Em termos culturais, falar em margens equivale a considerar tanto quem recebe as influências, quanto as modificações geradas no próprio intercâmbio, ou seja, o enfoque teórico precisa considerar a dinâmica inter-cultural e estender-se a todas as instâncias. Se aplicada esta reflexão à questão identitária, percebe-se que a margem também é o lugar da heterogeneidade:

Soberania é o conjunto de dispositivos mobilizados para dominar, ou até mesmo reprimir os semelhantes em nome de uma heterogeneidade irreduzível. A heterogeneidade, sempre marginal à lógica unitária da identidade, homogênea por definição, é de natureza ambivalente, ora revulsiva, ora atraente, ora fascista, ora revolucionária. Vincula-se a uma economia geral, a uma lógica de contra-dom, e não está, de fato, preocupada com as causas de um fenômeno, isto é, sua origem sempre esquiva, a diluir-se na metafísica, voltando-se, entretanto, ao funcionamento de um dispositivo, donde o foco é sempre enérgico e disseminante.²⁵

No âmbito da literatura sul-americana, a ensaísta Josefina Ludmer, armou um *Tratado sobre a pátria*, que promove uma imbricação entre exterioridade política e interioridade discursiva para ler o gênero gauchesco²⁶. Tendo como mote a diversidade, incorporada no próprio jogo formal, o olhar do leitor é atraído para as linhas transdisciplinares que o atravessam e que desenham suas múltiplas fronteiras ou corpos, “orillas”: de pátria, de gênero, de texto.

Ao longo do *Tratado*, são as irrupções intertextuais e transtemporais que tecem as alianças letradas das várias disciplinas e sustentam o discurso que se monta a respeito de uma aliança cujo ponto de partida é o silêncio, o não direito à voz, ou o não direito ao registro escrito da voz. A leitura em diagonal tenta integrar o corpo multifacetado e disperso do gênero, movendo-se entre tons, vozes, enunciados, ações, relatos, nomes, lugares, palavras e postulando, segundo Ludmer “o caráter fundador da diferença de objetos e campos na literatura”²⁷.

partir de uma inscrição plural, de uma narração da periferia explorada pela mundialização das trocas, que é monstruosa e, por isso mesmo, capaz de produzir algum sentido. O texto, em edição bilingüe português/holandês, foi publicado pela Cátedra de Estudos Brasileiros, Universidade de Leiden, em 2000.

²⁵ Op. cit. p. 78.

²⁶ Em *O gênero gauchesco um tratado sobre a pátria*, o gênero vai se construir como uma guerra pelas definições da voz “gaúcho”, do espaço “gaúcho”, dos sentidos da palavra “gaúcho” e, conforme o sistema de posições estratégicas que vai traçando, torna-se uma luta pela sobrevivência em todas as instâncias. Cf. LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco, um tratado sobre a pátria*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó, SC: Argos, 2002.

²⁷ Op. cit. p.17.

Já foi apontada, nos textos mencionados, de Derrida, uma ênfase semelhante na mobilidade e na diversidade. Na advertência de abertura de *A verdade em pintura*, o crítico explica que escreve “em torno da pintura” por quatro vezes: a primeira, para convocar a filosofia - Platão, Kant, Hegel e Heidegger - que ainda domina o discurso sobre a pintura; a segunda, para decifrar o contrato singular que liga o *traço* fônico ao *traço* gráfico, ou a autobiografia à narração política em pintura; a terceira, para analisar a singularidade do traço como assinatura de quem desenha, a presença do luto e dos restos em pintura; e a quarta, para questionar a noção de *verdade*, que muitas vezes confunde-se com a pintura.

Na disposição textual quádrupla, identificam-se ou delimitam-se margens, entornos ou imediações da obra que, neste caso, é pictórica, e que configuram espaços de análise, *tropos* que se superpõem a *topos*, e que se disseminam: “marca, enquadramento, título, assinatura, museu, arquivo, discurso, mercado; em todo lugar, em suma, onde se legisla marcando o limite, inclusive o da cor”²⁸.

Assim, um posicionamento de uma perspectiva ampla – às margens da filosofia ou da cultura, por exemplo – ou de outra, mais restrita, – em torno da pintura, de uma pintura ou desenho, de um quadro, do subjétil, - coloca em funcionamento a plasticidade peculiar da margem, que vai da orla externa à interna, e vice versa. No *passe-partout*²⁹ derridiano, a margem é traçada por uma escrita escandida em quatro partes, por uma linha que independe de um enquadramento único ou de chave decifradora universal: o enquadramento é uma estrutura com fundo móvel, um índice entre suas duas orlas, que permite ver ou faz aparecer, em seu contorno vazio de pintura, o quadro, a figura, a forma, o sistema de cores e de traços.

De modo similar, pensando nos poetas contemporâneos, nas singularidades discursivas que escolhi para configurarem este estudo, os limiões do Sublime, do Limite e do Infraleve, que serão tematizados nos demais capítulos, poderiam ser tomados à parte, como independentes e autônomos, auto-suficientes em sua aplicabilidade teórica, ou serem

²⁸ Cf. DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González e Dardo Scavinio. Buenos Aires: Paidós, 2001.

²⁹ “Passe-partout” é o título do ensaio de abertura de *A verdade em pintura*. Uma nota do tradutor esclarece: “El término francés *passe-partout* tiene el significado de “encuadre” y también, entre otros, de “llave maestra”(aquella que permite *pasar por todos os lados*). Em português: “Passe-partout [Fr.] s.m. 1. Fita de papel (vendida em rolos), que se coloca em redor de uma fotografia ou desenho à guisa de moldura. 2. Peça que se adapta às seringas de injeção a fim de possibilitar a aplicação de agulhas de quaisquer calibres. 3. Chave para todas as fechaduras.” *Dicionário Aurélio*. Op.Cit., p.1278.

percebidos como desdobramentos de orlas internas e externas da estética - ou da an-estética - que investigo, ou seja, pode-se entendê-los como margens da margem de uma mesma e única imagem, heterogênea e possível de captar somente em acenos esporádicos e parciais³⁰.

Por enquanto, aqui, na Margem, estes desdobramentos teóricos se evidenciam nas duas leituras a seguir: a primeira enfatizando o diálogo, até certo ponto subliminar, entre Borges e Xul Solar, e a segunda explorando a dicção neobarroca de Tamara Kamenszain.

1.2. Xul Solar e Jorge Luis Borges: uma parceria nas margens

Os trabalhos experimentais, a partir de 1920, de Oscar Alejandro Agustin Schulz Solari, que se assinava Xul Solar, elaboram, em muitos aspectos, a “carga” transnacional marginal referida anteriormente, anunciando, desde o início do modernismo, os impasses que assinalarão o seu fim. Contemporâneo de James Joyce, conhecedor do surrealismo e do expressionismo alemão, Xul tira proveito destes referenciais para desnudar em suas pinturas os conflitos formais latentes na vanguarda argentina.

Segundo Beatriz Sarlo, “o que Xul mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade européia e diferença do Prata, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; regionalismo (“criollismo”) e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla”³¹.

Além de exacerbar os conflitos mais amplos, que se estendem às discussões nacionalistas e/ou às postulações de uma identidade latino-americana, Xul Solar promove

³⁰ A postulação de formas artísticas que se repetem e retornam no campo cultural vem das idéias do historiador da cultura Aby Warburg (1866-1929), criador do conceito de “pathosformel”. Segundo Warburg, a cultura se processa por uma série de sintomas que se encontram na formulação das imagens que se repetem, diferidas, e este desejo de retorno por parte das formas é tão forte que sobrevive em diversas manifestações anacrônicas da cultura. Nesse sentido, como foi assinalado na abertura deste capítulo, pode-se pensar a imagem de uma margem permeando, fantasmaticamente, o campo ficcional. Neste estudo, ela passa pela teoria de Derrida, pelos primeiros artigos de Borges, pelas experiências pictográficas de Xul Solar e pelos poemas de Tamara Kamenszain, num primeiro momento. Num segundo, atinge os demais artistas e poetas citados, pois, nunca é demais repetir, o lugar de uma poética de limiar é a margem. Ver WARBURG, Aby M. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North América*. Trad. Michael P. Steinberg. New York: Cornell University Press, 1995. Sobre a relação entre a poética contemporânea brasileira e o anacronismo ver também o artigo de Celia Pedrosa: “Considerações anacrônicas: Lirismo, subjetividade, resistência”. In: BARROS CAMARGO, Maria Lucia e PEDROSA, Celia (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: Leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001, pp.7-23.

³¹ Cf. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 15. Tradução minha.

uma redefinição de parâmetros artísticos. Utilizando-se de suportes visuais de gêneros e técnicas desprezados pela academia, como aquarelas e colagens, também faz incursões pelo discurso verbal, na busca de uma interação entre as linguagens. Assim, introduz palavras, frases e números em suas telas – a pintura escritural³² - e inicia uma série de experiências lingüísticas às quais os elementos construtivos da plástica são incorporados – a escrita pictórica.

Juntamente com Jorge Luis Borges, Xul participa da fundação e da consolidação do modernismo na Argentina. Os dois artistas, desde 1925, mantiveram uma amizade caracterizada por uma profunda colaboração intelectual. Espíritos universalistas, ambos queriam sintonizar a arte local com as vanguardas européias e escrevem na revista *Martin Fierro*, periódico por excelência do ultraísmo argentino³³.

Em 1927, o poeta brasileiro Ronald de Carvalho publica, no Rio de Janeiro, o artigo “Gente de Martin Fierro”, abrindo com um comentário geral sobre esta revista e seus colaboradores. A través dele, se toma conhecimento das impressões de um intelectual da vanguarda brasileira a respeito de seus companheiros argentinos, identificando uma série de afinidades:

A gente jovem da Argentina cansou-se de ver o espetáculo de Ruben Dario e Leopoldo Lugones. Espectáculo de luxo, com certeza, mas excessivamente francês ou espanhol. Fazia falta uma peça diferente, capaz de romper a unanimidade segura dos aplausos. Todos os gestos dos personagens eram conhecidos. A cena havia transformado-se em desfile, pela qual passavam os soldadinhos de sempre, corretos, limpos, marcando o compasso grave dos alexandrinos e undecassílabos. A balada e o soneto sempre em exposição. A carreira ganha sistematicamente pelos favoritos. Pobres apostas. Melancólica assistência. / A gente jovem decidiu, de repente, apostar no azar. E *Martin Fierro* começou a vencer. / *Martin Fierro* é uma volta à lição do pampa. Do pampa moderno, sem “payadores” nem correrias de Facundo. Do pampa administrado cientificamente, com rebanhos inscritos em estatísticas exatas, estâncias nitradas, armazéns de charque, vias férreas, touros disciplinados, conscientes do valor de suas travessuras amorosas, bois resignados a morrer

³² Dois exemplos de pintura escritural de Xul Solar estão no terceiro capítulo: Lumiar.

³³ Segundo Jorge Schwartz: “Veículo de um cosmopolitismo sadio inspirado em Apollinaire, Larbaud, Marinetti, Gómez de la Serna e outros totens da vanguarda européia, a *Martin Fierro* foi dirigida com tenacidade durante 45 edições por Evar Méndez (de 1924 a 1927). Seu perfil vanguardista delineou-se com clareza no quarto número, quando foi publicado o “Manifesto da *Martin Fierro*”, redigido por Oliverio Girondo. Introdutora da nova poesia ultraísta – em sua variedade *criolla* – a *Martin Fierro* tornou-se o espaço privilegiado para as polêmicas, o deboche, a crítica irônica e bem-humorada, a negação do passado e a exaltação do novo – e isto não apenas na literatura, mas também na arquitetura, na música e artes plásticas em geral.” Cf. ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge (org.). Op. cit., pp. 11-12. São praticamente da mesma época os periódicos *Proa* e *destiempo*, que reuniam, sob o signo da polêmica, os representantes da vanguarda nascente e com os quais Xul e Borges também colaboravam.

em guilhotinas elétricas, bois orgulhosos de morrer como Danton e Carlota Corday./ Quem vê *Martin Fierro* apenas uma revista, que dispõe de numeroso teclado, de risos claros, ainda não viu *Martin Fierro*. Deve-se levar em conta, antes de mais nada, que *Martin Fierro* agrupa vocações enérgicas, orientadas para um fim, cada uma a seu modo. É um índice da Argentina moderna. Seu nacionalismo é humano como o dos grandes espíritos tradicionais do Prata. É um “melting-pot” onde fervem as inteligências mais desencontradas. / Essa falange valorosa distingue-se por um raro comunismo entre gente de pena e pincel: ninguém crê nos chefes. Proibiu-se essa expressão de hierarquia, por ser inútil e carente de sentido. Todos dirigem suas idéias e suas formas. Todos são dirigidos pelo horror às categorizações. *Martin Fierro* é um tônico, uma disciplina de liberdade, uma escola de ar livre, como foi a nossa *Klaxon*, em 1922³⁴.

Mais adiante, Ronald comenta a preferência de Borges pelo motivo da cidade e seus arredores, citando um poema como exemplo da utilização, na literatura, de uma técnica espacial e pictórica:

Borges possui uma qualidade rara entre os sul-americanos: não acredita em paisagens. Não arma seu cavalete defronte aos crepúsculos. Diverte-se com as cidades. Como se fossem caixas de jogos. Desarticula as casas, as ruas, os transeuntes. Pinta o ar de cores vivas. Mas, de improviso, afasta-se do barulho e ouve o coração. Transcrevo, como exemplo, *Ciudad*:

*Anuncios luminosos tironeando el cansacio.
Charlas, algarabias
entran a saco en la quietud del alma.
Colores impetuosos escalan las atónitas fachadas.
De las plazas hendidas
rebosan ampliamente las distancias.
El ocaso arrasado
que se acurruca tras los arrabales
es escarnio de sombras despeñadas.
Yo atravieso las calles desalmado
por la insolencia de las luces falsas
y es tu recuerdo como una ascua viva
que nunca suelto
aunque me queme las manos.*

A idéia de cidade como “caixa de jogos”, explorada por Borges e identificada pelo poeta brasileiro³⁵, faz, neste poema, a cadeia significativa rearticular-se, desdobrar-se e

³⁴ O artigo de Ronald de Carvalho, “Gente de *Martin Fierro*”, foi publicado, inicialmente, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1927. Tivemos acesso a ele pela tradução para o espanhol, feita por R. A, para GIRONDO, Oliverio. *Obra Completa*. Ed. R. Antelo. Madrid, UNESCO, Col. Archivos, 1999.

³⁵ Segundo Jorge Schwartz, a nova linguagem do modernismo “fará da temática urbana o *tropos* por excelência da poesia argentina da época. ‘A urbe, a cidade de hoje, babélica e multiforme, está se consolidando enquanto novo valor da nossa poesia’, afirma Luis Emilio Soto no artigo que abre o número inaugural da revista *Proa* (“El sentido poético de la ciudad moderna”, em 01/08/1924). Os primeiros grandes marcos dessa tendência serão sem dúvida *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Gironde e

flexionar-se sobre si mesma, produzindo várias seqüências aliterativas, formando uma rica tessitura sonora que se combina com a utilização da maioria dos vocábulos na flexão plural, e, assim, justapondo aos efeitos de visualidade produzidos pelas “luzes falsas” e pelos “anúncios” capta uma identidade oscilante da modernidade, que constrói um discurso de cunho pessoal utilizando-se de elementos heterogêneos.

O esboço da cidade, traçado por Borges, aproxima-se do híbrido apontado por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que define uma forma de representação estética movida pelo inconsciente, mais centrada na distração que na contemplação ótica canônica³⁶ e que caracteriza o espaço da modernidade como uma contínua proliferação e superposição desordenada de imagens visuais.

Por outro lado, em uma espécie de avesso dos aparatos técnicos da produção modernista, que unem os dois artistas argentinos, o interesse pelas mitologias e religiões antigas faz com que os ensinamentos esotéricos marquem tanto as fábulas e labirintos metafísicos de Borges quanto os projetos de arquitetura e as divindades latino-americanas

Fervor de Buenos Aires, de Borges, mas não se deve esquecer títulos como *La calle de la tarde*, de Norah Lange; *Ciudad*, de César Fernández Moreno; *Versos de la calle*, de Álvaro Yunque; ou *La calle del agujero en la media*, de Raúl González Tuñón. A cidade em geral, e Buenos Aires em particular, será cantada em todas as suas formas.” Cf. ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit., p 17. Borges também traça um panorama da história da poesia de Buenos Aires no artigo “La presencia de Buenos Aires en la poesía”, artigo publicado em *La Prensa*, em 11/07/1926. Sobre a relação do espaço das cidades com a teoria filosófica do limite, ver TRÍAS, Eugenio. *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.

³⁶ Segundo Benjamin, “As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela percepção tátil, através do hábito. Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que esta dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.” Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Primeira versão. Trad. Paulo Rouanet. In. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp 193-194. A frase grifada aparece assim no texto traduzido. Existe uma Segunda versão deste ensaio, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955, traduzida, no Brasil, por José Lino Grünnewald e publicada em *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, e na coleção *Os pensadores*, da Abril Cultural. Volta às questões do “inconsciente ótico” no capítulo 5, *Infravele*.

de Xul Solar. No trabalho de ambos, a idéia de ascese espiritual inspira-se em Paul Klee, em cores e palavras que vibram com uma beleza bárbara, de fundo místico ou mítico.

Ambos dedicaram boa parte dos primeiros anos de suas produções às problematizações lingüísticas e Xul chegou inventar alguns idiomas. Dentre estes, o *neocriollo*, base para um dos mais famosos contos borgianos – “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”³⁷-, que, segundo Mario H. Gradowczyk, no artigo “Xul e Borges: uma radiografia”, estrutura a explicação sobre a gramática do planeta Tlön. Eis a passagem do conto na qual o *neocriollo* é utilizado com mais evidência:

Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje - la religión, las letras, la metafísica - presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural Ursprache de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned.)

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya Ursprache hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la celula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra agregación. En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito. En la literatura de este hemisferio (como en el mundo subsistente de Meinong) abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina, a veces, la mera simultaneidad. Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro auditivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño. Esos objetos de segundo grado pueden combinarse con otros; el proceso, mediante ciertas abreviaturas, es prácticamente infinito. Hay poemas compuestos de una sola enorme palabra. Esta palabra integra un objeto poético creado por el autor. El hecho de que nadie crea en la realidad de los

³⁷ Mario H. Gradowczyk, no artigo “Xul e Borges: uma radiografia:”, p. 18 do catálogo da exposição *Xul Solar e J.L. Borges – Língua e imagem*, exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo, de Janeiro a março de 1998, afirma que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a explicação sobre a linguagem do planeta Tlön apoiou-se no *neocriollo*. O conto aparece inicialmente na revista *Sur*, no. 68, Buenos Aires, em março de 1940, pp. 30-46; publicado em livro pela primeira vez em *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941, e incluído em *Ficciones*, a partir da edição de *Sur* de 1944. Para este trabalho, consultei BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 3ª impressão. Buenos Aires: Emecé, 1961.

sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número. Los idiomas del hemisferio boreal de Tlön poseen todos los nombres de las lenguas indoeuropeas - y otros muchos más.

Sabe-se que Borges via na palavra uma “edificadora de realidades”³⁸, material para seus mundos complexos e implausíveis, tendo no especulativo e erudito Xul seu leitor ideal. Por toda a década de 20, Borges chegou a tentar algumas experiências com a linguagem que aparecem, por exemplo, nos ensaios de *El idioma de los argentinos*³⁹, e que foram, posteriormente, renegadas. Entretanto, como parte dos intercâmbios orais com Xul, Borges amiúde o cita em seus escritos, manifestando o indisfarçável prazer que sente com as suas invenções. Uma destas referências está no ensaio “El idioma infinito”, reimpresso em *El tamaño de mi esperanza*, que termina com a seguinte observação:

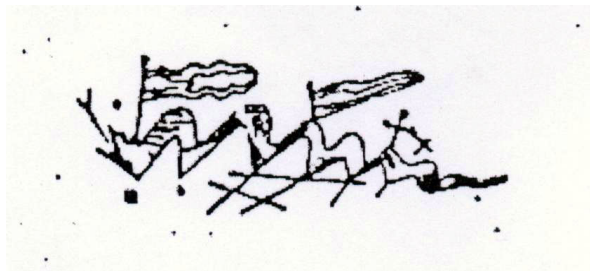
Un puñadito de gramatiquerías claro está que no basta para engendrar vocablos que alcancen vida de inmortalidad en las mentes. Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas se está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda conciente generación literaria lo há comprendido así. Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa.

Além disso, *El tamaño de mi esperanza*, publicado em 1926, é ilustrado por cinco vinhetas de Xul Solar que não contêm assinatura ou qualquer outra forma de identificação que não seja o traço do artista, o que leva a uma leitura desses trabalhos a partir da consideração de outras instâncias discursivas, que também funcionam como “assinatura”. A primeira vinheta encerra o segundo ensaio, “El Fausto criollo”, que trata da versão gauchesca do mito de *Fausto*⁴⁰, elaborada, em versos, pelo escritor argentino Estanislao del Campo:

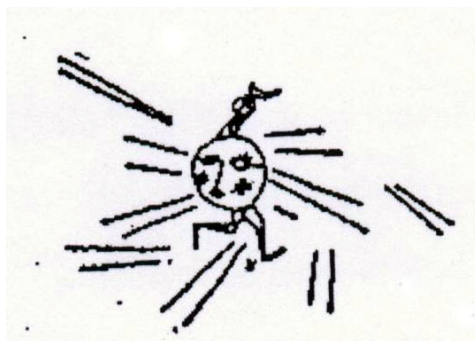
³⁸ A expressão consta no ensaio “Palabrería para versos”, incluído em BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926, pp. 43-49, no qual Borges explora justamente as relações entre o idioma e as formas do mundo material.

³⁹ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.

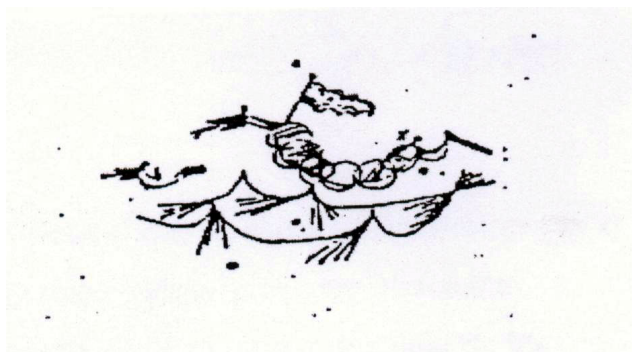
⁴⁰ Cf. DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto- Impresiones del gaucho Anastacio El Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires: Imprensa Buenos Aires, 1866. Esta apropriação gauchesca e pré-vanguardista de um mito europeu exibe a oscilação entre uma objetividade que se dá pelo aparecimento e consolidação de um poder secular estatal, de feição neoliberal, que chega via colonização, e o desenvolvimento simultâneo de uma dimensão subjetiva e autônoma do indivíduo, que preserva os valores autóctones, modos e costumes singulares, difíceis de serem homogeneizados, mesmo por uma política que lhes conceda primazia. Se o *Fausto* clássico, de Marlowe a Gounod, é um mito que se tornou um rito de passagem, em terras americanas,



O ensaio “palabrería para versos”, no qual Borges tece considerações sobre a relação entre língua e realidade, instaura, no último parágrafo, um tom de desabafo: “Sé lo que hay de utópico en mis ideas y la lejanía entre una posibilidad intelectual y una real, pero confío en el tamaño del porvenir y en que no será menos amplio que mi esperanza”⁴¹ Xul Solar compartilha a efusão do amigo, exibindo uma ilustração de natureza bélico-poética:



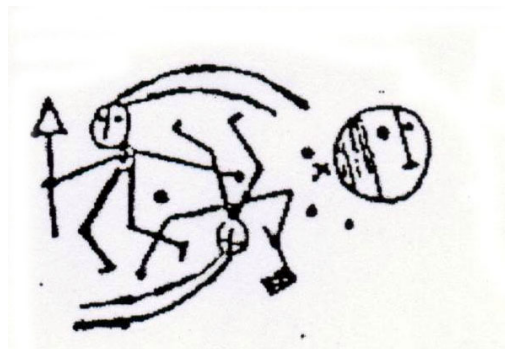
A terceira vinheta acompanha um ensaio bastante conhecido e citado, “Las coplas acriolladas”, no qual Borges homenageia a trova portenha de compadrito e a trova de desafio, citando exemplos retirados do folclore sul-americano e diferenciando-as das “coplas” espanholas:



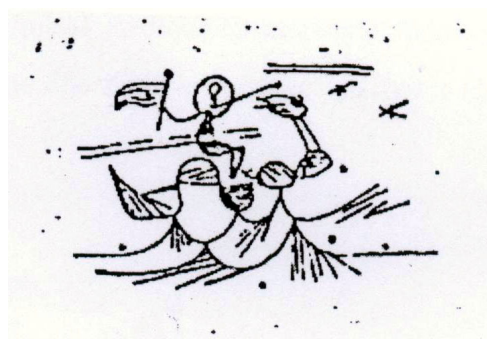
o *Fausto* argentino vai da sociedade colonial à moderna, do homem campesino ao urbano, do popular ao erudito, numa passagem sem marcas de chegada ou de partida, sempre a meio, oscilando entre as muitas margens. Previsivelmente, o indivíduo desta composição é nuançado, barroco e caleidoscópico.

⁴¹ Op. cit. p.49.

Intitulado “Acotaciones”, o ensaio seguinte é montado como uma seqüência de resenhas sobre publicações de Fernan Silva Valdés, o livro *Calcomanias*, do poeta Oliverio Girondo, *Las luminarias de Hanukah*, do espanhol Rafael Cansinos Assens, o romance de Lugones e a prosa teatral de Bernard Shaw. Vem finalizado por outra ilustração de Xul, que exhibe certa disposição nacionalista e guerreira associada a uma consciência cósmica:



A última encerra o ensaio “Milton y su condenación de la rima”, no qual Borges tenta elaborar, com o apoio da filosofia, uma justificativa para a não utilização das rimas em seus poemas e conclui: “Confieso la parcialidad de este escrito. Los argumentos en favor de la rima son conocidísimos; por eso mismo, he debido enfatizar los adversos”⁴². Com a cumplicidade de Xul Solar, toma partido nas questões teóricas que causavam polêmica e motivavam os debates modernistas:

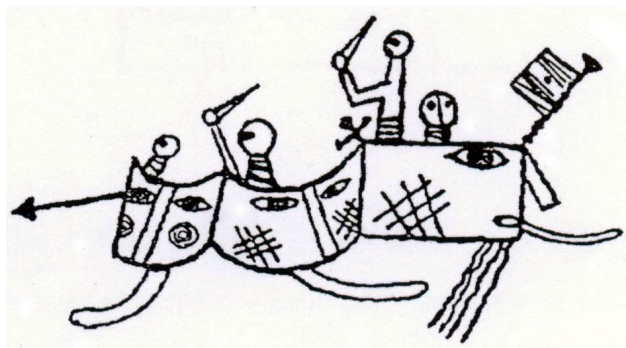


Qualquer pessoa que conheça minimamente as criações visuais de Xul Solar reconhecera seu traço nestas gravuras. Entretanto, ao ser omitido o seu nome, seja intencionalmente, seja por erro ou por descuido de impressão, abre-se a discussão sobre o estatuto de autoria, o que vem integrar e complementar as posturas éticas e estéticas a respeito da propriedade do objeto artístico que começavam a ser debatidas na época.

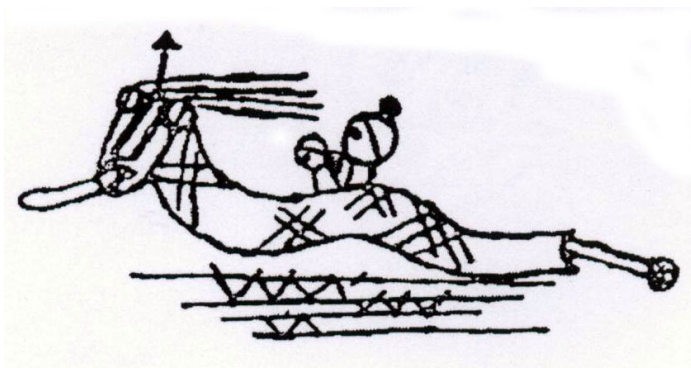
⁴² Cf. BORGES, Jorge Luis. “Milton y su condenación de la rima”. In. *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 122.

Dois anos depois, a situação já é diferente. Borges publica, pela editora Gleizer, outro conjunto de ensaios, intitulado *El Idioma de los argentinos*, que é novamente ilustrado pelo amigo, mas, desta vez, entre parênteses e na capa, pode-se ler: “Viñetas de A Xul-Solar”. O trabalho de Xul para este livro compõe-se de seis gravuras.

A primeira delas, sintomaticamente, encerra o ensaio “La simulacion de la imagen”, voltado para a discussão dos postulados estéticos de Croce⁴³:

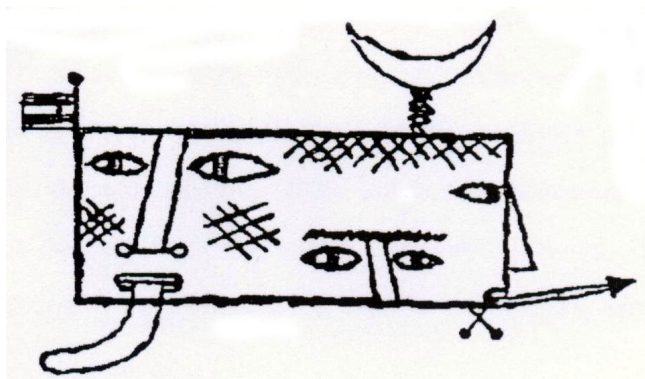


Em seguida, outra vinheta acompanha “Las coplas de Jorge Manrique”, comentando alguns poemas do poeta espanhol, dedicados ao elogio fúnebre, e questionando as divisões hierárquicas da realidade, que dão mais importância aos rituais que acompanham a morte que às solicitações da vida:

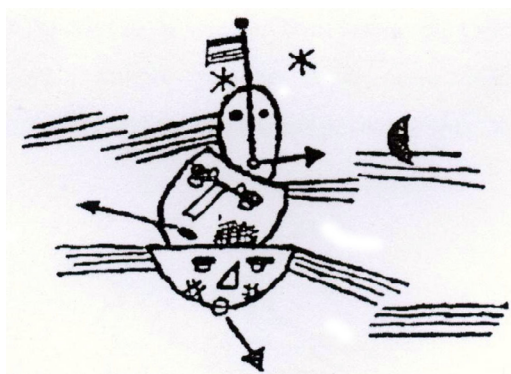


Na seqüência, a terceira vinheta ilustra “La fruicion literaria”, um resgate das leituras de juventude, passando por Julio Verne, Stevenson e *As mil e uma noites*, por Evaristo Carriego⁴⁴ e Walt Whitman:

⁴³ O filósofo, historiador e crítico literário italiano Benedetto Croce publicou *Estética*, em 1902, *Breviário de estética*, em 1912, e *Aesthetica in nuce*, em 1928, no mesmo ano em que Borges publica *El idioma de los argentinos*. Enfocando a obra de arte como produto da intuição, um de seus conceitos centrais, a medida em que a sua reflexão se consolida, apresenta uma nova caracterização em termos psicológicos e históricos, através das noções de liricidade e de totalidade cósmica. No Brasil, ver CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética/ aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997, com prefácio de Alfredo Bosi.



“Ascendências del tango” é o ensaio no qual Borges explora as experiências de poetas contemporâneos, associando-as a preocupações com a música e com a poesia populares. Eis a vinheta de Xul, marcada com setas que apontam em diferentes direções e que, ao mesmo tempo, lembram os ponteiros de um relógio:



A quinta vinheta acompanha o artigo “La conducta novelística de Cervantes”:

⁴⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé Editores S/A, 1955. Em 1930, Borges dedicará um livro a este poeta menor da Argentina, escrevendo não apenas a biografia, mas utilizando-a para recriar o subúrbio portenho e seus mitos de “cuchillo” e “guitarra” de finais do séc. XIX e início do XX. Em 1955, acrescenta umas “páginas complementarias” nas quais transcreve décimas em lunfardo e faz a apresentação da *Poesia Completa* de Carriego, junta artigos sobre o jogo de truco, as inscrições de carros, jinetes e punhais, alguns retirados dos livros iniciais, e também apresenta uma “História do tango”, que será retomada no próximo capítulo.

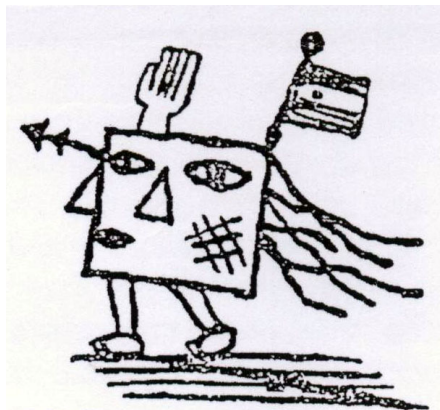


Por fim, o sexto desenho de Xul Solar ilustra “Dos esquinas”. Este texto, ao dividir-se em duas partes, em duas esquinas opostas e complementares, trata da conjunção espaço-tempo que se desdobra em uma vivência individual, num caminhar sem destino pelas ruas do subúrbio, e em uma narração de um enfrentamento entre dois homens, um do Norte e outro do Sul, numa luta de facas de amplitude mítica. A experiência nietzscheana do eterno retorno, vivida pelo caminhante, é a consciência da ilusão do tempo, simultaneamente eterno e efêmero:

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos – noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de madreSelva, barro fundamental – no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenalo⁴⁵.

A contribuição de Xul Solar, repleta de ambigüidade, desmente o tempo/espaço local, simbolizado pela bandeira, e acena com uma perspectiva cosmopolita e transtemporal, situação que, em breve, seria vivida por Borges, pois este livro é a marca da passagens dos textos ensaísticos para as experiências narrativas:

⁴⁵ “Dos esquinas”. In. BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, p. 150.



No ensaio “Dos esquinas” encontra-se a gênese de um conto que tornou-se um ícone borgeano, “El hombre de la esquina rosada”, incluído em *Historia universal de la infamia*, que marca a estréia do contista, em 1935. O trecho é uma descrição noturna da periferia:

La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado⁴⁶.

Com relação a *El idioma de los argentinos*, percebe-se um duplo movimento: por um lado, a edição recebe certos cuidados já característicos de uma obra destinada à reprodução, voltada para o consumo em grande quantidade, contendo, inclusive, uma lista das publicações anteriores de Borges e o nome do ilustrador – A Xul-Solar -, o que representa a previsível acomodação dos ideais modernistas ao mercado editorial; por outro, na tensão entre textos e imagens, está assinalada, ao mesmo tempo, a convergência de ideais, que acompanhara os dois artistas até aqui, e uma divergência aparente, que se acentuaria cada vez mais: Borges procede a ocupação ativa, nem por isso isenta de ironia, de sua “função autor”⁴⁷, um espaço social construído e reconhecido pela crítica, pela mídia e por seus leitores e tradutores, e Xul define para si mesmo um campo imenso de exterioridades e de (im)possibilidades, uma semi-clandestinidade na qual se mantém até o fim da vida.

Não é outra a posição, manifesta e assumida por Xul Solar, em entrevista, já na década de 50:

⁴⁶ Op. cit., p.149.

⁴⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. José A Bragança Miranda e António Fernando Cascais. 4ª Ed. Lisboa: Passagens, 2000.

Sou campeão mundial de um jogo que ninguém conhece: o pouxadrez. Sou mestre de uma escritura que ninguém lê. Sou criador de uma técnica, de uma grafia musical que permitirá que o estudo do piano, por exemplo, seja feito em três vezes menos tempo do que se leva hoje. Sou diretor de um teatro que ainda não funciona. Sou o criador de um idioma universal, a *panlíngua*. Sou criador de doze técnicas pictóricas, algumas de índole surrealista e outras que levam à tela o mundo sensorial e ao ouvido soam como música. Sou, e isto é o que mais me interessa neste momento – além da exposição de pintura que estou preparando – o criador de uma língua que reclama insistentemente o mundo latino-americano⁴⁸.

A medida em que a literatura borgeana se consolida, torna-se cada vez mais evidente o excesso – de excessivo e de exceção - explorado por Xul Solar: seus jogos consistem em criar línguas que ninguém fala, embora tenham como suporte idiomas existentes, combinando ressonâncias etimológicas, variantes fonéticas e fragmentos de palavras. A criatividade é exercida na própria base da linguagem, destruindo o aspecto comunitário de vários idiomas para criar a projeção futura de novas comunidades lingüísticas, fundadas, como no caso do *neocriollo*, da mescla entre o espanhol, o português e o guarani e considerada o “futur lenguo del Contenente”, frase-proposta que encerra “Vision sobrel trilineo”, poema de Xul Solar, construído por camadas superpostas de parágrafos, nos quais os enunciados mais se exibem à visualidade, por suas características plásticas, que se submetem a um processo de decodificação, publicado em 1936 na revista *destiempo*, editada por Borges e Adolfo Bioy Casares.

Esta e outras linguagens, além de inúmeros jogos⁴⁹, parecem exigir a aquisição de competências singulares e específicas, na contramão da vertente pop da literatura de

⁴⁸ Em entrevista para *Mundo Argentino*. Buenos Aires, 01 de agosto de 1951, compilada e traduzida em ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge (org.), op. cit., p. 232.

⁴⁹ “Xul Solar teve um projeto mais ambicioso: a criação de uma língua universal que denominou *panlíngua* e seria uma língua monossilábica, sem gramática, com uma base numérica e astrológica, podendo ser combinada livremente./ Há uma relação entre as pesquisas sobre a linguagem e seus sistemas de escrita plástica. Ele criou cinco sistemas de escrita pictográfica com as quais produziu uma série de quadros legíveis, uma verdadeira estenografia plástica, mistura de grafia e de ideogramas./O *panxadrez* ou *panjogo* (jogo completo) é, de certo modo, o resumo de todo o sistema de Xul Solar./ O jogo é composto por um tabuleiro e peças móveis. Tem por base a astrologia. Há doze casas de cada lado, em lugar das oito do xadrez. Cada casa corresponde à passagem do tempo. Os “trabalhos” representam os signos do zodíaco e os planetas. Cada jogador tem trinta peças, mais uma chamada “acaso”, que serve aos dois jogadores. As peças podem dar a volta e, nesse caso, elas mudam de cor e podem ser utilizadas pelo jogador que as tomou do adversário. O jogo começa com as peças fora do tabuleiro. Podem ser superpostas até três, e as superpostas entram no jogo livremente, o que cria um elemento imprevisto e complica enormemente as possibilidades de jogo./ Com a notação de cada jogada pode-se formar palavras, temas musicais ou pictográficos, de acordo com o princípio de correspondência das percepções sensoriais. Esse jogo oferece não só um número infinito de combinações possíveis, como também toda uma gama de possibilidades criativas dentro de uma unidade harmônica estabelecida pelo sistema duodecimal astrológico./ Xul Solar modificou também o piano tradicional. Seu

massas, para a qual, segundo Daniel Link⁵⁰, dirigem-se os contos de Borges, a partir da utilização de recursos como a repetição, a serialização e a experimentação mais radical, definindo, a longo prazo, um lugar de referência no campo cultural:

A obra de Warhol (Andy), como a de Borges, também é serial e antiartesanal. Escrevi um dia: “Se Funes, o memorioso, tivesse feito filmes, estes filmes seriam como os de Warhol: assim como Funes, o cinema de Warhol desdenha os cortes e as elipses”. A experimentação mais radical (a de Borges, a de Warhol, a de Menard) desenha os artificios artesanais e trabalha em conexão com a repetição e a serialização e com o contexto da língua universal ou da língua geral, alternativamente./ Quando Borges revê seu lugar no campo intelectual argentino começa a corrigir seus textos (e porque corrige seus textos é que revê seu lugar no campo intelectual): essas correções são políticas e sua orientação dominante é a desreferencialização. Do mesmo modo, nos filmes de Warhol, quando se fala não se entende nada. Em Borges tudo parece ser entendido, só que quando é lido de uma vez, as mesmas palavras aparecem a propósito de qualquer objeto e os mesmos argumentos relacionados com qualquer hipótese. Em Borges não há nada para entender: o sentido é um mero efeito de montagem, de justaposição de blocos de textos (não é outro o segredo, atroz e banal, que a Biblioteca de Babel contém). O sentido se desloca, livremente, de bloco em bloco de texto.⁵¹

Apenas três textos, em *neocriollo*, foram publicados por Xul Solar⁵². Além do já citado “Visión sobrel trilíneo”, há o “Poema”, publicado em 1931, na revista *Imán*, cujo único número foi editado em Paris por Elvira de Alvear⁵³ e “Apuntes en neocriollo”, de 1925, publicado também em 31, numa pequena revista de Azul, cidade da província de

piano tem um teclado menor, com as teclas dispostas em três fileiras, formando uma superfície com relevos variáveis que permitem seu reconhecimento por pessoas cegas. Essas teclas são pintadas de forma que cada cor esteja relacionada à vibração sonora que lhe corresponda. Para um piano futuro, Xul Solar pretendia incluir os semitons. / Já falamos de seus projetos de arquiteto. Xul Solar, partindo de sua concepção hermética, considerava a arquitetura o feito da simbologia alquímica, ou seja, o símbolo da criação do eu”. In: ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge (org.). Op. cit. Fragmentos do artigo de Aldo Pellegrini, “Xul Solar, explorador de arcanos”, pp. 231, 234-235.

⁵⁰ Cf. LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

⁵¹ Cf. LINK, Daniel. “Borges, ele mesmo”. In: *Como se lê*, op. cit. pp. 197-198.

⁵² Segundo Mário Gradowczyk, existe um texto inédito de Xul Solar, escrito em *neocriollo: San Signos*, no qual o artista visualiza sua meditação sobre os 64 hexagramas do I Ching, tradicional oráculo chinês. A publicação deste texto foi tentada, sem sucesso, por Aleister Crowley, um esotérico e satanista inglês, que Xul conheceu na Europa. Os três textos citados foram transcritos no capítulo “Falar a identidade modernista”, pp. 119-136, da minha dissertação de mestrado *Guerra e poesia: lutas simbólicas do modernismo*. Florianópolis: UFSC, 1999.

⁵³ O secretário de redação da revista *Imán* era o cubano Alejo Carpentier e, neste mesmo número, aparecem textos de Desnos, Soupault, Leiris e Bataille sobre a América Latina. Vale relembrar que no prólogo da revista, Leon-Paul Fargue destaca a ambigüidade, pela sonoridade do francês original, que sujeita o “imã” à atração dos campos magnéticos, e convoca a “aimant” (amante) ao jogo sexual, luta de posições entre o cá e o lá, modos característicos das relações entre a França e a América.

Buenos Aires. Neste, Xul Solar parece desenvolver ainda mais profundamente a perspectiva de hibridização de linguagens, articulada à arquitetura textual.

O “Poema”, à primeira vista, parece uma embolada surrealista, e descreve uma cidade imaginária, às margens de uma “viagem” arquitetônico-sensorial, sem nenhuma relação com o “Hades”, mundo mitológico das profundezas e dos mortos, inicialmente referido, “qes aora lô real”. Aos poucos, entretanto, aqui e ali, palavras conhecidas como “casas”, “ciudadá” e “torre”, do campo semântico da construção, e “cielo”, “fogo”, que fundem a construção/destruição dos elementos, bem como a profusão de cores e texturas, abrangendo tanto o contexto da criação artística quanto o do espaço imaginário, sugerem uma composição por superposição de planos, um infinito empilhar de versos-parágrafos-imagens, sem perspectivas, que se aproximam, por exemplo, de uma tentativa pictórica primitivista, uma espécie de montagem ou colagem. Tem-se, então, configurado, mais uma vez, no plano textual, o emprego de técnicas costumeiramente empregadas pela pintura.

Em “Apuntes en neocriollo”, Xul utiliza-se das formas diagramáticas, explorando as nuances de tom sobre tom, de linha sobre linha, de cidade sobre cidade, unidas à pesquisa joyceana da palavra, antecipando uma tendência que seria, anos depois, desenvolvida pelos poetas do concretismo brasileiro⁵⁴.

Às vezes, estes “Apuntes” parecem somente uma descrição, em prosa, de alguma das paisagens fantásticas elaboradas plasticamente por Xul Solar. Em outros momentos, entretanto, figuram como uma espécie de “versão”, em palavras, da matéria pintada, não se restringindo a nenhum quadro em particular, mas a todos, simultaneamente, e a todos ultrapassando.

Segundo Borges, Xul costumava expressar-se oralmente em *neocriollo*, conforme registra em homenagem póstuma:

Xul vivia inventando e pensando sem cessar. Lembro-me de um dia de verão, um dia desse espantoso verão de Buenos Aires, em dezembro ou janeiro; fui procurá-lo na rua Laprida e lhe perguntei o que tinha feito. Imediatamente compreendi que a minha pergunta era absurda e que já era muito sobreviver à opressão daquele calor úmido. Mas Xul me disse: “Não, hoje não fiz nada... Ah! Sim, fundei doze religiões depois do almoço”. Disse isso naquela

⁵⁴ Na dissertação de mestrado *Guerra e poesia: Lutas simbólicas do modernismo*. Op. Cit, pp.146-147, consta uma leitura da cidade, de Xul Solar, fragmento de “Poema”, em comparação com o poema do sintagma sem fim, da cidade babélica e políglua construída por Augusto de Campos. O poema concretista está em CAMPOS, Augusto. VIVA VAIA POESIA 1949-1979. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

linguagem que ele tinha inventado e da qual não guardo mais que uma lembrança defeituosa e anacrônica⁵⁵.

Torna-se quase impossível, na trama *neocriolla*, identificar com precisão, até onde vai o plástico e onde começa o lingüístico, e vice-versa, já que, como Paul Klee⁵⁶, Xul Solar consegue abalar, também, a combinação hierárquica que sempre vigorou, na estética ocidental, entre o discurso e a forma.

Estudioso, também, dos mitos indígenas, Xul traduziu alguns deles para o espanhol, publicando-os, inicialmente, sob o título *Tres mitos aborígenes según Schultz*, no jornal *Crítica*⁵⁷, editado por alguns martinfierristas, dentre eles, Borges. Entre a escritura em

⁵⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis. “Homenagem a Xul Solar”. In: ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). Op. cit., p. 228.

⁵⁶ Sobre o cruzamento entre signos lingüísticos e visuais, inaugurado por Paul Klee, é Foucault quem esclarece, em trecho de seu estudo sobre Magritte: “Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). É verdade, só muito raramente esta subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica, inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. É esse princípio cuja soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente, são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas. As árvores da floresta desfilam sobre pautas musicais. E o olhar encontra, como se estivessem perdidas em meio às coisas, palavras que lhe indicam o caminho a seguir, que lhe dão nome à paisagem que está sendo percorrida. E no ponto de junção dessas figuras e desses signos, a flecha que retorna tão freqüentemente (a flecha, signo que traz consigo uma semelhança de origem, como se fosse uma onomatopéia gráfica, e figura que formula uma ordem), a flecha indica em que direção o barco está se deslocando, mostra que se trata de um sol se pondo, prescreve a direção que o olhar deve seguir, ou antes a linha segundo a qual é preciso deslocar imaginariamente a figura aqui colocada de um modo provisório e um pouco arbitrário. Não se trata absolutamente aí de um desses caligramas que jogam com o rodízio da subordinação do signo à forma (nuvem das letras e das palavras tomando a figura daquilo que falam), depois da forma do signo (figura se anatomizando em elementos alfabéticos): não se trata também dessas colagens ou reproduções que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos; mas do cruzamento num mesmo tecido do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos. O que supõe que eles se encontrem num espaço completamente diverso do quadro”. Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

⁵⁷ O jornal *Crítica* circulou na Argentina entre 1933 e 1934. Posteriormente, este mesmo artigo foi publicado na revista *Crisis*, ano 4, número 38, maio/junho de 1976, pp. 24-25, e também no suplemento de cultura do jornal *Tiempo Argentino*, no Domingo, 17 de março, em 1985, p. 3, ambos em Buenos Aires. Os três mitos traduzidos por Xul Solar são: “La cadena de flechas”, “Cuento del Amazonas” e “La gran serpiente”. Todos

neocriollo e a investigação das cosmogonias ameríndias, as atividades de Xul instituem uma ordem transdisciplinar, articulando formas discursivas semelhantes às denominadas, por Michel Foucault, de “lendas”: “Lenda, porque nela se dá, como em todas as lendas, um certo equívoco entre o ficcional e o real”⁵⁸.

O sentido do equívoco, em se tratando de Xul, atravessa o ficcional e o real, com ênfase na assinatura: ora ele identifica-se como Alejandro ou Alexandre, ora Alex ou Xul, às vezes representa-se Lux ou como um disco de fogo, uma onipresença plástica solar nas superfícies pintadas, ora é referência, um índice, um dado em algum conto de Borges.

Em *História universal da infâmia*, no conto “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, Borges cita o tomo filosófico *La aniquilación de la rosa*. Em uma citação apócrifa: “*Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischem Urtext uebertragung von Alexander Schult. Leipzig, 1827*”⁵⁹. Neste caso, sob o nome de Alexander, Xul Solar é um sábio alemão apaixonado pelas religiões e pelo ocultismo e o termo “vernichtung”, que equivale à destruição, à aniquilação do ser, por oposição à simples mudança, provavelmente foi aplicado, por Borges, a partir dos postulados Zen-budistas que ele estava estudando⁶⁰, estabelecendo comparações com o niilismo europeu. Na mesma época, o termo será vinculado ao conceito de psicanálise que Freud vai chamar “denegação”⁶¹.

A posição de Borges, apontada por Link, como o maior dos escritores e teóricos do pop, *avant la lettre*, e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, um escritor de desafio, que se lê

foram transcritos, na íntegra, na “Antologia da guerra”, em minha dissertação de mestrado *Guerra e poesia: lutas simbólicas do modernismo*, op. cit., pp. 189-191.

⁵⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In. *O que é um autor?*. Op. cit., p.99.

⁵⁹ Cf. GRADOWCZYK, Mario. *Xul e Borges – a linguagem de dois gumes*. Trad. Cláudia Ashilling. São Paulo: Memorial da América Latina, 2001, p.20.

⁶⁰ Segundo Borges: “Los primeros investigadores europeos acentuaron el carácter negativo del Nirvana; el P. Dahlmann lo llamó “abismo de ateísmo y nihilismo”; Burnouf lo tradujo *anéantissement*, “aniquilación”; Schopenhauer, que tanto ha influido en las interpretaciones occidentales de la doctrina del Buddha, considera que Nirvana es un eufemismo de la palabra *nada*. “para quienes ha muerto la voluntad, este nuestro universo tan real com todas sus vías lácteas y soles es, exactamente, la nada.” Rhys Davis, entre otros, recuerda que el Nirvana es un estado que puede lograrse en esta vida y consiste, no en la extinción de la consciencia, sino de los tres pecados capitales: la sensualidad, la malevolencia y la ignorancia. Pishel habla de la extinción de la Sed, Krishna. Alcanzado el Nirvana, antes de la muerte, las acciones del santo ya no proyectan *karma* alguno; puede prodigar bondades o cometer crímenes, y estos no engendran recompensa ni castigo, ya que está libre de la Rueda y no renacerá.” Cf. “Doctrinas budistas”. in: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados - 1919, 1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.271.

⁶¹ “(de)negação: Processo pelo qual o sujeito, embora formulando um dos seus desejos, pensamentos ou sentimentos até então recalçados, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença. Para Freud, a negação de que trata a psicanálise e a negação no sentido lógico e lingüístico (o “símbolo da negação”) têm a mesma origem, o que constitui a tese principal do seu artigo “A negação”, de 1925. Cf. LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

como um clássico da literatura - da cultura – Argentina, e com o qual o jovem teórico propõe-se a um acerto de contas, põe em confronto duas “orillas”, duas margens que se opõem, ou que se superpõem, a vanguarda e o experimentalismo:

Se a vanguarda histórica ainda tem, enquanto contexto, a produção artesanal, seus corolários necessários são a originalidade e o virtuosismo, a habilidade técnica e a surpresa. Ao contrário, a arte experimental, cujo contexto é a produção serial, trabalha em relação à repetição, a regularidade e o simulacro⁶².

Xul Solar, como Borges, posiciona-se contra a representação e foge das coagulações de sentido que giraram, nos primeiros tempos de modernismo, em torno de nacionalismos e de nacionalidades. Dedicando-se, a longo prazo, à produção de séries de imagens e de textos que exploram e incluem os elementos arquiteturais utilizados pela pós-vanguarda, da plástica ao cinema, da literatura à teoria dos jogos. Numa posição perversa, ora como um índice de Borges, ora como uma espécie de seu negativo, estabelece uma parceria no sentido mais estrito do termo: “com” e “contra” o grande nome, o grande escrito, a grande referência, acomodando-se e acomodando a ambos num lugar indecível, zona limítrofe entre a fama e a infâmia.

A seguir, o mesmo traçado limítrofe, no qual se associa a letra sagrada e o lunfardo⁶³, faz retornar alguns fantasmas modernistas ao presente argentino, reconfigurando-os tanto na dimensão do gueto, que é letra de tango, que é casa de escritura, quanto nas (im)possibilidades de escrita da mulher judia.

⁶² Cf. LINK, Daniel. “Borges, ele mesmo”. In. *Como se lê*. Op. cit., p.198.

⁶³ O lunfardo constitui um subsistema lingüístico, gerado na periferia de Buenos Aires, resultante da combinação das diversas línguas dos imigrantes e de outros mecanismos artificiosos, que foi amplamente empregado e divulgado pelo tango, em sua fase áurea, especialmente com Carlos Gardel, na primeira metade do século passado. A utilização do lunfardo, por Tamara, no presente, resulta em movimento anacrônico que, mais que o recuperar, o coloca em contato com outras falas e dítos, de distintas origens, e contribui, na trama neobarroca, para uma construção poética constelar, plurilingüística e multifacetada. Na abertura do próximo capítulo, estas estratégias serão estudadas mais detalhadamente.

1.3. As margens de Tamara: para além da casa e do gueto

Para o estudo da problemática da margem, considerou-se os três últimos livros de poemas publicados por Tamara Kamenszain: *El Ghetto*, *Vida de Living* e *Tango Bar*⁶⁴, sendo que este último será abordado, com maior profundidade, na abertura do capítulo seguinte. Os três livros constituem uma série que a poeta elabora, a partir do paradoxo da escritura feminina, ou seja, a partir do “dentro” e do silêncio, e exibem um trajeto textual que vai do espaço identitário coletivo – o gueto, a cidade, o bairro, o bar, a rua – ao espaço individual – o corpo, a casa, sem forçá-los em nenhuma oposição estática, ou melhor, sem entendê-los unicamente como registro de exterioridades ou de interioridades muito rígidas.

De alguma forma, os poemas estão presos a uma espécie de biografia, o que submete o conjunto às contingências interiorizadoras de datas e marcas específicas de um “eu” feminino que, no extremo, escreve. Mas esta mesma ação – de escrever - os joga outra vez para fora de suas limitações, num movimento espiralado e complexo.

El Ghetto compreende uma transição. São os poemas da vivência de um luto pela morte do pai e, como o título já anuncia, de um pai judeu, que tem nomes e sobrenomes superpostos: desde a dedicatória mais concreta “In memoriam Tobias Kamenszain /Em tu apellido instalo mi ghetto”, às insistentes citações, ao longo do livro, de versos de Paul Celan, ou desde a escolha de um título-paradigma: “Freud”, até a identificação nominal no corpo de um dos poemas, “Kaddish”, cuja estrofe final é a seguinte:

? Qué es un padre?
 Con la primera estrella
 llega el *shabbat*
 y todavía no tengo respuesta.
 Ellos se dispersaron pero yo
 hija de Tuvia Biniamin
 seguiré buscando despierta
 para después
 poder olvidarme.

⁶⁴ CF. KAMENSZAIN, Tamara. *El Ghetto*, Buenos Aires: Sudamericana, 2003. *Tango bar*, Buenos Aires: Sudamericana, 1998. *Vida de living*, Buenos Aires: Sudamericana, 1991. *Tango Bar* será estudado no capítulo seguinte, que trata das aporias da noção contemporânea do Sublime, por ser um livro que, cronologicamente está entre os outros dois, servindo de liame, cola, ponto de ligação e de tensão entre o espaço do gueto e da casa e, portanto, conjuga heterogeneidades, incongruências, e aproxima forças opostas.

Este longo poema, que também é um canto – *Kaddish* é o canto fúnebre judeu em honra aos mortos⁶⁵ -, de 39 versos, divididos em sete estrofes, cada uma correspondendo a um dia da semana ritual, indaga, na persona da “hija de Tuvia Biniamin” e no verso inicial de cada uma: “?Qué es un padre?”. Na superposição da mesma pergunta, desnuda uma orfandade essencial, já anunciada anteriormente, nos versos finais de “Antepassados” - depois da perambulação que vai do Mar Negro à Rússia e chega à Argentina, iniciada com outra pergunta: “?Adónde van?”, o poema encerra com a declaração de origem: “dueños de um desierto que avanza / bisabuelos de la nada”. Assim, estabelecendo um paralelismo entre este poema e o anterior, se a diáspora leva ao deserto, a morte do pai deve necessariamente levar ao esquecimento.

Esta filha de pais múltiplos e de ninguém também superpõe senhas de identidade, quando aprende, ainda criança, a lição das negociações entre a escrita e a morte:

ANA FRANK

No hay sótano más oscuro
que este al que desciende el alma
para esconder con palabras
lo que debería decirse

MUERTE.

Nos persiguen y por eso
dejamos constancia
de sobrevida.
Es un homenaje al ghetto
encierro precoz
donde la niña aprende a canjear
veinticuatro horas en blanco
por segundo de escritura.

A menina escondida, com o seu diário, investe na sobrevida da escritura, que paradoxalmente se salva a partir do duplo sacrifício: escrever e morrer. Quando Deleuze escreve, em *Crítica e clínica*⁶⁶, que “A literatura é uma saúde” refere-se às margens da linguagem, aos acontecimentos que fazem conjugar exterior e interior e determinam um devir escritura que é delírio e bênção, na qual o vivido é ultrapassado, virando invenção: “A

⁶⁵ Cf. FOFFANI, Enrique. “Más allá del *Ghetto*: el campo sin límites de la mirada”. IN. AMADO, Ana e DOMÍNGUEZ (org.). *Lazos de Familia – Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004, pp. 319-342.

⁶⁶ Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, ed. 34, 1997. Esta referência deleuziana retorna, no estudo da dicção subversiva de Wilson Bueno, que põe em cheque os limites dos discursos de nação, no capítulo 4.

saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta”, diz o teórico. Mas a negociação da menina encerrada, somada à criação, que é busca por um nome, só consegue estruturar o discurso da orfandade moderna – o *ghetto* é o pai morto:

FREUD

“Me voy hacia la luz”
 me decía en un sueño mi padre muerto.
 Su sonrisa esfumada en doble lejanía
 acercaba sin embargo una tranquilidad luminosa:
 había un mensaje literal
 enunciado clarísimo donde la luz es la luz es la luz es la luz
 y donde irse es replegarse en eco
 como sólo un padre sabe hacerlo
 envuelve el alma en blando tiende una fundita
 y apoya de los hijos en blanco la cabeza
 ahí escribe premoniciones futuras
 un destino de grandeza una vía regia
 que él firma y confirma como médico
 dejándonos en una cura formidable
 su desaparición.

O fim do luto, a saúde que retorna após uma longa “doença”, se contrapõe ao plano terrível que conjuga Paul Celan, nas citações de abertura das três partes do livro⁶⁷, nas cifras de perseguições e interditos, que condensa o traço feminino e o coletivo. A outra face, então, a impossibilidade desta grafia identitária, vem da paisagem, evocada no poema “Árbol de la vida”, a partir de “el gran Buenos Aires desde um cementerio judio”, e da interpelação:

“Pare de sufrir” anuncia la humorada del cartel
 cuando piedra sobre piedra entierro
 mal traducida la fotocopia de kaddish
 en el fondo de mi cartera qué me dice
 la tradición a expensas de tu muerte
 una verdad menos que revelada
 (...)
 Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces.

Misteriosamente, quando, numa típica inversão barroca, as raízes se convertem em flores, o último poema, que narra um passeio de turistas argentinos ao Pão de Açúcar, no

⁶⁷ Paul Celan está na epígrafe de abertura: “Di que Jerusalem existe.”; na parte II: “mi duelo, lo que estoy viendo/ pasa a tu campo”; na parte III: “Además el rayo de las tumbas va al Ghetto y al/ Edén, compone/ la constelación que él,/ el hombre, necesita para habitar aquí,/ entre los hombres”. Além disso, um verso que abre a segunda parte “Mi duelo, lo que estoy viendo” é incorporado, reescrito duas vezes, dentro do poema “Árbol de la vida”, que a encerra.

Rio de Janeiro, resgata uma espécie continuada de fuga, desta vez aleatória: “sin raza, sin nacionalidad, sin religión”. E o nome da origem – “Judíos” – é o título escolhido para figurar, justamente, naquele lugar onde mais se disfarça, ou onde cessa de significar. Em outros termos, confirma o insucesso do “traduzir como ladino/ la lengua materna” aprendido e apreendido pela dor masculina, desde sempre e no primeiro poema, “Prepucio”, pois é de mulheres (ou de um genérico “turistas”) que se trata agora, e da necessidade de outra escrita do outro: “y a mí de qué me sirve la parte del varón/ si no puede salvar del exterminio/ esse hímen que vela/ todas las roturas.”

Para entender melhor como se dá este processo de escritura, a partir da morte do pai e de certa inoperância da pulsão varonil, talvez seja necessário passar à outra margem do fazer poético de Tamara Kamenszain: os ensaios. *Bordado y costura del texto*, por exemplo, um dos “apêndices” do livro mais recente, desenvolve a relação entre escritura e silêncio a partir da obsessão artesanal do texto, desvendando uma prática de escritura que se apóia nas conversas e sussurros das mulheres na casa, em seus labores cotidianos e miúdos, repetidos e infinitos: “Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir”⁶⁸.

Esta escritura feminina a que se refere Tamara Kamenszain, é praticada, também, por alguns homens, “escritores silenciosos”, que apre(nderam com suas mães “eterna escucha, callada interlocutora que com su silencio le abre al hijo el lugar de la escritura”. Escritores de um lugar deslocado, que é província da língua, suas produções podem ser lidas em mão dupla, ao mesmo tempo como tradição e vanguarda:

Lejos, donde el uso del español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos. Como los talmudistas anónimos que daban vueltas sobre el mismo texto bíblico, vivieron en la provincia de su lengua destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción. Mudos, femeninos, permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio. Macedonio Fernández, Girondo, Juan L. Ortiz,...: ancianidad y tradición para la literatura sudamericana; juventud, vanguardia y marginalidad más allá de las fronteras⁶⁹.

A ensaísta, além dos escritores citados, menciona outros expoentes desta família de imitadores: Lezama Lima, Borges, Gongora e Proust, e toda uma linhagem de mulheres que

⁶⁸ Cf. KAMENSZAIN, Tamara. “Bordado y costura del texto”. In.: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p.208.

⁶⁹ Cf. “Introducción a las provincias de la lengua”. In. *El texto silencioso*. Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 171.

vai da irmãs Brönte a Virginia Wolf, de Melaine Klein a Simone de Beauvoir, passando por Julia Kristeva. No âmbito da literatura hispanoamericana, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Sór Juana Inés de la Cruz, Olga Orozco e María Victoria Suárez.

Por duas vezes, também, Tamara Kamenszain lê o poeta modernista argentino Oliverio Girondo: Como “El cónyuge de las palabras”⁷⁰, em *Histórias de amor*, comparando-o a um artífice que livra as palavras de seu lastro expressivo, “revirtiendo su empobrecida materialidad hasta ponerla em um luminoso primer plano”, e em “Doblando a Girondo”, de *El texto silencioso*. Também é citado, junto aos demais, um pouco mais intensamente, nos poemas do *Ghetto*, sendo um dos fantasmas que aparece em pontos cruciais.

No poema “Exilio”, Girondo é mencionado, de forma sub-reptícia, nos versos iniciais: “Cuatro consonantes se pegan / al remitente pringoso / de una postal. Calcomanía / comprada em el mercado de San Angel”; e, mais adiante, explicitamente: “una postal / en la mirada muralista de cada parroquiano / un poema del primer Girondo / abriría los bares de Plaza Garibaldi / hasta los baños de puertas batientes / entraría el maestro su metáfora / bienintencionada”.

Se a repetição lingüística apenas sugere a presença do autor de *Calcomanías*⁷¹, no início do poema, já não restam dúvidas, no seu desenrolar, de que o exílio geográfico aqui enunciado se estabelece nas correspondências – em duplo sentido – entre a viagem como aprendizado, caderneta de notas do primeiro modernismo, e o vagar despropositado e inútil da poesia do presente. O poema reafirma a contra-herança dos bisavós e dos mestres: “una serenata sin metáforas me pertenece”.

Por isso, novamente, retorna Girondo, no poema final, da visita ao Rio. Fingindo seguir as pegadas do poeta, Tamara Kamenszain leva mais longe o passeio dele, de 1920, fazendo o voyeurismo individual do estrangeiro, no poema “Río de Janeiro”⁷², transmutar-se

⁷⁰ O artigo “El cónyuge de las palabras” é publicado anteriormente, com algumas variações em GIRONDO, Oliverio. *Obra Completa*. Madri: Unesco. Ed. Raúl Antelo. Col. Archivos, 1999, pp.544-551.

⁷¹ As *Calcomanías* de Oliverio Girondo, de 1925, estão em GIRONDO, Oliverio. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1968. Na Espanha, com texto de apresentação, notas e edição da profa. Trinidad Barrera, da Universidade de Sevilha: GIRONDO, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor Libros, 1989.

⁷² O poema “Río de Janeiro”, de Oliverio Girondo, datado de 1920, foi publicado em *veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, livro que marcou o encontro entre o tempo presente e as cidades, numa espécie de diário de viagem cosmopolita. Posteriormente, foi incluído nas *Obras Completas*, Buenos Aires: Losada, 1968, pp.61-62 e na edição crítica *Obra Completa*, Op. Cit, p.11. Nas duas edições, vem ilustrado por uma aquarela,

filhos e marido, questionando as possibilidades de inscrevê-los em seu corpo, pois este, como sua casa, é um ponto de passagem, um espaço de trânsito, um não-lugar.

Vida de living é composto por 17 poemas, divididos em três partes. Na primeira, estão os poemas mais curtos e pessoais, talvez mais íntimos, resultantes de uma mirada individual; na segunda, aparecem os elementos do entorno que retornam, como a família, mãe e irmão, marido e filhos, e os poemas se estendem um pouco. Encerra-se com a parte três, com um único poema, mais extenso que os demais, que oferece o título - *Vida de living* - ao conjunto.

Esta disposição confere certa leveza, pois exhibe os poemas por tamanho, tornando-os ora janelas, portas ou quadros, ora paredes, que vão construindo uma casa de escritura, a partir da qual um “eu” feminino percebe a si mesma e o exterior, ou, a partir de si mesma, o exterior. Não são poemas de fácil abordagem, ainda que tenham uma aparência de simplicidade na forma, nos versos longos, cheios de elementos cotidianos, e no vocabulário, rico em gírias, remanescentes lunfardas anacrônicas, e que, ao mesmo tempo, utiliza os lugares comuns de todas as donas de casa.

As palavras flutuam em uma superfície enganosa, onde “vidrios”, “aguas”, “farolitos” adquirem um brilho que se volta para dentro e “acolchados”, “discos”, “sillones” e “servilletas” iluminam de tempo cronológico uma zona atemporal que se disfarça. Espiando por algumas das janelas-poemas, é possível surpreender a mulher em sua secreta vida sem segredos, e exercitar uma estratégia teórica indiscreta, um certo “voyerismo” de vizinhança, esperando, quem sabe, um convite para também entrar no *living* e conversar um pouquinho.

O poema de abertura é uma espécie de apresentação deste “eu” poético complexo, feito uma topologia feminina de matéria e vocábulos. Funciona como espécie de cartão de visitas de uma mulher sozinha, emaranhada e entrincheirada no seu cotidiano:

Fuera de padres, desmarida
vivo en un cuarto ambulatorio
de canto a esta moneda ajena
gasto el calefón en su rugido
quedada matriz de la heladera
acaso me enfríe de mi casa y voy
a tironear, si escribo, de los hilos
que en la maraña enlazan a mis hijos.

Sem complacência, a mulher se assume sem pais e sem marido, ou seja, se reconhece desde o início como sendo um “eu” a partir desta dupla ausência. É habitante de um quarto mutável, uma pequena ilha cheia de escombros, feita de trajetos e de restos de circulações que não são suas. Pegada na geladeira é uma “matriz”, que exerce um papel que é ao mesmo tempo decorativo e central, como uma aranha em sua teia. Assim posicionada, é capaz de suportar ao entorno por fios invisíveis e pela escritura, mantendo a tudo preso, as pessoas e os objetos, como que girando ao seu redor.

É interessante destacar o duplo sentido da palavra “ambulatorio”, que faz do quarto um lugar de perambulações e é ao mesmo tempo metáfora médica - aqueles lugares onde os enfermos passam e não permanecem. Assim o espaço, - a literatura, retornando a Deleuze -, tem a função de favorecer o contato com os outros e também de estar aberto à saúde e às regulações com o “fora”, proporcionando ventilações que garantem o equilíbrio da montagem.

Movem as combinações de, por exemplo, “calefón”, “heladera” e “enfríe”, ou mesmo “tironear” e “enlazan” forças contraditórias, que jogam com o afastamento sem distanciar de todo, pois mesmo os elementos ausentes – os pais e o marido – já são apresentados desde a primeira página do livro e paradoxalmente o sustentam, constituem o primeiro verso, além dos possessivos, em “mis hijos” e “mi casa”, que são enunciados em seguida.

Se por um lado a casa é, às vezes um quarto, às vezes uma almofada, a toalha da mesa, o candelabro da avó judia, o retrato de um antepassado, por outro, tem sons que se confundem com a voz da mulher que a habita:

Fuelle subí quejoso de persianas
 despabiláme un verso matinal
 esa nostalgia enjugada con café la
 borra del manchón donde me borro aquí
 en plena taquicardia de la hoja
 susto de quién galope que hasta dónde
 enpuja en vena o pulsa con su lírica
 cuerdas atadas a mi voz tensas
 bajo la fuerza bruta de aquel
 que quiere ser conmigo
 mi doble en canto mariachi tempranero
 el que se pone a tono en mi garganta.

Esta personagem abre os olhos todas as manhãs e sobe uma persiana, elaborando uma conjugação sinestésica que mescla, aos sons e aos movimentos, o cheiro e a cor do “café”. Experimenta-se uma marca ou sinal, borra feita pela combinação de distintos ritmos de menopause – “taquicardia”, “galope”, “vena” que “pulsa”, colocando o corpo e a garganta em forma de modo um tanto bruto, mas de uma ironia vital em seus irritáveis tons rituais. O ruído da persiana é: “mi doble en canto mariachi tempranero”. A casa é o seu duplo e a sua glosa: em um lugar assim, aquela que se diz sozinha jamais está sozinha.

Nos poemas seguintes, a casa se abre ao bar da esquina, “en contubernio”, e surge um “tu” espelhado na janela da frente, que desta vez assinala o limite, a linha precisa onde estar em casa e estar no mundo são facetas de um único e mesmo exercício de “afuerar adentro”. Arriscaria dizer que os movimentos de *Vida de living* se condensam genialmente nestes dois versos paradoxais: “salgo de mi o me cielo en el deslinde / de ese afuerar adentro con ventana”. Versão concentrada, aliás, da experiência de desenraizamento, em âmbito coletivo, que seria exercitada nas bordas do gueto, tempos depois.

A partir do “tu” se introduz também o casamento, o tango, as roupas desvestidas na beira da cama, outras fotos para o álbum de família e agora “él”/ele compartilha a redução do espaço e o aumento de circulação: “Somos cuatro. Dos (por cuatro).” A casa acompanha com suave elasticidade, na intimidade, os desdobramentos de uma boda que é festa posterior aos festejos: “los casados son de cotillón”.

O corpo passivo é uma casa de portas abertas, re-nomeada em um novo sobrenome, que ainda mais extravia, desnuda e desorienta a antiga decoração. Tornando-se ativo, entretanto, este mesmo corpo tem desejos e exigências – come, em vários sentidos, um ambíguo “antojo”, feito de sexo e de fantasia, ao mesmo tempo interior e estranho:

Me como el *antojito* que nos une
ligado en trompas dentrado en mi vacío
es falopio va, prendido del ojal.
Ponéme afuera tuyo de mi entre
bracéame piernas, abríte de filón.
Se me antoja comer lo que nos une
aquí en casa marida y acolchada
ya sé, te deajo entrar, nos vimos
a vista pura parimos del hogar
el agujero aquel que nos espía
entrado de nosotros o se sale
la bala de fogueo el caprichoso
peligro que desune si te muer(d)o.

Marcado por quebras, pausas y respiros, o poema assinala a perda do “des” inicial, o que torna a “desmarida” uma “marida” e expõe abertos os órgãos internos desta que agora vive “en casa y acolchada”, ainda que saiba, com as aranhas, das gradações entre “morder” e “comer” e que seu contato não é inofensivo. No jogo “muero” e “muerdo” duas palavras superpostas em “muer(d)o” assiste-se a uma habilidosa convivência entre a atração e a repulsa, as duas forças que imantam as relações amorosas.

Sendo este um livro tão econômico em grafias experimentais, o duplo vocábulo que encerra este poema torna-se especialmente importante. Inclusive porque é através dele que, desde os interstícios do amor e do sexo, se chega ao outro extremo, às inevitáveis relações com a morte, em seus negativos de culpa e de incesto:

“Murió mi hermano”
 y esa mujer que llora
 sentada en la córnea del tintero
 soy yo, conserva de mi madre
 enfrascada en el terror soy ella
 quién quedó embebida avinagrada
 yo que escribo a muerte
 ella que borda
 con tinta roja su noticia
 en la bandera inyectada del pañuelo
 "murió mi hijo"
 varón de remo acelerado
 bebé empapado que chocó
 contra esta página hirviente
 donde en aguas se fueron nacidos.
 Un testamento en blanco
 de puño y letra dice lo que digo
 culpable hay una sola
 HIJA.

Os nomes vão mudando, segundo a função da personagem na casa: esposa, mãe, irmã, filha. Solidária à mãe, frente e verso da mesma dor, a mulher escreve “murió mi hermano” ou “murió mi hijo”, em letras e bordados de variações mínimas, superpondo e confundindo as vozes. Por outro lado, em um testamento em branco, assinado não pelo irmão, que é o morto, mas por ela mesma, traça a sua acusação em maiúsculas: é desde sempre uma HIJA culpada. Matriz de todas as figuras, desde o centro da página, ela comete o crime, é assassina “de puño y letra” e assume o delito.

A música, a partir do movimento circular da agulha nos sulcos de um velho disco dos Beatles, é o recurso de aproximação a *Vida de living*, o último poema. Tornada “oreja”, “caracol” e “agujero” a casa encerra com o balanço circular, quase feliz: “hasta aquí llegamos”, e faz retornar o tempo passado, onde os meninos cresciam, mesclando-o no presente, onde se cruzam os espectros dos amigos mortos e as falas evocatórias de “dos esposos”, cheias de histórias e de citações. É o *living* transitório, das mudanças e das escrituras compartilhadas, onde a própria vida não se apreende, somente se vive.

O livro elabora uma espécie impossível de diário, que se desenha entre as linhas dos versos e os fatos da vida que uma mulher, uma presumível autora, tenta apresentar por escrito. Há um fluxo renovável entre a ação de escrever e o feito de viver, coisas que não se superpõem e que permanecem visíveis em seus desencontros, causando uma sensação de incompatibilidade. Além disso, se levada ao extremo, a expressão *vida de living* possibilita a leitura irônica de uma vida sem propósitos, inútil, superficial e dúplice: seja de dona de casa, seja de escritora.

Por outro lado, *double bind* derridiano, a superposição, armada desde o título, no deslizamento infraleve entre o espanhol, que também é português, de “vida”, e inglês, de “living”, faz os poemas girarem sobre um mesmo eixo analógico, retornando uns aos outros, retroalimentando-se e repetindo as indagações. Tentam rubricar umas datas, através das quais se colariam à autobiografia e ao corpo da mulher, mas a morte e o silêncio são seu “tokonoma”, palavra tomada do ensaio, a partir de uma leitura do cubano José Lezama Lima, um dos que, como já mencionei, chegam e se acomodam neste *living* muito visitado⁷⁵. Outros o freqüentam, como Néstor Perlongher, e, principalmente, outras, além das já citadas: Amelia Biagioni, Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Emily Dickinson, e trazem as marcas comuns de uma poesia cerrada em suas próprias excentricidades, de singularidades contundentes nos cruzamentos com a morte e com a vida.

Por isso, presente, ainda que apenas insinuado, o Borges dos primeiros ensaios – *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos* – e da primeira poesia – *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* – também assombra, bem de perto, a escritura de Tamara

⁷⁵ Uma citação de Lezama Lima: “El deseoso que huyó paga viendo / en la esposa la madre / ovalada” abre um poema de *Vida de living*, pp. 41, 42. Existe, também, o ensaio “Las manos atadas de Lezama Lima” que a escritora inclui em *La edad de la poesía*, de 1996, e, posteriormente, em *Historias de amor*. Op. Cit, pp.161-166.

Kamenszain. Esta aproximação torna-se mais evidente em *Tango Bar*, o livro intermediário entre a *vida de living* e o *ghetto*, de caráter tenso e cindido, que será estudado mais adiante.

Se o “tokonoma”, para Lezama Lima, é a “presencia simbólica del vacío en la casa mediante un minúsculo hueco abierto en la pared”, em uma escrita como a de Tamara Kamenszain, que carrega as marcas de um “eu” e dos demais pronomes pessoais, o “tokonoma” é o registro da impossibilidade de alcance que não invalida a tentativa, pelo contrário, a casa é um enorme corpo vivo, disjunto e elástico que exercita a capacidade de incluir a todos seus “foras”. Nem mais o *ghetto*, nem apenas o *living*: a poesia é um para além, habita as margens - da língua, do gênero, da literatura, da vida.

2. O Sublime

Ya pasó el año 1990 y la profecía orwelliana de Borges sigue apuntando al centro de una intriga. Sin embargo, dan ganas de saber hoy, en medio de este baile de mascaritas autorales, no tanto cuál es “la verdadera poesía de nuestro tiempo” sino tal vez cómo se comporta ese yo que dice *yo* en el poema. Sobre todo, intuyendo que lejos de los márgenes que impone la literatura, en ese reino donde escribir yo es una expansión permitida, florece un poeta con su identidad trucada: el letrista del tango. Ser letrista es escribir en una primera persona que usan otros. El cantor la “dice” en masculino o en femenino, el músico le sobreimprime otra identidad. En este submundo, en medio de tantos padrinazgos, vive la letra, esa proliferación que pisa los talones al poema pero que siempre toma su atajo, se desvía de él. Como una pieza suelta y perdida de abecedario, la letra busca el rumbo de su combinatoria. Necesita que le golpeen la rima, que le respiren el aire de su escansión, que armen y desarmen el rompecabezas de sus nexos y estribillos. “Lastima bandoneón, mi corazón, la vida es una herida absurda”, dice el tango.

Tamara Kamenszain, *La edad de la poesía*, 1996.

Exercitando a imperfeição, os cortes que o corpo realiza em uma dança que une o alto e o baixo, que circula entre o popular e o erudito, entre o sagrado e o profano, entre a música e a literatura, retorno ao tango para pensar, com o Sublime, no que é ultrapassado, ou alcançado, em um livro de entremeio: *Tango bar*¹. Com estes poemas, de corpo, bar e rua, de espaços urbanos noturnos habitados por mulheres e por fragmentos de letras-paradigmas, Tamara Kamenszain faz figurar o coletivo de uma Buenos Aires quase irreconhecível, assolado pelo desejo, expresso em reuniões de gente querendo o impossível: reabilitar o velho bairro de Palermo. Às vozes de uma solidariedade desencantada, consciente do distanciamento temporal, juntam-se as expressões do companheirismo

¹ Cf. KAMENSZAIN, Tamara. *Tango bar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

feminino, sugestões entrecortadas de enfoque dramático: contam o envelhecimento físico, as perdas de homens, maridos² e ilusões.

Na letra do tango, a sombra de um “eu”, bêbado de proximidade intimista, segundo a poeta, nomeia a sua cidade a partir de um sentimento: “mi Buenos Aires querido”³, e, para além das margens, que ampliam os alcances do poético, depois de qualquer geografia, no presente, resiste, ainda, a profecia de Borges:

Es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas y humanas de *El alma que canta*⁴.

É uma resistência diferida, pois, a partir da leitura de Borges, mais que uma busca por alguma verdade intrínseca, a ensaísta elabora indagações em série sobre as possibilidades de linguagem e imagem, cara e coroa da moeda poesia, tentando captar as suas especificidades. Experimentando-as na própria escritura.

Borges, a seu modo, armou este desafio ao reservar um lugar ao poeta menor nos seus escritos, juntando, num livro peculiar, aspectos biográficos e poemas de Evaristo Carriego, a lenda e as canções do subúrbio, “el Palermo del cuchillo y la guitarra”, duas cartas de leitores, um artigo sobre o jogo de truco, outro sobre as inscrições de carros, as histórias do tango, de ginetes e de punhais. Construiu o ambiente povoando-o de seus ícones “callejeros” e se, hoje, dos relatos de dimensão mítica, das lutas a cutiladas em uma esquina de subúrbio, passa-se a um heroísmo mais fino, no qual o “compadrito” se

² Neste poemas, nos espaços do bar e da noite, nem todos os gatos são pardos: as palavras “homens” e “maridos” designam seres distintos, igualmente fugidios, mas que pertencem a mundos quase opostos. A língua de Tamara comete uma espécie de “feminismo” lingüístico, irônico e complementar à separação machista e eterna que sustenta os nomes da “outra” e da “esposa”. A escritora chilena Diamela Eltit analisa, justamente, a figura da “outra”, a partir do relato *Águas abajo*, de Marta Brunet (1857-1967), no artigo “El tejido ilegal”, que consta na coletânea *Lazos de familia*. Op. Cit., pp.269-277. Diamela Eltit publicou *El padre mío* (1989), novela confessional, e os ensaios *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte e política*.(2000).

³ “Mi Buenos Aires querido” é o título de um tango antológico do paulista Alfredo Le Pera, de 1934.

⁴ Cf. Jorge Luis Borges. “Historia del tango”. In *Evaristo Carriego*, parte XI, op. Cit. Pp.155-179. Na parte XII, Borges acrescenta duas cartas de assinantes do jornal *La Nación*, no qual, em dezembro de 1952, havia publicado um capítulo, “Desafío”, que comporia sua *História do Tango*. As cartas comentam as narrações de enfrentamento que o escritor desenvolve, apontando detalhes e confirmando circunstâncias, marcando o trânsito entre as instâncias do jornal, a literatura de massas, e o livro, posteriormente estruturado como montagem literária, com peso maior de erudição.

androgeniza definitivamente, encarnado em uma quase “drag-queen” que se arma de salto-agulha⁵, pouco se perde em ousadia e muito se ganha em artifício.

Confrontada a grandeza ancestral à paródia pasteurizada do presente forma-se, nos poemas de Tamara, uma zona que pode-se chamar de sublime, uma espécie alternativa às dicções do grandioso e do ilimitado, mas espelhada nelas, intensificada e torta como um reflexo desencontrado, um quebra-cabeça às avessas que não se pode mais montar.

Segundo Denilson Lopes,

há simultaneamente a associação do sublime com a infinitude, a magnificência, mas também se abre uma outra tradição, bastante fecunda na modernidade, ao associar o sublime com o extremamente pequeno, possível de ser identificado posteriormente, por exemplo, na memória involuntária de Proust. À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor que residirá o espaço da resistência, da diferença.⁶

Superpondo resistência e diferença, Tamara escreve o passado no presente. Mas esta só pode ser uma escritura anômala, cifrada e montada como colagem, na qual convivem elementos díspares, versos alheios, destaques em itálicos e em maiúsculas, estruturada pela sucessão de planos superpostos, de feição cinematográfica. Aliás, *Tango bar* é, precisamente, o título do último filme de Carlos Gardel⁷, rodado em Hollywood, em 1935.

⁵ Insisto na proximidade entre a escritura “de mulheres” praticada por Tamara Kamenszain e os poemas, de ambivalência andrógina, de Néstor Perlongher. Em ambos, as figurações de gênero ultrapassam os seus marcos usuais, são sempre escrituras de um outro em suspensão, definíveis pela letra e não somente pelo sexo. Além das constantes referências ao texto perlonghiano, muitas vezes recuperado no corpo de seus poemas, Tamara dedicou ao poeta e antropólogo argentino o ensaio “El canto de cisne de Nestor Perlongher”, em *La edad de la poesia* (1996), posteriormente incluído em *Histórias de amor...*(2000).Op. Cit., pp.151-154.

⁶ Cf. LOPES, Denilson. “Do silêncio culturalista ao retorno da estética”, p.4. Denilson Lopes é professor de comunicação na pós-graduação da UNB e estuda a relação entre o sublime e o banal no cinema contemporâneo. Ver os ensaios de LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. E também *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. São Paulo: 7 Letras, 2001 e a coletânea *Imagem & diversidade sexual, estudos da homocultura*. Ed. Wilton Gracia, 2004, da qual o ensaísta é um dos organizadores.

⁷ “1935. *Tango Bar*; direção de John Reinhardt; argumento de Alfredo Le Pera; fotografia de William Miller; direção musical de Terig Tucci; produção da Paramount; elenco: Carlos Gardel, Rosita Moreno, Enrique de Rosas, Tito Lusiardo, José Luis Tortosa. / Gardel canta quatro composições – os tangos *Por uma cabeça* e *Arrabal amargo*, a canção *Lejana tierra mia* e a *jota* [dança e canto de origem espanhola que alterna os ritmos lento e corrido] *Los ojos de mi moza* – todas feitas em parceria com Le Pera, sendo que a última contava também com a participação de Terig Tucci. Num trecho do filme, Gardel dança com Rosita Moreno algumas passadas do tango *Viejos tiempos*”. Cf. “Filmografia”. In.: GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, Lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.135.

É assim que, desde os primeiros poemas, convivem cenas e temporalidades distintas:

*Tango que me hiciste mal
y sin embargo te quiero
porque sos el compañero
de mis penas de arrabal.*
A vos te hablo
contestame
sufrí conmigo una respuesta
te pregunto por qué
me hiciste mal si te quiero
o sin embargo sos
mi macho compañero
bailarín de mis sueños tangueros
príncipe de mi arrabal azul.
Contestame.
(Ya no quedan caballeros.)

Sin embargo yo
en el fervor de esta rima que me embarga
doy vuelta la respuesta en pregunta
y te digo:
YO, sin embargo
te quiero?

A convivência não é pacífica, pois interroga o tango na mesma língua: “contestame”, “sos el compañero”, “sufrí conmigo”, e a recuperação do lunfardo é a prova de que, mesmo diante da dúvida: “te quiero?”, e mesmo diante da íntima constatação da mudança: “(ya no quedan caballeros)”, certos resíduos retornam, no *fervor*⁸ da rima, e se fazem visíveis na própria voz que transmuta em perguntas as antigas respostas.

No tempo presente, estas composições produzem um estranhamento sonoro, um efeito *unheimlich*⁹ que faz os versos ressoarem em chave *tanguera*, que, acoplada à

⁸ Não por acaso, *Fervor de Buenos Aires* é o título do primeiro livro de poemas de Jorge Luis Borges, de 1923. Revisado por seu autor e com novo prólogo, consta na *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969. Ao conectar a escrita do jovem Borges, exemplar nas alterações vanguardistas, com o lunfardo, Tamara reconstitui, também, o cenário do primeiro modernismo, que buscava, entre outras propostas, dotar o popular de estatuto literário. No presente, esta conjunção tem algo de homenagem.

⁹ Segundo Julia Kristeva, “Freud, em *Das Unheimlich*, de 1919, quer demonstrar, antes de tudo, a partir de um estudo semântico do adjetivo alemão *heimlich* e de seu antônimo *unheimlich*, que um sentido negativo próximo do antônimo já se liga ao termo positivo de *heimlich*, “familiar”, que significaria também “secreto”, “íntimo”, “escondido”, “tenebroso”, “dissimulado”. Assim, na própria palavra *heimlich*, o familiar, o íntimo e o natural (de *heimisch*) se inverte em seus contrários, dando no sentido oposto de “sobrenatural” que contém *unheimlich*. Essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual “o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito já familiar, o que confirma para Freud o propósito de Schelling

condição feminina, torna-se a marca de uma “sina” poética, que se carrega como por destino. Na criatividade lexical das “orillas”, as *percantas*, *morochas*, *bataclanas*, *minas*, *chinas*, *paicas*, *chipolas*, *papusas*, *papirusas*, *yiros*, *grelas*, *reas*, *chirosas*, *grisetas*, *retrecheras*, *escrachas*, *febas*, *garabas*, *yenusas*, e *cositas*¹⁰, encenam e escrevem as mazelas e os esplendores de sua inexorável *mala vida*.

Para Blas Matamoro,

la poesía del tango viene, por doble vía, del modernismo. Reúne el habla lunfardesca con el decir culterano, en una encrucijada que describe la obra de Evaristo Carriego, autor de *Missas hereges* y *La canción del barrio*. Aunque apenas escribió algún tango, Carriego (1883-1912), el enlutado y tísico poeta exaltado en curioso libro por Borges, inventó el paisaje poético del mundo modesto y decente que explotó el letrismo del tango. Los poetas de la vanguardia, exploradores de la metáfora tras las huellas del Leopoldo Lugones de *Lunario sentimental* (el indefenso Lugones que detestaba al tango), aportaron sus logros a una literatura en rápida evolución. (...) A menudo, el tango se deja llevar por los excesos de nuevo rico que el modernismo atesora y que convienen a una sociedad en veloz expansión¹¹.

A encruzilhada apontada por Matamoro, que compreende a estética modernista associada ao cultismo (ou culteranismo) barroco, é bastante explorada por Tamara, seja, como se verá adiante, pela referência explícita à escrita da mística espanhola Teresa de Ávila, seja pelo acréscimo de elementos e referências contemporâneos, flagrados em seus desencontros entre corpo e linguagem: “Desde el DAMAS espio al caballero / em su telefono celular / dice um sí rotundo / mientras los ojos se le van.”; ou simplesmente pela superposição assumida de falas alheias:

Ven, oye, yo te evoco
Extraño amado de mi musa extraña
 Te llamo en masculino me apropio
 De la vida de los dichos nuestros
 Me puedo escribir
 Los versos más tristes esta noche
 Te puedo decir mi musa

segundo o qual chama-se *unheimlich* tudo o que devia permanecer em segredo, na sombra, e saiu dela.” Cf. *Estrangeiros para nós mesmos*. Op. Cit., pp. 191-192.

¹⁰ Para citar algumas denominações do lunfardo aplicadas às mulheres, consulte o “Breve vocabulário do lunfardo”, elaborado por GRÜNEWALD, José Lino. In: *Carlos Gardel, Lunfardo e Tango*. Op. Cit., pp.143-159 e também as análises das letras mais conhecidas em MATAMORO, Blas. *El tango*. Madrid: Acento Editorial, 1996, e em GALASSO, Norberto (org.). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ed. del Pensamiento Nacional, 1986.

¹¹ Cf. Blas Matamoro. “Los cantantes del tango”. In.: *El tango*. Op. Cit., pp. 44-45.

Y no suena extraño.
Es mi “arte poética”.

Por duas vezes, os mesmos versos, de Delmira Agustini, se fazem presentes: na epígrafe de abertura do livro e nos dois primeiros versos deste poema. Aqui, em itálico, assinalam o deslocamento, e lá, vêm acompanhados de assinatura. Mas como “um juego desesperado / que juegan los letristas”, um verso de Pablo Neruda, retirado de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*¹², que inicia, justamente, o último deles, é simplesmente “roubado”¹³ e transcrito, nos versos 5 e 6, no poema de Tamara, sofrendo o acréscimo da marca pessoal “me” e dividido em dois, sem ponto final. No original, figura: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche.”

Como diz o próprio poema, a “arte poética” se dá em boa parte por apropriações “de la vida de los dichos nuestros”, sendo que “los dichos” podem vir tanto das letras de tango quanto da poesia de vanguarda “clássica”, de Neruda, Delmira Agustini ou Lezama Lima; e se, às vezes, são destacados, com maior frequência são transcritos, alterados, de(sen)formados, re-escritos no corpo dos versos. Mesmo assim, trata-se de uma violência

¹² O livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* foi publicado em 1924. O verso “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, “roubado” por Tamara, abre o poema 20, que, por sua vez, dá o tom de partida a “La canción desesperada”, o longo poema que encerra o volume. Foi o primeiro sucesso literário do chileno Pablo Neruda, então um jovem poeta, de apenas 20 anos.

¹³ No livro *Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina César* (Chapecó, Editora Argos, 1999), Maria Lucia Barros Camargo utiliza a denominação de “vampiragem” para identificar as estratégias intertextuais de apropriação, utilizadas pela poeta carioca Ana Cristina César, nos poemas de *A teus pés* (São Paulo: Brasiliense, 1983). Ao analisar certos procedimentos poéticos de Tamara Kamenszain, é possível identificar algumas semelhanças com os utilizados por Ana Cristina. Se aplicada ao *Tango bar*, do final da década de 90, a estratégia da “vampiragem” parece bastante pertinente, considerando, além das semelhanças formais e do recurso de “roubar” da tradição e do popular, que se poderia apontar em ambas as poetisas, a exploração, em Tamara, de uma atmosfera de *bas-fond* portenho, ao mesmo tempo meio anos 80, montada nestes poemas, que fazem a ponte entre os livros estudados no capítulo anterior: *Vida de living* e *El ghetto*. Quanto a Ana Cristina, ver, por exemplo, o poema “Samba-canção”, que coloca em discussão, justamente, as relações entre a poesia e a música, numa delicada composição que recupera os lugares-comuns das melhores letras de samba e de marchinhas carnavalescas, além de explorar as minúcias da criação poética sob a ótica feminina e de apontar certo caráter passional da alteridade, redesenhando sarcasticamente o estereótipo: “Tantos poemas eu perdi./ Tantos que ouvi, de graça,/ pelo telefone – taí,/ eu fiz tudo pra você gostar./ fui mulher vulgar./ meia-bruxa, meia-fera./ risinho modernista/ arranhando na garganta./ malandra, bicha,/ bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica,/ e um dia emburrei-me,/ vali-me de medidas/ (era uma estratégia),/ fiz comércio, avara/embora um pouco burra,/ porque inteligente me punha/ logo rubra, ou ao contrário, cara/ pálida que desconhece/ o próprio cor-de-rosa,/ e tantas fiz, talvez/ querendo a glória, a outra/ cena à luz de spots,/ talvez apenas teu carinho,/ mas tantas, tantas fiz...”. In. *A teus pés*, p.43. Numa espécie vertiginosa de resumo, parte da teoria desenvolvida em meu estudo concentra-se nesta tensão, apontada por Ana C., entre as mutações camaleônicas da personagem de seu “Samba-canção” e os versos que definem o “risinho modernista” que “arranha” a garganta.

mais sutil, mais elaborada e mais suave, se considerada em relação aos procedimentos intertextuais da estética modernista.

Voltando a Denilson Lopes e à sua teoria do sublime “em tom menor”¹⁴, percebe-se que esta suavização deve-se a uma não contraposição explícita entre os termos, a uma opção pelo “meio do caminho”, que nada recusa e tudo aproveita, e que se apóia em certa “transfiguração” do banal:

Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal e se situar de forma tensa entre a dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e o belo, marcado pelo agradável, convencional; considerando o sublime e o belo não como pares opostos, mas como complementos, gradações de uma mesma experiência (...). O sublime no banal está no meio do caminho entre o belo e o sublime. (...) O sublime no banal estabelece mais um jogo de tensões entre a contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão e prefere apostar mais na sutileza, na leveza.¹⁵

Sem dúvida, encontra-se nos poemas de Tamara o efeito de uma revalorização do banal apontada, por Denilson, na poética contemporânea, especialmente na cinematográfica, principalmente no jogo lingüístico que encavalga os tempos e mescla o lunfardo e os ditos modernistas, dispostos como colagem, às gírias e estrangeirismos do presente globalizado. Mas pode-se perseguir, também, em sua complexa poética, outras vias, que vão dar no sublime, e que, neste caso, reativam velhas chaves, como o êxtase místico e a literatura religiosa.

Contra-face dos poemas da noite pagã, no mesmo livro, ao nome Tamara se superpõe Teresa e, a partir daí, dá-se uma incursão pelo barroco e pelos versos dos poetas espanhóis “loucos de Deus”. No primeiro poema de *Tango bar* se estabelece esta conexão explícita entre duas séries: a primeira, no âmbito do sagrado, nomeia “alma”, “cela”, “morada”; a segunda, no avesso complementar, articula “corpo”, “bar” e “casa”. Em

¹⁴ “Acredito e aposto numa linhagem do sublime, em tom menor, no cotidiano, em personagens comuns, presente na poesia de Manuel Bandeira e a nas crônicas de Rubem Braga, (...)e se desdobra, num desejo de revalorização da narrativa como forma de se aproximar do público, de se aproximar do mundo contemporâneo, seja no cinema, seja na literatura, de Kiarostami, Wong Kar Wai, Kielowski a Mike Liegh, Hal Hartley, do último Almodóvar a Terence Davies, em Kazuo Ishiguro, David Leavitt e Michael Cunningham, entre nós, em Walter Salles e Eduardo Coutinho, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo.” Op. Cit., p.5.

¹⁵ Cf. LOPES, Denilson. “Do silêncio culturalista...”. Op. Cit., p.5.

É importante salientar que o livro de Teresa de Jesus foi escrito em língua vulgar, quase que em consonância com o esforço político de uniformização e sistematização da língua espanhola¹⁸, ação que coincide com a tomada de Granada, ou seja, com a expulsão dos mouros pelos reis católicos e com a posterior expulsão dos judeus da Espanha, bem como com a descoberta do Novo Mundo. Ao pensar novamente na conjunção Teresa/Tamara, deve-se levar em consideração a condição de escrever a partir da incompletude da língua. Muitas vezes, tanto os textos de Teresa, quanto os dos seus contemporâneos, Frei Luis de Leon e Juan de la Cruz, foram vistos com desconfiança pela inquisição, pois sua escrita não cumpria na íntegra as regras de transparência exigidas pelo discurso místico. Segundo o pesquisador Guilherme Simões Gomes Junior:

Há que se lembrar que a experiência mística não mantém com a linguagem uma relação de exterioridade. A escrita não tem como finalidade apenas justificar ou propagandar a experiência mística, sempre vista com suspeita pela instituição eclesiástica. O trabalho com a linguagem é consubstancial à própria experiência, na medida em que ordena e propicia a elevação da alma. Assim como o canto, a poesia – muitas vezes cantada –, é exercício espiritual, em que as palavras vão sendo talhadas como se fossem pedras ou coisas, abrindo caminho, visando ao concerto e à harmonia, até redundarem no seu oposto, na suspensão de todos os sentidos na quietude da noite escura, na qual é possível desvendar a verdadeira luz. A mística deve ser entendida também enquanto prática discursiva, já que é ela que separa o caminho herético de um *alumbrado* da via santificada que leva ao encontro de Deus. A escrita propicia e autoriza a experiência mística, fazendo com que tome forma “o paradoxo de uma língua mística”, que prolifera para se ver suprimida¹⁹.

A disposição barroca de Tamara vai ao encontro desta escrita ensimesmada e em vias de desaparecimento. Traça um caminho que vai do cotidiano dessacralizado da noite

praticada por Teresa, e escrita, a pedido da igreja, como um texto de orientação às Carmelitas Descalças, ordem feminina fundada por ela.

¹⁸ “A *Gramática Castellana*, de Antonio de Nebrija (1444-1522) representou um momento fundamental na busca de elevação do espanhol à dignidade que teve o latim na antiguidade romana. Datada do fim do século XV, a *Gramática* pode ser considerada um marco decisivo no lento processo de domesticação do *sermo vulgaris*.” Cf. GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina. O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.211.

¹⁹ Cf. Op. Cit., pp. 234-235. O pesquisador elabora, ainda, neste capítulo, intitulado “Língua e estilo no século de ouro das letras espanholas”, uma distinção entre as poéticas de Juan de la Cruz e Teresa de Ávila: a linguagem de ambos é inspirada, mas Juan de la Cruz teria dito a respeito das palavras: “algumas vezes me eram dadas por Deus e outras eu mesmo as buscava”. O místico, de formação erudita, não desprezava a fatura poética. Quanto a Teresa, não possuía erudição, nem havia desenvolvido habilidades de escrita. A santa, na sua prosa poética tece as imagens em um estilo que parece descuidado, utiliza citações que diz serem de memória, produzindo um texto tateante no qual as palavras e as figuras vão sendo pouco a pouco experimentadas, e cujo efeito é de simplicidade.

boêmia até o mundo místico de Teresa, que imagina a alma como habitante central de um enorme castelo, dividido em espaçosas salas que desnorream as direções, oferecendo o labirinto como obstáculo à ascese²⁰. A cultura cristã e o judaísmo, a “receita” para o êxtase religioso e o trabalho com a linguagem se entrelaçam nos poemas, fundando uma espécie de religiosidade laica, sem transportamentos, mas densa e profunda, com lampejos de transcendência, não mais de ordem divina e sim de origem humana, a partir de relações interpessoais, como a da amizade.

Se nos parágrafos anteriores fiz referência a “certa transfiguração do banal” é preciso insistir, também, na impossibilidade assinalada, no presente, das transfigurações totais. O sublime contemporâneo, já foi dito, torna-se, paradoxalmente, dessublime.

Este sublime dessublimado, identificado nos poetas inscritos neste limiar, coloca-se permanentemente em tensão, inclusive teórica, pois há um lado desta poética que se inscreve na tradição ocidental, rastreável desde os postulados de Longino, mas que, conforme assinala a crítica que será abordada a seguir, já anuncia as estratégias de um retorno pelo avesso, a partir do “baixo” – do que se entendeu por muito tempo, na modernidade, como “baixa cultura”: aquela produzida através dos aparatos da reprodutibilidade técnica, na indústria cultural, do fim do século XIX aos dias de hoje, e que acerta as contas com as dobras informes da cultura popular, aparentemente expulsas em favor da racionalidade, mas que, por meios distintos, insiste em retornar.

Atravessando o oceano, a teorização européia sobre o assunto é aclimatada, nos Estados Unidos, por críticos como Harold Bloom e Clement Greenberg, influenciando, inclusive, a crítica brasileira, e que domina quase totalmente a cena cultural através da reprodução constante das questões afirmativas de identidade, centradas num discurso hegemônico²¹.

A teoria que permanece na Europa, no pós-guerra, por sua vez, migra para a filosofia, e desenvolve-se na França a partir, por exemplo, das discussões sobre a mimese,

²⁰ Inspirado no poema bíblico “O Cântico dos cânticos”, *As moradas*, de Teresa, revelam o percurso do interior da alma, onde o atravessar dos aposentos leva ao desposamento com Deus, traçando um paralelo com o caminho da Esposa, em busca do seu Senhor, até a adega de vinho, onde o Senhor coloca a Esposa, ou até a sétima morada, onde tudo é luz. Op. Cit., p.236.

²¹ Ver, neste sentido a leitura já “clássica” de PERRONE-MOISES, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

feitas por Phillippe Lacoue-Labarthe, que resgata a teoria platônica via Heidegger, e da atualização do informe batailleano, desenvolvida por Jean-Luc Nancy.

Estes percursos teóricos híbridos, em parte paradoxais, exigem uma explanação sobre o conceito de sublime, a partir da forma tradicional, que considera um sujeito íntegro que domina e controla a linguagem, até uma negação deste controle, no plano da dessublimação, ao entender-se que a linguagem se manifesta, em grande parte, alheia à vontade do sujeito que a utiliza. Por este motivo, os estudos a seguir vão desde o romantismo inglês da Era da Sensibilidade, como uma espécie de exercício que vai da crítica “forte”, no sentido dado por Harold Bloom, nos Estados Unidos, até as rarefações filosóficas mais atuais, especialmente na França, e que vêm a colocar em questionamento, justamente, esta mesma crítica.

No contexto deste estudo, alguns dos conceitos acima citados serão convocados para analisar exemplos da produção poética latino-americana mais recente. Isto configura uma apreensão teórica monstruosa, no sentido apresentado na introdução deste trabalho: a postulação de um espaço de convívio e de tensão entre partes dispersas e diferenciadas de distintos discursos.

Entendo que esta reflexão é tão monstruosa quanto o são seus objetos de análise: as referências ao tango, em Borges e Tamara, são similares às disjunções que se apresentam nos poemas mestiços de Wilson Bueno e em seus *tankas*, que também são brinquedos. Tudo isso, por sua vez, se desdobra no conceito de sublime – ou dessublime - desenvolvido por Ítalo Moriconi e Denilson Lopes. Ou seja, reflexões teóricas e análises são frente e verso de um mesmo tecido ficcional, composto por excesso e falta, exagero e parcimônia, fuga e concentração da linguagem em torno do poético.

2.1. O sublime na poesia, de Longino a Thomas Weiskel

A questão do Sublime, desde as teorizações de Longino²², passando pela estética romântica, é recorrente na crítica literária, e ocupa, atualmente, uma enorme região, que,

²² Para Harold Bloom, a crítica teve três inícios distintos: Aristófanes, Platão e Aristóteles, mas emerge completamente com Longino. O trabalho conhecido como *Peri Hypsous* ou “Do sublime” foi composto no século III, mas só teve influência no século XVI, quando aparece a sua primeira edição moderna. Traduzido por Boileau, para o francês, em 1674, nenhuma obra da crítica antiga teve tanta influência e popularidade,

conforme observa Martin Price, em sua tentativa de definir o poema sublime como um gênero, “tem muito mais sustentação na nossa própria literatura que os críticos modernos têm reconhecido”²³.

O artigo de Price integra uma coletânea de ensaios críticos, organizada por Harold Bloom²⁴, a respeito, inicialmente, da poesia inglesa durante a “Era da Sensibilidade e do Sublime”, ou seja, no intervalo compreendido entre a morte de Alexander Pope, em 1744, e a morte de Robert Burns, em 1796, período conhecido tradicionalmente como pré-romântico ou mesmo pós-iluminista. Os autores consideram poetas cruciais desta era: Edward Young, James Thomson²⁵, Thomas Gray, William Collins²⁶, Christopher Smart,

desde a data da tradução até o Alto Romantismo. Em português, ver a tradução *Do Sublime*, de Jaime Bruma, em *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981, pp.69-114. Márcio Seligman-Silva comenta que na doutrina humanista da pintura do século XV ao XVII, as marcas principais, ao lado do predomínio da *mimesis*, tanto da Natureza (aristotélica) quanto da Idéia (platônica), e do primado de comparação/tradução entre as artes, anunciado por Horácio, - o *ut pictura poesis* - são a marginalização dos momentos do ofício artístico responsáveis pela realização da obra: a *elocutio* e a *dispositio*. Outro elemento também pouco levado em conta era o espectador, ao qual é atribuído um papel passivo. No séc. XVII, entretanto, ao reivindicarem seu espaço, tanto na teoria quanto nas obras de arte, esses elementos fazem renascer uma retórica mais sensual, que não despreza nem os elementos materiais da poesia e da pintura, nem sua recepção. Para o crítico, não deixa de ser irônico que justamente Boileau, autor de *L'art poétique*, um pequeno tratado que marcou profundamente o classissismo francês, tenha sido o tradutor de Longino, já que este texto causou um profundo impacto nas teorias estéticas de então e nele tanto a sonoridade quanto o estilo da poesia são postos em evidência enquanto meios de comoção. Ver o artigo de abertura de SELIGMAN-SILVA, Márcio. “INTRODUÇÃO/INTRADUÇÃO: *Mimesis*, Tradução, Enargéia e a Tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998. Em outros momentos deste trabalho se voltará ao importante texto de Lessing e à primorosa introdução elaborada pelo tradutor e crítico brasileiro.

²³ Cf. PRICE, Martin, “The sublime poem: Pictures and Powers”. In. BLOOM, Harold. *Poets of sensibility and the sublime*. Chelsea House Publishers, Ny, 1986. Tradução minha.

²⁴ Harold Bloom é professor de literatura nas Universidades de Yale e de Nova York e seu livro *O Cânone Ocidental* (Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995) causou polêmica por desafiar o multiculturalismo, o marxismo e o feminismo, ao propor a reativação do conceito de cânone, retornando aos principais nomes da literatura ocidental, especialmente Shakespeare. Em BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. (Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002), o crítico apresenta uma proposta de leitura da poesia do ocidente apoiada na tensão agônica, no esforço dos poetas para superar os seus modelos anteriores. De certo modo, a abordagem aplicada na análise dos poetas do Sublime, descrita neste trabalho, baseia-se na mesma estrutura de enfrentamento intelectual sendo, portanto, mais próxima do primeiro Bloom que do último.

²⁵ Martin Price, na mesma coletânea, assina o artigo *The Theatre of mind: Edward Young and James Thomson*, op. Cit. pp 71-87. No texto, estuda, especialmente, a utilização de paradoxos, comparando Young de *Night Thoughts* (1742-45), com Pope, em *Essay on man* (1733). Na segunda parte, analisa a composição de *The seasons* (1726/28 revisada continuamente até 1746), de Thomson, que retira seus motivos não apenas da natureza, mas da Bíblia, das “Geórgicas”, de Virgílio, do “Paraíso perdido”, de Milton e dos “Moralistas”, de Shaftesbury.

²⁶ Três ensaios são feitos a respeito de Thomas Gray e de William Collins. Paul H. Fry faz uma leitura das odes de Gray, em *Thomas Gray's feather'd cincture: The odes*, op. Cit. pp. 89-118; e Peter M. Sacks, da célebre “Elegy Written in a Country Churchyard”, em *Gray's “Elegy”*, op. Cit. pp.119-123; enquanto Jean-Pierre Mileur exhibe os sentidos nos quais Gray divide os dilemas românticos de Wordsworth, em *Thomas Gray*, op. Cit., pp. 125-136. As três maiores odes de Collins recebem longas exegeses por Thomas Weiskel,

William Cowper²⁷, e dois “esquecidos” James Macpherson, que afirmava ter redescoberto o bardo nórdico Ossian, e o garoto Thomas Chatterton²⁸, que inventou Thomas Rowley, suposto poeta e padre do séc. XV. Acrescente-se o escocês Robert Burns e a maior de todas estas figuras, o jovem William Blake²⁹, cujo primeiro volume, *Poetical Sketches*, deu por encerrada a apoteose da poesia da Sensibilidade e do Sublime.

Bloom define, na introdução, o modo sublime como agonístico, em parte a partir do trabalho de Thomas Weiskel, *O sublime romântico*³⁰, que sugere muito da complexidade do conceito de sensibilidade, em uma definição atualmente já considerada clássica:

a alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano. O que quer que se estenda para além do humano – Deus ou os deuses, o demônio ou a Natureza – é matéria de grandes divergências. O que quer que se defina o alcance do humano não é, de sua parte, mais certo.(...) Um sublime humanístico é um oxímoro.³¹

Segundo Weiskel, os diferentes tipos de sublime, o hebraico ou cristão, o homérico, o demoníaco, o natural, todos evitam o status de oxímoro. Nenhum deles, entretanto, é tão problemático e paradoxal quanto o que parece favorecer uma autocontradição intrínseca, o sublime humanístico. Poetas sublimes que são crucialmente humanísticos em alguns aspectos – Milton, Blake, Wordsworth, Shelley, Keats, Whitman, Stevens – tiveram que desistir do sublime quando focalizaram estas preocupações.

em *William Collins's "Ode on the Poetical Character"*, op.cit., pp. 137-148; por Paul S. Sherwin, em *Collins's "Ode to Evening"*, op.cit. pp. 149-164; e pelo próprio organizador do volume, Harold Bloom, em *From Topos to Trope: Collins's "Ode to Fear"*, numa leitura retórica e psicológica, op. Cit. pp. 165-184.

²⁷ O extraordinário poema “Jubilate Agno”, de Smart, é profundamente analisado por Geoffrey H. Hartman, em *Christopher Smart's "Magnificat"*, op. Cit. pp. 185-205, cujas ênfases são aparentadas daquelas desenvolvidas por Patricia Meyer Spacks, em *William Cowper: The Heightened Perception*, op. Cit. pp. 207-244, sobre o modo de percepção visual de Cowper.

²⁸ As relações Macpherson-Ossian e Chatterton-Rowley são exploradas em ensaios que estudam o caráter mítico: John L. Greenway, em *Macpherson's Ossian and the Nordic Bard as Myth*, op. Cit. pp. 245-253; e Donald S. Taylor, em *Chatterton's Art: Aella*, op. Cit. pp. 255-270.

²⁹ Harold Bloom assina um ensaio sobre os experimentalismos de Blake, em seus poemas de juventude, intitulado *William Blake's Poetical Sketches*, op. Cit. pp. 271-275; seguido de uma leitura feita por Carol McGuirk, *Robert Burns as Bard: The Songs*, op. Cit. pp. 277-302, que, com um profundo senso do sentimentalismo, recupera a instância de bardo e as intensidades longineanas das canções de Burns.

³⁰ *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, o único livro de Thomas Weiskel, foi publicado pela primeira vez em 1976, pela Yale University Press. Há uma edição brasileira: *O Sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

³¹ Cf. WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Op. Cit., p. 1.

Para Bloom, a transcendência do humano no discurso, particularmente naquele que é dito dentro de uma tradição do dito que é a poesia, repousa necessariamente sobre o tropo da hipérbole, a projeção - ou alcance, ou compreensão - desmedida, que é mais próxima da simplificação, por sua intensidade, do que do exagero. Já a transcendência do humano no sentimento é uma experiência ou ilusão universal e transcende, em si, a maioria das modalidades de elocução.

Tentando definir o que seria o sublime, Alexander Pope afirma que Longino é “ele mesmo, o grande sublime que desenha”, julgamento confirmado pelo historiador Gibbon e por muitos depois dele. Emerson fala de “um leitor sublime”, com ênfase não apenas no afetivo oposto ao fenômeno cognitivo, mas também na experiência pela qual os limites cognitivos são ultrapassados³². Longino utiliza a palavra *hypsos*, no seu tratado, para designar o sublime, que pode ser traduzida como “grandeza” ou “o mais alto entre os altos”, ou mesmo “o grande escrito”. Bloom, em sua introdução, prefere traduzir *hypsos* por “uma poesia forte”.

A palavra inglesa *sublime*, embora não completamente adequada como tradução de *hypsos*, é hoje comumente empregada, tendo seus vários desdobramentos explorados, em 1977, por Cohn e Miles, no artigo “O Sublime, em alquimia, estética e psicanálise”:

os sentidos modernos de sublime – desde os sentidos alquímicos da purificação, passando pela idéia de elevação, pelos sentidos religiosos e seculares de pureza e altivez e que, no século XVII, estabelecem a primeira relação com a arte da retórica, tornando-se a expressão de idéias altivas de forma elevada – incorporam-se, em 1586, na estética em inglês e passam a ser usados pelos críticos ingleses, no sentido de Longino, para descrever não a causa eterna de um estado estético particular no espectador, mas para definir o estado estético ele mesmo. Ou seja, o sublime move-se, estabelecendo um abismo, confuso e mudo, entre sujeito e objeto.³³

Harold Bloom considera Longino o primeiro crítico experiencial, que mostra o seu próprio pathos e personalidade, já que não haveria outra verdade do poema além da experiência de leitura e o sublime do leitor seria, talvez, o único sublime pragmático, a única diferença literária capaz de fazer a diferença. Assim, Longino se colocaria de modo

³² Sabe-se que Borges, por inúmeras referências, em seus textos ficcionais e teóricos, foi um grande leitor latino-americano de Emerson. Utilizei, inclusive, como epígrafe, a frase de Borges, citando Emerson, em *El tamaño de mi esperanza*: “América es un poemas ante nuestros ojos”. Cf. artigo “A poética espacial da vanguarda Argentina: uma cidade”. Op. Cit., p.123.

³³ Cf. BLOOM, Harold. *Poets of sensibility and the sublime*. Op. Cit., p. 3. Tradução minha.

correto ao insistir que o *hypsos* seria atributo somente dos grandes escritores, da poesia ou da prosa.

Dentre os contemporâneos, Paul Fry³⁴, um dos mais simpáticos à teoria longiniana, atribui certa ênfase na grandeza a uma fraqueza de Longino, porque “em certos momentos autoriza o super-homem”. Entretanto, o super-homem de Longino, ou de Nietzsche, é precisamente a pessoa sem superego – ou cujo superego (sádico) escapa pela via estética. A teoria freudiana destaca que o ego capitula sua agressividade e que se torna cada vez mais atormentado por este sacrifício. Mas Longino, como os poetas gregos, conhece somente o *agon*, que é a transformação estética da agressividade. Seu apelo para a grandeza verdadeira é uma condenação do superego e aponta o que para Blake era o termo “batalha intelectual”. A diminuição do superego implica na diminuição da piedade e do medo, afetando o transporte ou o êxtase da leitura.

A ambivalência física não seria, portanto, o centro do *hypsos* de Longino e nem, talvez, da teoria romântica da crítica que o seguiu. A escola retórica contemporânea, liderada por Derrida e Paul de Man, argumenta neste ângulo, a partir da tese explorada por Neil Hertz, em um dos mais astutos ensaios publicado sobre Longino³⁵, que o associa a Walter Benjamin e desconstrói o método de ambos, evidenciando que eles procedem “a uma fragmentação mais ou menos violenta de corpos literários em “cotas”, com o interesse de construir seus próprios discursos, os quais dirigem a atenção a passagens que servem de emblema a críticas mais agudas.”

Para Hertz, este movimento figurativo de desintegração e de subsequente reconstituição é essencialmente uma problemática retórica, mascarada de ambivalência física ou de história cultural. Mas a ambivalência em Longino, assim como em Platão, parece clara e desenvolve-se mais como herança literária do que na linguagem literária. Longino entendeu implicitamente o que Nietzsche pensou em mostrar explicitamente, ou seja, a natureza agônica da experiência literária. Adquirir uma leitura do sublime é ganhar poder sobre um texto através da interpretação e para conhecer a grandeza, um leitor precisa confrontar grandezas.

³⁴ O artigo de Paul Fry, op. cit. pp.89-118, foi publicado inicialmente em *The Poet's Calling in the English Ode*, Yale University Press, 1980.

³⁵ Cf. HERTZ, Neil, *The end of line*, in BLOOM, Harold. *Poets of sensibility and the sublime*. Op. Cit., p.5. Em português: HERTZ, Neil. *O fim da linha. Ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Desde Longino, portanto, apreende-se a visão que faz emergir simultaneamente o sublime e o agônico, o que o faz profeta de todas as grandes personalidades críticas, seja o neoclássico Dr. Samuel Johnson, seja o romântico cristão Coleridge, mas, particularmente, da linha de críticos edipianos que inclui Hazlitt, Carlyle, Ruskin, Emerson, Pater, Oscar Wilde e Kenneth Burke, bem como de certas figuras contemporâneas que enfatizam abordagens de interpretação freudianas ou nietzscheanas.

Angus Fletcher, que parece a Bloom um autêntico precursor de Weiskel, enfatiza em seu livro seminal, *Allegory*, de 1964, que “o sublime surge para oferecer uma cosmologia ao poeta”. Tanto Fletcher quanto Weiskel seguem a tradição longiniana continuada por Shelley, em *Defense of poetry*³⁶, enfatizando que a função do sublime é a de trabalhar, por “ornamentos difíceis” e ambivalências elevadas, de tal forma a fazer o leitor compartilhar de seu *agon*, de seu esforço incessante contra o superficial. Ambos os textos, de Weiskel e de Fletcher, exibem um estudo profundo de Longino e de Shelley, e exploram um refinamento estético que instiga a busca de prazeres cada vez mais difíceis. Weiskel fala, por exemplo, do movimento de um sublime egotista em direção a um sublime negativo, sendo que a estrutura do primeiro acabaria precisamente no ponto de ambivalência no qual o segundo se inicia.

Todos os teóricos do Sublime confrontam obras-primas de ambivalência emocional: o conflito de Édipo, o tabu e a transferência estão entre elas. Sentimentos iguais e opostos, forças antitéticas que são irmãos e irmãs inimigos parecem ser as bases emotivas do sublime. Por outro lado, a ambivalência, acrescida de excesso, torna-se ironia, o que destrói o sublime. Consciente deste perigo, Weiskel escolhe o exemplo de Wallace Stevens, que, em alguns dos aspectos de sua poética ou em suas fases perpétuas, torna-se a última e vigorosa versão do sublime egotista de Wordsworth e de Walt Whitman. Como uma estrutura regressiva, o sublime de Stevens recusa a crescer, mas “o que crescimento significa no e para um poema, afinal, exceto a perda de poder?” – pergunta-se Bloom.

Weiskel, como um crítico do sublime mais que um mero moralista, fez sua própria eleição e move-se claramente: “Poetas, afinal, estão sujeitos a riscos, sobre os quais, em nenhum caso, têm qualquer escolha. Não é pela admissão de riscos espirituais que o

³⁶ Em português: SHELLEY, Percy Bysshe e SIDNEY, Sir Philip. *Defesas da poesia*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo, Iluminuras, 2002.

egotista romântico paga pela *hybris* de sua sublimação. Nada é dado por nada. O custo está lá, e é resgatado no texto, não em uma circunstância extrínseca”³⁷.

Neil Hertz trabalha no modelo desconstrutor da retórica conceitual de Paul de Man, sendo influenciado também pelas revisões feministas francesas de Freud, posições que, por um lado, creditam Weiskel, por expressar-se longa e intensamente sobre as ansiedades do sublime pré-edípico ou maternal, e por outro, o criticam pelo “alívio que ele parece ter experimentado como intérprete, ao trazer tudo, afinal, de volta ao Pai”.

Para Bloom, a crítica de Hertz prefere esquecer que o sublime se estabelece *entre* origem e fim, e que o único tropo ocidental que evita a ambos é o tropo do Pai. Weiskel, defende o crítico, está mais próximo de Freud do que Lacan e Derrida, porque sua leitura do pensamento de Freud não se dá via Heidegger.

No caso de *O Sublime Romântico*, Weiskel trabalha com um tipo difícil de crítica literária, ao mesmo tempo moral ou primária, desidealizante ou antitética, ou seja, move-se em um espaço de impossibilidade. Em termos de poesia, a de Wordsworth, que é ao mesmo tempo um poeta da natureza e um poeta do sublime, talvez possa acomodar algumas críticas divergentes, onde elas necessariamente falham ao acomodarem-se uma à outra. O esforço de Weiskel, ele mesmo sublime, marca, para Bloom, um dos limites da crítica do séc. XX, dedicada aos poetas do alto romantismo, e tocada, especialmente, pela definição wordsworthiana de imaginação:

A imaginação pode ser estruturalmente definida como um poder de resistência à Palavra, e neste sentido coincide com a necessidade psicológica de originalidade. Mas uma definição estrutural apenas localiza uma experiência; enquanto experiência ou momento, a Imaginação é uma extrema consciência da auto-ascensão do ser em recuo dialético a partir da extinção do ser, o que uma iminente identificação com a ordem simbólica prescreve. (...) A imaginação não é uma evasão do complexo de Édipo, mas a rejeição dele. Sob certa perspectiva, esta rejeição é puramente ilusória, uma ficção. Rejeitar o complexo de Édipo não é, afinal, dispensá-lo. Mas a ficção é necessária e redentora. Ela fundamenta o ser e assegura a possibilidade – a oportunidade de uma convicção própria – de originalidade.³⁸

Uma ficção necessária e redentora atinge a ambos, o tropo stevensiano e o anseio de Weiskel em estabelecer uma estrutura e uma psicologia para a transcendência. Esta esperança, como em Emerson e em Stevens, é uma modificação muito americana do *ethos*

³⁷ Cf. BLOOM, Harold. *Poets of sensibility and the sublime*. Op.cit., p. 12.

³⁸ Cf. BLOOM, Harold. Op. Cit. p 8. Tradução minha.

protestante europeu, e Weiskel assume o seu merecido lugar nesta tradição, tanto a escolhendo quanto sendo por ela escolhido.

Martin Price identifica no “gênero” do sublime “uma veemente, freqüentemente asserção desafiadora dos valores dos sentimentos humanos”. Esta assoberbada e dramática manifestação auto-consciente, que procede com sinceridade apesar de seus tons teatrais, foi tomada como demonstração de um espírito receptivo, compassivo e humano, e nomeada como “sensibilidade”.

Numa fusão complexa, a paixão pelo modo sublime, agonístico e transcendental, está apta para reconciliar-se, ela mesma, com a suavidade receptora da sensibilidade. Esta fusão orientaria o trabalho dos poetas estudados por Bloom e seu grupo, Young, Thomson, Gray, Collins, Stuart e Cowper, e apareceria também nas arcaicas posturas de Macpherson como Ossian e Chatterton como Rowley. Em Robert Burns e no jovem Blake, a instável união entre sensibilidade e sublime ajudaria a estimular os únicos poetas do séc. XVIII que, segundo aqueles críticos, podem rivalizar com Dryden e Pope.

A aura dos poetas da sensibilidade e do sublime têm invadido a poesia anglo-americana, desde então, em parte através dos românticos descendentes e em parte através de uma modernidade curiosa que se dedica aos arriscados e freqüentemente catastróficos balanços das produções daqueles “malditos poetas-águia”³⁹.

Bloom considera a produção da era da sensibilidade e do sublime como uma poesia de “borderline”, na qual o medo ainda corteja a loucura e esforça-se, em suas análises, em revelar as continuidades essenciais que permanecem entre entidades aparentemente disjuntivas. Esta é, por exemplo, sua estratégia, ao abordar a poesia de William Blake, seus primeiros versos, quando jovem, a partir de uma relação tensa de influência com William Collins e suas odes, escritas meio século antes.

O propósito, aqui, é vincular estas questões às poéticas contemporâneas, que, como aponta Bloom, aliam curiosidade e ousadia ao tentar incorporar às dimensões estética e teórica elementos como a “sensibilidade”, geracional ou de grupo, e a “emoção”, seja ela particular ou coletiva.

³⁹ Ou, nas palavras utilizadas por Harold Bloom, “doom-eager poets”. Op. Cit. p 8.

Segundo Italo Moriconi⁴⁰, poeta brasileiro e teórico do sublime em versões mais recentes, aliando-se a Walter Benjamin e a Rosalind Krauss, nas considerações sobre o inconsciente ótico, “por “sensibilidade” entenda-se: repertório compartilhado de valores, ícones e mitos estéticos, afetivos, perceptivo-sensoriais”⁴¹. Assim, uma das principais metas visadas pela estética desaturizada, ou “dessublimada”, do presente, seria considerar a infinitude de perspectivas em que se desdobra o cotidiano, cruzando os aparatos da técnica com os desdobramentos da experiência.

A proposta deste estudo é colocar em evidência os elementos alternativos à teoria do belo e da razão e, além de incorporar alguns “achados” dos estudos dos poetas da era da sensibilidade, empreender outras leituras do sublime, que consideram a questão filosófica da verdade e a condição antropológica da arte como oferta, que devem auxiliar na empreitada de tentar entender um pouco melhor a situação duplamente paradoxal de abordar o sublime/dessublime em sua relação com a arte contemporânea.

2.2. A verdade sublime

Em um de seus ensaios sobre arte e filosofia, intitulado “A verdade sublime”⁴², o pensador francês Philippe Lacoue-Labarthe analisa alguns postulados de Heidegger, especialmente a partir das críticas de Kant e de Longino, a respeito do belo e do sublime na arte, destacando as limitações de ambos, identificáveis na proposta desconstrutora do filósofo alemão.

Uma das reflexões características de Lacoue-Labarthe é a questão da *mimese*, que parte da delimitação de seus dois sentidos por Aristóteles, na famosa frase, retirada da

⁴⁰ Ítalo Moriconi é professor da UERJ, publicou alguns poemas em BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa (org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, pp.175-188, além do ensaio “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)” in: *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: Abralic; Chapecó: Grifos, 1999, pp. 86. Especificamente a respeito do sublime, ver o artigo “Quatro (2 + 2) notas sobre o sublime e a dessublimação” na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis: Abralic, 1998, pp. 103-115.

⁴¹ Trecho do “Prefácio” aos ensaios de LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Op. Cit., p. 13. O livro, prefaciado por Moriconi, aborda o tema da estética e das possibilidades da escrita gay, no Brasil, além das relações entre escritura e subjetividade.

⁴² Este ensaio integra uma coletânea de escritos de Philippe Lacoue-Labarthe, professor de filosofia na Université des Sciences Humaines de Strasbourg, organizada por Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna, traduzida para o português sob o título de *A imitação dos modernos – ensaios sobre arte e filosofia*. Trad. João Camilo Penna et.al. São Paulo, Paz e terra, 2000.

Física: “Por um lado a *tékhnē* realiza o que a *phýsis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita”⁴³. No primeiro sentido, a *tékhnē* diferencia-se da *phýsis* de seu próprio interior, não sendo mais e ainda sendo ela; no segundo, no sentido convencional de imitação, a *tékhnē* é segunda, exterior à *phýsis*, que, completa em si mesma, deve ser duplicada ou reproduzida, como um modelo. Para Heidegger, estes dois sentidos encobrem os dois sentidos da verdade: o primeiro define a *alétheia*⁴⁴, anterior a Platão, como um desvelamento, uma desocultação, e o segundo, a partir de Platão, a *alétheia* como um acordo, uma relação de equivalência entre a coisa e sua re-presentação. A consideração tradicional da *mimese* como cópia ou imitação deve-se, portanto, a uma operação platônica. A compreensão alternativa só é recuperada muito depois, na análise da *Terceira Crítica*⁴⁵, de Kant, cuja primeira parte, destinada ao estudo do belo, encerra com a *Analítica do Sublime*.

Por duas vezes, na *Crítica do Juízo*, Kant cita exemplo do que foi dito ou pensado de mais sublime, ou de absolutamente sublime. A primeira, fechando a *Analítica do Sublime*, nas palavras de Moisés, num mandamento do Antigo Testamento: “Tu não deves fazer-te nenhuma effigie nem qualquer prefiguração, quer do que está no alto do céu, em baixo sobre a terra ou mais baixo do que a terra”; a segunda, no parágrafo dedicado ao artista sublime, ao gênio, que toma como exemplo uma inscrição do frontispício do templo de Ísis: “Eu sou tudo o que é, foi e será e nenhum mortal descerrou meu véu”.

⁴³ Cf. LACOUÉ-LABARTHE, *A imitação dos modernos – ensaios sobre arte e filosofia*. Op. cit., p.9. Entende-se, grosso modo, a *phýsis* como a natureza e a *tékhnē* como a arte ou o artifício.

⁴⁴ Palavra derivada de *léthe* – velamento – a *alétheia* assume os dois sentidos da verdade: como adequação (platônico) e como desvelamento (recuperado por Heidegger e Lacoue-Labarthe). O processo velamento-desvelamento pode ser entendido como uma instabilidade dissimuladora, que reside na aparência e induz ao erro, ou como uma instância de recusa à finitude, como o “algo a mais” que ultrapassa e questiona os limites do conhecimento.

⁴⁵ Conhecida também como *Crítica da faculdade de julgar* ou *Crítica do juízo*, é de 1790, e tenta “lançar uma ponte” entre as duas primeiras Críticas: a *Crítica da razão pura* mostra o papel fundamental do determinismo no conhecimento, enquanto a *Crítica da razão prática* insiste na presença radical da liberdade no homem. A *Crítica do juízo* tem como questão a conciliação do determinismo com a liberdade. Kant elabora uma solução aprofundando a análise dos princípios *a priori* do juízo. Ao lado dos princípios *a priori* do conhecimento e da moralidade, existe no homem uma terceira faculdade fundamental: o sentimento de prazer e de desprazer. Por outro lado, ao juízo *determinante*, que constitui o universo da experiência, é possível opor um juízo de *reflexão*, que ultrapassa as leis já conhecidas, aplicadas pelo primeiro juízo, ou seja, vai além dos conceitos adquiridos produzindo formas inéditas. Este juízo de reflexão se exerce em dois campos: pode ser teleológico ou estético, daí as duas partes principais da Crítica: uma destinada ao estudo do belo – distinguindo os valores estéticos do belo e do sublime – e outra, ao estudo da vida, das finalidades internas presentes nos organismos. De maneira geral, o conjunto das três Críticas procede a delimitação de uma Razão que aparece como a instância fundadora das diversas dimensões do ser humano.

No exemplo de Moisés, o sublime tem relação com a maneira de pensar, ou seja, com as máximas que concedem à razão o domínio da sensibilidade. No de Ísis, a apresentação é pensada como des-velamento, a *alétheia*, no léxico grego, em chave heideggeriana. Em ambos os casos, o enunciado do sublime é um enunciado do divino: é um Deus quem fala, ou melhor, que tem sua palavra transmitida e inscrita, e esta é, justamente, de Longino a Kant, a definição canônica do sublime: é sublime toda a apresentação do inapresentável, ou, para retomar a fórmula de Lyotard⁴⁶, toda a capacidade “de representar o não-representável”.

Lacoue-Labarthe, embora, em parte, questionando Heidegger, elabora a hipótese de que a apresentação por desvelamento, ao envolver a questão da delimitação, sofre uma mudança total a partir da sua leitura da estética. Em 1935-36, Heidegger empreende uma desconstrução direta da estética, em “A origem da obra de arte”, e indireta, no primeiro curso sobre Nietzsche: “A vontade de potência enquanto arte”. Nestes textos, chama de “estética”⁴⁷, no sentido amplo, o todo da filosofia da arte, desde Platão e Aristóteles: seria a apreensão metafísica, platônica e pós-platônica – de Nietzsche, inclusive – da arte e do belo.

O que Platão inventou, tornando-se assim responsável pela filosofia e pela estética, foi, segundo Heidegger, que a arte aparece segundo o seu eídos⁴⁸: o gesto inaugural da filosofia e da estética é a submissão eidética do *phainestai*⁴⁹. Com Platão, introduz-se, definitiva e indubitavelmente, a sobre-determinação eidética do *ekphanéstaton* – do que se mostra com o maior brilho.

Quanto a Kant, Heidegger, por um lado, marca claramente a insuficiência da *Terceira Crítica*, no tocante à questão da essência da arte e de suas categorias; por outro, trata Kant e Schiller como exceções, como se eles, ao menos se lidos de uma certa maneira, tivessem algo a dizer na própria linguagem da estética, que é forçosamente a deles, mas excedendo-a secretamente, desde o seu interior, ultrapassando os seus limites. Lido desta

⁴⁶ Cf. LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança M. Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993, p.133.

⁴⁷ Heidegger considera que o termo “Estética”, quando usado para denominar a reflexão sobre a arte e o belo, seja de formação recente, datada do século XVIII.

⁴⁸ A interpretação platônica do ente em relação ao seu aspecto – *eídos- idéa* – que faz com que o ente seja percebido e distinto dos outros entes, dá origem ao par de conceitos *hýle* (o limitado) e *morphé* (o que limita), ou seja, à matéria e à forma.

⁴⁹ O *phainestai* é a determinação da presença do ente pelo aparecer – brilhar e luzir, mostrar-se com brilho. O termo possui espessura no idioma grego e é usado por Heidegger no sentido de *scheinen* (luz).

forma, a favor e contra Nietzsche e tendo Schiller como cúmplice, Kant não pertenceria propriamente à estética, tendo uma compreensão do belo mais arcaica – e mais por vir – que a filosófica. Aquela indicada pela palavra *scheinen*.

Lacoue-Labarthe aponta, entretanto, uma dificuldade nesta caminhada para delimitar a estética: o veredicto hegeliano do fim da arte, sua morte ou agonia. Heidegger duvida que se possa aboli-lo simplesmente. Pelo contrário, reconhece, do ponto de vista da metafísica chegando ao fim de si mesma, a verdade e a necessidade da postulação de Hegel, concorda que a arte deixa de ser “grande”, de um “super-povo”, e que ela perde a potência do absoluto, sua potência absoluta.

A ingenuidade de Heidegger, que sustenta toda a sua meditação no fim da grande arte como o nascimento da “Estética” é, para Lacoue-Labarthe, pensar que a “grande arte” é absolutamente anterior a qualquer reflexão conceitual: assim que aparece uma teoria da arte, um saber ou uma ciência, a grande arte teria um fim.

O debate com Hegel exige, portanto, uma reavaliação de Kant e Schiller, o que significa, primeiro, que Kant está incluído no encerramento hegeliano da estética, pois a problemática do belo e do sublime enuncia-se como apresentação eidética, em termos de imaginação; segundo, que Kant transborda os limites do encerramento porque o subjetivismo da *Terceira Crítica* pode ser retirado do terreno da subjetividade e, sobretudo, porque a compreensão do belo em sua essência, através do puro *scheinen*, traduz uma ruptura com a apresentação eidética de arte.

Segundo Heidegger, há em Kant uma voz no fundo já incapaz de articular a língua da estética ou de sustentar até o fim o seu discurso, uma maneira secreta de soltar a estética, que precede o seu enigma, ou seja, o encerramento hegeliano. Por outro lado, ao considerar não essencial o pensamento do sublime, Heidegger subscreve a versão hegeliana: ele seria apenas o primeiro grau do belo. Este gesto não escapa a Lacoue-Labarthe que insere, então, o sublime, numa *tradição menor*:

O pensamento do sublime (...) é um pensamento tardio, nascido no seio das escolas helenísticas, nem verdadeira nem autenticamente grego, mas contaminado pela latinidade – e mesmo para-judaico e cristão (*ho hypsos*, desde a primeira diáspora na terra grega, significa o Deus da Bíblia: o Mais-Alto). Além disso, é um pensamento que provém da retórica: só atingirá a filosofia após ressurgir nos Tempos Modernos, através da poética francesa ou da estética inglesa. Ele forma, na realidade, uma tradição menor. Chega a

atestar, enquanto pensamento do excesso, do transbordamento, do além-da-beleza, etc., um esgotamento do sentido do belo. Não é, portanto, por acaso que ele é convocado pela estética *stricto sensu*. Contrariamente à aparência que quer dar, é um pensamento frágil, ou seja, precisamente sem grandeza.⁵⁰

Por outro lado, Lacoue-Labarthe assinala um pressentimento de Freud: no paradoxo de Moisés⁵¹ - uma “imagem talhada” que figura uma cólera controlada diante do espetáculo da idolatria, quer dizer, do culto oferecido a uma imagem – que, simultaneamente, junta e separa a representação e o que ela representa do próprio fato de que haja representação, está em jogo, do ponto de vista da estética, a possibilidade ou a impossibilidade da arte. A partir do momento em que se torna, contra o mesmo enunciado do qual é porta-voz, uma figura, Moisés emblematiza a aporia da apreensão eidética do sublime e da arte, no sentido da “grande arte”.

O inapresentável é apresentado como o indesvelável. Um enunciado de verdade sobre a verdade, sobre o jogo do velamento e desvelamento, da apresentação e do indesvelável. A frase é o equivalente sintático de um oxímoro. Ao falar de si mesma, ao desvelar-se, a verdade diz que a essência da verdade é a não-verdade, ou que a essência do desvelamento é o velamento. Não quer dizer que a verdade seja, no fundo, falsidade: ela nunca é a mesma, mas também e simultaneamente o seu contrário.

Para Hegel, o sol de Apolo, a consciência, dissipa o velamento. Para Kant, nenhuma consciência de si dissolve a contradição do discurso da verdade sobre si mesma. Para Heidegger, seguir o desconcerto para dentro da abertura do ente e para fora do ordinário é o choque não violento provocado pela arte. O que ele descreve, numa profundidade até então desconhecida, é a própria experiência do sublime: desfamiliarização, desterro e

⁵⁰ Op. cit. pp.239-240. Embora Lacoue-Labarthe empregue o termo “menor” no sentido convencional de “sem grandeza”, não podemos deixar de assinalar, neste trecho da sua reflexão, certo eco deleuziano do conceito de “literatura menor”, desenvolvido em DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, sobretudo considerando o nosso enfoque que explora os desdobramentos do sublime que reaparecem na estética contemporânea como uma versão em tom menor, dessublimada.

⁵¹ Uma nota, que acompanha a tradução brasileira deste artigo é particularmente interessante: “A presente tradução é uma versão corrigida das publicadas em 1925 e 1951. O interesse de Freud pela estátua de Michelangelo era antigo. Foi vê-la no quarto dia de sua visita à Roma, em setembro de 1901, bem como em muitas ocasiões posteriores. Já estava planejando este artigo em 1912, mas ele só foi escrito no outono de 1913. Um relato de sua longa hesitação quanto à publicação e decisão final de imprimi-lo anonimamente pode ser encontrado no segundo volume da biografia de Freud escrita pelo Dr. Ernest Jones. O artigo apareceu revista *Imago*, como de autoria “de ***” e o disfarce não foi descoberto senão em 1924. FREUD, Sigmund. “O Moisés de Michelangelo”, 1914 e pós-escrito de 1927. In. *Obras completas*. Vol. XIII. Trad. Jayme Salomão. Imago, RJ (s/d), pp. 249-279.

desconcerto, choque, simplicidade, escape ou retraimento, retenção. A obra é este ente absolutamente paradoxal que nadifica o ente, a fim de fazer aparecer e vir à luz, brilhar ou cintilar, no sentido heideggeriano, o próprio Ser.

Para Lacoue-Labarthe, o pensamento do sublime manteve a memória de uma compreensão do belo mais original que a interpretação platônica do *eîdos-idéa*. Numa inversão estratégica, é possível ler o lance inicial do pensamento do sublime – o tratado de Longino – como uma obra filosófica, e repensar, a partir do sublime, a essência da arte, perguntando em quais condições o grande é possível. Pode-se associar o sublime ao mesmo tempo à *thékne* e à *phýsis*. Dom natural e método, a *thékne* pensada somente como uma potência natural, como um poder de controle. Neste sentido, invertendo-se os termos, apenas a arte (a *thékne*) é capaz de revelar a natureza (a *phýsis*).

Heidegger traduz obstinadamente *thékne* por *saber*. Um antigo saber sobre a mimese e sobre a *thékne*, sobre a essência da arte, que resiste em Longino como já resistia, provavelmente, em Aristóteles: resistem à interpretação platônica de mimese. Ao decifrar a *phýsis*, a *thékne* se cifra. É o próprio jogo da *alétheia* - o ápice da mimese está em seu velamento e em sua dissimulação.

O *éros* longiniano, misturado ao *agón* é o que Heidegger define como a transcendência do *Dasein*⁵²: os pensamentos que o homem projeta à frente e além de si mesmo ultrapassam freqüentemente os limites do que nos cerca. E nisso se reconhece o para quê nascemos. Para Longino, o que é útil ou mesmo necessário ao homem está a seu alcance; em compensação, o surpreendente, para ele, é sempre o paradoxo – o *unheimliche*, ou seja, tudo o que deveria permanecer secreto, velado e que se manifesta –, a clareira ou a claridade do aparecer que está para além de toda a luz.

Em seu ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” Walter Benjamin mantém inquietantes relações com o texto “A origem da obra de arte”, de Heidegger. Sendo contemporâneos, é possível que Heidegger tenha lido Benjamin, ou vice-versa. Ao apenas citar fragmentos do texto, Lacoue-Labarthe deixa a questão em suspenso, embora já venha estudando o pensamento “aparentemente teológico-metafísico” de Benjamin há um bom

⁵² No léxico heideggeriano, o *Dasein* é o próprio “ser-aí”, a existência mesma, tal como se dá imediatamente à consciência.

tempo⁵³. Na busca pela desconstrução do modelo tradicional de razão e de verdade, o interesse pela obra de Walter Benjamin está particularmente aceso na pós-modernidade.

Com propósito semelhante, outro foco de inquietação, explorado pela crítica do presente, é a aplicação da teoria bataillleana às discussões contemporâneas, como é o caso da discussão a seguir.

3.3. A oferenda sublime

Em 1984, Jean-Luc Nancy, filósofo francês e biógrafo de Georges Bataille, anuncia que o sublime está na moda, um ano antes de, efetivamente, junto com de Deguy, Escoubas, Courtine, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Marin, Rogosinski, integrar o volume *Du Sublime*, publicado, simultaneamente na França e na Alemanha. E, na moda de um sublime que generosamente se oferece, destaca a própria oferenda⁵⁴, ela mesma, como uma necessidade ou como um destino da arte moderna.

O privilégio do sublime, entretanto, é o de ser uma moda antiga que chega até a contemporaneidade de modo ao mesmo tempo contínuo e descontínuo, monótono e espasmódico, na confluência de vários interesses e indagações:

Ela [a moda do sublime] não é menos antiga que a tradução de Longino por Boileau, nem que a distinção exigida por este último entre “o estilo sublime” e, tomado absolutamente, “o sublime”. A partir daí, o que antes, sob os nomes de *hypsos* ou de *sublimitas*, era uma categoria retórica – o discurso especializado nos temas de grande elevação – tornou-se uma preocupação, uma exigência, uma adoração ou um tormento mais ou menos confessados, mas sempre presentes, da estética e da filosofia, da filosofia da estética, e da filosofia na estética, do pensamento da arte e da arte como pensamento.⁵⁵

Seguindo, em parte, os mesmos referenciais que Lacoue-Labarthe, dedicando-se aos textos de Walter Benjamin, Nietzsche e Heidegger, a teoria de Nancy acrescenta os de

⁵³ Phillippe Lacoue-Labarthe, juntamente com Anne-Marie Lang, traduziu para o francês, em 1986, a tese de doutorado de Walter Benjamin, escrita entre 1917 e 1919, para a Universidade de Berna, Suíça. No Brasil, o texto recebeu o título de *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, a tradução de Márcio Seligmann-Silva e foi publicado pela ed, Iluminuras, de São Paulo, em 1999.

⁵⁴ O artigo “A oferenda sublime”, foi publicado, inicialmente, na revista *Poesie* número 30, em 1984, e posteriormente, pela Éditions Galilée, em 1990. Integra a compilação de textos de Jean-Luc Nancy em espanhol, o volume intitulado *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

⁵⁵ Cf. NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Op. cit. pp. 115-116. Tradução minha.

Adorno, Blanchot e, especialmente, os de Bataille. Parte da premissa de que não há pensamento contemporâneo da arte e de seu fim que não seja, de uma maneira ou de outra, tributário do pensamento do sublime, categoria que institui uma distância na estética, ou que se instala numa distância para com a estética, seja nas entrelinhas instáveis do conceito de gosto ou nos desdobramentos imprevistos da teoria pós-kantiana, como uma espécie de desafio que a estética se lança. O que o sublime põe em jogo ou o que ajuda a designar é uma arte suspensa, posta em questão nela mesma, seja enquanto obra, seja enquanto tarefa crítica.

Num “para além” da estética, o sublime é esta “outra coisa” que faz a arte tremer nas suas bordas e na qual, também, estão implicados a verdade e o pensamento. Nancy afirma que é nesta suspensão da arte que está em jogo a tarefa do pensamento.

No belo e no sublime, para Kant, joga-se o jogo da apresentação sem objeto representado, o que faz com que Nancy considere que esteja aí todo o assunto a ser estudado. Deve haver um conceito ou uma experiência da apresentação que não esteja submetida à lógica geral da representação, da apresentação por um sujeito e a um sujeito. A imaginação, que é a própria faculdade da apresentação, arma um jogo para encontrar uma forma que concorde com seu próprio jogo: ela apresenta ou se apresenta como um livre acordo entre o sensível, que é múltiplo e diverso, e uma unidade, que é indeterminada, apresentando assim a imagem, ou o que faz imagem – a *Bild* – que não é a imagem representativa e tampouco o objeto. É a própria forma formando-se, para ela mesma, sem objeto. A esta *Bild* não figurativa, Kant denomina *esquema*, na Primeira Crítica, e na Terceira afirma que o juízo estético é o jogo da reflexão da imaginação quando ela “esquematiza sem conceitos”, ou seja, quando o mundo que se forma, que se manifesta, não é um universo de objetos, mas somente um esquema, uma forma, uma figura, uma *Bild* que faz “mundo” por ela mesma, porque se forma, porque se desenha.

O *esquema* é a figura, mas a imaginação que figura sem conceitos não figura nada: o esquematismo do juízo estético, na gênese, é intransitivo. No belo e no sublime, que são juízos estéticos, a unidade de espírito, o espírito como unidade, o acordo das faculdades operado na imaginação, ou como imaginação, se apresenta ela mesma a si mesma. Esta auto-apresentação seria a apresentação da técnica mesma da razão e o *esquema* seria, então a razão que se “pré-vê” e que se “pré-figura”. Nesta disposição, o cosmético é a

antecipação do cósmico e a estética é, ela mesma, a antecipação do conhecimento, a arte é a antecipação da razão técnica e o gosto é o esquema da experiência. Em suma, pode-se extrair duas conclusões: o *esquema* acaba confundindo-se como o prazer⁵⁶ e, por conseqüência, a arte transfigura-se em puro devir, como filosofia.

A partir da fragilidade do conceito de belo, tanto Kant quanto, mais tarde, Hegel, transformam a arte e o belo no gozo mesmo da filosofia, no puro gozo da razão, numa espécie de traição ao próprio Kant: “O belo havia sido antes o esplendor do verdadeiro: por uma perversão singular, o esplendor do verdadeiro torna-se o gozo da razão. Talvez a sorte filosófica da estética seja a mesma que a sorte estética da filosofia. A arte e a beleza: apresentações do verdadeiro, que goza delas, se antecipa a elas e as acaba”⁵⁷.

Em contrapartida, Nancy considera que só se apreende verdadeira e completamente a teoria kantiana se abordamos a teoria do sublime subvertendo a ordem da *Analítica*, escrita apenas para ser um apêndice, um suplemento. O belo, neste caso, torna-se uma formação intermediária, inapreensível, impossível de fixar, a não ser como um limite, uma fronteira, um lugar de equívocidade – e também de intercâmbio – entre o agradável e o sublime, ou ainda, entre o gozo e a alegria. Não tem, por si mesmo, nenhuma posição: “Ou bem se acaba – e é a satisfação, ou a filosofia -, ou bem se suspende, inacabado – e é o sublime - a arte, ou pelo menos a arte não revelada pela filosofia”⁵⁸.

Longe de ser uma espécie subordinada da estética, o sublime constitui, então, um momento decisivo no pensamento do belo e representa, na *Crítica*, aquilo sem o qual a beleza não seria nem mesmo bela, ou não seria senão apenas bela, quer dizer, o gozo e a conservação da *Bild*, idéia que data do renascimento moderno do sublime, com Boileau, quando o define como “esse não-sei-o-quê que nos encanta e sem o qual a beleza mesma não teria nem graça nem beleza”⁵⁹. O assunto do belo seria, portanto, a forma como limitação e contorno, e o do sublime, ao contrário, a ilimitação, que tem lugar na borda externa do limite, ou na borda da apresentação, e que não cessa nunca de começar.

⁵⁶ Este prazer consiste na satisfação retirada da unidade geral, de encontrar ou de reencontrar a união ou a reunião do diverso, do heterogêneo, sob um princípio único ou lei geral. Como se sabe, o puro prazer e nada de dor está na gênese filosófica convencional do conhecimento e do domínio do mundo.

⁵⁷ Cf. NANCY, Jean-Luc, “A oferenda sublime”. In: *Un pensamiento finito*. Op. Cit., p.126.

⁵⁸ Op. Cit., p.127.

⁵⁹ Op.Cit., p.128.

Não se pode confundir o ilimitado com o infinito, pelo menos não com o conceito preciso de “bom infinito” apontado por Hegel, porque este supõe um “infinito-em-forma”, a clausura que convém ao verdadeiro, à apresentação do Sujeito, tornando-se uma espécie particular de apresentação. O ilimitado é o que se levanta à beira do limite, o que se separa ou se subtrai da limitação – e da beleza – por uma limitação coextensiva à borda externa da limitação: um “mau infinito” como borda externa de um “bom”; uma apresentação que se retira como uma figura sobre um fundo não delimitado.

No sublime, a questão é a figura do fundo, da figura que faz o fundo, mas precisamente quando isto não pode fazer figura, apenas proceder a um “levantamento”, a um traçado ilimitante, ao longo da figura limitada infinita. Neste procedimento, está em jogo a apresentação mesma, uma lógica de estar *no limite* que não pode ser enquadrada em escalas, como se fosse uma grandeza “menor”, um dos termos, de uma comparação. O sublime é incomparável, está na grandeza em relação à qual todas as outras são pequenas, pois não pertence à mesma ordem que elas. No entanto, a grandeza sublime decorre da condição de que haja as grandezas mensuráveis, apresentáveis, dos limites da forma e da figura.

A totalidade sublime não é a mesma que a totalidade do infinito, concebida como alguma coisa distinta das formas finitas e belas, e também não é a totalidade de um infinito que seja a soma de todas as formas. É a totalidade do ilimitado mais além de toda a forma, do outro lado do limite, para além do máximo. Não é a apresentação em si, mas sua própria operação. A imaginação sublime é o reverso daquela de relevo dialético:

Para o pensamento dialético, o contorno de um desenho, o quadro de uma pintura, o traçado de uma escritura remetem fora deles mesmos ao absoluto de uma apresentação total – positiva ou negativa – na qual eles têm como fim *infinito* o estabelecer-se. Para o pensamento do sublime, o contorno, o quadro e o traçado não remetem a nada mais que a eles mesmos – e é demais dizer isto: não remetem, mas (se) apresentam, e sua apresentação apresenta sua própria interrupção *finita*, o contorno, o quadro ou o traçado. A união da qual procede a unidade apresentada (figurada) se apresenta como esta interrupção, como esta suspensão da imaginação (da figuração) na qual o limite se traça e se levanta. *O todo*, aqui - a totalidade a qual toda a apresentação, toda a obra, não pode mais que pretender -, não está em outra parte que nesta suspensão.⁶⁰

⁶⁰ Op. Cit. p. 138.

Do belo ao sublime, dá-se um passo a mais na arte oculta do esquematismo: na beleza, o esquema é a unidade de apresentação; no sublime, o esquema é a palpitação da unidade. No primeiro caso, existe um acordo; no segundo, uma síncope. Para Nancy, a síncope seria o “nome sublime” que se daria ao esquema.

Uma imaginação sincopada do limite apresenta-se não como imagem, pois a imagem propriamente dita pressupõe um limite que a apresenta ou no qual ela se apresenta. Como o modo singular da apresentação de um limite é o de ser *tocado*, é preciso mudar o sentido, passar da vista ao tato. Este é o sentido da palavra *sublimitas*: o que se mantém *sub-limite*, o que o toca. A imaginação sublime toca o limite e, neste tocar, sente “sua própria impotência”, no instante em que este limite é tocado, na suspensão do impulso, no rompimento da tensão, na síncope. O sujeito do sublime, se existe, é um sujeito comovido.

No sistema beleza/obra/filosofia, construído segundo a lógica do gozo da razão ou da auto-apresentação da imaginação, não há lugar para uma emoção sem complacência e sem satisfação. A (e)moção sublime não é prazer sem ser ao mesmo tempo dor, sendo esta a sua característica afetiva apontada por Kant.

A síncope é uma interrupção das forças vitais, a vida suspensa, o alento cortado, o coração palpitando: o esforço ou o impulso transportam o limite e se estruturam por ele. A apresentação sublime é o esforço no instante da ruptura, a imaginação sensível a ela mesma, que ao mesmo tempo não é mais ela mesma, uma extrema e total distensão. Se os sentidos sentem-se sentir, entretanto, isto produz, de certa forma, um sentimento de insensibilidade, sentimento insensível, síncope do sentimento. Comoção e não-comoção, consentimento e recusa, combinados no mesmo sujeito por uma condição perversa, uma ambivalência na qual o sujeito se desvanece.

À beira da síncope, o sentimento se sente ainda, mas sem reportar-se mais a seu sentir. Perde seu sentimento, sente a sua perda, mas este sentir já não é mais seu - ainda que seja muito singularmente seu -, é tomado pela perda: já não é mais sentir, é estar exposto.

Pode-se dizer que a totalidade é oferecida ao sentimento do sublime ou é oferecida, no sublime, ao sentimento, e o que é oferecido permanece em um limite, suspenso à beira de um acolhimento, de uma aceitação que, por sua vez, tem a forma de uma oferenda. Ou, dizendo de outro modo, esta oferenda é um sacrifício que tem lugar entre a apresentação e a

representação, entre a coisa e o sujeito a ser oferecido em oferenda – por estar exposto – à própria oferenda.

Assim, a oferenda sublime é ato – a moção ou a emoção – da liberdade, do duplo sentido de que a liberdade é o que se oferece e o que é oferecido, do mesmo modo que a palavra “oferenda” designa o gesto de ofertar e a própria oferta. A imaginação, o livre jogo da apresentação, toca o seu limite, que é a liberdade. Não quer dizer que o sublime saia da estética para entrar na ética. No limite do sublime, não há nem ética nem estética: há apenas o pensamento da oferenda, que desafia esta distinção.

Pode-se afirmar que é na arte, e como arte, tendo a poesia⁶¹ como forma exemplar, que acontece a oferenda sublime. Não existe uma oposição entre uma estética da forma e uma ultra-estética do informe. Nem sempre o estético obedece à forma e nem sempre a totalidade é informe. O sublime, sua mútua oferenda, não pode ser visto nem como a “formatação” do informe nem como a infinitização da forma, que seriam os dois procedimentos filosóficos, e sim como o limite que se oferece na borda do ilimitado, ou como se faz sentir aí, exatamente no recorte da obra de arte.

O apelo irrestrito às nuances da sensibilidade, a disposição em oxímoros e a reescritura atualizada de velhas formas tornam a poética de Wilson Bueno⁶², que se realiza para além das fronteiras, o objeto da abordagem a seguir, uma experiência de teste, um cruzamento *unheimlich* de contrastes, que visa definir outros caminhos desta oferenda.

⁶¹ Jean-Luc Nancy recorre ao exemplo de Moisés, citado por Kant, estendendo, porém, o caráter sublime de um texto, também, ao seu “estilo”, ou forma, ou caráter: “A poesia é exemplar. (...) O sublime está presente duas vezes. Uma, no conteúdo do mandamento divino, na expulsão da representação. Mas uma leitura mais atenta mostra que o sublime está também, e antes de tudo, na “forma” do texto bíblico. (...) A arte da qual fala Kant, ou da qual, em última instância nem chega a falar, *entre a Bíblia, a poesia, e umas formas de união das belas artes*, é a arte da qual a “simplicidade” [ou a “reserva”, ou a “distância”] manda por ela mesma, dirige ou expõe a liberdade, tendo a oferenda como lei de estilo.” Op. cit. pp.150-151, destaque meu.

⁶² Wilson Bueno nasceu em Jaguarapitã, Paraná, em 1949. Atualmente reside em Curitiba, onde criou e dirigiu, durante oito anos, o premiado jornal literário *Nicolau*. Também foi co-editor da revista *Azul*, publicada em Nova York. Escreveu *Bolero's Bar* (Curitiba: Criar edições, 1986), *Manual de Zoofilia* (Florianópolis: Noa Noa, 1991), *Mar Paraguayo* (São Paulo: Iluminuras, 1992), *Cristal* (São Paulo: Siciliano, 1995), *Pequeno Tratado de Brinquedos* (São Paulo: Iluminuras, 1996), *Jardim Zoológico* (São Paulo: Iluminuras, 1999), *Meu tio Roseno, a cavalo* (São Paulo: Ed. 34, 2000) e *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (Ed. Planeta do Brasil, 2004). Integrou a coletânea *Medusário* (México: Fondo de Cultura Econômica), da produção literária latino-americana e também a seleção “Pindorama – 30 poetas de Brasil”, da revista argentina *Tse-tsé*, números 7/8. Buenos Aires, outono, 2000, pp.25 a 28.

2.4. Wilson Bueno ou o *tanka* no Paraná

Da mescla entre a escolha do título do livro, de explícita inspiração roseana, à escolha da forma dos poemas, inspirada na feitura japonesa dos *tankas* – composições geradoras dos *hai cais*⁶³ -, o **pequeno tratado de brinquedos**⁶⁴ exercita uma constante na estética de Wilson Bueno, que caracteriza tanto as suas narrativas quanto os seus poemas: a opção, somada ao rigor da composição, pelas aproximações de elementos aparentemente não aproximáveis.

Munido de uma óbvia preocupação imagética, à sombra dos velhos mestres zen, mas distanciando-se deles, o poeta reverte o visual em identidade, mas em uma identidade que também é deslocada, que substitui as certezas da razão por um misto de vertigem e assombro:

migrantes

em cinqüenta e cinco
chegamos à ferroviária
as malas e os filhos

ante o súbito pinheiro
primeiro pasmo do exílio

O título anuncia os deslocamentos, e os três primeiros versos descrevem, com data e meio de transporte, bagagem e palavras conhecidas, uma viagem em grupo rumo a uma terra desconhecida. Os dois versos finais dão conta deste desconhecimento também a respeito do presente e do futuro. Magistralmente, o poema é o registro de uma primeira experiência de transcendência a partir de uma visão que, em outras circunstâncias, não teria

⁶³ “Toda a poesia tradicional japonesa se reduz métricamente a seqüências de cinco e de sete sílabas, e mesmo a prosa cadenciada das narrativas poéticas mantém, como base rítmica, a alternância desses metros fundamentais./ Na poesia das antologias imperiais dos séculos X e XII, há fundamentalmente duas espécies de poemas: os *naga-uta* ou *chôka* (poemas longos), que alternam os versos de cinco e sete sílabas sem limite fixo, terminando por um dístico 7-7; e os *tanka* (poemas curtos), compostos no seguinte esquema: 5-7-5-7-7. Até o século XVI, o *tanka* é a forma por excelência, e a palavra *waka*, que designa em sentido amplo toda a poesia japonesa (por oposição à chinesa), é por essa época utilizada como sinônimo de *tanka*. / Nos *tanka* mais antigos a divisão estrófica se fazia indiferentemente entre o segundo e o terceiro ou entre o terceiro e o quarto versos. Posteriormente, na divisão que se tornou clássica, temos um terceto de versos imparissilábicos e um dístico parissilábico: 5-7-5/7-7. Essa”. observação é importante porque essa primeira estrofe é que vai constituir o que usualmente designamos por *haikai* ou *haiku*”. Cf. FRANCHETTI, Paulo; TAEKO DOI, Elza e DANTAS, Luiz. *Haikai- Antologia e história*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1991, pp.10-11.

⁶⁴ Cf. BUENO, Wilson. **pequeno tratado de brinquedos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996. A epígrafe é de João Guimarães Rosa: “Um dia hei de escrever um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos”. Os ecos do escritor mineiro também estão presentes na prosa posterior de Bueno, especialmente na pequena novela *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

nada de transcendente: aos olhos dos migrantes o pinheiro torna-se uma espécie de “deus vegetal”, que é “súbito” e concreto, que se interpõe no caminho, fiscal de alfândega, porta de entrada e, ao mesmo tempo, “pasma” inaugural. Interrompendo a passagem, a árvore, no movimento dos versos, na economia do dito narrado, parece cair do céu, mais que brotar do chão – e ante ela só resta o assombro que promete outros mais, decorrentes da condição do exílio, que exhibe desafios implausíveis aos olhos e às sensibilidades.

Talvez por isso, outros fenômenos se instauram e, como as vozes-personagens do conjunto são evidentemente “migratórias”, sofrem transformações, adquirindo, no processo, habilidades de pássaros:

mudança

minha mãe nas costas
atravessamos aldeias
mais de cem quilômetros

tanto a levamos nos braços
que agora somos aéreos

São mudanças e mudanças, todas em minúsculas, e todos os versos do livro dispensam o auxílio de marcas iniciais, ou dos títulos em maiúsculas: movimentos tão significativos como as antropomorfias e tão minúsculos como os caminhos de formigas trilhados pelos que atravessam os mapas geográficos, silenciosamente, e que, na forma da terceira pessoa do plural – nós -, recebem o mesmo tratamento, confrontando grandezas que são acanhadas e exibindo sacrifícios enormes que são inúteis, passando despercebidos. Neste poema, a mãe, carregada por quilômetros, se esvai de peso e de excessos e, com o auxílio dos braços e das costas que a sustentam, transmutados em asas, funda uma linhagem nova, que flutua:

magrura

minha meia-irmã
chegou de Piracicaba
ainda mais magra

corremos em seu socorro
de magra voou pro morro

Se os expoentes da era da sensibilidade são denominados, por Harold Bloom, de “malditos poetas-águia”, em função das alturas abissais que atingem, com uma dicção

poética ao mesmo tempo encantatória e estranha, em Bueno o que se percebe é a transferência, o deslocamento dos elementos de um plano exterior, mais centrado na figura do escritor, - que no romantismo vai rivalizar com Deus -, para um espaço textual interior, que desenvolve nos personagens as possibilidades de produzir o inusitado. Não se trata mais da esperteza de águia que se torna discurso, mas de uma mutação no cerne mesmo da linguagem, justamente onde ela falha e faz falar as suas deficiências, a sua própria “magrura”⁶⁵.

A modernidade, já mais distante das luzes e mais próxima das trevas, chegou a considerar esse tipo de mutação como uma espécie de pesadelo, que serve e sempre serviu para esboçar preceitos estéticos. Segundo Borges:

Recuerdo cierta pesadilla que tuve. Ocurrió, lo sé, en la calle Serrano, creo que en Serrano y Soler, salvo que no parecía Serrano y Soler, el paisaje era muy distinto: pero yo *sabía* que era en la vieja calle Serrano, de Palermo. Me encontraba con un amigo, un amigo que ignoro: lo veía y estaba muy cambiado. Yo nunca había visto su cara pero sabía que su cara no podía ser ésa. Estaba muy cambiado, muy triste. Su rostro estaba cruzado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizá por la culpa. Tenía la mano derecha dentro del saco (esto es importante para el sueño). No podía verle la mano, que ocultaba del lado del corazón. Entonces lo abracé, sentí que necesitaba que lo ayudara: “Pero, mi pobre Fulano, ¿qué te ha pasado? ¡Qué cambiado estás!” Me respondió: “Sí, estoy muy cambiado”. Lentamente fue sacando la mano. Pude ver que era la garra de un pájaro⁶⁶.

O episódio da “garra de pássaro”, que perturba a segunda das *Siete Noches* das conferências borgeanas, justamente aquela intitulada “La pesadilla”, ajuda a delimitar uma zona intermédia que divide os sentimentos entre o susto pela visão terrível do homem-águia, que provoca medo e admiração, e a simpatia pela desgraça do amigo, que se quer

⁶⁵ No belo texto de argüição da tese, o professor Carlos Eduardo Capela acrescenta, a respeito deste poema: “Quando li o poema, o deslocamento que senti de início foi-me despertado pelo próprio título do poema, “magrura”. Afinal, ao menos em meu dialeto – se é que eu possa dizer que tenha um dialeto, ao invés de vários – “magrura” soa um pouco estranho, sendo mais usual “magreza”, detalhe que incita a reflexão. De antemão, o próprio léxico do poema, repleto de sons em “r” e com vogais fechadas, justificariam a escolha pelo termo mais inesperado. Mas penso que mais importante para tanto é que esse termo traz, dentro de si, compactado após uma nasal bilabial, o termo “agrura”, que resume muito da poesia de Bueno posta em foco. Nasal que é recorrente no poema, o que chama ainda mais atenção para o corte, ou para a síncope, e que cria uma singela ressonância com o “morro” que encerra o poema, que pode ser lido também como uma flexão substantiva do verbo morrer. Uma leitura como tal, talvez possa articular as deficiências, as “magruras” da linguagem, com as “magruras” da própria modernidade, para as experiências do exílio e da migração, inclusive do próprio sentido – tópico explorado por você”. Afora sua arguta complementação à análise do poema e a sua leitura atenta do trabalho, agradeço pela colaboração espontânea, também, na revisão.

⁶⁶ Cf. BORGES, Jorge Luis. “La Pesadilla”. In: *Siete Noches*. Buenos Aires: Emecé, 1997, pp.63-64.

abraçar por solidariedade. O desdobramento do que em Borges se realiza em sonhos, vira o próprio cotidiano, não menos carregado de sombras, não menos familiar e estranho, em Wilson Bueno.

Sobreviventes, famintos, mutantes, os migrantes chegam não importa onde nem de onde, Piracicaba-Japão-Paraná, e são, também, meia/meio: meio gente, meio pássaro, meio parente, meio estrangeiro. Meio vivos. No indiscernível noturno da paisagem, são puros fantasmas que habitam os morros, remota irmã de alguém no singular, mas que desencadeia a ação do grupo, ou que arrastam para uma morte inevitável o avô de todos:

passagem

viemos de longe
nosso avô muito doente
arrastando as pernas

depois o varal da noite
no lençol nosso avô dentro

A doença e o esforço selecionam, no limite, os que podem sobreviver e os que morrem por inadequação, doença terminal de insistir nas próprias pernas. A “passagem” é o ritual de transmutar o que veio de longe em algo que não mais se reconhece, em nenhum espelho, em nenhuma imagem:

reflexo

de que olhar a face
espelho meu, espelho meu
tua imóvel festa?

fixo reflexo do nada
em ti entanto a cor da tarde

Na conferência citada, Borges identifica seus dois objetos de pesadelos, os labirintos e os espelhos, e define a relação entre eles: “No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto”⁶⁷. O poema “reflexo” lega aos remanescentes da saga migratória, o travestismo espelhado da tarde, evanescente e provisório do crepúsculo que se esvai, como forma única e final de uma identidade, mais que inexistente,

⁶⁷ Op.Cit. p.60.

ilimitada; um nada que se reflete em nada, ou numa cor que, em breve, será outra e, amanhã, outra.

Assim, Bueno expõe uma estética que se dá em configuração labiríntica, por espelhamentos, que o leva a explorar as nuances da experimentação. Os poemas se distendem em uma expressão zen-blakeana⁶⁸, de intensidades mínimas, contáveis não se sabe bem porquê, mas precárias em sua simplicidade selvagem, que junta flor e capim na mesma ordem, ou desordem:

abrigo

onze margaridas
brotam no jardim selvagem
- sóis irrequietos
da terra capins empinam
longas verdes hastes frias

É a desordem que monta e cria o próprio abrigo e uma disposição para além dos nomes, tensa entre as premências orgânicas e as exigências do registro, entre o vivido e o escrito, a lição que envolve tanto a mestra quanto o discípulo:

anônimo

eu e a minha mestra
saímos a caçar cepilhos
só colhemos grilos

tarde voltamos com fome
jantamos os nossos nomes

A aventura de acabar no anonimato, a partir de uma caçada frustrada a “animaizinhos” inexistentes ou inaproveitáveis, “cepilhos”⁶⁹, faz retornar, por um lado, a tradição do *tanka*, comunicação sagrada e hierarquizada entre quem ensina e quem aprende;

⁶⁸ No posfácio de Leo Gilson Ribeiro, intitulado “As Metamorfoses de Wilson Bueno”, é citado o poema “abrigo” como evocação do olhar do poeta William Blake para as coisas rasteiras. Op. Cit., pp.71-74. Acrescento que a criação nipônica, especializada em tematizar o pequeno, o mínimo, o silencioso, funciona como um potencializador dessas estratégias de rebaixamento ou de redução, que acabam produzindo efeitos contrários: as margaridas são sóis, o capim tem hastes longas, o calor está em cima e o frio, embaixo, ou seja, cria-se um microcosmo que, tanto para Blake quanto para o Zen-budismo, é um equivalente universal, cíclico, e em Bueno está sujeito menos ao arranjo que aos desarranjos sucessivos.

⁶⁹ **Cepilho.** [Do esp. *Cepillo*] S.m. 1. Pequena plaina para alisar madeira. 2. Lima fina para polir metais. 3. maçaneta. [Cf. *sipilho*]. **Sipilho.** S. m. Marinh. Extremidade dum cabo que, por estar mal torcida, não pode ser aproveitada. *Novo Dicionário Aurélio.* Op. Cit., p.382.

por outro, resgata uma potência anônima, ou seja, superpõe a forma ancestral aos sintomas da dicção contemporânea, que se apóiam no imanente e nos esforços vãos da assinatura. Em conclusão, a experiência de caçada/colheita é plenamente (im)produtiva, uma espécie de oferenda sublime, no sentido batailleano⁷⁰, de comunhão entre a arte e o sagrado, que obtém sonoros grilos e que ainda serve de “mote” para uma lição sobre a crise da noção de autoria.

Retorna-se, portanto, às questões da ambivalência entre as instâncias da imagem, que figuram uma tensão permanente, tornada mais aguda a partir das vanguardas e estimuladora de um impasse teórico, no presente, com relação ao sublime. Passados os processos artísticos de desfocalização e plurifocalização da cultura visual, as experimentações surrealistas e a visada auto-reflexiva das experiências de imersão ambiental, o desdobramento contemporâneo da estética é incapaz de decidir entre os termos. Pelo menos, essa é a conclusão de Moriconi:

A luta (dualidade, *double bind*) entre sublimação e dessublimação é insuperável, se entendermos cada um dos pólos como pulsões sempre já atuantes *no* corpo e *entre* os corpos da cultura. Talvez o momento atual da civilização do simulacro nos obrigue a uma recolocação dos termos. O simulacro cinematográfico, com sua vivência massificada em circunstâncias de aglomeração física, parece favorecer a ênfase em estéticas da dessublimação. Mas o que dizer do momento atual, em que a hegemonia da imagem passou para o simulacro eletrônico, para a televisão, o vídeo, a tela do computador, terminais capilarizados, individualizados e não mais massificados, não mais pressupondo a proximidade dos corpos, suas interações. Nessa fase capilarizada, é possível que o movimento sublime recupere força no contexto mesmo da cultura do simulacro. / O simulacro

⁷⁰ Conforme texto já citado anteriormente e estudado, em parte, em Jean-Luc Nancy, Bataille desenvolve, nas suas hipóteses sobre o nascimento da arte, a idéia de que o elemento humano e suas produções artísticas encontram-se ao lado do sagrado, do erotismo e do jogo, ou, em outras palavras, que só se consegue apreender fugazmente a especificidade da arte considerando as suas conexões indissociáveis com a morte, com o acaso, com o informe. Assim, arma um mecanismo de leitura que supõe, de saída, a reivindicação da obscenidade, da abjeção, dos fluidos corporais, da desrazão, de tudo aquilo que, em nome da civilização, tem estado oculto ou interdito. Ver a versão espanhola deste texto: BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba, Argentina: Alción, 2003. A primeira versão por Albert Skira, 1955. Ver também BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960. Com relação a Wilson Bueno e ao seu “jogo”, podemos considerá-lo como um *tanka* de migrante, para sempre marcado pelo deslocamento e pela transgressão, em consonância com a produção do curitibano Paulo Leminski (1944-1989), poeta e tradutor, de ascendência negra e polaca, que figurou a própria cabeça, na fotomontagem “Kamiquase”, acoplada a um corpo vestido de quimono, ironizando os lugares de certeza em relação a identidades e territorialidades. (LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. 3ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.). Os dois poetas localizam seus poemas na fronteira, entre o “kamikase” e o “quase”, entre a guerra e a indiferença, entre o profano e o sagrado, e quando comparados, os *haicais*, de Leminski, e os *tankas*, de Bueno, apresentam certa regularidade paradoxal de procedimentos migratórios que lhes são característicos.

eletrônico pode produzir no receptor a aparência de uma total coincidência entre pulsão e sinal imagético. Os últimos resquícios de uma suposta interioridade corporal seriam, paradoxalmente, seqüestrados pela materialidade instantânea da imagem. A interioridade existindo enquanto algo exibido e recebido como imagem material, aparta, promovendo um movimento de separação, a pulsão separada da interação física, a pulsão separada de si e contemplando a si própria em espetáculo: libidinagem hiper-irônica. Nesse sentido, o simulacro eletrônico incorporaria a dualidade sublime/dessublimação como tensão constitutiva, tensão energética. Teríamos aí uma estética nem sublime, nem dessublime, mas ambas as coisas ao mesmo tempo.⁷¹

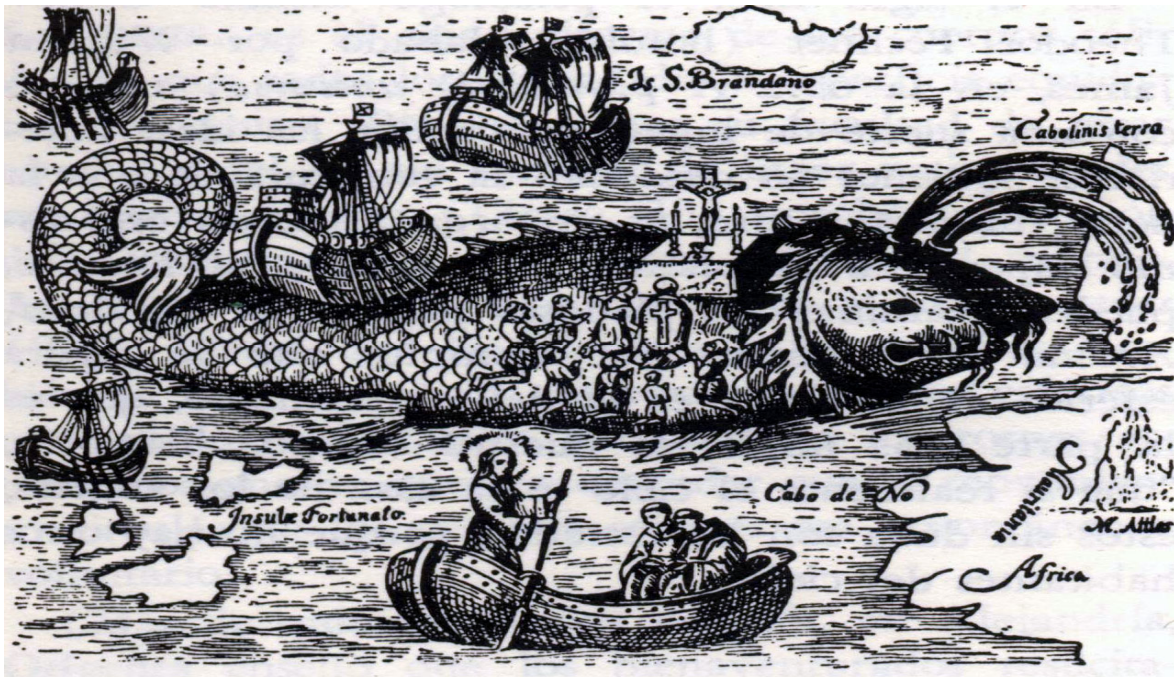
Dirigindo a atenção para os meios eletrônicos, onde a questão do simulacro pode ser percebida com ênfase maior, Moriconi desnuda um movimento que, em minha opinião, se estende às demais formas artísticas. Em certa medida, todos os poemas analisados neste trabalho pertencem a esta categoria do sublime, no sentido que a poesia escolhida é, sobretudo, encantamento, estranhamento e dispêndio e, ao mesmo tempo, prende-se de forma inalienável a outras esferas da cultura, aos elementos do cotidiano e às distintas intensidades de linguagem.

Todavia, especialmente em Tamara e Bueno, a problemática da oferenda, por cruzar assumidamente estas fronteiras, entre o alto e o baixo, entre o popular e o erudito, de forma mais tensa e intensa, deixa transparecer a condição limiar da arte de forma mais explícita. Mais ainda, a labilidade dos seus poemas constrói imagens da ordem do enigma: está sempre questionando com uma suspensão de sentido, com uma imersão no sagrado, com um exercício de vôo e aterrissagem na beira escorregadia dos limites, sempre presentes e sempre na iminência de serem ultrapassados.

⁷¹ Cf. MORICONI, Italo. “Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Op. Cit., p.115.

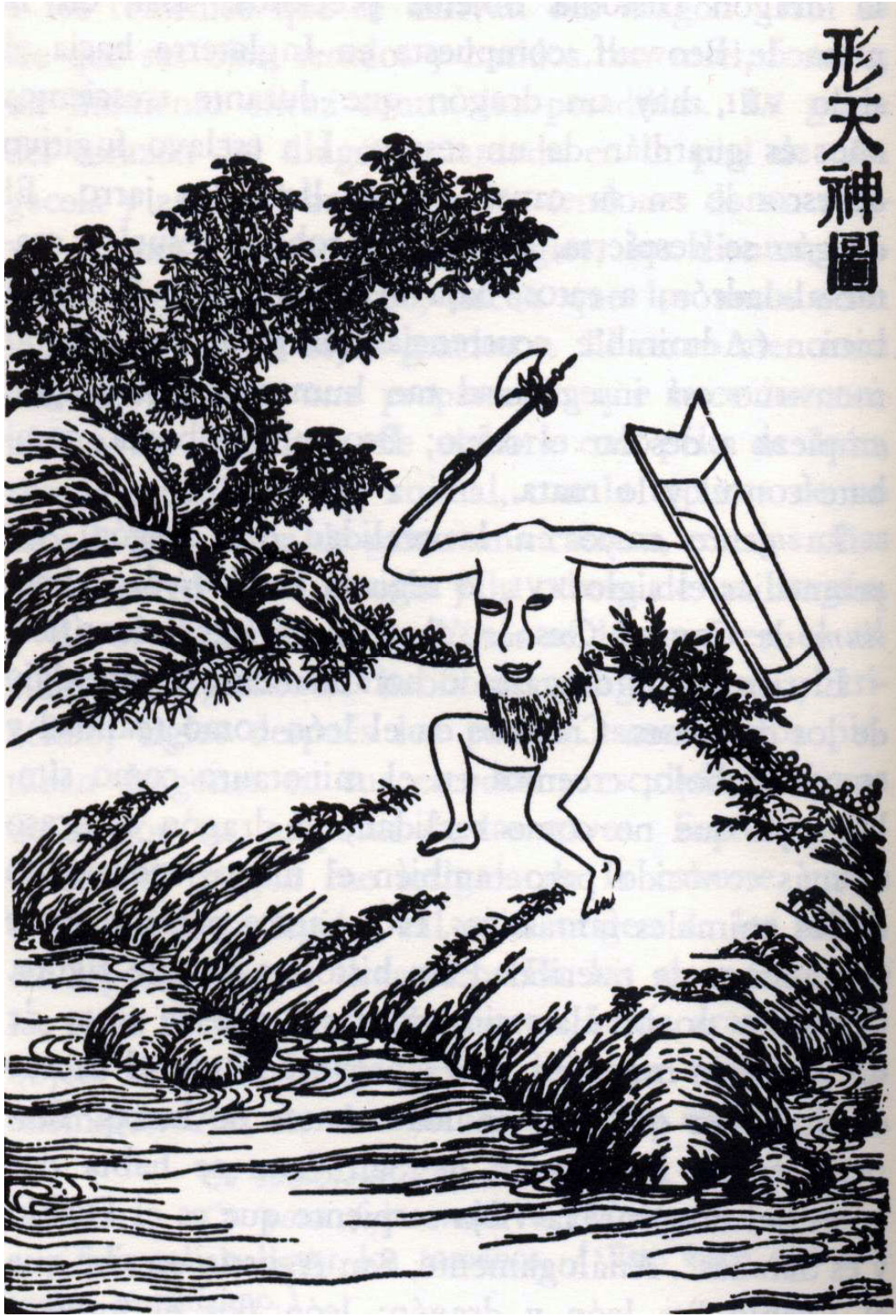
3. Lumiar

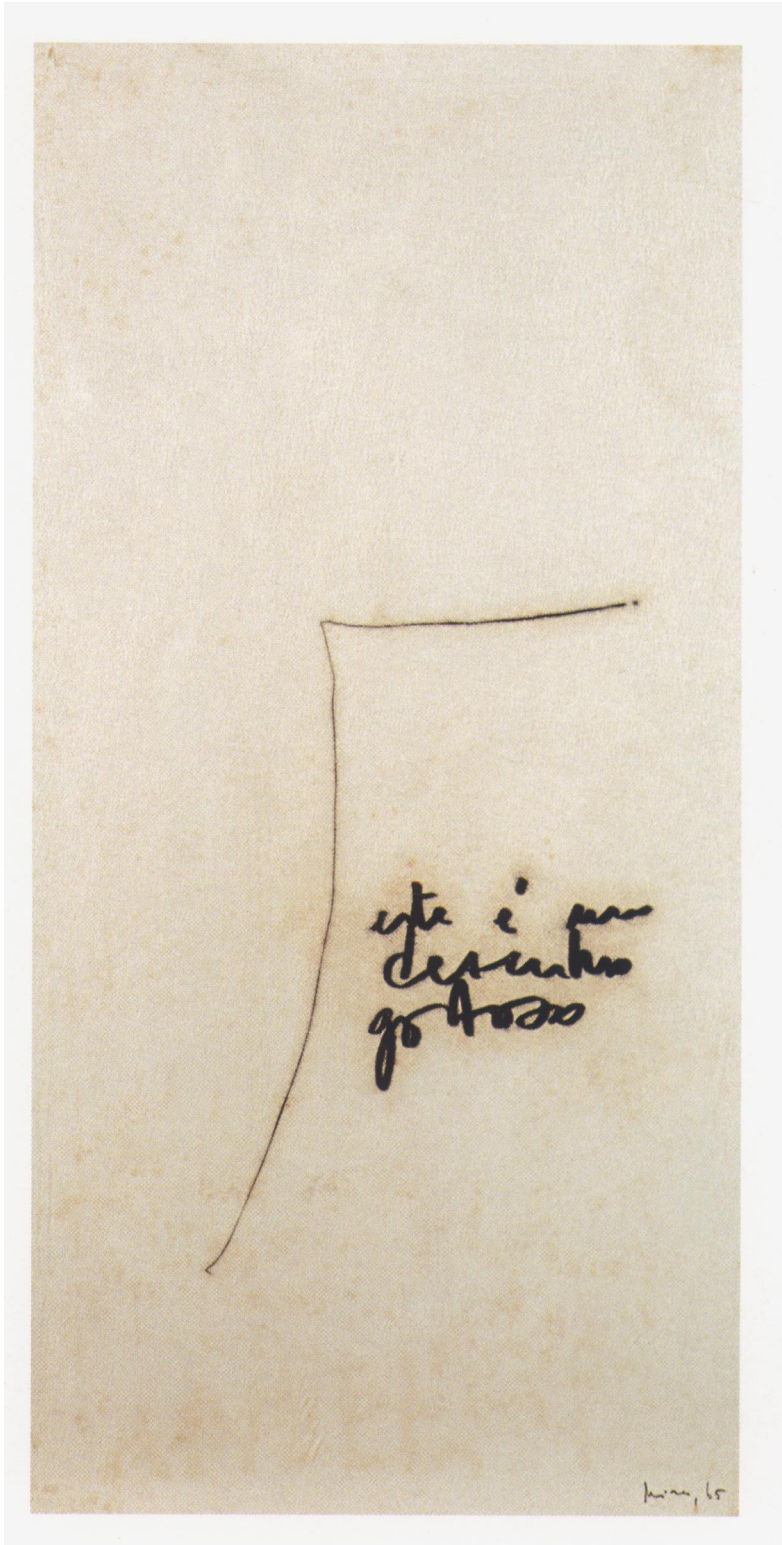
“Os primeiros traços deste álbum de *haiga* (versos e desenhos que conversam) nasceram de um leque feito de hastes de bambu e papel-arroz vindo do bairro da Liberdade, em São Paulo, com o qual eu temperava o mormaço do verão curitibano. Num papel abandonado sobre o balcão do Café Poesia, no centro da cidade, João rabiscou um pequeno leque, escrevendo no alto: “ó, liberdade”. E Paulo, no ato, arrematou “vento/ onde tudo cabe”, iconizando no próprio “v” (feito um capricho do acaso) as raiais do objeto:



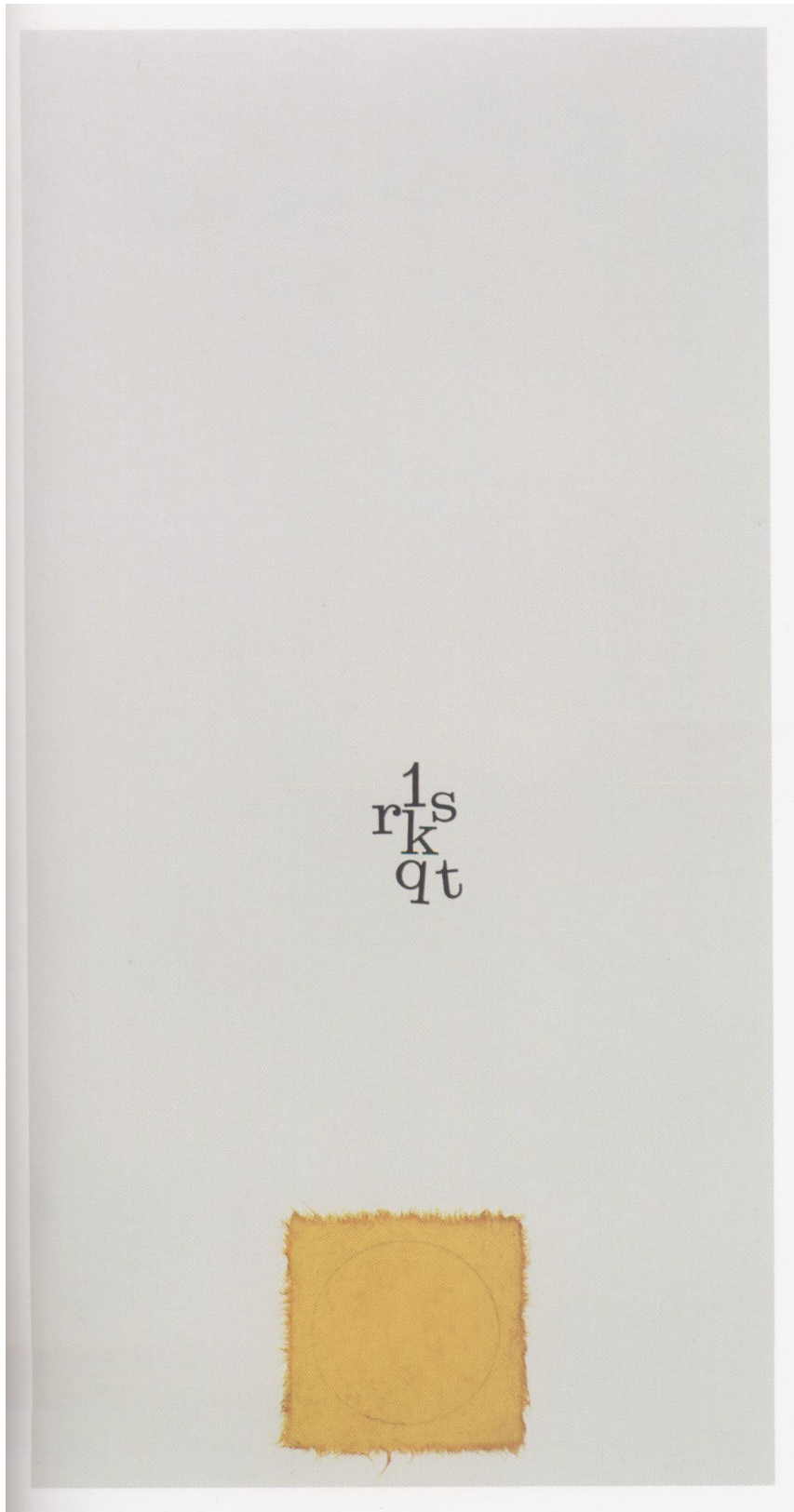


形天神圖



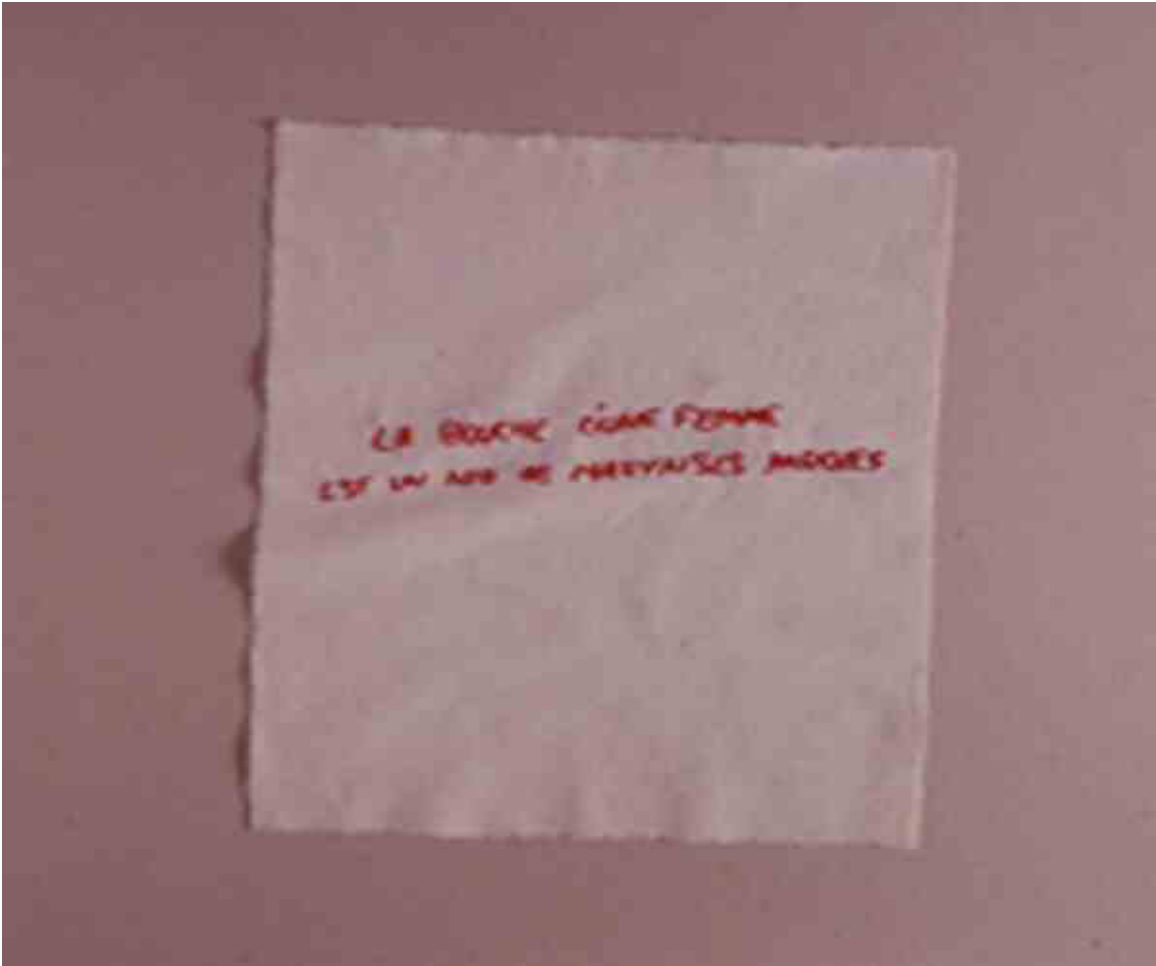


uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a - b - (li) – aa
onde o dígito dispersa seus avatares
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo
que força o digital a converter-se em analógico
uma arte de linhas que se precipitam
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
sem embargo habitados por distâncias insondáveis
de anos-luz
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor
e a figura o comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surpresa
uma arte escritura
de cósmica poeira de palavras
uma semiótica arte de ícones índices símbolos
que deixa no branco da página seu rastro numinoso
esta arte de mira schendel
entrar no planetarium onde suas composições
se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
sobre um ramo apenas
gorjear seus haicais absolutos









Zona

Te cansaste afinal desta vida anciã

Pastora ó torre Eiffel teu rebanho de pontes bale esta manhã

Já viveste demais na antiguidade dos gregos e romanos

Aqui até os automóveis têm um ar de muitos anos

Só a religião permaneceu nova a religião

Permaneceu simples como os hangares do campo de aviação

Antigo na Europa ó Cristianismo só tu não és

O europeu mais moderno sois vós ó Pio Dez

E tu que as janelas espreitam a vergonha te escora
 De entrar numa igreja e confessar-te agora
 Lê prospectos catálogos cartazes cantando alto seus versos
 Eis a poesia da manhã e para a prosa há os jornais
 Os folhetins baratos cheios de aventuras policiais
 Retratos de figurões e mil fatos diversos

A rua cujo nome esqueço e donde vim
 Esta manhã nova e limpa de sol era um clarim
 Operários patrões estenografas belas
 De segunda sexta passam quatro vezes por ela
 Toda manhã por três vezes uma sirene brada
 Um sino raivoso ao meio-dia ladra
 As inscrições das tabuletas e dos muros
 As placas os avisos parecem araras em apuros
 Amo a graça desta rua industrial, no cerne
 De Paris entre a Aumont-Thièville e a Avenue de Termes

Esta é a rua da infância e não passas de um pivete
 Tua mãe só de azul e branco é que te veste
 Es carola e com o teu colega mais antigo, ou seja,
 René Dalize, amas acima de tudo as pompas da igreja
 São nove horas baixaram o gás azul saís do dormitório às furtadelas¹
 Vocês rezam a noite inteira na capela do colégio²
 Enquanto eterna e adorável profundeza ametista
 Gira sem fim a flamejante glória de Cristo
 É o belo lírio que cada um de nós carrega
 É a tocha de cabelos ruivos que o vento não encerra
 É o filho da dolorosa mãe pálido e rubente
 É a árvore sempre densa de orações constantes
 É a duplo esteio de honra e eternidade
 É a estrela das seis pontas
 É Deus que morre na sexta e no domingo ressuscita
 É Cristo que sobe onde aviador nenhum se aventura
 Ele é o recordista do mundo em altura

Menina Cristo dos olhos
 Vigésima pupila dos séculos disso ele entende

¹ Fim da tradução de Ivo Barroso. Ivo Barroso é poeta, autor de *O torso e o gato* (Ed. Record). Traduziu, entre outros, *A consciência de Zeno e Senilidade*, de Italo Svevo (ambos pela Ed. Nova Fronteira), e *Prosa poética*, de Artur Rimbaud (Ed. Topbooks).

² Início da tradução de Marcos Siscar. Marcos Siscar é poeta, um dos editores da revista *Inimigo Rumor* e autor de *Não se diz e Tome seu café e saia* (Ed. 7 Letras). Está lançando a tradução da coletânea de poemas do francês Michel Deguy. Ver também SISCAR, Marcos. *Metade arte [1991-2002]*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

E mudado em pássaro este século como Jesus ascende
 Os diabos em seus abismos levantam os olhos para vê-lo
 Dizem que ele imita Simão o Mago na Judéia
 Gritam que se sabe decolar que seja degolado
 O belo volteador pelos anjos é volteado
 Ícaro Enoque Elias Apolônio de Tiana
 Flutuam em torno do primeiro aeroplano
 Afastam-se às vezes para deixar passar aqueles que a Santa Eucaristia
 transporta
 Esses padres que sobem eternamente elevando a hóstia
 Finalmente o avião pousa sem fechar as asas
 E então as andorinhas enchem o céu aos milhões
 Num piscar de olhos vêm os corvos os mochos os falcões
 Da África chegam os íbis os flamingos os marabus
 O pássaro Roca celebrado em verso e prosa passa
 Levando nas garras o crânio de Adão a primeira cabeça
 A águia mergulha no horizonte largando um fundo grito
 E da América vem o pequeno colibri
 Da China vieram os longos e macios piús
 Que têm uma só asa e voam em pares
 E eis então a pomba espírito imaculado
 Escortada pelo pássaro-lira e o pavão ocelado
 A fênix que se engendra no fogo que a debela³
 Entre cinzas ardentes num sopro tudo vela
 Três sereias que fogem de estreitos perigosos
 E ressurgem entoando seus cantos prazerosos
 Com a máquina voadora se estreitam por sua vez
 A águia e a fênix e o *pihis* chinês

Zanza agora em Paris sozinho entre a gente
 A seu redor ônibus rodam em rebanho mugente
 Os desgostos do amor quase o deixam sem ar
 Como se nunca mais lhe fosse dado amar
 Vivesse noutros tempos teria ingressado num mosteiro
 Fica sem jeito ao se pegar rezando qual cordeiro
 Troça de si e soa a fogo do Inferno seu riso-estalido
 Doura o fundo de sua vida este faiscar de brasido
 É um quadro pendurado num museu sombrio
 Que às vezes você fica olhando horas à fio

³ Início da tradução de Josely Vianna Baptista. Josely Vianna Baptista é poeta, autora de *Ar e Corpografia* (ambos pela Ed. Iluminuras). Entre suas traduções, encontram-se os textos presentes nas *Obras completas*, vol. 2 e 4, de Jorge Luis Borges (Ed. Globo). Também traduziu *Evita vive*, de Néstor Perlongher (Ed. Iluminuras).

Hoje anda por Paris as mulheres estão vermelho-sangue
Era isso e eu queria esquecer que a beleza ia ficando exangue

Entre chamas ardentes Notre-Dame contemplou-me em Chartres
Sangue de vosso Sacré-Coeur inundou-me em Montmartre
De ouvir o verbo bem-aventurado eu tornei-me céreo
O amor que me atormenta é um mal venéreo
A imagem que o invade o faz sobreviver insone e em agonia
Está sempre por perto a imagem fugidia

Você respira agora ares mediterrâneos
Sob o florir perene dos limoeiros litorâneos
Com os companheiros sai de barco a passeio
Dois da Turbie um de Menton de Nice o terceiro
Espreitamos os polvos do fundo com pavor
E entre as algas nadam peixes símbolos do Salvador
Tu estás no jardim de um albergue na região de Praga⁴
Tu te sentes feliz há uma rosa sobre a mesa
E observas em vez de escrever teu conto em prosa
A cetônia a dormir no coração da rosa

Espantada te vês desenhada nas águas de Saint-Vit
Morrias de tristeza quando ali te viste
Pareces-te com Lázaro pela luz aturdido
Os ponteiros do relógio do bairro judeu vão contra o sentido
E tu recuas também na vida devagar
Ao subir ao Hradchin e à noite ao escutar
Nas tavernas cantarem tchecas melodias

Eis que estás em Marselha em meio a melancias

Eis que estás em Coblença no hotel do Gigante

Eis que estás em Roma sentado sob uma nespeira do Japão

Eis que estás em Amsterdã com uma mochila a quem achas bonita e que
é feia

Ela deve casar-se com um estudante de Leyde
Lá se alugam quartos em latim Cubicula locanda
Eu me lembro que passei três dias lá e outros tantos em Gouda
Tu estás em Paris junto ao juiz de instrução

⁴ Início da tradução de Mário Laranjeira. Mário Laranjeira é poeta, professor de francês na Universidade de São Paulo e tradutor de, entre outros, *Obra poética*, de Yves Bonnefoy (Ed. Iluminuras), e da antologia bilíngüe da poesia francesa *Poetas da França hoje* (Edusp).

Como a um criminoso te põem em estado de prisão

Tu fizeste viagens de dores e prazeres
 Antes de a mentira e a idade perceberes
 Tu sofreste do amor aos vinte e aos trinta anos
 Eu vivi como um louco e perdi um tempo insano
 Não ousas mais olhar tuas mãos e a cada instante eu quisera soluçar
 Sobre ti sobre aquela que amo sobre tudo que pôde te espantar

Olhas com os olhos cheios de lágrimas esses emigrantes rotos
 Eles crêem em Deus rezam as mulheres aleitam garotos
 Inundam com seu cheiro a estação St Lazare⁵
 Seguem como os Reis Magos sua estrela a um lugar
 Como a Argentina onde farão fortuna e cada qual
 Voltará rico ao seu país natal
 Uma família leva um edredom como por dentro vós levais
 O coração mas o edredom e nossos sonhos não são reais
 Há imigrantes que alugam qualquer espelunca
 Na rua des Rosiers ou des Ecouffes e não partem nunca
 Vejo-os na rua amiúde quando à tarde tomam ar
 E como peças de xadrez se movem devagar
 São judeus sobretudo cujas pálidas esposas
 Que usam perucas ficam sós no fundo de suas lojas

Estás frente ao balcão de um bar imundo e ao lado
 Dos miseráveis bebes um café barato

À noite estás num belo restaurante

As mulheres daqui não sendo más têm obstante
 Seus problemas e até a mais feia fez sofrer o amante

Seu pai em Jersey de onde vem é um policial

Eu tenho dó das cicatrizes no seu ventre e mal

Havia visto suas duras mãos cheias de calo

Frente à coitada com seu riso atroz me calo

Estás sozinho vem chegando a aurora

⁵ Início da tradução de Nelson Ascher. Nelson Ascher é poeta, ensaísta e colunista do jornal *Folha de São Paulo*. É autor de *algo de sol*, *Pomos da discórdia* (Ed. 34) e *Poesia alheia*, uma tradução de 124 poemas de autores como Catulo, Yeats, Apollinaire, Elliot e Auden (Ed. Imago).

Leiteiros fazem tinir latas rua afora

A noite feito a mais linda mulata
Ferdine a falsa ou Lea a afável já se afasta

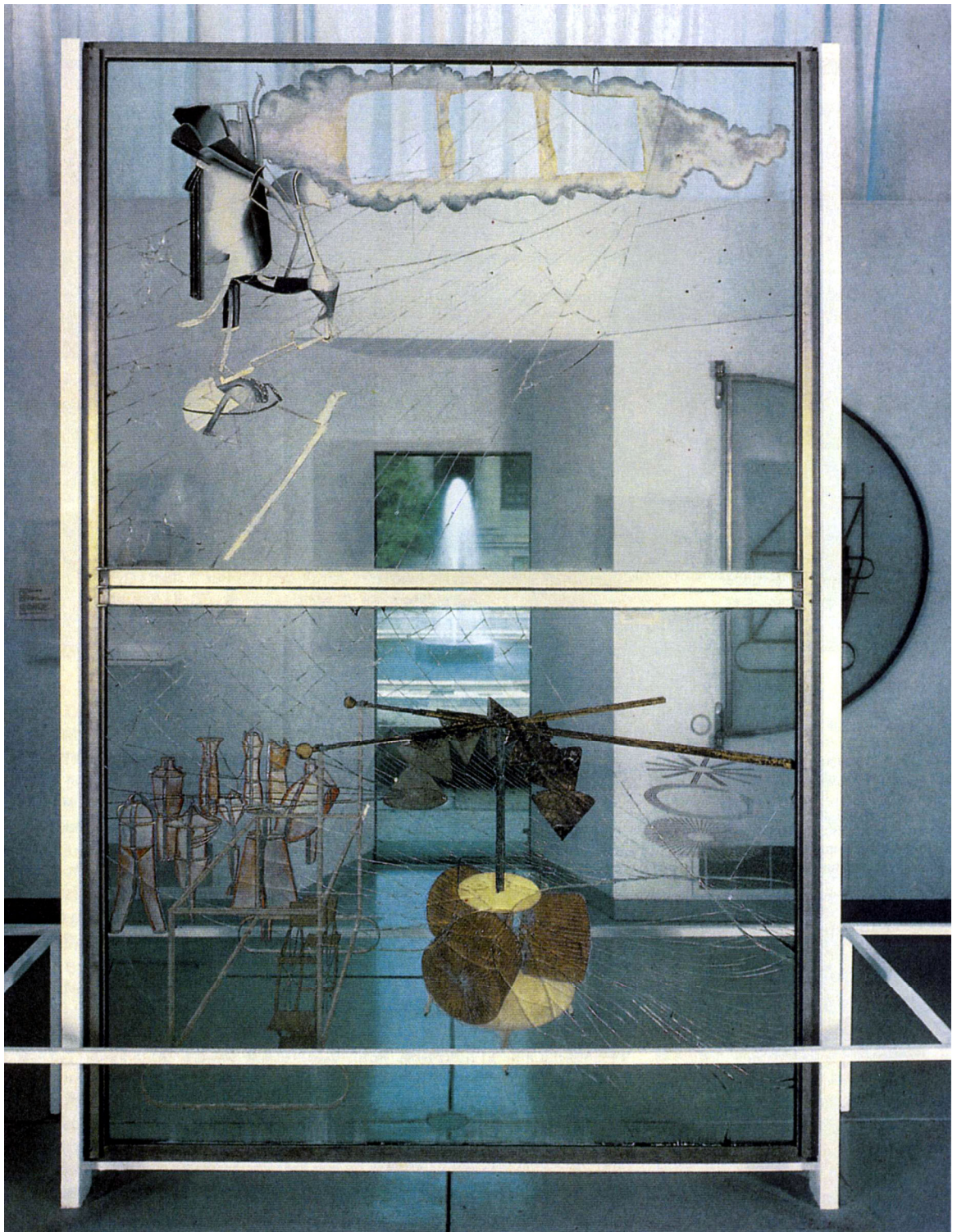
O álcool que bebes é a tua vida e igualmente
Bebes tua vida feito uma aguardente
Caminhas rumo a Auteil vais para casa a pé
dormir entre fetiches da Oceania e da Guiné
que são os Cristos de outras formas dos credos alheios
os Cristos inferiores de enigmáticos anseios

Adeus Adeus

Sol pescoço sem cabeça







NOTAS

- 1 O possível é
um infraleve –
A possibilidade de vários
tubos de cor de
chegar a um Seurat é
“a explicação” concreta
do possível como infra
leve
- O possível implica
o devir – a passagem de
um ao outro tem lugar
no infraleve.
- Alegoria sobre **o esquecimento**
- 2 analogia infraleve
- 3 “portador de sombras”
sociedade anônima dos portadores
de sombra
representada por todas
as fontes de luz
(sol, lua, estrelas, velas, fogo -)
- incidentalmente:
diferentes aspectos
da reciprocidade – associação
fogo-luz
(luz negra,
fogo sem fumaça = certas
fontes de luz
- os portadores de sombra
trabalham no infraleve
- 4 O calor de um assento (que se acaba
de deixar) é infraleve.
- 5 infraleve (adjetivo)
não nome – não
nunca fazê-lo
um substantivo
- o olho fixo fenômeno
infraleve
- 6 a alegoria

- (em geral)
é uma aplicação
do infra leve
- 7 Semelhança
similitude
O mesmo (fabricação em série)
aproximação prática da similitude.

No tempo um mesmo objeto não é o
mesmo no intervalo de 1 segundo – quais
relações com o princípio de identidade?
- 8 gratuidade do pequeno peso
- 9 *(frente)* **Infraleve** -
Tela de aranha⁶ – não a tela (*croqui*)
mas as telas de aranha que parecem
tecido gris-branco –

Reflexão de espelho – ou de cristal –
Plano
Convexo –

separação infraleve – melhor
que barreira, porque indica
intervalo (tomado em um sentido) e
barreira (tomada em outro sentido) – separação
em dois sentidos macho e fêmea –

furta-cor –
irisados (ver interferências no Palais Découverte⁷)

Portas do metrô – A gente
que passa no último momento
infraleve -
- 9 *(verso)* A convenção do signo
da flecha produz uma reação
infra leve sobre o sentido de deslocamento
aceito

Calças de veludo –
seu ligeiro silvo (ao andar) pelo
roçar das 2 pernas é uma
separação infra leve assinalada
pelo som (**não é?** um som infra leve)
- 10 O intercâmbio entre o que se
oferece aos olhares [toda a
posta em obra⁸ para oferecer

⁶ No original “toile araigné”, que poderia ser “teia de aranha”, mas se perderia o jogo com a “tela”, da pintura.

⁷ “Palácio Descoberto” – não foi traduzido na versão espanhola.

aos olhares (todos os domínios)]
 e o olhar glacial do
 público (que aprecia e esquece imediatamente)
 Com muita freqüência
 este intercâmbio tem um valor
 de uma separação infraleve
 (querendo dizer que quanto mais
 uma coisa é admirada
 e vista menos há separação
 infraleve.

11

(*frente*) Transparência do infra-delgado⁹

Segundo o material empregado o infraleve
 dá transparências calculáveis por
 um fecho de luz cada vez mais forte
 quando o material passa do
 animal ao
 vegetal e ao
 mineral (por ex. folha de cobre será
 sempre opaca.) – Outro ex. folha de ouro
 ela é infraleve?

Fisicamente infraleve é realizável a um
 valor de μ - perguntar?

Lupa para “tocar” – infraleve)
 buscar em que grupos de trabalho se utilizam
 de instrumentos para medir a espessura. (comerciantes
 de lâminas de cobre) que alcançam qual
 delgadez? $1/10\text{mm} = 10\mu =$ espessura
 dos
 papéis

pedaço de tela tornassolada comprado em Grenoble
 seda mutante (suporte de infraleve
 visível
) em oposição ao veludo que ao roçar contra
 o mesmo veludo
 dá infraleve
 auditivo

11

(*verso*) Quando a fumaça de tabaco foge também da
 boca que o exala, os dois odores
 se casam pelo infraleve (infraleve
 olfativo)

⁸ Expressão estranha no português – “mise em oeuvre”, no original.

⁹ No francês, a palavra é a mesma, “inframince” ou “infra mince”, mas o sentido, nesta nota e nas 17, 24, 26 e 32, é o literal: infra-delgado, mais próximo da tradução inglesa “infrathin”, e não o figurado “infraleve”, empregado em quase todas.

- 12 Separação infraleve entre o ruído de **detonação** de um fuzil (muito próximo) e a **aparição** da marca da bala no branco - (distância máxima 3 a 4 metros – Tiro de festim)
- 13 *(Fotografia da Escultura de Viagem)*
- 14 Pseudo-experiência
- Diferença entre **o contato** da água e **aquele** do chumbo fundido por ex. ou da pasta com as paredes do mesmo recipiente removido ao redor do líquido (água, chumbo fundido ou pasta) restando quase imóvel – esta diferença entre 2 contatos é infraleve.
- (nesta pseudo experiência, intervêm viscosidade – rugosidade das paredes, tipo gisrôscópio do líquido)
- 15 Pintura sobre vidro vista do lado não pintado dá um infra leve
- 16 Alegoria do esquecimento
- 17 Papel tornado oco (intervalo infra-delgado sem que haja por isso 2 folhas)
- 18 A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um infraleve quando a máxima (?) precisão é obtida.

- 19 Papel tornado oco
intervalo infravele
papel de carta não cartões
aparelho
de medida fêmea
(*croquis*) se corta e se introduz
a coisa
- 20 pintura pastel de caspas
caídas dos cabelos
sobre um papel
úmido de cola.
- 21 sombra projetada
de soslaio
infra leve
- Impressão tipo
foto
etc.
infravele
- 22 Aplicação da “luz de soslaio”
à produção
infravele.
- 23 Raios X (?)
infravele
Transparência ou corte
- 24 Um raio de luz (sol)
reduzido a um infra-delgado (provavelmente não possível por
causa do “cone”) – Fumaça ou outro gás
cortado em fatia
infra-delgada.
- Cores e infra-delgado
Transparência “atenuante” das cores
Em infra-delgado
- “Laminagem” para isolar um
infra-delgado – Entre 2 placas de vidro
uma substância que se solidifica sem
aderir às placas de vidro –
prensagem – mais que laminagem –
- Tela de aranha como exemplo de isolamento
“natural” de uma **carcaça**
(pseudo-geométrico)
de infra-delgado
- 25 O nacarado, o tornassolado

o irisado em geral:
relações com
o infraleve.

26

(*frente*) espessuras infra Os infra-espessos
(tipo “ajuste” de clichês tipográficos

Os infraleves (em uma só dimensão)
? ?

os outros 2
normais

O pincel instrumento tosco que mal chega ao infraleve
retelagem (operação que pode
servir na exploração dos infraleves

modo: o estado ativo e não o
resultado – o estado ativo não traz
nenhum interesse ao resultado – o resultado
é diferente se o mesmo estado
ativo
é repetido

modo: experiências – o resultado não
deve ser guardado – não apresenta nenhum
interesse –

não-intercâmbio –

Gruyère chumbado para dentições defeituosas

26

(*verso*) Corte – cortante (guilhotina, lâminas de barbear
deslizamento –

secagem - colagem

viscosidade – (
rompimento.

Queima

Dissolução (nos líquidos com o açúcar por ex.)

Porosidade – empapamento (papel secante) Permeabilidade
à água e ao ar

(couro)

Afundamentos (cravos, planta de flecha

raspagem arranhão –

ajuste localização –

reparação (camuflagem

retecido – ou reparação

mecanística

Aderência colagem –

Engomado –

27

Limagem – polimento -

a lima infraleve –

papel de lixa – tela esmeril
 polimento da laca
 freqüentemente estas operações chegam
 ao infraleve

28

Carícias
 infraleves

29

Isolamento do infraleve!

Como isolar -

30

(frente) 1ª. opção **A** (esquema: 1,2,3,4, = 5,6,7,8)
 resta 4 (9,10, 11,12)

entre as quais
 a mais pesada ou
 a mais leve

B (esquema: 1,2,3,4 < 5,6,7,8)

caso simétrico

de **B** a

tratar identicamente

2ª. opção

substituir 5,6,7 por 9,10,11

e substituir 1 2 3 por 5 6 7 etc.

ver desenvolvimento

em caso **B**

simétrico –

2ª. opção **A** (esquema: 1,2,3 = 9,10,11)

deixar

12 de lado

3 casos, 1º. se inclina à direita

logo a peça buscada

é mais pesada – e está entre 9,10,11

3ª. opção colocar (ao acaso)

9

em um prato e

10 em outro –

1º. Se são iguais 11

é a peça buscada

e mais leve

2º. Se 9 (ou 10) é mais

leve é a peça

2º. se inclina à esquerda

logo a peça buscada

é mais leve e está entre 9,10,11

3ª. opção colocar ao acaso

9 em um prato e

10 em outro –

1º. Se são iguais 11

é a peça buscada e

mais leve
 2°. se 9 ou 10 é mais leve é a
 peça buscada

3°. permanece horizontal
 e a peça buscada
 é No. 12 sem
 saber se ela é mais
 leve ou mais pesada

3ª. operação
 colocar 12 num prato
 e não importa qual
 outra peça no outro
 prato
 para determinar se 12
 é mais leve ou mais pesada

30

(verso) 2ª. operação **B** (*esquema: 1,2,3,4 < 5,6,7,8*)
 sabemos
 que as
 4 que restam são
 normais

Pegar 3 normais,
 9,10,11
 (entre as 4 que restam)
 e substituir 1,2,3 por 9,10,11
 no prato da esquerda –
 tirar 5,6,7 e substituir por 1,2,3
 no prato da direita – (*esquema: 9,10,11,4 : 1,2,3,8*) 5,6,7 retiradas

3 casos possíveis

1° o ponteiro da balança permanece na mesma posição
 que na 1ª. operação
 2°. o ponteiro se inclina à esquerda em lugar
 de se inclinar à direita
 3°. o ponteiro volta a ficar na horizontal

1°. o ponteiro mesma posição – o fato de que o ponteiro não tenha
 mudado indica
 que temos uma equivalência do peso que estava
 na primeira operação (e que concerne às peças
 colocadas ou retiradas isto é 9,10,11,1,2,3,5,6,7
 são todas peças do mesmo peso. E se segue
 que a peça buscada é o 4 mais leve ou o 8 mais pesada
 a 3ª. operação é simples – pesar 4 (ou 8) com
 uma das peças boas. Se é igual a 8 será mais pesada
 e reciprocamente 4 será mais leve

31

2ª. opção **B**
 Continuação
2°. caso possível (*esquema: 9,10,11,4 > 1,2,3,8*)

O ponteiro se inclina
para a esquerda em
lugar de à direita
como na 1^a.
operação

Esta mudança do ponteiro indica em primeiro lugar que
a peça buscada **está** entre as 8 da balança
ou nós sabemos que 9,10,11 são normais (ver 1^a. operação)
que 4 e 8 não mudaram de lugar logo
não interviram na mudança do ponteiro.
A mudança no ponteiro é então devido ao
peso de uma das peças 1,2,3 e por conseqüência
também a peça buscada (1,2 ou 3) é mais leve
já que o ponteiro sobe à direita, como subia
à esquerda na 1^a. operação, quando 1,2,3 estavam
à esquerda.

A 3^a. operação consiste então em pesar 1 e 2
e se uma das 2 é mais leve é
a peça buscada (mais leve) – Se são
iguais de peso, 3 será a peça buscada e
mais leve –

3^o. caso possível o ponteiro volta à horizontal (*esquema: 9,10,11,4*
= 1,2,3,8)

isto indica evidentemente que a peça buscada
está entre as peças rejeitadas 5,6,7
Segundo a 1^a. operação 5,6,7 estavam do lado
mais pesado logo a peça buscada 5,6 ou 7 será
mais pesada (determinamos por meio desta 2^a. operação que
9,10,11,4,1 2 3 8 são normais
e 12 é normal segundo a 1^a. operação – De onde 3^a. operação pesar
5 e 6 se uma das 2 é mais pesada, é a
peça se iguais
é a 7

32 (*frente*) Lupa para o tato
(infraleve)
μμμμ separando o infraleve

Os infraleves são diáfanos e algumas vezes transparentes

32 (*verso*) 50 centímetros cúbicos de ar de Paris

33 quando a fumaça
de tabaco exala também
da boca de onde ela sai, os
2 odores se casam
pelo infraleve.

34 habitantes do

infraleve
vadios

35

(frente) Separação infraleve

2 formas moldadas no
mesmo molde (?) que diferem
entre elas
por um valor separativo infra
leve -

Todos os “idênticos” por
mais idênticos que sejam (e
quanto mais idênticos são) se
aproximam desta
diferença separativa infra
leve

Dois homens não são
um exemplo de identidade
e se distanciam ao contrário
de uma diferença avaliável
infraleve – mas

35

(verso) existe a concepção grosseira
do já visto que leva do
agrupamento genérico
(2 árvores 2 barcos)
aos mais idênticos “moldados”
Valeria mais tentar passar
pelo intervalo infraleve que separa
2 “idênticos” que
aceitar comodamente
a generalização verbal
que faz assemelhar
2 gêmeas a 2
gotas d’água.

Copenhague
29 de julho de 37

36

Os vapores – sobre superfícies polidas (vidro
cobre
infraleve

se podia desenhar ou talvez colocar novamente vapor
à vontade de um desenho que aparecesse
ao vapor d’água (ou outro)

37

odores mais infraleves
do que as cores

- 38 contato e
infravele
- 39 Transparência que
imitando supõe
esperar um infravele

sabão que resvala
resvalamento fricção
patinagem

(datada 1938 no verso)
- 40 O conflito
da sombra
projetada em sua
relação com o
infravele
- 41 $70 + 40 = 110$
em voz alta ou em voz baixa (sobretudo enunciado
mentalmente)
 $10 + 40$ são mais que $110 -$ (por infravele)

extáticos estéticos. (sic)
substantivo adjetivo
- 42 Reflexos – sobre certas madeiras
luz que se reflete sobre
superfícies. Infravele ocasionado
pela perspectiva
- 43 o polido
fenômeno
de infra
leve
- 44 **Moldes em dobras.**
no caso do cotovelo
Molde (do cotovelo direito)

Ex. tipo: calças usadas e muito marcadas de
dobras. (dão uma expressão escultural
do indivíduo que as usa)
o fato de usar a calça, o usar a
calça é comparável à execução
manual de uma escultura original

Com, além do mais, uma reversão técnica:
ao usar as calças
a perna trabalha como a mão do
escultor e produz um molde (no lugar de um moldado) e um molde

que
se expressa em dobras -
adaptar a isso o infravele
tornassolado

questão de conservação das telas – (traças)
não as solidificar – talvez em alguns casos

Buscar outros exemplos -

45 **à flor**.ao tentar colocar 1 superfície plana
à flor de outra superfície plana
passamos por **momentos infraveles** -

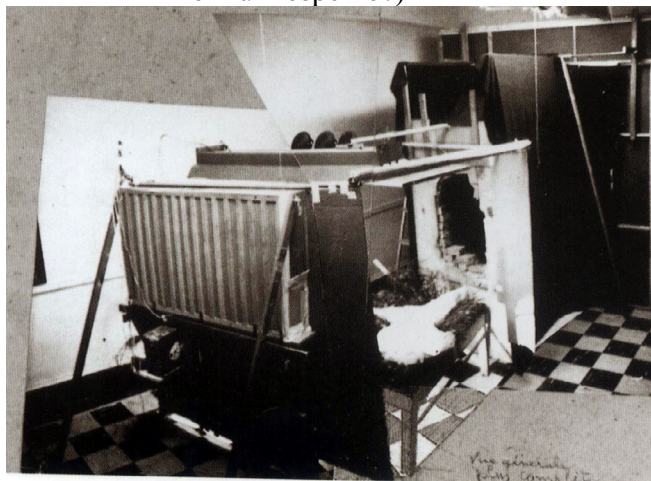
46 Infravele

Reflexos
da luz sobre diferentes superfícies
mais ou menos polidas –

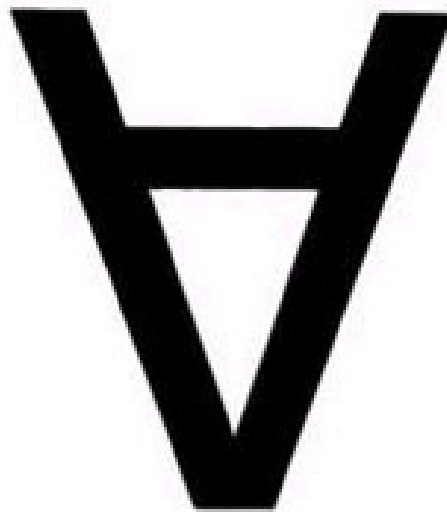
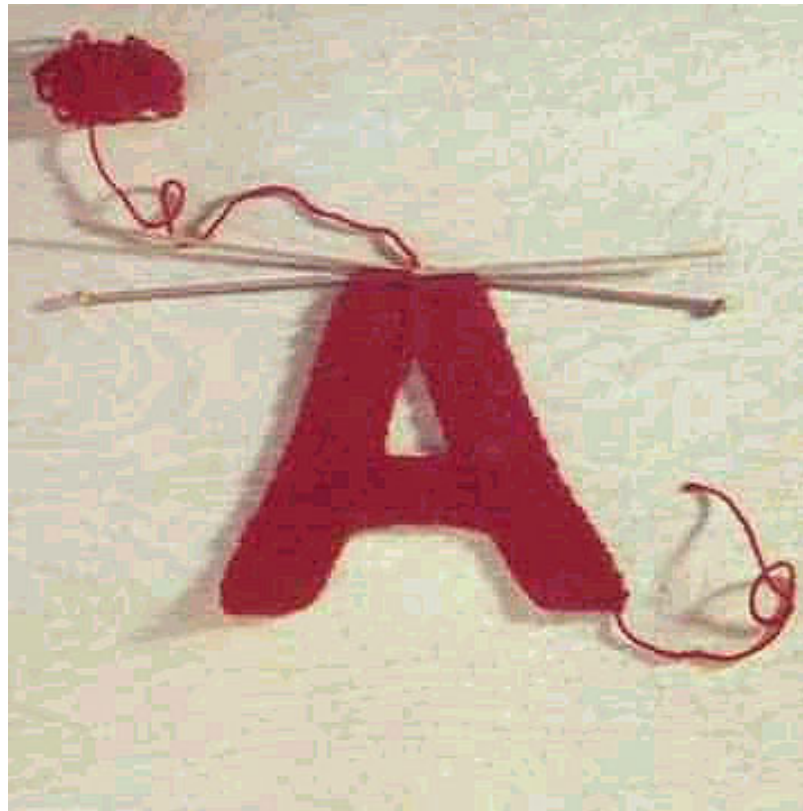
Reflexos lustrados que dão um
efeito de reflexão – espelho em
profundidade – podiam servir
como ilustração ótica da idéia
do infravele como
“condutor” da 2^a à
3^a dimensão

Irisações como um
caso particular de reflexo.

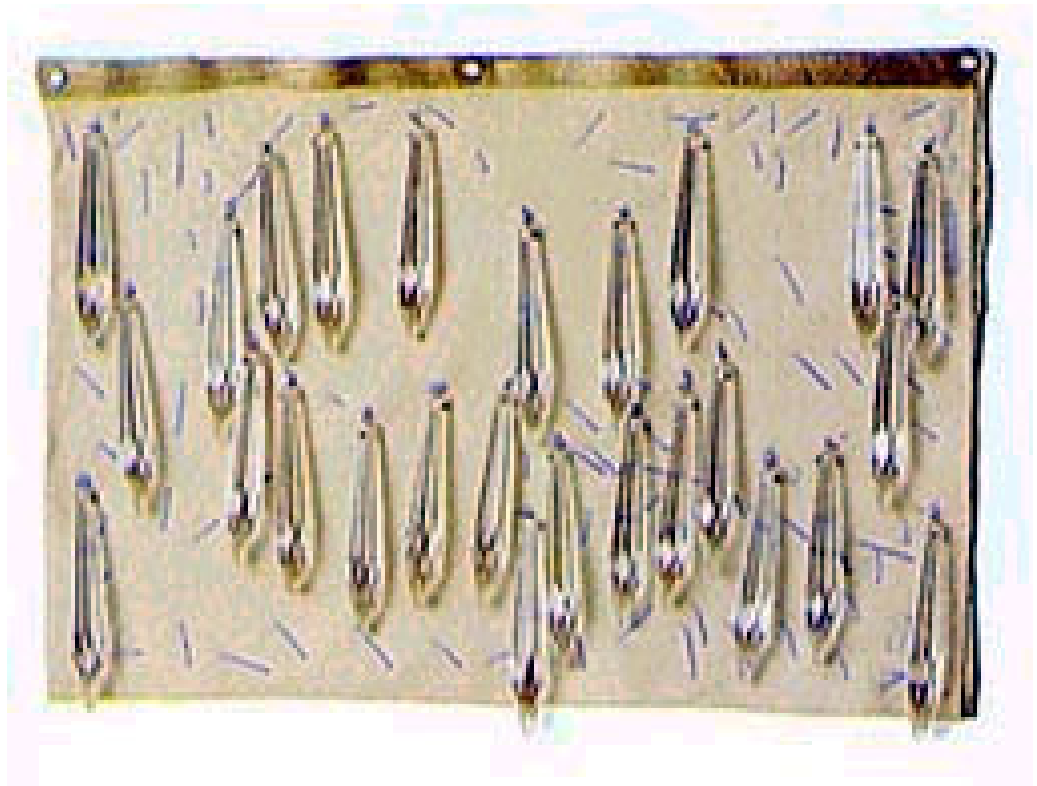
- Espelho e reflexão no
espelho máximo desta
passagem da 2^a à 3^a
dimensão – (incidentalmente
por que os olhos se “acomodam”
em um espelho?)

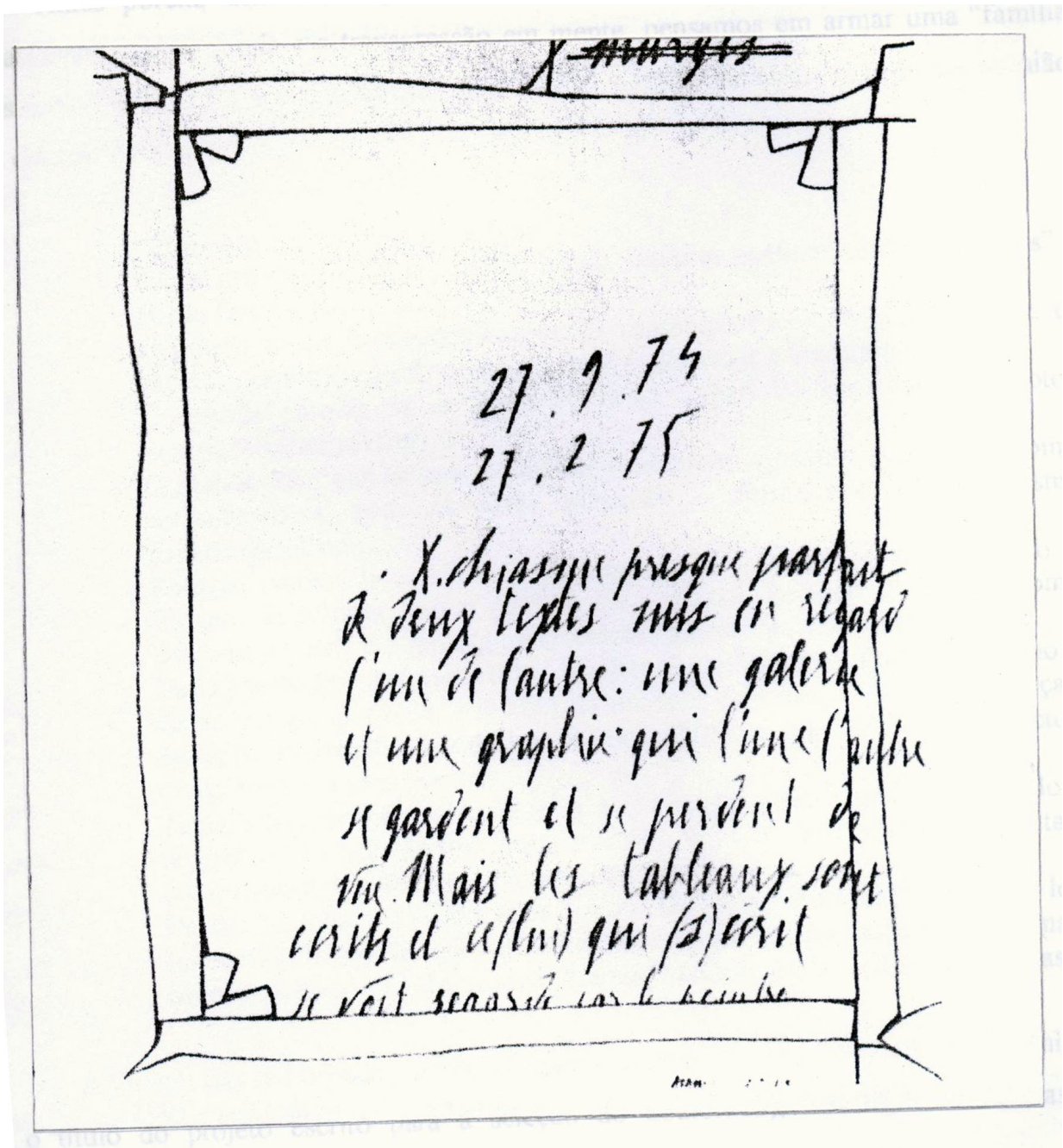


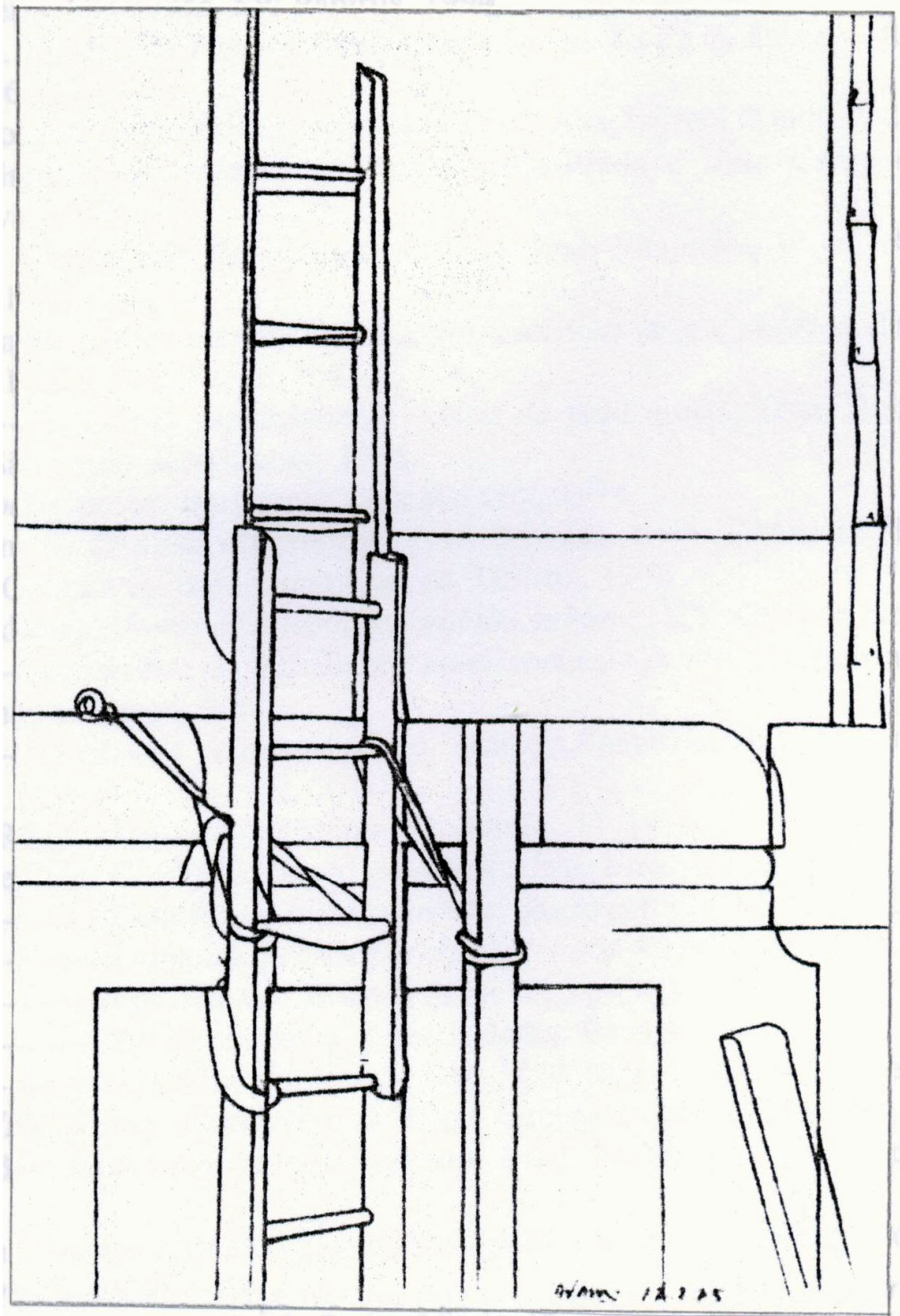




Cap de bou







3.1. Índice remissivo das imagens visuais:

1. Epígrafe: Um parágrafo do artigo “Sensu”, de Josely Vianna Baptista, com desenho de João Suplicy e poema de Paulo Leminski. In: *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 2001. O livro é uma espécie de álbum no qual se fundem as ilustrações de João Suplicy e os poemas de Paulo Leminski. É apresentado por Alice Ruiz e Arnaldo Antunes, pelo texto de Josely Vianna Baptista e por outro, do próprio ilustrador. Contém também uma versão para o inglês, elaborada por Chris Daniels. Página 104.
2. Ilustração: “Hay un cuento que ha recorrido la geografía y las épocas: el de los navegantes que desembarcan en una isla sin nombre, que luego se abisma y los pierde, porque está viva.” “El Zaratán”. In: BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. 2ª. Ed. México: FCE, 1966, p.151. Página 104.
3. *Rótulo*, de Xul Solar. Têmpera s/ papel, 1960. Coleção Museo Xul Solar, Buenos Aires. Página 105.
4. *Mwi worke for teo reino*, de Xul Solar. Têmpera montada em cartão. 1962. Rachel Adley Gallery, Buenos Aires. Página 105.
5. Ilustração: “El *hsing-t’ien* es un ser acéfalo que, habiendo combatido contra los dioses, fue decapitado y quedó para siempre sin cabeza. Tiene los ojos en el pecho y su ombligo es su boca. Brinca y salta en los descampados, blandiendo su escudo y su hacha.”, “Fauna China”. In: BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. 2ª. Ed. México: FCE, 1966, p.72. Página 106.
6. Sem título, de Mira Schendel, 1965, monotipia (óleo sobre papel-arroz) 42 x 23 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo, doação Paulo Figueiredo. Página 107.
7. Poema de Haroldo de Campos publicado no catálogo *Mira Schendel* relativo à exposição da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, maio, 1966. Arquivo Mira Schendel. In: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel: A estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.32. Página 108.
8. Sem título (“Toquinho”), 1972, de Mira Schendel. Letraset e papel artesanal tingido com ecoline colados sobre papel, 49 x 25,4 cm. Coleção Ada Schendler. In: MARQUES, Maria Eduarda. *Ilustrações*. Op. Cit. Acima, p. 95. Página 109.
9. *Las Meninas*, de Diego Velázquez (1599 – 1660). Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri, ES. Página 110.
10. Foto de Evgen Bavcar, da série “Transcendência”. In: *Obras*. Catálogo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com apresentação de Fábio Luiz Borgatti Coutinho e Wrana Panizzi, textos de Elida Tessler, Edson Luiz André de Souza e do próprio artista. Porto Alegre: MARGS/UFRGS, 2001, p.30. Página 111.

11. Foto de Evgen Bavcar, da série “Eslovênia”. Consta no catálogo citado acima, p. 32 e foi adquirida pelo MARGS, fazendo parte de seu acervo. Página 111.

12. *Ma collection de proverbes*, de Annette Messenger. Bordado sobre tela. Coleção da artista. Página 112.

13. Tradução do poema “Zone”, de Guillaume Apollinaire, que abre *Álcools*, seu conhecido livro cubista de 1914. A tradução, intitulada “Zona em pedaços” ou “Zona total”, foi publicada no Caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 29 de julho de 2003, contando com a participação de cinco poetas brasileiros. Páginas 112-117.

14. *Chimeres*, de Annette Messenger. 1982 - 1984. Composição fotográfica. Página 117.

15. *Pénétration*, de Annette Messenger. 1993 - 1994. Página 118.

16. *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, de Marcel Duchamp. 1915-1923. 272,5 x 175,8cm. Filadélfia (PA), Philadelphia Museum of Art. Página 119.

17. Tradução das *Notas*, de Marcel Duchamp, da número 1 a 47, a parte intitulada “Infraleve”. Páginas 120-131.

18. *Etant donnés*, de Marcel Duchamp, visto por trás. A última obra do artista foi realizada em segredo. Ele trabalhou nela por cerca de vinte anos. O conjunto foi feito manualmente, de uma forma complexa e altamente pormenorizada. Por exemplo, a figura feminina, em gesso (50 x 31cm), está revestida de couro fino, pintado, para ganhar uma textura de pele. Página 131.

19. Vista, através da porta, da instalação *Etant donnés: 1º. la chute d'eau, 2º. lê gaz d'éclairage*. (Dados: 1º. a queda de água, 2º. o gás de iluminação), de Marcel Duchamp, 1946 – 1966. Página 132.

20. *Labor*, poema visual de Joan Brossa, de 1978. Página 133.

21. *Cabeça de boi* (Cap de bou), poema visual de Joan Brossa, de 1982. Página 133.

22. *Voilà mon coeur*, de Leonilson. Bordado e cristais sobre feltro. 1989. Página 134.

23. *Voile*, de Leonilson. Bordado sobre tecido. Página 134.

24. *Todos os rios levam a sua boca*, de Leonilson. Acrílico sobre lona, s/d. Página 135.

25. *Estudo para um desenho a partir de Glas*, de Valerio Adami. Uma das faces do que seria uma serigrafia de dupla face. 1975. Ilustração de “+R (e adiante o caminho), de Jacques Derrida. Página 136.

26. *Estudo para um desenho a partir de Glas*, de Valerio Adami. A outra face da serigrafia. 1975. Ilustração de “+R (e adiante o caminho), de Jacques Derrida. Página 137.

4. O limite

LOBISOMENS

Às noites de sexta-feira pelo imaginário navegam – peludos, vacilantes, dúbios. Impossível descrevê-los, senão por amor à melancolia e ao tédio. Quiçá no dedo um rubi trêmulo.

Sim, não é do amor a ríspida matéria com que lhe bato na cara, feito quem te xinga e apedreja, com que lhe bato na cara, meus medos, pêlos, meus receios, dores-de-cotovelo, focinhos, sinas, um tango corneador baixo o teto que nos vê passar. Farejas?

Na noite grande, me instalo no centro de seu coração – absolutamente dono, absolutamente senhor de suas curvas, nádegas e virilhas. Latifundiário feroz te vigio, te cerco a arame-farpado, te dou combate.

Mas por que terá sempre que ser eu a vítima – desarvorado, ambulante, pedinte assíduo de você, cantando Agnaldo Timóteo, brigando na porta do Operário?

Na casa de seu lar você dorme e talvez sonhe com um velho lobisomem, aquele, este, que anda pelas ruas, abraçado ao pensamento de você como a última flor de uma alegria à toa.

Wilson Bueno, *Manual de zoofilia*, 1991.

Como todos os Limites deste capítulo, os limites zoofílicos de Wilson Bueno são marcas de ultrapassagem: além dos anacrônicos e desesperados lobisomens, tocados pelo destempero passional, seu manual inclui os dragões, as lagartas, os dinossauros, os camaleões, os anjos e as crianças. Todos são membros de um zôo em mutação permanente, à beira do vir-a-ser, que anuncia, em cada forma, uma outra, ou outras, e assinala um

recomeço em identidade alternativa, ou, quem sabe, um fim inexorável. Possuidores da chave dramática do tempo, eles participam da transitoriedade intrínseca das BORBOLETAS:

Nada aprendemos com elas que não seja o vôo
Fugaz da flor tocada pelo vento, pluma, se a borbo-
leta é azul e fere a manhã incendiada de sonetos.
Nenhuma rima contudo, mesmo a mais rara, capaz
de captar, num dia ateu, o terror do êxtase.

Tem sido assim o jeito que vamos, marcados
para morrer no esplendor do sinistro, essa vida
alheada, essa vida breve cuja duração posso medir,
acho que posso, só com olhar o mostrador do meu
relógio, e antever a tua cara rindo, a loucura feroz
do tempo em nós andando.

Uma borboleta só não basta para atear cor ao
vasto céu das tardes melancólicas da floresta¹.

O fim da lagarta, começo da borboleta pode não bastar, sendo sua existência e cores tão fugazes, para atenuar o luto e a melancolia da morte. Supostamente, se viessem em bando, sim, fariam diferença, povoando toda a floresta de arco-íris e parando o tempo à beira da eternidade, um instante em suspensão, sublime, naquela acepção de Longino, estudada anteriormente e que, já se sabe, é para sempre inalcançável no presente. Na sua radical fragilidade, portanto, o que mais borboletas e lobisomens ensinam, para além do tédio e da melancolia que os tornam visíveis, é a noção dos limites que os constituem e os sentidos do fim que se desvendam a partir de sua curta vida.

Os bestiários de Bueno, que elaboram uma série de corpos monstruosos, alguns entre o humano e o animal, conectam-se, desde o heterogêneo, aos outros deslocamentos com os quais o escritor opera, na linguagem, e que fazem passar, como na novela *Mar Paraguayo*², sob a porosidade da língua oral, os traços de outra língua, o guarani, instituindo uma espécie de translingüismo, que produz um efeito de atração irresistível e

¹ Cf. BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Florianópolis: Noa Noa, 1991, p.11.

² Cf. BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. O texto de abertura é de Néstor Perlongher, que adjetiva a novela de “Sopa Paraguaia”: “Mescla aberrante, *Mar Paraguayo* tem algo de sopa paraguaia. Tal prato não bóia, como se poderia supor, na água do caldo: é uma espécie *sui generis* de omelete ou empanada. As ondas desse *Mar* são titubeantes: não se sabe para onde vão, carecem de porto ou roteiro, tudo bóia, como numa suspensão barroca, entre a prosa e a poesia, entre o devir animal e o devir mulher. (p.9)”. Bueno já havia publicado antes, nas páginas do *Nicolau*, jornal cultural curitibano, do qual era editor, fragmentos da novela: no número 6, “Mar Paraguayo” e no número 26, “Brinks”, com texto introdutório também de Perlongher “Ondas no Mar Paraguayo”, traduzido pela também poeta Josely Vianna Baptista. Cf. *Jornal de cultura Nicolau*. Publicação mensal. Curitiba: Governo do Estado do Paraná/ Secretaria de Estado da Cultura, Ano 1, número 6, 1987, p.25, e ano 3, número 26, 1989, p.10.

parece emanar de uma fonte secreta, - mesmo quando explicitada em “elucidários”, glossários finais, limiares³. Na trama lingüística, figuram as correspondências e os desacertos entre os vocábulos em português e espanhol – que elaboram o “portunhol” - e este outro idioma, o guarani, praticamente desconhecido hoje em dia.

Para Néstor Perlongher:

Wilson Bueno tiene algo de Manuel Puig (porque su escritura se basaba en la conversación...) y también algo de cronista, porque recoge un modo de hablar bastante difundido: prácticamente todos los hispanoamericanos residentes en el Brasil usan los inconstantes, precarios, volubles encuentros en la mezcla de lenguas para expresarse. Esa mezcla tan imbricada no se estructura como un código predeterminado de significación; casi diríamos que ella no mantiene fidelidad excepto a su propio capricho, desvío o error.⁴

A criação pelo erro, tem ecos mais antigos e confunde as línguas, numa estética de contrabandista que se dá na fronteira e se torna produtiva pelas habilidades de semear a confusão e minar a ordem: “adianta lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, em vez de “sim”, quer dizer “sem” – com o qual se retira à afirmação sua existência?”, pergunta Perlongher, propondo outras tantas perguntas, em forma de onda:

³ Em *Mar Paraguayo*, op.cit., pp.74-78, encerrando a novela, ao mesmo tempo dentro e fora dela, consta um “elucidário”, elaborado por Bueno, nos quais às palavras e expressões em guarani são indicadas as correspondentes em português. Do mesmo modo, em *Meu tio Roseno, a cavalo*, op. Cit., pp.81-84, um “elucidário guarani” aparece nas páginas finais. É importante destacar estes tipos de texto que, além de facilitarem a leitura e instigarem o leitor a estabelecer as conexões de sentido entre os registros, exibem o perspectivismo essencial da língua indígena que, ligado diretamente ao sentido, ora amplia as palavras, ora as reduz. Por exemplo, em relação à personagem principal de *Mar Paraguayo*, o nome de seu cachorro, que é “Brinks”, sofre constantes alterações: “Brinks, Brinks’i, Brinks’imi, Brinks’michi, Brinks’ michimirá’yimi, Brinks’ michimirá’itotekemi”, o que é assim explicitado por Bueno: “tamanho aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou que efetivamente, no caso, *não existe*” (“elucidário”, p.75). Em sentido contrário, no corpo da novela, o nome de uma inofensiva cobrinha d’água chega ao da naja e vai até ao da Cobra-grande, ou Boitatá. As duas dimensões da escritura – “inclinación nuestra al martirio y al júbilo, dos facas y dos gumes” (*Mar Paraguayo*, p.71) – se tocam no infinito e subvertem, por dentro, a sintaxe das línguas oficiais – o português e o espanhol – contaminada pela da voz indígena, que é distinta de ambas.

⁴ Esta citação, que tem sua versão brasileira em “Sopa paraguaia”, é retomada, em espanhol, no artigo “Una poética bastarda”, de Adrián Cangi, como PERLONGHER, Néstor. “El portuñol en la poesía”. São Paulo, 6 de diciembre de 1984. Material de archivo, p.1 a 11. In: *Tsé-tsé*. Números 7/8, Outono 2000. Buenos Aires, pp.265-273. A revista publicou um dossiê em homenagem ao poeta, morto em 1992. Adrián Cangi é de Buenos Aires, crítico, ensaísta e professor da UBA e da Universidad del Cine. É investigador da USP, na área de Poéticas Comparadas e publicou, em parceria com Paula Siganevich, uma compilação de ensaios intitulada *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Nestor Perlongher*, em 1996. A expressão “lúmpenes peregrinaciones” é empregada por Tamara Kamenszain, justamente nos versos que se referem às mesclas de línguas, no poema “Judíos”, estudado no capítulo Margem: “hay una diáspora subida al Corcovado / parte por parte acudimos a esa cruz / sin raza sin nacionalidad sin religión / ya fuimos clavados pero aún no somos / tan portuñoles tan ladinos tan idishistas / no somos suicidas aquí no ha pasado nada / solo se trata de lúmpenes peregrinaciones / de um día a más por Río de Janeiro”. Op. Cit., p 50.

De que são feitas as ondas do tempestuoso, copioso, onduloso *Mar Paraguayo* de Wison Bueno? O que é que arrasta o arrepiar de seu ímpeto? Como no *Tren Casi Fluvial*, do poeta argentino Francisco Madariaga, uma saga mesopotâmica que canta o “beduíno-gaúcho-afro-hispano-guarani”, a escritura se faz líquida, uma água escritural, um repuxo de puros fluxos ondulando no rubro (às vezes nácar) da folha. Mas a proliferação de vários fluxos raciais (lembramos a enumeração: gaúcho-beduíno-afro-hispano-guarani) não se limita – como nas navegações do surrealista das correntes – à evocação, no reflexo do espelho d’água no laquê penteado da língua: antes, a despenteia, por dentro, por baixo, mesclando os fluxos em sua intimidade essencial de língua: brás-hispano-guarani..., hispano-guarani aportuguesado, espaguês missioneiro... E aí surge a questão: Qual é (se é que há uma) a língua de base? Ou: a partir de que língua se lê?⁵

Enquanto, no espaço narrativo da novela, se desenrola, provavelmente, um ato extremo de castração, na linguagem, o que se discute é como levar ao suicídio as línguas-mães bem estabelecidas. Neste sentido, o guarani, trazido do fundo dos tempos, contribui para minar, por dentro, as certezas lingüísticas. Funciona como o retorno do recalçado, algo que só quando é pinçado para fora, só quando trazido à tona é que deixa ver que sempre esteve ali. Realiza, em outro plano, o que faz o sexo da complexa⁶ personagem de *Mar paraguayo*: mesmo amputado, nunca pára de coçar, mesmo sem estar mais ali, ainda é desejo.

Comparada aos sons silenciosos das formigas, a entre-língua trabalha subterraneamente como os demais animaizinhos que, ou são noturnos ou vivem às escondidas, povoando a escritura: aranhas, cobras, escorpiões, moscas, besouros, mariposas, morcegos e vermes. É também, em grande medida, responsável pelo lirismo exacerbado, com ecos míticos, que explode nos momentos de maior dramaticidade, quando a personagem mergulha, em suas buscas desesperadas, na vertigem da linguagem, num zôo de signos. Nestes momentos, as formas se sobrepõem ao conteúdo e o antecedem.

Produzindo efeitos sutis, a escritura demanda outros sentidos ou sujeitos, que, ao perturbarem a ordem do simbólico, abrem um espaço de tensão que potencializa a capacidade microscópica do jogo criador, e, segundo Adrián Cangi, pode configurar uma série, do dialeto italiano-paulista de Bananére à poética perlonghiana de restos, passando

⁵ “Ondas do Mar Paraguayo”, op.cit., p.10.

⁶ A personagem, sem nome, adjetivada “marafona de Guaratuba”, é um ser híbrido de Medéia, Madre Grande, Madonna, Macunaíma, índia, Pajé e Tupã. De caráter andrógino, acumula vários semblantes, que produzem uma imagem sempre diferida, impossível de ser captada em registro inequívoco.

pelas *Galáxias*, de Haroldo de Campos, pelo *Catatau*, de Paulo Leminski, até o *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno:

De Juó Bananére a Wilson Bueno, del “dialecto macarrônico” de los años ‘20 al “portuñol atravesado de guaraní” de los años ‘90, recorreremos la historia de una mutación de la lengua desde el interior del Estado expansivo que recibe las migraciones de masa a las más complejas y extrañas zonas de frontera. (...) Estos desplazamientos biográficos, los avatares de la memoria y la vertiginosa huida de la lengua materna, se inscribe en la literatura como salud, porque consisten como proponía Deleuze: en inventar un pueblo que falta. Juó Bananére, Wilson Bueno, Paulo Leminski, Haroldo de Campos y el propio Perlongher hicieron de sus fábulas poéticas, de sus voluntades de ficción, de sus crónicas, una zona de encuentros, donde las marcas de la biografía y la migración atraviesan la geometría de las lenguas nacionales, con la pasión de un trabajo minucioso, que inventa pueblos, especies, cuerpos y galaxias que faltaban⁷.

A produção desta linhagem, pela experimentação lingüística, põe em circulação um avatar do monstruoso já explorado na produção duplamente subversiva de Tamara Kamenszain, na Margem, em relação à identidade judia e à escritura feminina. Entretanto, retorno a ela, no Limite, para enxergar, no zoológico de Bueno e em suas novelas de mescla, as marcas do fim das narrativas do estado, pois neles flutua, também, uma paródia política às tentativas nacionais de definir uma língua única, identitária. Os escritos de Borges, já mencionados, seus primeiros artigos, o livro de *Evaristo Carriego*, as biografias infames, e mesmo as primeiras *Ficciones*, reforçam esta dicção “sem terra” moderna que se estabelece às margens da literatura oficial.

Utilizando a figura do Minotauro, no artigo “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación en crisis”⁸, Raul Antelo lança uma suspeita sobre as produções de sentido dominantes, que pretendem, pela adoção de estratégias autoritárias de incorporação da diferença, construir relatos ficcionais de nação, capazes de absorver o popular, e arma, dentro da produção borgiana, uma série que explora

⁷ Op. Cit., pp 267-268.

⁸ ANTELO, Raúl. “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías e los retratos de la nación en crisis”. Op. Cit., pp.113-118. A ilustração da capa é a cópia de um trabalho de Xul Solar, *Réptil que sube*, de 1920. Os trabalhos incluídos neste volume foram apresentados na “Borges Centenary Conference”, organizada pelo King’s College of London e Universidade de Exeter, em Londres, em setembro de 1999.

a imagem da dissidência e que culmina no representante mais óbvio, o *Manual de zoología fantástica*, que venho utilizando⁹.

Na série acefálica do Minotauro, segundo o crítico, é por onde circula o valor mundo, conectado a outras séries, a da vida soberana (*zoé*) e a da vida disciplinada (*bíos*), e ela produz um tipo de sujeito específico: o dissidente. A conexão desta série com os exemplos europeus da revista *Minotaure*, da tríade francesa Georges Bataille, Michel Leiris e Roger Caillois, conectada, por sua vez, às teorias de Lacan e ao método paranóico-crítico de Salvador Dalí, vão definir, além do tropo da dissidência, o esgotamento do empírico e a postulação do lugar da experiência num para além dos registros da vivência. Em suma, o que tanto os representantes do Colégio de Sociologia, quanto a variante latino-americana de Borges colocam em discussão, é o regime de verdade dos relatos que tomam como base a vida. Por outro lado, enfatizam uma potência de autonomia do monstro¹⁰, aquela personagem que, mais que transgredir, desconhecer ou violar a lei, consegue deixá-la inoperante.

Em outro artigo, Antelo recorre ao Centauro para avançar a reflexão, considerando os efeitos políticos das postulações identitárias na instância do indivíduo, no contexto pós-nacional:

Uma das conseqüências para o recuo das identidades, na modernidade tardia, consiste em dissolver os traços característicos do “nacional” em comportamentos específicos, individuais, descrentes da comunicação

⁹ “Una serie ejemplar en ese sentido es la del Minotauro que parte, en el caso de Borges, de un pequeño texto para *Crítica* (1933) sobre el dragón en la mitología germánica, definido como “el insomne celador subterráneo de un tesoro escondido”. En busca de mutaciones y mezclas heterogéneas, en otra reseña de mayo de 1939, en este caso sobre *The Dragon Book*, Borges rescata, en la antología de Evangeline D. Edwards, “nociones de una zoología monstruosa, que recuerda los bestiarios de la Edad Media”, y la no menos famosa alegoría de la mariposa de Chuang Tzu citada, por ejemplo, en “Los avatares de la tortuga” (diciembre de 1939), “Nueva refutación del tiempo” (1947) y “La muralla y los libros” (octubre de 1950). A estos casos, cabe agregarles los recursos ficcionales de “Hombres en las orillas” (1933), “La casa de Astérion” (1947), “Abejacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1951) o “El hilo de la fábula” (1985), esto para no citar la más obvia, la del *Manual de zoología fantástica* (1957). En todos ellos, el Minotauro vela un tesoro escondido, el tesoro de una casa (*oikos*) donde han ocurrido cosas monstruosas y cuyo fin último es dar abrigo a quien fue concebido por una ley (*nomos*) igualmente monstruosa. La duplicidad del relato se expone cuando reparamos que el monstruo vela los poderes político-judiciales pero su proliferación poética expone, en toda su crudeza y generalizada potencia solar, el *thesaurus* infinito y enciclopédico de una serie que desconoce todo límite”. Cf. ANTELO, Raúl. “La zoología imaginaria...”. Op.Cit., pp.114-115. Ver también ANTELO, Raúl. “A ficção do híbrido. Borges e a monstruosidade textual”. In: *Gragoatá*. Número 10. Segundo semestre, 1996.

¹⁰ “Minotaure” é, também, uma foto de Man Ray, de 1934, na qual algumas partes de um corpo feminino formam a imagem do monstro. Cf. SANTOS, Antonio Carlos. *Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional. O alto e o baixo em Cacaso, Ronaldo Brito e o Grupo October*. Florianópolis: UFSC, 2001. (Tese de Doutorado).

intersubjetiva ou de processos culturais supranacionais, suscetíveis ambos de elaborarem suas diferenças sobre um fundamento identitário compartilhado¹¹.

Tanto os textos de ficção quanto as derivas críticas produzem e assinalam os limites do estado moderno, a partir do empenho teórico de resgatar a dicção “sem terra”, heterogênea e acefálica, que se pode rastrear no próprio modernismo, mas que tem permanecido interdita, suplantada pela euforia das identidades, pela sua preocupação política, salvacionista e datada, de construir as nações, e, mais recentemente, pela aposta em projetos de cunho populista, que retornam à imagem anacrônica da nação na tentativa de minimizar os efeitos do naufrágio provocado pela globalização.

Diante do fracasso deste projeto, as buscas teóricas, no presente, envolvem a superação da melancolia¹², sem por isso substituí-la pelo desencanto. Um dos caminhos seria a aposta na potencialização filosófica do pensamento do fim, ou seja, pensar em como fazer do próprio fim um objeto de leituras, tornando-o proliferante e capaz de, no limite, gerar textos, combinações, relações que considerem a própria ausência de soluções, de receitas e de respostas, como lugares de produção de sentido¹³. Esta é a perspectiva do

¹¹ Cf. ANTELO, Raúl. “Uma literatura centáurica”. In: *Revista Iberoamericana – O Brasil, a América Hispânica e o Caribe: abordagens comparativas*. Vol. LXIV, números 182/183, jan-jun, 1998, pp.81-94. Neste sentido, as análises anteriores da poética de Tamara Kamenszain são exemplares: Em uma Argentina ainda marcada por linhas fortes de identidade, seus poemas são “pós-tudo”: pós-identitários, pós-nacionais, pós-feministas, pós-modernistas,...

¹² Aproximando a dicção feminina e a superação da melancolia modernista, vale citar o diálogo intertextual entre os poetas brasileiros Adélia Prado e Carlos Drummond de Andrade, que se efetua através do poema “Com licença poética”, da primeira, recuperando o famoso “Poema de sete faces”, do segundo. Os versos finais de Adélia colocam exatamente o discurso do “outro” e a potência da alegria em oposição ao desencanto “gauche / coxo” do modernista: “Inauguro linhagens, fundo reinos / -dor não é amargura. / Minha tristeza não tem pedigree, / já a minha vontade de alegria, / sua raiz vai ao meu mil avô. / Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou.” Cf. PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1991, p.11. Ver também o artigo “Leituras impertinentes”, de Maria Lucia de Barros Camargo. In: *Revista de Literatura Comparada*, no. 4. Op. Cit., pp. 127-145, que confronta o barroquismo lírico de Adélia com a dicção de outro modernista, o poeta concretista Haroldo de Campos.

¹³ A leitura de Barthes dos *Exercícios* Espirituais, o texto mais conhecido do fundador da ordem dos Jesuítas, Ignácio de Loyola, é, em alguns pontos, antecipadora desta perspectiva filosófica do “fim do sentido” como lugar de produção de sentido, desenvolvida por Nancy. Loyola, um dos logotetas que, junto com Sade e Fourier, fundou as línguas, ou a língua da modernidade, em sua dimensão de autonomia e de operação de linguagem leva seus *Exercícios* a um paroxismo final que, diante da interpelação à divindade, considera a ausência de respostas como a própria manifestação da palavra de Deus, ou seja, faz o silêncio falar e exatamente o fim da mensagem é que corporifica a resposta divina, passando a significar. Ver BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp.39-72. É preciso, ainda, acrescentar, que na apresentação do texto dedicado a Loyola, Barthes refere-se diretamente às “poucas linhas que Georges Bataille escreveu sobre os *Exercícios*”, citando: BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954, p.26.

pensamento de Jean-Luc Nancy e, também, da leitura que Sevenant faz de Derrida, levando adiante as possibilidades teóricas da disjunção, que serão descritas a seguir.

No âmbito poético, este estudo retorna aos poemas de Duda Machado, na tentativa de pensar, a partir do corte, o depois do corte, ou seja, de buscar e assinalar, além das possibilidades de uma escritura “sem terra”, as de uma escritura “sem cabeça”, mais preocupada com o gesto do que com a razão, com a performance que com o sentido, e que aproveita as marcas técnicas impostas pela modernidade, utilizando o dejetivo e o fragmento como material de trabalho. Por último, em relação às fotografias de Evgen Bavcar se busca, diante do limite involuntário, penetrar numa arte que sai das sombras e se inscreve pelo avesso, como um “negativo” da fotografia comum, perturbando as certezas a respeito do olhar.

4.1. Um pensamento “no limite”

A discussão sobre o sublime, elaborada por Jean-Luc Nancy e explicitada no capítulo anterior, desenvolve-se como uma estratégia de distanciamento, a partir da crise das ideologias e da derrota geral do sentido, diante da constatação de que “todas as nossas significações se encontram invalidadas”¹⁴. Paradoxalmente, é a partir deste “naufrágio”, característico do final do século XX, que se abre a possibilidade de pensar a deriva do sentido, seu abandono e seu próprio fim, o que, de certo modo, assegura a sobrevivência do próprio pensamento:

Afinal, pensaremos o fim? A covardia intelectual reage mal à palavra “fim”: “fim da filosofia”, “fim da arte”, “fim da história”..., como se temesse ver-se privada de algumas evidências e certezas sem as quais se veria obrigada ao que evita: a teoria de extremos, a radicalidade do pensamento. E é precisamente disso que se trata, do que se deve tratar sem mais delongas: de pensar sem reserva este fim polimorfo e proliferante de sentido, porque é somente aí que teremos a possibilidade de pensar a proveniência de sentido, e de como um sentido, uma vez mais, nos chega.¹⁵

Esta perspectiva estrutura-se a partir de três hipóteses: a primeira, de que há um pensamento que está terminado, um modo de pensamento que encerrou as possibilidades de significação do Ocidente - Deus, História, Homem, Sujeito, Sentido,...-, mas que, ao se

¹⁴ Cf. NANCY, Jean-Luc, *Un pensamiento infinito*, in: Op. Cit., p.1.

¹⁵ Op. Cit., p.3

retirar, fez surgir uma nova configuração, a sua própria, que se faz e se desfaz no próprio limite “como a mais poderosa das marés, cuja retirada deixa ver modificado o limite da margem”¹⁶; a segunda, de que este movimento trouxe a necessidade de um pensamento à altura deste fim, que seja capaz de medir-se com o fato de que o sentido tenha acabado, o que supõe que possa existir uma finitude essencial no sentido, o que, por sua vez, demandaria uma finitude essencial do pensamento; a terceira, de que o pensamento desta finitude deve assimilar sua forma ou condição, sendo ele mesmo um pensamento finito, ou seja, um pensamento que, sem renunciar completamente à verdade, à universalidade e ao sentido, só pode pensar-se tocando as suas singularidades, o seu próprio limite.

Sob tais condições, o sentido deve ser pensado como um conceito do conceito, pois o conceito de sentido implica que o sentido se apreenda, ele mesmo, como sentido, o que o torna, indissociavelmente, seu conceito e seu referente. Isto, tratando-se dos absolutos de sentido, na extremidade de toda a metafísica do Saber e do Verbo, da Filosofia e da Poesia. Por outro lado, o mesmo vale para o outro sentido da palavra “sentido”, para o seu sentido “sensível”, pois sentir é, necessariamente, sentir que há alguma sensação.

O sentir não sente nada que não se sente sentir, do mesmo modo que o compreender não compreende nada se não se compreende compreendendo. Nesta articulação, o outro entra em acordo com o mesmo, dando origem a um quiasma: o que sente no sentir é o que compreende que sente, e o que faz sentido no sentido é o que sente, ele mesmo, fazer sentido. Pode-se jogar este jogo de “fazer sentido” ou de “compreender o sentir” até o infinito.

Porém, nesta dupla aporia reside a mais poderosa distinção da filosofia, aquela entre o sensível e o inteligível e não existe, no Ocidente, filosofia ou poesia que não tenha pretendido, de uma maneira ou de outra, superá-la, dissolvê-la ou dialetizá-la. Esta é a ponta da extremidade metafísica apontada por Nancy. Para ele, a tarefa da filosofia continua a mesma, apenas alterada, sem limites, pela marca do fim do sentido. A filosofia, incitando o próprio fim e desconstruindo o próprio sentido, ensina não a solução de sua aporia, mas o pensamento de uma ausência de solução, enquanto lugar mesmo de sentido.

O sentido torna-se, então, a abertura de uma relação *a-si*: o que o inicia, o que o empenha e o que o mantém *em* e *pela* diferença de sua relação. O *a* do *a-si*, com todos os

¹⁶ Op.Cit., p.5.

valores que se pode dar (desejo, reconhecimento, especularidade, apropriação, incorporação, etc.) serve para começar a fissura, a separação, o espaçamento da abertura. Heidegger assegura que “a significatividade é isso para o qual o mundo enquanto tal está aberto¹⁷”.

Em outras palavras, a questão do sentido passa sempre pela do ser, daquele ser que está aberto na própria abertura, ou melhor, que *é* o aberto da abertura. O sentido é o *a-si* no qual o *a* determina o *si*, ao extremo de poder desviar-se, de desinteressar-se dele ou, inclusive, de esquecê-lo e, ao mesmo tempo, de configurar seu próprio intrincado, materializando-se como um “tu”, um “nós”, ou mesmo um “o” de “o mundo”. Trata-se de um pensamento simples, duro e difícil, que o pensamento conhece, compreende e sente como isto mesmo que pensa nele, condenado a, no limite, ser pensamento de um só sentido, de um sentido absoluto e singular ao qual corresponde uma não compreensão, uma não representação de unidade ou unicidade. É um só sentido porque *é*, a cada vez, *o sentido*. A finitude designa a multiplicidade essencial e a não-reabsorção essencial do sentido, ou do ser. Então, se *é* como existência que o ser está em jogo, a finitude designa a não-essência do existir. Então, o que se entende por *o sentido* deve-se a uma ausência de fundamento e não a uma falha do ser. Quer dizer apenas que o ser não remete a nada, nem a sujeito, nem a substância, nem mesmo a “ser”, apenas a um *a* de um ser-*a*, a *si*, ao mundo, que produz a abertura ou o arrojado, o ser arrojado da/na existência.

O ser não *é* o ser, nem o substantivo nem a substância, apenas o verbo ser. Mas um verbo ser transitivo, que não existe: ser alguma coisa, ser o existente, mas não transmitindo qualidade ou propriedade, transmitindo-*se* somente, transmitindo *ao* existente o *a* da transmissão, dando o ser à existência não como conteúdo de significação, mas como o ser-sentido do ser; sendo somente *a* – apresentação, direção, abandono – de uma oferenda que transforma a existência em dívida, quer dizer, em excesso de sua própria existência, apropriando-se do sem-fundo que *é* o seu ser. Finitude quer dizer que todo o sentido está na inapropriação do ser, cuja existência *é* a apropriação mesma. Na finitude não se trata da questão do “fim” nem como meta, nem como efeito, e sim como uma suspensão do sentido, in-finito, jogado a cada vez, reaberto, exposto novamente com uma novidade tão radical

¹⁷ Cf. HEIDEGGER. *O ser e o tempo*, parágrafo 31. Apud: NANCY, Jean-Luc, *Un pensamiento finito*. Op. Cit., p.6.

que se frustra em seguida, fazendo com que, repetidamente, o acontecimento do sentido se escape a si mesmo.

Sob a condição ontológica, segundo Nancy, obedecer ao absoluto próprio da existência é permitir a entrada em um pensamento finito, ou seja, é poder pensar que não se pode pensar o que vem. Não se trataria de recusar-se a prever ou a programar, mas um pensamento finito seria aquele surpreendido por sua própria liberdade e por sua história, a história finita, que faz evento e sentido através do que se representa como o infinito de um processo in-sensato.

Nos discursos deploratórios do tempo presente pode-se observar um tecido de quatro motivos: a exterminação, a expropriação, a simulação e a tecnização. Exterminar quer dizer “terminar com” – pessoas, povos, culturas,... – é dar uma solução final¹⁸, ou seja, aniquilar o acesso ao fim, liquidar irremediavelmente o sentido. Existe diferença entre o infortúnio clássico, que vem dos deuses e do destino, e confirma a existência em sua abertura ao sentido, mesmo destruindo a vida¹⁹, e o outro mal, o do extermínio, da existência colocada contra ela mesma, sob uma força que oferece razões metafísicas, políticas ou técnicas e se dá como razão, produzindo a autodestruição de qualquer sentido.

Expropriar é permitir a privação ao acesso material de sentido. O existir é um aqui-e- agora do ser, ou melhor, existir é ser um aqui-e- agora do ser. Não se pode, segundo Nancy, abandonar completamente a crítica do que se chamou, com Marx, da alienação e, tampouco, considerar a situação econômica e social dos homens como prescindível e exterior ao exercício de um pensamento de sentido finito. Diante das agruras do existir, suas palavras esclarecem a condição da escrita:

A condição de existência denominada “material” é, a cada vez, isto que faz o “a cada vez”. Um lugar, um corpo, uma carne, um gesto, um trabalho, uma força, uma dor, um prazer ou uma miséria, tempo ou falta de tempo, definem o *a cada vez* finito de um acesso ao sentido finito.(...) Porque o sentido é finito não se acede a ele fora deste mundo, porque não existe “fora”. O “filósofo” que fala do “sentido”, ele e seu “pensamento” não são outra coisa

¹⁸ Contra este “fim”, imposto pela lógica totalitária, colocam-se, no pós-guerra, os partidários da pedagogia crítica de Frankfurt, dentre os quais, Adorno, que utiliza o conceito de autonomia de Kant para invocar a única força capaz de impulsionar, ainda, a reflexão e a autodeterminação, retornando a um racionalismo de práxis contra o “princípio de Auschwitz”. Mais adiante se verá como Nancy reativa, ainda que diferida, a crítica kantiana. Ver. ADORNO, Theodor W. “Educação após Auschwitz”. In: *Palavras e sinais – modelos críticos 2*. Trad. Maria H. Rushel. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 104-123.

¹⁹ Este seria um mal accidental, pois a morte é reabsorvida por direito, seja pelo progresso do saber, em Descartes, seja pelo intercâmbio universal, em Leibniz.

que uma singularidade material (um embrulho de “sentido”, um lugar, um tempo, um ponto em uma história, um estado de forças) – o que não dá garantia alguma que se esteja ali mais próximo do “sentido” do qual é questão. O pensamento da finitude é ele mesmo um pensamento *finito* porque não acessa *ao que pensa*, e tampouco o faz ao pensar isso: que não acessa. Não existe uma ordem privilegiada, “especulativa” ou “espiritual”, da experiência do sentido. Mas a existência é, sozinha, esta experiência. E esta é, sempre e a cada vez, um “privilégio” absoluto, que, de ser tal, perde-se como “privilégio” e como “absoluto”. Ninguém dirá onde, quando e como uma existência *existe*. “Escrever”, de certa forma, é dizer este não-dizer.²⁰

A partir de 1968, a simulação definiu-se, por um lado, como a busca pela instauração de formas inéditas, e por outro, investiu na paródia ao estado e às línguas de identidade, aproximando-se das lutas sociais e articulando-se menos ao modelo político-sindical e mais às contingências comunicacionais, fazendo também a crítica da sociedade do espetáculo²¹. Hoje, entretanto, a simulação prolifera e põe-se em cena ela mesma, goza de si ao mesmo tempo em que se denuncia, a tal ponto que chega a tocar o vazio. Não seria mais viável uma crítica que pretenda destruir o simulacro e acessar ao autêntico, ou ao real, ou à vida, porque o simulacro já não mascara nada. Enfocado como uma espécie de imagem, apresenta somente a desnudez enigmática da imagem.

Assim, toda a esfera da representação retorna ao vazio, já que a pressuposição de uma presença acabada, de um sentido completo do qual pudesse haver representação, imaginação, forma, se encontra esgotada. Se não há nada além do finito, tudo o que existe se apresenta, mas como uma apresentação finita, que não é nem representação nem apresentação de um inapresentável²². Para Nancy, todo o conceito de simulação mudaria

²⁰ Cf. NANCY, Jean-Luc, Op. Cit., p.22.

²¹ O espetáculo, sob as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimento, constitui o modelo moderno da vida em sociedade. Neste sentido, retomo as idéias do francês Guy Debord (1997) para o qual o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. O espetáculo é inseparável do estado moderno, isto é, da forma geral da cisão na sociedade, produto da divisão do trabalho social e órgão da dominação de classe. Em seu “tratado”, este autor é premonitório ao afirmar que “o todo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. Diferente do conceito de representação de Foucault, o conceito de Debord está mais relacionado ao plano da superestrutura, dentro de um referencial teórico de referência marxista.

²² Segundo Nancy, esta pressuposição se alojou de um modo negativo em toda a tradição moderna e pós-moderna, como uma “apresentação do inapresentável”, tendo o inapresentável, no fim das contas, permitido apresentar-se como infinito: “bom” ou “mau” infinito, versão monumental ou versão fragmentada, versão surrealista ou versão situacionista, grande arte ou grande vida, mas sempre indicação de um segredo, de uma “não-presença”. Neste caso, vai coincidir com Heidegger, em sua definição da verdade como *alétheia*, nas duas acepções: a platônica, que supõe a representação como cópia, e a anterior a Platão, que propõe o desvelamento. O que Nancy denomina “infinito” estaria em relação à mimese como adequação e o “finito”, com a mimese como dissimulação, desde que adpta de uma espécie de “segredo” não metafísico. Assim, o que parece se inverter é o lugar que ocupam as palavras “finito” e “infinito” no pensamento dos dois filósofos:

completamente se a mimese se tornasse o conceito de nenhuma representação, não se ligando mais ao regime de produção da “verdade”. Uma mimese da apresentação, capaz de ouvir o valor da distância, seria um afastamento de sentido, ela mesma sem presença e sem segredo.

A tecnização generalizada, por sua vez, permite a idéia vaga de que haveria uma “grande técnica”, um enorme aparato maquínico, de combinatória exaustiva das técnicas, no qual haveria um nexos entre todas elas. Mas *a* técnica não é outra coisa que a *técnica* de suprir uma não imanência da existência no dado, e o nexos das técnicas é o próprio existir. A existência não é, ela própria, a técnica de coisa alguma, mas *a* técnica também não é a técnica *da* existência: ela é a tecnicidade “essencial” da existência enquanto sem-essência e como suplência de ser.

A técnica tornou-se, afinal, uma palavra fetiche que cobre a incompreensão da finitude. No lugar de pensar com a nostalgia das imagens piedosas, das essências, do artesanato ou da vida nos campos, é preciso entender, segundo o teórico, que toda a técnica, por ser técnica, detém um saber implícito do sentido *como* finitude e do sentido *da* finitude. Habitar a técnica, ou acolhê-la, não seria outra coisa, portanto, que habitar ou acolher estes sentidos.

O processo insensato da história tem sido o da selvageria planejada de uma civilização conduzida a seu limite, ela mesma voltada para a liquidação do sentido de toda a civilização e do sentido em geral. Esta estreiteza ou este desalento, inscrito no reverso das dominações e dos triunfos do Ocidente, pode ser compreendido como a necessidade mesma do sentido finito. Esta seria, então, a preocupação principal de alguns dos movimentos da arte de vanguarda, anterior a Segunda Guerra. Na teoria, de Benjamin a Heidegger, esta problemática também está implicada.

O pensamento do limite deve proceder, segundo Nancy, a um rearmamento da estética e da analítica kantianas:

para Nancy, o “infinito” é “finito” e o “finito” passa a ser “infinito”, ou seja, mesmo que se empregue o sentido tradicional de “infinito” como “sem fim”, ou “transcendente”, e “finito” como “esgotado”, ou “imaneente”, há uma troca de lugar entre os termos utilizados por Heidegger. Ao longo deste trabalho, especialmente nas notas a respeito da leitura de Lacoue-Labarthe sobre a mimese, é preciso que o leitor esteja atento para as variações de posição que as denominações “finito” e “limite”, “infinito” e “ilimitado” vão sofrendo, tendo em vista que, na própria linguagem deste estudo, o Limiar acaba exibindo a sua montagem por deslocamentos sucessivos.

Não um pensamento da relatividade, que implica em absoluto, e sim um pensamento da *finitude absoluta*: absolutamente desligada de todo acabamento, de todo encerramento infinito e insensato.

Não um pensamento da limitação, que implica no ilimitado de um mais além, e sim o pensamento do limite como aquilo sobre o qual, infinitamente finita, a existência se levanta, e ao qual ela se expõe.

Não um pensamento do abismo e do nada, e sim um pensamento do não-fundamento do ser: deste ser, o único, do qual a existência esgota toda a substância e toda a possibilidade.

Um pensamento da ausência de sentido como a única dádiva da presença do existente. Esta presença não é essência, senão – *epekeina tês uosias* – nascimento na presença: nascimento e morte na apresentação infinita do feito de que não há sentido final, senão um sentido finito, que há sentidos finitos, uma multiplicação de estalidos singulares de sentido extraídos de nenhuma unidade ou substância. Isto, que não há sentido estabelecido, que não há estabelecimento, nem instituição, nem fundação do sentido, e sim uma vinda, que há vinda, vindas de sentido.

Este pensamento requer uma nova “estética transcendental”. A do espaço-tempo no aqui-e-agora finito, que não está nunca *presente*, sem ser entretanto o tempo apreendido sobre seu *continuum* ou sobre seu êxtase. Finitude: a irreducibilidade *a priori* do “espaçamento”. Mas também a estética transcendental material da disparidade e da des-locação dos nossos sentidos, de nossos cinco sentidos dos quais nada permite deduzir ou fundar uma unidade orgânica e racional. A divisão dos cinco sentidos, que se pode dizer emblemática da finitude, inscreve ou excreve a divisão do sentido finito.

Quanto à “analítica transcendental”, ela deverá dar a disparidade e o deslocamento do espaçamento, dos cinco sentidos, e do sexto, o do conceito. Esquematismo que não retorna ao homogêneo. “Arte escondida” da qual já não há segredo por esperar.

E, sem dúvida, uma “arte” (uma “técnica”) é sempre a consciência clara (se isto é uma “consciência”) da divisão do/dos sentidos, de sua diferença absoluta, e de que ela expõe o sentido mesmo. Sem dúvida, um pensamento finito não pode ser um pensamento esteta, nem sequer estético no sentido em que todo o pensamento do belo, incluído o do sublime, até agora tem insistido em prolongar ao infinito (encerramento, revelação ou segredo) o traço da finitude.

Um pensamento finito resulta deste traço: de somente traçá-lo. Um pensamento finito não agrega à existência o selo ou a salvação de seu sentido.²³

A esta espécie de “declaração de princípios”, que retorna, de forma elíptica e no limite, a uma perspectiva racionalista, Nancy acrescenta o imperativo da escritura: “se um pensamento finito não surge, se não encontra a sua escritura, não teremos pensado o nosso tempo”²⁴. Ou seja, propõe um derramamento de sentido para fora de si mesmo, cuja fonte

²³ Cf. NANCY, Jean-Luc. Op.cit. pp.33-34

²⁴ Op. Cit., p. 36.

de escritura é obscura, o *excrito*²⁵, que seria o resvalamento finito de uma *excrição* da própria finitude da linguagem.

Dizendo de outro modo, é preciso considerar a linguagem no que pode construir, a partir do que a limita por tudo que a excede, elaborando a equação entre o que é conjunto e disjunto ao mesmo tempo²⁶. Talvez seja este o fator de convergência, na filosofia francesa, entre o pensamento de Jean-Luc Nancy, em *Um pensamento finito*, e o de Derrida, em *A verdade em pintura*, cujo enfoque teórico, com relação ao limite, será explicitado a seguir, na leitura engenhosa de Ann Van Sevenant.

4.2. O disjunto feito obra

Na exposição de desenhos de Valerio Adami, em 1975, alguns foram intitulados “Estudos para um desenho depois de *Glas*”²⁷. Na ocasião, Derrida compôs um texto intitulado “+ R (além disso a caminhada)”, incluído em *A verdade em pintura*. Deste texto, Ann Van Sevenant²⁸, recolheu uma frase e figura para o título de um artigo: “Duplo encaixe, dupla medida, a mesma, todavia, um encaixe sobreposto ao outro [...]. Cada encaixe é uma dupla coluna que desliza ou estria sobre a outra. Mas como sempre em

²⁵ *O Excrito* é o título de um artigo de Nancy, de 1988, de caráter nitidamente batailleano, no qual o filósofo explora as possibilidades de uma escritura *no limite*, a partir de uma palavra que não pertence à língua, que não escreve ou *excreve* nada, que traça um gesto de desvio para indicar o que deve somente escrever-se, no pensamento mesmo, sempre incerto, da língua. Op. Cit., pp.39-46.

²⁶ A *extimidade* é uma exterioridade íntima, um lugar simultaneamente interno e externo que, para Bataille, está na vida aberta, ou soberana, sem possibilidade de defesa, no jogo interno e externo que torna visível uma distância ou uma separação. Para Lacan, no *Seminário 16*, o *êxtimo* indica o limite apertado de um limiar, que nos permite passar à centralidade de uma área interdita, o campo do gozo. Esta proximidade, interioridade ou centralidade é ao mesmo tempo buscada e evitada, já que nela o prazer seria intenso demais, humano demais. Entendo o *êxtimo* como uma espécie de vácuo, sítio da origem possível da cultura ocidental, a da poesia do amor cortês. Ver ANTELO, Raul. “Quantas margens tem uma margem?”. Op. Cit., p. 83-84, e também o texto já citado, de Bataille, sobre a gruta de Lascaux e a origem da arte.

²⁷ Cf. DERRIDA, Jacques. *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

²⁸ Em dezembro de 1998, na Universidade de Antuérpia, aconteceu uma mesa redonda intitulada “Jacques Derrida e a imagem plástica”, o segundo de uma série de encontros, entre pesquisadores belgas e holandeses, todos interpelados pela obra derridiana, considerando que o diálogo entre Derrida e a estética é apaixonado, ainda que a estética, como a ciência do belo ou como a filosofia da arte, comporte um hiato a ser interrogado. Esta é uma das questões colocadas, por exemplo, no texto “*A verdade em pintura*” (“*La vérité en peinture*”, 1978). Dos debates, resultou o volume *Jacques Derrida et l'esthétique*, organizado por Nathalie Roelens, e publicado em 2000. O artigo *Le disjoint fait oeuvre*, de Ann Van Sevenant, docente de filosofia e estética em Antuérpia, na Bélgica, está nas pp. 71-85, e interessa, sobretudo, por cruzar as reflexões derridianas com uma discussão que envolve a concretude dos limites na obra de arte.

Adami²⁹, o desarticulado, o dissociado, o deslocado se retém, capturado ao mesmo tempo em que exposto: o *dis-junto* (agora feito obra)”³⁰.

Abstraindo o “agora”, para não complicar a argumentação, a pesquisadora conclui que a expressão “o disjuncto feito obra” é dupla, pois invoca o disjuncto que está na obra e, eventualmente, o disjuncto que faz a obra. O disjuncto que está no texto de Derrida, que o constitui, diz respeito, sobretudo, às duas disciplinas para as quais ele volta a atenção: a arte do visual e a arte da palavra, ou melhor, a pintura e a escritura.

Estas disciplinas, que parecem conciliar-se na estética – a filosofia da arte sendo tradicionalmente o domínio por excelência onde a arte do sensível e a do pensamento inteligível voltam a harmonizar-se – são, para Derrida, essencialmente disjunctas: “se eu posso simplificar, é como se houvessem, para mim, duas pinturas na pintura - uma no contra-fluxo, cortando de chofre, estrangeira a todo o discurso [...] e a outra, a mesma, aliás, [...] que reproduz virtualmente uma velha linguagem”³¹. O discurso sobre a pintura seria, por definição, heterogêneo à pintura, como ele declara mais adiante: “Ela [a pintura] me faz falar, ela reproduz uma velha linguagem, em atraso (*retard*), sobre a agudeza de um texto que me interessa”³².

Uma vez entendida esta duplicidade, percebe-se que o disjuncto não deve mais ser associado a um estado de divisão ou de cisão. A noção “disjuncto” tem geralmente uma conotação negativa, sem dúvida por causa do prefixo “dis” e ainda porque é conhecida como o contrário de “junto”. Entretanto, o disjuncto não é diametralmente oposto ao que está

²⁹ Valerio Adami é um artista plástico italiano particularmente interessado pela filosofia e teoria francesas. Seus “textos”, nesta exposição, são uma série de estudos, “sketches” e esboços que incorporam elementos da escrita “literal”- letras, assinaturas, citações, passagens de *Glas*, de Derrida – mas que também propõem um tipo de indecisa suspensão entre a mimese e aquele outro tipo de escrita que a mimese supostamente exclui: a marca da autoria. Ver. NORRIS, Christopher & BENJAMIN, Andrew. *What is deconstruction?* London: St. Martin’s Press, 1988, especialmente os artigos “Double Sessions: Derrida on Mallarmé and Adami”, pp.20-24 e “Writing about Adami”, pp. 44-47, que discutem esta tensão em mão dupla: vai do enfoque constelar malarmaico à *differance* derridiana, postos em diálogo no trabalho de Adami, e vice-versa.

³⁰ No original: “Double échelle, double mesure, la même pourtant, une échelle sur l’autre hisée [...]. Chaque échelle est une double colonne Qui glisse ou coulisse sur l’autre. Mais comme toujours chez Adami, le désarticulé, le dissocié, le disloqué se retient, arrêté en même temps qu’exposé: le *dis-joint* (maintenant fait oeuvre)”. Op. Cit., p.77.

³¹ Cf. DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.178. (O texto original é *La verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1878.).

³² Cf. DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p.178. Quanto à relação entre o *regard* (olhar) e o *retard* (atraso), é ela quem sustenta a produção de Marcel Duchamp, uma tensão específica entre o que é captado pela visão e o que interfere no registro da experiência com a obra, a opacidade que não permite uma leitura imediata ou total. Ver PERLOFF, Marjory. “The conceptual poetics of Marcel Duchamp”. In. *21st Century Modernism*. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 2002, pp.77-120..

junto, pois somente se pode falar em disjunção reenviando à junção. Paradoxalmente, a palavra exprime a separação através de uma ligação, como se o disjunto fosse sinônimo de “disjunto junto”. Fala-se, por exemplo, de pedras disjuntas, aquelas que são desencaixadas umas das outras, no momento em que o desencaixe reenvia a um estado anterior, quando as pedras estavam juntas. Neste sentido, a expressão “disjunto” reenvia ao que não é, ou ao que não está mais, junto, ou, dizendo de outro modo, a uma ex-junção.

Este exemplo reporta-se a uma discussão sobre um plano espacial. Por outro lado, uma das discussões mais significativas sobre a modalidade temporal do disjunto se descobre nos *Espectros de Marx*, notadamente no comentário sobre “O tempo está fora do eixo” - “The time is out of joint”³³. Derrida faz referência, neste texto, a um tempo presente deslocado, a um tempo de disjunção que está na obra, - não a uma disjunção dialética, que anunciaria uma conjunção assegurada ou determinável, mas a uma “disjuntura necessária”, porque “favorece a interrupção, o heterogêneo”. E pergunta-se: “a disjuntura, não é a possibilidade mesma do outro?”³⁴

A condição de disjuntura pode invocar muitos espaços-tempos: o da disjunção, o da ex-junção - do que não é ou do que não está mais junto - e, ainda, aquele do que ainda não foi feito junto. Este último sugere um tempo futuro e figura o que se pode nomear de pré-junção. O disjunto está na obra ou o disjunto devém obra, para traduzir uma “ação” futura. E aqui a pesquisadora coloca algumas questões: em qual momento o disjunto é feito obra, devém obra, especialmente em matéria de pintura? Aquele no qual o artista crê? Em tudo o que acontece ao longo do processo criador? Naquele que põe um ponto final à criação?

E tenta algumas respostas: Em todos estes momentos o disjunto está na obra, é feito obra e poderá devir obra, como acontece, também, a cada vez que a obra é perseguida, vista, admirada por um espectador potencial, e compreende também o autor da obra em

³³ Expressão “O Tempo está fora dos gonzos...”, de Shakespeare, *Hamlet*, 1,5, é a epígrafe escolhida por Deleuze para o artigo sobre a filosofia kantiana e o esforço em dar conta da reversão temporal implementada na modernidade: “O tempo *out of joint*, a porta fora dos gonzos, significa a primeira grande reversão kantiana: é o movimento que se subordina ao tempo. O tempo já não se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona. (...) O tempo deixa de estar curvado por um Deus que o faz depender do movimento. Deixa de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio.” Cf. DELEUZE, Gilles. “Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana”. In.: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997, pp. 36-44.

³⁴ Cf. DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx* 1993, pp.56, 65 e 48.

questão. Sem uma juntura assegurada nem conjunções determináveis, o disjunto feito obra remete a todas estas leituras, contemplações ou possíveis participações futuras³⁵.

Existe a modalidade do que jamais esteve junto e que causa a impressão de que nunca estará. Mas a tensão entre a disjunção constatada e a virtualidade de uma juntura futura instaura uma abertura para um devir possível, que não deixa de problematizar a diferença entre o que é, o estado presente disjunto, e o que poderá vir a ser ou o que jamais será. É precisamente a consideração desta possibilidade que permite qualificar de disjunto, de uma extremidade a outra, *o ser* disjunto que me interessa³⁶ neste estudo.

Por não se tratar mais de uma mistura do disjunto e do junto, ou vice-versa, mas do reconhecimento de uma categoria por intermédio da outra, esta modalidade reflete as duas interpretações da expressão “o disjunto feito obra”. De um lado, o que não esteve jamais junto parece paradoxalmente portar em si uma serenidade insuspeitável, reflete a imagem de um repouso imperceptível, de uma ausência de tensão. Do outro, porque se agita qualquer coisa qualificada de disjunta de uma parte, que conhece ou reconhece uma disjunção originária, a expressão traduz certa tensão quase vital do que não pode mais ser separado.

Por reenviar aos dois domínios disjuntos que são a pintura e a escritura, entende-se que a estética derridiana não privilegia nem a palavra escrita, nem a pintura ou o desenho. Se o discurso sobre a pintura é, por definição, heterogêneo a ela, se seus domínios disjuntos não podem ser tidos por separados, podem ser pensados juntos. Para Derrida, salvar o pensamento na pintura e salvar o pensamento sem a pintura significa que não se pode salvar um sem o outro. Se as duas atividades tornaram-se intraduzíveis entre elas – não posso traduzir um poema em um *tableau* (quadro) ou um desenho em palavras – existe um desacordo que parece encerrar, manter os elementos disjuntos na parte que lhes afeta e que lhes diz respeito.

³⁵ Traduzindo estes mesmos dados para a linguagem de Heidegger, em lugar de procurar a origem da obra de arte, por exemplo, na biografia do artista ou em um tempo passado, o que se sublinha é que a obra está à frente de toda origem, produzindo-se, obrando-se, operando-se num tempo futuro.

³⁶ A pesquisadora aponta um estudo em preparação, no qual ela analisa o ser disjunto colocado em questão neste texto, mas reportando-se ao ser cindido de Hegel, ao ser separado de Lévinas, e à estranheza inquietante de Heidegger. Subentende-se, então, que se pode esperar futuros desdobramentos filosóficos desta categoria, aqui utilizada em sentido mais estético, entendidos de modo dis-junto (ou “finito”, como se viu em Nancy) a filosofia e a estética. AnnVann Sevenant já publicou *Desconstrução e Derrida* (Palermo, 1992) e *Il Filosofo dei poeti: l'estetica di Benjamin Fondane*. Milão: Collana mimesis, 1994.

Estas considerações incitam a reflexão sobre a importância de entender a arte tanto como objeto quanto como atividade, porque o disjunto não é unicamente a obra, desde a duração entre o projeto intencional e o ponto de chegada, mas ela se manifesta sobre o plano microestrutural de forças divergentes, que sublinha a importância do instante disjunto ou da cadeia ininterrupta de instantes disjuntos que a configuram.

Para Van Sevenant as dificuldades de teorizar a “disjunção” surgiram a partir da descoberta das diferentes significações do conceito em francês e em inglês. Tornou-se importante não somente distinguir os verbos *disjoindre*, *diviser*, *détacher*, *désunir*, *désassembler*, *scinder*, *séparer*, mas perceber suas acepções semânticas particulares, que não se confundem com as conotações dos verbos em inglês *to disjoint*, *to dislocate*, *to disconnect*, *to disrupt*, *to detach*, *to disunite*, *to separate*, *to take apart*, *to undo*, etc. Diante de tantas diferenças, ela opta por resguardar apenas aquela entre o sentido literal de “separar, umas das outras, as partes juntas” e o sentido figurado de separar dois sujeitos, de os isolar, de os afastar um do outro³⁷. Assim, na ação de disjuntar, não se trata somente de considerar qualquer coisa que se desconecta, mas que se des-mistura ou que se des-faz.

A pesquisadora cita um exemplo, retirado de George Simmel, que se refere à asa de um vaso. Simmel distingue uma asa soldada, que pode ser retirada do vaso e considerada uma peça autônoma, de uma asa que participa de uma unidade orgânica, moldada, por exemplo, que não pode ser separada do vaso, pois compõe uma peça única³⁸. O texto sugere a idéia elementar, que se pode disjuntar as partes constitutivas de um objeto porque elas são separáveis e elas permanecerão intactas; ou que não se pode disjuntar uma unidade orgânica como um vaso feito de uma só peça sem causar prejuízo, porque a disjunção atinge a junção dos elementos, e o vaso não possui os elementos de junção necessários à uma disjunção. Isto mostra que a disjunção não se refere, unicamente, a dois elementos, e que não se pode falar de múltiplos elementos disjuntos sem conhecer a natureza e o alcance da junção ou da disjunção.

De qualquer forma, uma disjunção não deve ser sinônima de uma desunião abstrata, não especificada, e também não pode mais ser associada ao fragmento, que é a parte de um

³⁷ Acredito que corresponda, em português a uma sutileza que se estabelece entre os sentidos de desconectar - uma peça mecânica, por exemplo, - e o de desunir ou de desligar, que pode se estender, também, às relações pessoais.

³⁸ Cf. George Simmel, “Der Henkel” in *Philosophische Kultur*, Postdam: Kiepenheuer, 1923, pp. 126-134. Tradução francesa: “L’anse”. In: *La Tragédie de la culture*, Paris: Rivages, 1988, p.221.

todo específico. Só podem ser levados em conta, unicamente, os elementos que se determinam reciprocamente e, por extensão, ao elemento disjuntivo, sem conduzirem necessariamente a uma hierarquia. As diferentes partes constitutivas estão implicadas, embora possam ser tomadas juntas ou à parte. Em se tratando de elementos disjuntivos, deve-se ter a medida de os tomar à parte para poder tomá-los em conjunto.

É precisamente esta tensão, entre o que pode ser tomado junto e o que não pode ser tomado separado, que traduz a experiência do “disjunto”, perceptível, sobretudo na experiência estética. A experiência da arte equivale, em efeito, à experiência de um estado disjunto propulsivo, sem violência aparente, sem arrancamento brusco, e que se apresenta como a forma de uma atividade subjacente. As obras de arte são estados disjuntos latentes e fixados que podem se modificar continuamente e sobre os quais se está autorizada a jogar um lance de olhar. Suas forças disjuntas são captadas onde se descobre uma continuidade no jogo descontínuo, quando as modalidades rítmicas que constituem a continuidade e a descontinuidade são identificadas.

As forças tensionantes podem ser traduzidas em termos de reverberação ou de ressonâncias, que lembram uma argumentação de Deleuze: “Nós não estamos mais no domicílio da simples vibração, mas naquele da ressonância”³⁹. Assim como o silêncio após haver escutado um determinado compositor é sempre deste compositor – penso em Mozart, um artista tão caro ao poeta Murilo Mendes⁴⁰, por exemplo -, um certo resíduo subsiste da leitura de um poema ou de um tratado filosófico. Pode-se designá-lo como o perfume que emana da obra e que provoca um eco no leitor, no espectador, no ouvinte. Uma vez a obra desconectada de “sua origem”, ela está pronta a reverberar no olho, a ressoar ao ouvido ou à sensibilidade da maioria das pessoas. Aquilo que parece a alguém uma obra pictórica que intriga, em outro olho se desloca, sem encontrar ponto de chegada. E mesmo quando se retira a mirada, um eco continua a comunicar as suas vibrações.

Uma só obra de arte pode ressoar de modos numerosos e diferentes, o que, em outras palavras, permite afirmar que ela é disjunta cada vez de novo, ou ainda, que se está continuamente disjunto da obra em questão. Desde que se considera que uma só obra de

³⁹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.10.

⁴⁰ Sobre Mozart, é bastante conhecido o aforismo: “Mozart, sendo o produto extremo de uma civilização refinada, é também um homem da estatura dos antigos. Sua substância é o fogo.” In: MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1946, p.70.

arte não representa mais que uma só modalidade de seus múltiplos e liberadores disjuntos, de seus movimentos de explosão, de repulsa, de estiramento em todos os sentidos, compreende-se que a concepção concêntrica e estática da arte criadora é substituída por uma energia dupla, tripla, que se transmite ao ritmo descontínuo de uma sucessão ininterrupta.

É na experiência estética, sobretudo, que o disjunto presente se relata, que resiste à compreensão automática e à unicidade do sentido. A estética derridiana se distancia da estética tradicional ao colocar em questão a unidade ou a totalidade presumida da obra de arte, o ideal kantiano e hegeliano de que a obra de arte estabelece um laço de conciliação entre a natureza e o espírito, a matéria e a idéia. A experiência sublinha a importância do que está disjunto, do que se está pretendendo juntar, sendo a obra de arte considerada como uma junção possível, uma conjunção, uma totalidade finita.

Deste ponto de vista, a leitura de Sevenant, tomada de Derrida, é uma abordagem que fornece uma perspectiva alternativa à idéia de obra de arte como ponto de chegada – e também, ao ponto de chegada como obra de arte. O disjunto, reportando-se ao que jamais há estado junto, ou ao que não será jamais junto, nestes “tempos sem juntura assegurada, nem conjunção determinável”, assegura, paradoxalmente, que esta possibilidade não pode mais ser excluída, mesmo sendo incalculável ou imprevisível.

As leituras de Derrida e suas derivas colocam em circulação certas nuances de sentido que a rigidez da estética tradicional nunca foi capaz de teorizar, preocupada em considerar as categorias “macro”, as montagens panorâmicas, a grande-angular intelectual. A sensibilidade do presente, essencialmente “micro”, toma como sua tarefa a desconstrução, ou seja, o gesto de trazer à tona o segundo termo, o recalcado, o que permanece oculto na disjunção.

Os poemas de Duda Machado, a seguir, tensionam ao extremo este Limite. Alguns, no fio do corte, que produz a mudez, são convocados para a leitura da modernidade a partir do emblema da Salomé, visitado por Mallarmé⁴¹; outros exibem um desafio do visual, que é

⁴¹ O mito bíblico de Salomé tem ressonâncias múltiplas na modernidade. Além de Mallarmé, que lhe dedicou o poema que será lido a seguir, o irlandês Oscar Wilde, em 1891, escreveu a tragédia em um ato *Salomé*, em francês, para ser representada por sua amiga Sarah Bernhardt. Diante das constantes proibições, o texto é traduzido para o inglês por Lord Alfred Douglas e estréia em Londres, em 1896, com Wilde na prisão. Em 1905, o músico alemão Richard Strauss utilizou o texto de Wilde para compor sua ópera homônima, ficando o roteiro a cargo de Hedwin Lanchmann, que segue rigorosamente o texto original. O poeta Rubén Darío

suporte, e exploram as possibilidades plásticas depois da pintura – ou as possibilidades poéticas depois da poesia. Compõem um mesmo texto, pois são variantes das superposições e das montagens entre o que se exhibe disjunto, junto⁴².

traduziu a versão de Douglas, ilustrada por Aubrey Beardsley (In: *Complete works of Oscar Wilde*. Methuen, Londres, 1908), conservando essas ilustrações na edição espanhola. No texto de apresentação, Darío reconstrói a série, até Wilde: “El tema de *Salomé* no era nuevo, ponía en escena la conocida historia de la decapitación de Juan el Bautista por Herodes Antipas, el tetrarca de Judea, a instigación de su hijastra Salomé (Mateo 14, 1-2, Marcos 6, 14-29 y Lucas 9, 7-9). Según los críticos, debemos buscar los antecedentes de la obra en la prosa refinada de Flaubert em *Herodias* y la concepción trágica de Maeterlinck en *Las siete princesas*, pero también en Pierre Louis y Huysmans, e incluso en Gustav Moreau y su pintura simbolista.” Ver WILDE, Oscar y BEARDSLEY, Aubrey. *Salomé y Bajo el monte*. Trad. Rubén Darío. Barcelona: Ed. Abraxas, 2000. No Brasil, Nelson Araujo traduziu a peça diretamente do francês, juntamente com o prefácio “In Memoriam”, escrito por André Gide, amigo de Wilde. Ver WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. Nelson Araujo. Bahia, Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958. Uma deriva brasileira e modernista do mito é o romance *Salomé*, de Menotti del Picchia, admirado por Mário de Andrade, conforme a nota introdutória: “considero *Salomé* o melhor, o mais completo dos livros do grande escritor, sua maior contribuição para a novelística nacional”. Por outro lado, em nota à primeira edição, de 1939, del Picchia explica: “o ambiente e os personagens do livro referem-se a momentos sociais e tipos humanos que sintetizam o lapso de tempo que vai de 1928 a 1936. Nenhum personagem é retrato da vida real. São eles resultantes de observações tiradas de múltiplos tipos. Quanto à trama central, é inspirado diretamente na Bíblia (S. Marcos, cap. VI, 21 a 28)” Considero importante destacar este período de gestação do romance, que vai de 1928, ano de lançamento da *Revista de antropofagia*, cujo primeiro número estampou o famoso “Manifesto antropófago”, assinado por Oswald de Andrade, até 1936, quando aparecem os primeiros romances regionalistas e tendem a arrefecer os impulsos guerreiros dos primeiros anos, ou seja, vai do auge do modernismo até os primeiros sinais de seu esgotamento. No contexto político, acompanha a imposição do Estado Novo (1930/1937) e, no ano de lançamento do romance, já está em curso a ditadura de Getúlio Vargas que fecha o Congresso Nacional, modifica a constituição e dissolve os partidos políticos. Minha hipótese é a de que a *Salomé* brasileira, de Menotti del Picchia, é filha do modernismo e enteada da ditadura.

⁴² Sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura, que na arte contemporânea tendem a se manifestar em uma configuração ambígua, destaco o esforço de Lessing, no século XVIII, em analisar o grupo escultórico grego, que exhibe o personagem Laocoonte e seus filhos sendo atacados por uma enorme serpente, enviada por Apolo, e fundamentar, na poesia e na pintura, as diferenças entre as artes. Lessing parte da questão do *paragone* – termo italiano que significa “competição” – entre as modalidades artísticas, e que havia marcado a teoria das artes até então com uma relação de dependência da pintura à poesia, que só será contestada por Leonardo da Vinci, ao tentar inverter esta relação, priorizando a pintura. Cf. LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. Esta reflexão tem como pano de fundo o discurso de Horácio, a partir da doutrina do *ut pictura poesis*: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.” (*Ars poética*, 361-365. Trad. port. Jaime Bruna. In. Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1988, p.65.) e ainda invade a modernidade. Está no pensamento de Clement Greemberg, por exemplo, do alto modernismo, cuja preocupação é com a autonomia formal de cada arte. (Cf. ensaio “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM DE MELLO, Cecília (orgs.). *Clement Greemberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997, pp.45-60.). É preciso esclarecer que esta vertente, formalista e racionalista, antagoniza com aquela que toma como referência as postulações barrocas, que estão na base das produções analisadas neste trabalho. Reforço, portanto, que a disjunção à qual me refiro inclui a divisão elaborada por Lessing, mas tomando-a como uma divisão no exterior dos campos, fundadora de disciplinas. No presente, a disjunção aparece como elemento constitutivo do próprio trabalho artístico e, a partir daí, questiona as fronteiras. Por exemplo, um poeta como Duda Machado elabora uma “impureza” de linguagem, e, simultaneamente, deixa explícita a articulação monstruosa entre as fronteiras imagéticas, a poética e a visual, com as quais trabalha, o que não significa que entenda a

O texto final deste capítulo, sobre o fotógrafo cego Evgen Bavcar, propõe-se, desde um olhar que não tem ponto de partida definido, a investigar certas nuances do antiocularcentrismo⁴³ contemporâneo que reivindica a opacidade como elemento constitutivo da visão em arte.

4.3. Duda Machado: dois limites

Uma das imagens modernas mais emblemáticas é a da relação entre a feitura do poema e os riscos de naufragar, imposta pelo tempo e pela linguagem, e foi desenvolvida por Mallarmé no soneto *Salut*⁴⁴. Nele, o poeta ensaia um pacto com seus contemporâneos, baseado num sistema de economia que se utiliza de poucos elementos, capazes, porém, de proliferar sentidos:

ambas como iguais. Ou seja, cria-se um paradoxo, uma confusão de áreas que o poeta não pretende desfazer, porque isso implicaria em perdas e impossibilidades de execução do próprio trabalho.

⁴³ A história da visualidade, dos gregos até o presente, sempre se sustentou por um tipo de discurso ocularcêntrico, ou seja, que toma o mundo, a linguagem, as formas de pensamento, a partir do que é captado pelo olhar. Assim, todas as experiências passam pelo mundo visual e a habilidade de visualizar alguma coisa internamente é conjugada à habilidade de descrevê-la verbalmente, numa série que combina visão, memória visual e verbalização, o que implica nas ambigüidades que circundam a palavra “imagem”, que pode significar um fenômeno gráfico, ótico, perceptual, mental ou verbal, e numa variabilidade plástica da experiência ocular, que se torna cultural, definindo os parâmetros sob os quais se vê/lê o mundo. A partir do século XIX, entretanto, esta “ditadura do olhar” vem sendo questionada, especialmente pela crítica francesa. Chamada de “antiocularcentrismo”, a desconfiança em relação ao olho, é objeto de estudo do professor Martin Jay, da Universidade da Califórnia, que elaborou um longo tratado passando em revista as teorias de Platão e Descartes, a dialética do Iluminismo e a crise do antigo regime escópico, que abriu caminho para as reflexões do século XX, do impressionismo ao sublime, passando pelos surrealistas, pelas abordagens com relação ao cinema e à fotografia, e pelas discussões feministas. Quando, neste trabalho, portanto, se fala de “antiocularcentrismo”, a referência é não apenas às correntes de pensamento que, de modos variados, elaboraram a crítica desconstrutora da visão canônica, mas também ao livro de Martin Jay, que juntou todas elas num texto de amplitude admirável. Ver JAY, Martin. *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1994.

⁴⁴ Em português, são conhecidas duas traduções de SALUT. A primeira, de Augusto e Haroldo de Campos, com o título de BRINDE: “Nada, esta espuma, virgem verso / A não designar mais que a copa; / Ao longe se afoga uma tropa / De sereias vária ao inverso. // Navegamos, ó meus fraternos / Amigos, eu já sobre a popa / Vós à proa em pompa que topa / A onda de raios e de invernos; // Uma embriaguez me faz arauto / Sem medo ao jogo do mar alto, / Para erguer, de pé, este brinde // Solitude, recife, estrela / A não importa o que há no fim de / Um branco afã de nossa vela.”; a segunda, de José Lino Grünwald, com o mesmo título: “Nada, esta espuma, virgem verso / Apenas denotando a taça; / Como ao longe afogam-se em massa / Sereias em tropa ao inverso. // Navegamos, ó meus diversos / Amigos, eu já sobre a popa, / Vós a proa que rompe em pompa / As vagas de trovões adversos. // Empenho-me eu pura voragem / Sem mesmo temer a arfagem / A, de pé, este brinde erguer: // Solitude, recife, estrela, / A não importa o que valer / O alvo desvelo em nossa vela”.

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers
 A ne désigner que la coupe;
 Telle loin se noie une troupe
 De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mêts divers
 Amis, moi déjà sur la poupe
 Vous l'avant fastueux qui coupe
 Le flot de foundres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
 Sans craindre même son tangage
 De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
 A n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.

O poema explora a quase homofonia das duas palavras francesas *verre* e *vers* (taça e verso), a gradação engenhosa em torno delas - *divers*, *hivers*, *envers*, numa auto-reiteração constante que antecipa a idéia do texto-constelação, explorada intensamente no paradigmático *Un Coup de Dés*⁴⁵. Há uma circularidade que se estabelece entre a rima do primeiro e a do o último verso, do terceto final, quando “étoile” reaparece em “notre toile”, enquanto a palavra “toile” pode significar, ao mesmo tempo, toalha, vela e a brancura da página em branco. Perseguindo outra alternativa disjuntiva, segundo Charles Chassé, o objetivo de Mallarmé era “o de conferir aos versos sensações semelhantes àquelas proporcionadas pela música, mas isso através de recursos visuais”⁴⁶.

Este gesto híbrido de saudação, que é ao mesmo tempo desejo de uma leitura compartilhada⁴⁷, é reelaborado por Duda Machado:

⁴⁵ Mallarmé publicou “Un Coup de Dés” (“Um Lance de Dados”) no número de maio, de 1897 da revista *Cosmópolis* e, segundo o poeta, tradutor e crítico José Lino Grünwald: “Se formos tomar em conta o que se entende por “poesia” não apenas em termos de conteúdo ou de modelos fixos de versificação, mas também – e principalmente – em função de estrutura e invenção de novos elementos para o processo estético, então “Um Lance de Dados”, de fato, representa o início da verdadeira poesia moderna. E se formos levar em consideração as limitações de informação tecnológica da época em que Mallarmé o realizou, estaríamos quase diante de um fenômeno, talvez um milagre.” *Mallarmé*, p.127. Neste livro, além de destacar a citação do verso “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” como prova de adoção de Mallarmé, em 1955, como um dos sustentáculos do movimento de poesia concreta no Brasil, Grünwald também se refere à tradução transcriadora, que Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicaram do famoso poema, acompanhada de ensaio, no livro *Mallarmé*, ed. Perspectiva, em 1974.

⁴⁶ O conhecido estudo de Chassé, *As Chaves de Mallarmé*, é citado por José Lino Grünwald, Op. Cit. p.14.

⁴⁷ O verso “solitude, récif, étoile” é citado por João Cabral de Melo Neto como epígrafe do seu primeiro livro, *A pedra do sono*, de 1942, corroborando as considerações do primeiro capítulo, que aproximam a dicção de

BRINDE

Aí onde és comigo o exílio
de ter sido, recebe o meu abraço,
irmão para sempre ambíguo.

O poema mistura *Salut*, de Mallarmé, com os versos finais de *Au lecteur*, de Baudelaire: “- *Hypocrite lecteur, - mom semblable, - mon frère!*” (“- Hipócrito leitor, meu igual, meu irmão!”), na tradução de Ivan Junqueira) - da abertura de *As flores do mal*⁴⁸.

Duda consegue elaborar, em tom de paráfrase, uma bela e irônica homenagem aos precursores da modernidade, confraternizando com eles do espaço de exílio, temporal/lingüístico/espacial, reservado aos poetas-navegantes. Reduz a extensão do poema, redimensionando a forma em apenas um terceto, mas conserva a dimensão coletiva do brinde, ao sugerir outro interlocutor, além de Mallarmé, além de manter a ambigüidade explícita do poema que é ponto – ou porto - de partida.

Sob outra perspectiva, ao caráter cênico do verso citado, no qual Baudelaire se dirige, provocativamente, ao leitor, somam-se às circunstâncias nas quais *Salut* foi recitado, por Mallarmé, aos 51 anos de idade, em fevereiro de 1893, ao presidir sétimo banquete da revista *La Plume*⁴⁹, que reunia somente poetas em torno da mesa.

Há uma descrição, publicada pela revista, citada por José Lino Grünewald⁵⁰:

um leve sorriso nos lábios, o olho assim como algo estático, emocionado, tremendo tal uma jovem virgem sobre a qual pesassem os olhares de uma assembléia inteira, o presidente do sétimo banquete, esse puro poeta, esse homem encantador, Stéphane Mallarmé, ergue-se, pega a sua taça e, com uma voz sonora, embora algo mal-impostada, recitou o estranho poema impresso na capa desta revista. Em seguida, as mãos dos convivas fazem ressoar a sala com aplausos retumbantes: três ovações sucessivas sublinham a

Duda Machado e a do mestre modernista. Em temporalidades distintas, ambos retornam explicitamente a algumas “chaves” de Mallarmé.

⁴⁸ Os poemas de Charles Baudelaire (1821-1867), chegam ao Brasil somente na última década do século XIX, pelas mãos dos simbolistas. *As flores do mal* não despertou muito interesse entre os modernistas, sendo estudada mais tarde, por poetas como Vinícius de Moraes e Dante Milano. Num merecido reconhecimento, Félix Pacheco, na década de 30, promove, em São Paulo, nas páginas do Jornal do Comércio, um verdadeiro “revival” baudelaireano. Na primeira edição de *Les fleurs du mal*, em Paris, 1857, por Poulet-Malassis e De Broise, consta o famoso poema de abertura “Au lecteur” e mais cem poemas, distribuídos em cinco seções: ‘Spleen et idéal’, ‘Fleurs du mal’, ‘Révolte’, ‘Le vin’ e ‘La mort’. A tradução de Ivan Junqueira, para o português, é de 1985.

⁴⁹ A revista *La Plume* publicou o soneto em primeira página, com o título de *Toast*, mais tarde modificado definitivamente para *Salut*, e que consiste em peça de abertura de quase todas as edições das obras poéticas de Mallarmé.

⁵⁰ Op.Cit., p.13.

afeição sincera, a glória do mestre, espantado, ele, o esteta intransigente, com essa unanimidade dentro do entusiasmo.

A retomada do poema, em Duda Machado, serve como ponto de partida para resgatar a imagem de Salomé, personagem moderna por excelência e que, na citação acima, parece ter sido incorporada por seu criador, – uma jovem e trêmula virgem diante de todos os olhares. A partir do gesto de brinde/abraço, que diz respeito tanto ao ofício poético quanto à instauração de uma forma específica de dramaticidade poética moderna, percebe-se que a tremedeira reverte em movimento de dança, no rigor afiado da palavra que, deixando de ser ingênua, é capaz de matar.

Mallarmé faz a ama, personagem de abertura de seu poema *Hérodiade* dizer, em resposta à pergunta de Herodias/Salomé *Nourrice, suis-je belle?*, uma frase significativa: *Un astre, en vérité*; e assim, como a graça da protagonista antecipa a desgraça, o fato dela ser comparada a um astro conjura a sua própria perda: a verdade é a proximidade inexorável do desastre⁵¹.

O poema trágico é dividido em três partes. Abre-se com um longo monólogo, em tom premonitório e soturno, seguido de um diálogo, entre Herodias/Salomé e a ama, uma espécie de ensaio para a dança mortal, e encerra com o cântico de João Batista, que oscila entre a certeza gelada da morte e a cálida esperança na salvação eterna.

Não há propriamente ações. As três partes são vozes em suspenso, à beira do abismo, que dramatizam um eterno devir, com a duração de um dia: A aurora prepara o desfecho tingindo-se de sangue; a face do espelho de Herodias/Salomé é de água fria, congelada; o fim da tarde anuncia ao profeta a chegada da hora fatal. A marca dos elementos – a cor do amanhecer, o reflexo congelado, o declínio luminoso ao entardecer -

⁵¹ Ao longo de vários cursos, Raul Antelo vem assinalando a condição da modernidade como a iminência do desastre, e o desastre como “des-astre”, perda de rumo, desarraigo, que atinge todas as áreas do pensamento, desde o fim da Idade Média, com o advento das idéias de Copérnico, Giordano Bruno, Bacon e Campanella, e da filosofia de Pascal, que entendia o universo heliocêntrico como uma esfera “effroyable”: “A natureza é uma esfera espantosa, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma”. Em 2004, ao ministrar o curso “Potências da Imagem”, o professor retorna à imagem do desastre, mais precisamente ao terremoto de Lisboa, que destruiu a cidade em 1755 e desencadeou o surto arquitetônico do Marquês de Pombal, assinalando a vitória da consciência técnica, o início das pesquisas cismológicas, e a assimilação da imagem do traumático na arte: superpor, cortar e montar elementos heterogêneos, pressupondo desdobramentos não apenas na Europa, mas também na América latina. Sua tese é de que a “nossa” modernidade começa, de algum modo, com o terremoto de Lisboa.

compõe o cenário e, como nas versões clássicas, - na *Medéia*⁵², por exemplo - uma outra voz feminina, contraponto da personagem principal, na figura da ama, abre uma chave muito antiga. O título da primeira parte⁵³ é *Abertura Antiga de Herodias*, e a voz vem de um passado impreciso, brumoso:

Ombre magicienne aux symboliques charmes!
 Une voix du passé longue évocation
 Est-ce la mienne prête à l'incantation?⁵⁴

O lamento da personagem, que conta com o espelhamento das lágrimas, da água do tanque, do brilho de uma bandeja de prata e de diamantes, contrastado com a sombra da lua, com a marca fúnebre de batalhas, das trevas e dos pesadelos, inscreve o texto na tradição, focado na previsão, no presságio, elaborado por um ser que se move, ele mesmo, entre a luz e as sombras. A velha ama de Herodias ocupa o mesmo lugar do cego, do profeta, do mago vidente⁵⁵.

A tragédia mallarmaica, entretanto, tem a preocupação nitzscheana de não buscar a especificidade estética somente em formas clássicas do sublime. Evoca propositalmente a fealdade e a desarmonia, na busca de um prazer que é similar à dissonância. Tenta apoiar-se mais no terror que na piedade e coloca a personagem principal, dotada de uma beleza mortífera, na oscilação entre uma aparente incerteza quanto ao que o futuro reserva e a

⁵² Lembro que na *Medeia*, de Eurípedes, o argumento principal é o assassinato, pela mãe, de seus dois filhos, para vingar o fato do marido, Jasão, estar de casamento marcado com a filha do rei. Medéia havia seguido Jasão desde Iolcos, sua terra natal, onde ele teria ido à procura do Velocino de Ouro e, graças aos seus poderes mágicos, faz o guerreiro grego retornar vitorioso. Tem com ele dois filhos, mas a sua situação de “não grega”, de estrangeira, faz com que Jasão procure uma união mais conveniente. Louca de ciúmes e sentindo-se rejeitada, ela prepara a vingança e, em seguida, foge num carro de fogo. Menciono esta tragédia, comparando-a com a de Salomé, por três motivos: é um mito centrado no poder feminino, envolve o binarismo paixão e morte, e abre-se com a ama, que resume a situação e anuncia o fatídico desenrolar dos acontecimentos.

⁵³ Numa consulta à primeira edição de *Poésies*, de 1934, observei que a *Hérodiane* não possui, inicialmente, esta primeira parte, sendo acrescentada ao poema em edições posteriores.

⁵⁴ Há uma tradução destes versos em espanhol, feita por GORBEA, Frederico, para a ed. Fausto, Buenos Aires, 1975, que será citada ao longo deste estudo: “¡Sombra hechicera de simbólicos encantos!/ Una voz, del pasado evocación tan larga, / ¿Es acaso la mía, dispuesta a la plegaria?”

⁵⁵ Se aqui a questão é a do corte que produz o silêncio, a mudez capaz de subverter a ordem instituída, mais adiante, em relação às fotografias do esloveno Evgem Bavcar, o que se explora é a aporia de produzir a visão a partir da cegueira. Numa espécie de oposto complementar, Tamara Kamenszain, ao tratar da superposição de assinaturas, em *La última inocência*, de Alejandra Pizarnik – que utiliza indistintamente os nomes de Flora, Blímele, Alejandra -, diante da interdição judaica à exposição do corpo e da censura em chamar as coisas por seus nomes, conclui: “nomear é expor-se a todas as catástrofes”. Ou seja, o corte em Pizarnik é feito pela superposição e pela imprecisão, gesto transgressivo que cita o próprio nome em eco diferido. Cf. KAMENSZAIN, Tamara. “La niña extraviada em Pizarnik” In.: *Historias de amor*, p.104.

possibilidade concreta de decidir o próprio destino, ao tomar o caminho do “desvio”, contrariando qualquer lógica e investindo na pura perda.

Com o mesmo brilho frio do cristal, a caleidoscopia da faca marca a linha traçada pela *Hérodíade* mallarmaica. À moda de *Un Coup de Dés*, nela tudo se submete ao efeito de “divisões prismáticas”, o que propõe uma leitura não pela apreensão de uma totalidade, mas pela *fenda*, pela opacidade feminina de uma verdade que se re-vela no instante mesmo em que se desnuda. Ou, em outras palavras, pela condição de inapreensibilidade que se instaura diante de uma verdade esquiva, que recusa dar-se a conhecer completamente.

Outro poema, de Duda Machado, faz uma aguda reflexão nesta direção, situando-se entre os restos da “idéia”, informe ou em ruínas, que vem da memória, e a compósita desagregação de elementos, que permite leituras parciais e mutantes:

LEITURA DO CRISTAL

Sob a imaginação que indaga
esse cristal se quebra;
em vez de seus prismas,
lê-se a vigília, a véspera,
percussão de hipóteses
a espalhar rasuras
no lugar do nome.

Todo cristal propõe
essa memória obscura
(paisagem perdida
entre informe e ruína)
ou: a fenda de seus prismas.

A crise da totalidade, provocada pela impossibilidade de um retorno “positivo” à tradição, abre espaço ao discurso da multiplicidade, que se exhibe tanto na materialidade da linguagem quanto na tentativa de controle do acaso, no qual Mallarmé torna-se um mestre, fazendo suas “marcas” desafiarem as tentativas de tradução:

Efeitos sutis, delicadíssimos, duplo jogo de filigrana e abismo, onde tudo deve ser medido, mesurado, mentado: co-medido, co-mesurado, co-mentado. No texto traduzido – trans(entre)tecido – afloram apenas as cristas dessa co-operação, labor oculto, que subjaz, lastro sonogado de *iceberg* sob a escritura visível das arestas. Como um prático de portos, em manobras de abordagem, o tradutor se deixa ir por entre sirtes, pontas dissimuladas de recifes,

diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso: *mémorable crise*.⁵⁶

A Segunda parte de *Hérodiade*, intitulada *cena*, é uma ante-visão deste devir esfacelado, embora sob certo controle. Nada desejando dos valores e prazeres humanos, Herodias/Salomé tem consciência de sua condição próxima do selvagem, e espera algo insólito. Sua beleza é uma maldição e a virgindade preservada a torna invencível, preparando a dança que terá o efeito de um divisor de águas entre o passado e o futuro, inaugurando uma nova era:

H.
 Reculez.
 Le blond torrent de mès cheveux immaculés
 Quand il baigne mon corps solitaire le glace
 D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
 Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
 Si la beauté n'était la mort...
 (...)
 Calme toi, les frissons de ta sénile chair,
 Viens et ma chevelure imitant lesmanières
 Trop farouches Qui font votre peur des crinières,
 Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
 À me peigner nonchalamment dans un miroir.⁵⁷

A ama tem medo de Herodias/Salomé que, despenteada, com os cabelos soltos, parece uma pequena fera; também questiona a insistência da jovem em permanecer casta, guardando-se para ninguém. Ao ser perguntada:

N.
 Comment, sinon parmi d'obscures
 Épouvantes, songer plus implacable encor
 Et comme suppliant le dieu que le trésor
 De votre grâce attend! Et pour Qui, dévorée
 D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée
 Et le mystère vain de votre être?

Ela responde simplesmente:

⁵⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. Op. Cit., p.11.

⁵⁷ Em espanhol: "H: Retrocede./ Cuando el rubio torrente de mi pelo immaculado / Baña mi cuerpo, solitario de horror lo hiela, / Y mis cabellos que la luz enlaza son inmortales, / ¡Oh mujer! Mi mataria un beso si la belleza / No fuese la muerte... (...) Calma los estremecimientos de tu carne senil, / Acércate, y al imitar mi cabellera las formas / Demasiado salvajes que hacen tu miedo a las melenas, / Ayúdame a peinar despreocupadamente ante el espejo / Puesto que ya no te atreves a mirarme así."

H.
Pour moi⁵⁸.

Este *moi* é intenso e complexo. Mallarmé superpõe Herodias e Salomé, a mãe e a filha, fazendo de ambas uma só, recurso que concentra ainda mais energia, aliado ao detalhe de que Salomé, por ser virgem, já dispõe de um “plus” libidinal, prestes a explodir. A combinação potencializa, diria Bataille, a criação por meio de uma necessidade de descarga, que virá como um dispêndio improdutivo, uma produção pela perda: “sob sua forma maior, a literatura e o teatro (...) provocam a angústia e o horror através de representações simbólicas da perda trágica, desgraça ou morte⁵⁹”.

Contrastando com as duas partes iniciais, a terceira, um cântico guiado pela voz de João Batista, compõe-se de versos curtos e rimados, mas que, apesar disso, insere-se também num regime de dissipação, instaurado, desta vez, pelo sacrifício. Bataille comenta:

os cultos exigem um desperdício sanguinolento de homens e de animais de sacrifício. O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*. / Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda: o sucesso do cristianismo, em particular, deve ser explicado pelo valor do tema da crucificação infamante do filho de Deus, que leva a angústia humana a uma representação da perda e da desgraça sem limite.⁶⁰

A morte do profeta abre caminho para a crucificação e, neste sentido, a atitude de Salomé é a mesma das massas que, posteriormente, condenarão o Messias. Submetidos, com o Batista, a uma força irresistível, ambos sabem que o perigo da morte não pode ser evitado e constitui-se, ao contrário, o objeto da forte atração que os une:

Le soleil que as halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
A l'unisson

⁵⁸ Em espanhol: “ A: Cómo, si no, en medio de oscuros / Terrores, soñar com algo aun más impacable / Como súplica al dios que el tesoro de vuestra / Gracia espera. ¿Y para quién guardáis, devorada / De angustias, ese ignoto esplendor y misterio / Vano de vuestro ser? // H: Para mí.”

⁵⁹ Cf. Georges Bataille. *A noção de despesa*. Op. Cit., p. 32.

⁶⁰ Idem., p. 31.

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps

Que'elle de jeûnes ivre
S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers

Mais selon un baptême
Illuminé au même
Principe qui m'elut
Penche un salut⁶¹

Fechando na dimensão circular de “salut”, saudação e adeus, o poema explora uma sensorialidade tensa, entre as margens, ao mesmo tempo dor e êxtase, que se apodera do Batista. Ele sabe-se a vítima de uma lei que mata, mas sabe também que esta lei, ao matar, faz nascer: O profeta que prega o Verbo, a nova lei, a vinda de um salvador para toda a humanidade, tem que entregar seu corpo para que sua profecia seja realizada.

Por isso, suas palavras são medidas. Os versos curtos deste poema de encerramento contrastam com os extensos, plenos de alusões simbólicas, angustias, presságios, que caracterizam, principalmente, a *abertura antiga*. Recebem o título de *cantique de saint jean* e, apesar das tremeduras, trevas e desacordos corporais, faz preponderar, à custa de uma disciplina reguladora da métrica e da seqüência de estrofes ritmadas, uma atmosfera de amarga serenidade, de aceitação e de obediência.

⁶¹ Em espanhol: “El sol que su detención / Sobrenatural exalta / Vuelve a caer enseguida / Incandescente // Yo siento en las vértebras / El desplegarse de tinieblas / Todas en un estremecimiento / Y al mismo tiempo // Y mi cabeza surgida / Solitario vigía / En los triunfales vuelos / De esta hoz // Como ruptura franca / Tan pronto rechaza o zanja / Los viejos desacuerdos / Con el cuerpo .. Que ella se obstina en seguir / Ebria de ayunos / En un turbado brinco / su pura mirada // Allá, onde aterna / La frialdad no soporta / Que la aventajéis / Todos ¡oh glaciares! // Pero según un bautismo / Alumbrado por el mismo / Principio que me há elegido / Una salvación se inclina.”

Salomé, ao contrário, trágica, é a figura da mulher que quer tudo, o que significa arriscar tudo, arriscar-se. É detentora de uma verdade erótica, que dança, sob diferentes feições: em Nietzsche, vinculada ao enigma e aos regimes escópicos, às possibilidades de fazer o texto passar por diferentes registros, ou seja, personifica toda a ênfase moderna na tradução; em Mallarmé, colada às possibilidades estelares de desagregação de elementos e na incorporação da aposta na existência e controle do acaso; em Derrida, na exposição da diferença, no esforço de contestação da lei, que culmina no corte da cabeça do pai.

É a figura emblemática de uma verdade esquiva, dançarina, sem limites, que não se detém diante de nada. Segundo Bataille, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”⁶². Se, em parte, a personagem é vítima de poderes e de interesses que lhe são alheios, de outra parte ela acaba tornando-se a arquiteta de uma poética, re-armada em um poema de Duda Machado:

POÉTICA DO DESASTRE

Cada detalhe se emancipa; entre
eles vínculo nenhum subsiste,
nem sua disparidade implica
qualquer combinação imprevista.

Moldados pela desagregação,
apegam-se ao enclausuramento
que os faz resistir.

Contra-organizam o desastre:
são sua composição.

Uma composição assim torna-se possível, paradoxalmente, a partir de sua própria impossibilidade: as palavras montam-se pelo acréscimo de “pedaços”, que a elas se agregam, prefixos e sufixos: “des-astre”, “im-pre-vista”, “des-agrega-ção”, “en-clausuramento”. Em todos os versos, pelo menos uma das palavras é resultado desta operação de (des)montagem: conjugam retalhos contraditórios, independentes, que prefiguram uma composição futura, o próprio poema, elaborado neste espaço de suspensão, pleno de camadas, constelar.

O outro lado do risco é não apenas teatral, mas plástico, se conjuga ao *savoir-faire* do artista-artesão que, junto às possibilidades de uma letra feminina, um fio tenso, frágil e

⁶² Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 17.

fatal, - como já se observou, desde as Margens, nos poemas e ensaios de Tamara kamenszain e aqui, no Limite, no gesto paradigmático de Herodias-Salomé, resgatado em chave contemporânea por Duda Machado -, pensa os desdobramentos de procedimentos que, desde as vanguardas, aproximam elementos de natureza díspar, na tentativa de conciliar o inconciliável.

É assim que o corte também viabiliza uma composição por superposição de fragmentos, retornando aos *readymade* e às colagens⁶³, numa estética de almanaque, como no seguinte poema:

ALMANAQUE I

A matéria das estrelas
A primeira incógnita matemática

O que as ondas propagam
O mais leve dos átomos

A unidade das distâncias cósmicas
O corpo vegetativo das algas

O círculo que gira sobre si mesmo
A forma definitiva do inseto

O resultado da decomposição da luz
A temperatura do sangue nos répteis

A função do nó
O que não é absoluto no ciclo

⁶³ A palavra *collage* vem do verbo francês *coller* e significa “afixar”, “pregar”, “colar”, como na aplicação de papel de parede. Com o advento das vanguardas, inicialmente com os cubistas e em seguida com os futuristas, a colagem e os seus cognatos – montagem, construção, *assemblage* – exerceram um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais, sempre enfatizando a fragmentação e a natureza heterogênea dos seus diversos elementos. Já *readymade* é um termo cunhado por Marcel Duchamp, depois de chegar a Nova York, em 1916 e, num primeiro momento, explicado em carta para a sua irmã Suzanne, que residia em Paris: “Agora, quando subires as escadas, tu vês a roda de bicicleta e um suporte de garrafas no meu estúdio. Comprei-os como a uma escultura já acabada mas eu tenho uma idéia a respeito do suporte de garrafas. Ouve: Aqui em Nova Iorque comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes *readymade*. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de “já acabado” que eu atribuí a esses objetos – assinei-os e coloquei-lhes uma inscrição em inglês. (...) Não faças um esforço demasiado para entenderes isto de uma forma romântica, ou impressionista, ou cubista, pois não tem nada a ver com isso;”. Cf. MINK, Janis. *Marcel Duchamp, a arte como contra-arte*. Trad. Zita Morais. Lisboa: Taschen, 2000, p.57. Considero fundamental, em relação ao *readymade*, reter o gesto do artista que resgata um objeto do fluxo comercial capitalista para inseri-lo, a partir deste deslocamento e do acréscimo de assinatura, em outra série, desta vez estética, dotando-o de um “valor” ambíguo, que se auto-ironiza ao mesmo tempo em que põe em cheque as noções de autoria e de obra de arte.

Entende-se, entretanto, que se nas colagens da primeira metade do século XX imagens e palavras eram superpostas na tentativa de se obter uma unidade, ainda que através da incongruência⁶⁴, no almanaque de Duda Machado, este gesto se enfraquece e, novamente, o que se destaca é a *fenda*, a infinita distância entre uma e outra coisa nomeada, ou seja, o que se potencializa é a *disjunção*, embora distâncias maiores e menores sejam relativizadas pela disposição dística dos versos.

No último dístico do poema acima, por exemplo, a “função do nó” é a criação do enigma, ou justamente o que “não é absoluto no ciclo”, o que interrompe qualquer fluxo. Então, de certo modo, ainda se mantêm analogias – veja-se o emprego alternado dos artigos masculino e feminino no início de cada verso -, mas para se obter correspondências tênues, de outra ordem, quase *virtuais*.

Borgeneamente revisitado, este almanaque, ao mesmo tempo em que transitório é dúplice, funcionando como uma espécie de *Libro de arena*⁶⁵, monstruoso, no qual não se pode identificar nem o início nem o fim, e cujo material aleatório pode ter importância filosófica ou ser exemplo da mais acabada banalidade, dependendo da intensidade com que se olha para ele:

ALMANAQUE II

A forma da curva
O estado em que não há mais peso

Os condutos do sangue
A massa invisível do universo

A camada sob a crosta terrestre
O último ato do escorpião

Os olhos dos insetos
O ponto do céu acima do observador

⁶⁴ Ver, neste sentido, a leitura que a crítica norte-americana Marjorie Perloff, faz dos procedimentos das vanguardas em *O Momento Futurista*, traduzido e publicado no Brasil em 1993. No segundo capítulo, *A Invenção da colagem*, pp.95-149, consta uma análise detalhada, que vai das prefigurações cubistas de 1908, às primeiras colagens *Natureza-Morta com Palha de Cadeira*, de Picasso, e o *Prato de Frutas*, de Braque, realizadas ambas em 1912, passa pelas esculturas do dinamismo futurista italiano e pelas leituras dos poemas de Marinetti e chega até as produções arquitetônicas dos *Merzbau*, de 1933, de Kurt Schwitters.

⁶⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. 24ª. Ed. Buenos Aires: Emecé, 2003. É o último conto, que dá título ao livro, e que trata, segundo Borges, de “un volumen de incalculables hojas” (“Epílogo”, op. Cit., p.187). O livro é infinito, não tem página de abertura nem de encerramento, nunca repete a numeração, nem as ilustrações, nem os textos, e torna o seu proprietário uma espécie de prisioneiro, que, sob os efeitos de um transe ou de um encantamento, não consegue se desprender dele, diante das infinitas hipóteses de leitura.

A energia condensada
A vegetação das alturas

A curva quadrática
O fim do labirinto

Pode-se desenvolver uma teoria contemporânea da imagem ao considerar, por exemplo, o verso “no estado em que não há mais peso”, que se assemelha às notas associadas à categoria duchampiana do infraleve⁶⁶. Este é, pelo menos, o objetivo do próximo capítulo. As postulações a respeito de “O fim do labirinto” exibem um caminho que, desde Borges, se desdobra em uma dicção modernista que explora as rotas múltiplas e as iminências da perda de direção, como se acabou de apontar na atualização poética de Wilson Bueno. Ou então, a agudez dramatizada do sentido, no “último ato do escorpião”, põe em circulação os extremos que unem a literatura e a morte, e remontam às leituras de Maurice Blanchot sobre a escritura de Kafka, ou sobre as poéticas de Rilke e de Mallarmé⁶⁷.

As rotas múltiplas sugeridas pelos aspectos semânticos dos versos são reforçadas pela dimensão formal. O emprego do verso curto, da sentença concentrada acena com um transbordamento de sentidos, recurso aproveitado pela literatura de cunho religioso e recuperado nas composições por aforismos, em Nietzsche, por exemplo, ou, numa versão brasileira, pelos aforismos de Murilo Mendes, dentre os quais um já foi citado, em nota, considerando a potência das composições de Mozart.

Por outro lado, o almanaque sempre se refere aos cruzamentos com o popular, que soma as supostas “verdades” da ciência aos saberes “baixos”, das previsões oraculares, ditadas pelos signos zodiacais, até as receitas de medicina caseira e os nomes dos santos de

⁶⁶ O limiar do “infraleve”, retirado das *Notas* de Marcel Duchamp, será estudado no próximo capítulo, quando se irá trabalhar mais estreitamente com a plástica.

⁶⁷ Para Blanchot, escrever “é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço”, ou seja, é entrar em contato com um “nada” que está nos domínios da morte: “Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo”. Dentre as três leituras citadas, três experiências distintas de *morte em obra*, interessa mais aqui a que ele faz de Mallarmé, a respeito do inacabado *Igitur* ou *La folie d'Elbehnon*, texto denso, entre prosa e poesia, no qual estaria a experiência de insucesso, de sondar os abismos, que permitiria a escrita de *Um Coup de Des*. Aliás, *Um lance de dados* é, justamente, a terceira parte do texto, trabalhado por trinta anos e abandonado, inconcluso, por Mallarmé. Blanchot aponta o paradigmático poema como uma espécie de anúncio deste fracasso, um fragmento que conseguiu sobreviver: “A verdadeira busca e o drama situam-se na outra esfera, aquela onde se afirma a ausência pura, onde, afirmando-se, ela se furta a si mesma, torna-se ainda presente, continua sendo a presença dissimulada do ser e, nessa dissimulação, reside o acaso, o que não é suscetível de ser abolido.” Cf. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, pp.24, 31 e 106-107.

cada dia. É impossível esquecer as versões “de farmácia”, os brindes de final de ano, e também deixar de considerar as relações com a música popular⁶⁸, que fazem os versos exercerem uma espécie de contraponto à musicalidade grandiosa da poesia da sensibilidade, algo similar aos efeitos do tango apontados no início do capítulo anterior, mas, desta vez, considerando os estilhaços que pode provocar uma abordagem que toca estes limites e que, de algum modo, por exibi-los conjugados disjuntamente, produz um texto que realiza a ultrapassagem.

Do almanaque se pode passar a um diálogo mais denso, com a própria pintura, rememorada em um salto dado pela janela, um suicídio do objeto:

RESUMO QUASE ABSTRATO

O quarto
 - depois de condensar
 tempo e espaço –
 se concentrou
 na janela e, esta,
 sem outra saída,
 encontrou o vácuo
 e o limite da calçada,
 embaixo.

Acuada por uma concentração espaço-temporal insustentável, antropomorfizada, a janela pesquisa, com seu salto, as suas possibilidades de alcance. A partir do extremo do gesto, instigado pelo próprio quarto, se delineiam distintas leituras, a primeira anunciada desde o título: Pelo contexto “quase” explícito de “quarto de artista” e pela condição de

⁶⁸ Um bom exemplo, é o LP “Almanaque”, de 1981, do cantor e compositor brasileiro Chico Buarque de Holanda, com programação visual primorosa, na qual estão presentes todos os elementos do gênero: calendário para 1982, vinhetas, letras capituladas, horóscopo, palavras cruzadas, cartas enigmáticas, pensamentos e trechos como: “Em 1454 foi publicado o primeiro Almanach do gênero dos que são usados ainda hoje – o *Praklic* ou *Felicidades para o Anno Novo*. Tinha cinco páginas. Seguiu-se o de Troyes, em 1464, chamado *Almanach dos Barbeiros e dos Pastores*, publicado por Jean de Bucy e conhecido entre os bibliographos com o nome de *Comport*. Continha preciosas prescrições de hygiene e era, para seu tempo, um admirável vulgarizador científico. (Publicado no *Almanach Annual Eu sei tudo*, 1935).” Elifas Andreato é responsável pela criação, pesquisa, edição e artes, mas várias pessoas participam da capa, inclusive o caricaturista Miecio Caffé e o próprio Chico Buarque. As músicas acompanham a miscelânea. Vão, desde a antológica “O meu guri”, chavão de crítica contestatória, até “As vitrines”, que elabora um jogo sofisticado e sensível entre a visão, o vidro e os espelhos, terminando em carnaval, com a marchinha “Amor barato”. Sinal dos tempos, este disco já anuncia, com leveza e ironia, o final da censura e da ditadura militar. Em 1984 é deflagrado o movimento “Diretas já”, que propõe eleições diretas para Presidente da República. Por outro lado, é bom lembrar, o poeta Duda Machado transita, ou transitou, pela MPB, como compositor.

“resumo”, chega-se à pintura de um Van Gogh, “quase abstrato”, uma das versões de origem da modernidade.

Por outro lado, em função do objeto enfocado, que se encontra com o vácuo antes de chegar ao limite do chão, retorno a Mallarmé, ao poema *Les fenêtres*⁶⁹, que desenvolve deslocamentos da visão, de dentro para fora, ao mesmo tempo em que do passado para o futuro ou do possível para o impossível, constituindo, então, um limiar que se abre, simultaneamente, para espaços e tempos múltiplos.

Outra referência importante, em relação a este poema de Duda Machado, é a poética de Manuel Bandeira. Além dos cruzamentos com a cultura popular, presente em ambos, Bandeira desenvolve o tema do quarto-e-janela, especialmente no “Poema do beco”, escrito em 1933 e publicado em *Estrela da manhã*:

POEMA DO BECO

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
- O que eu vejo é o beco⁷⁰.

Também condensado em um dístico, o poema descreve uma dimensão do espaço vista pela janela, na altura da linha do horizonte, e um movimento do olhar que se joga para baixo, exibindo uma disjunção entre a beleza da paisagem carioca e o que o “eu”

⁶⁹ “Les fenêtres” foi escrito por Stéphane Mallarmé entre 1863-1866. Pertence, ainda aos seus poemas de juventude e compõe-se de dez estrofes de quatro versos endecassílabos, de rima cruzada. Publicado no *Parnasse Contemporain*, explora diferentes perspectivas, a partir da janela de um hospital, em uma gradação que vai da realidade cotidiana, de fome e de privações, até uma mirada ideal, que contempla o infinito e a eternidade, o céu interior onde estaria a Beleza, mas também o risco de cair no vazio: “Las du triste hôpital, et de l’encens fétide / Qui monte em la blancheur banale dès rideaux / Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide, / Le moribond sournois y redresse un vieux dos, // Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture / Que pour voir du soleil sur les pierres, coller / Les poils blancs et les os de la maigre figure / Aux fenêtres qu’un beau rayon Clair veut hâler. // Et la bouche, fiévreuse et d’azur bleu vorace, / Telle, jeune, elle alla respirer son trésor, / Une peau virginale et de jadis! Encrasse / D’un long baiser amer les tièdes carreaux d’or. // Ivre, il vit, oubliant l’horreur des saintes huiles, / Les tisanes, l’horloge et le lit infligé, / La toux; et quand le soir saigne parmi les tuiles, / Son oeil, à l’horizon de lumière gorgé, // Voit des galères d’or, belles comme des cygnes, / Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir / En berçant l’éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans in grand monchaloir chargé de souvenir! // Aisi, pris du dégoût de l’homme à l’âme dure / Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits / Mangent, et qui s’entête à chercher cette ordure / Pour l’offrir à la femme allaitant ses petits, // Je fuis et je m’accroche à toutes les croisées / D’où l’on tourne l’épaule à la vie, et, béni, / Dans leur verre, lavé d’éternelles rosées, / Que dore le matin chaste de l’Infini // Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j’aime / - Que la vitre soit l’art, soit la mysticité - / A renaître, portant mon rêve en diadème, / Au ciel antérieur où fleurit la Beauté! / Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise / Vient m’écœurer parfois jusqu’en cet abri sûr, / Et le vomissement impur de la Bêtise / Me force à me boucher le nez devant l’azur. // Est-il moyen, ô Moi qui connais l’amertume, / D’enfoncer le cristal par le monstre insulté / Et de m’enfuir, avec mes deux ailes sans plume / - Au risque de tomber pendant l’éternité?”

⁷⁰ Cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 22^a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 150.

concretamente vê. O poema fala do cenário, mas, pela janela, vê o beco. Uma década depois, em *Lira dos cinqüent'anos*, Bandeira o retoma, para escrever a “Última canção do beco”, no qual descreve o quarto, na segunda estrofe:

Vão demolir esta casa.
 Mas meu quarto vai ficar,
 Não como forma imperfeita
 Neste mundo de aparências:
 Vai ficar na eternidade,
 Com seus livros, com seus quadros,
 Intacto, suspenso no ar!⁷¹

Na iminência da demolição, o quarto sofre uma transformação que o transpõe para um mundo ideal, de perfeição, passando a existir apenas no espaço da memória. De cunho platônico, jogando o quarto na imaterialidade, esta estrofe contrasta com as outras, que descrevem o cotidiano miserável dos habitantes do beco, mas que também são sacralizadas, por trazerem o “baixo” para a altura dos olhos e, daí, reenviá-lo à dimensão metafísica. Este processo é denominado por Yudith Rosenbaum de “materialismo transcendente”, pois é produzido por uma “matéria destituída de espiritualidade” que provoca na “materialidade do cotidiano, no mundo do sensível, na imanência do concreto, o salto para o além do vivido”⁷². No caso de Bandeira, os saltos se dão em ambas as direções – de cima para baixo, de baixo para cima – e também do concreto para o abstrato. Em Duda Machado, a janela só dispõe do espaço entre o vazio e o chão: um lugar do “quase”.

A janela, no poema, é a própria moldura da pintura, seu subjétil, que é preciso enlouquecer, diria Derrida⁷³. Seu salto no vazio assinala o início da “conspiração portátil”⁷⁴

⁷¹ Cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela...* Op. Cit., pp. 179-180.

⁷² Cf. ROSEBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 92. Também consultei FORESTI, Nara Boneti. “Dois espaços poéticos em Manuel Bandeira: o beco”. In: *Anuário de Literatura*. Número 8, Florianópolis: Pós-graduação em Literatura, UFSC, 2000, pp.137-156. Já Antonio Carlos Santos refere-se à poesia de Bandeira *desentranhada* do cotidiano, instituindo uma linhagem que vai dar nos poemas de Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, e nos ready made verbais de Chico Alvim. Ver *Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional. O alto e o baixo em Cacaso, Ronaldo Brito e o Grupo October*. Op. Cit., p.43.

⁷³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gelson de Souza. São Paulo: Unesp, 1998. Esta edição vem ilustrada com pinturas, desenhos e recortes textuais da artista plástica Lena Bergstein e duas destas ilustrações foram escolhidas para figurarem na abertura e no encerramento desta tese. Segundo Silviano Santiago, que assina o texto da “orelha”, “O encontro de Lena com Jacques Derrida não é casual. Também não é casual o encontro de Derrida com Antonin Artaud, bem como o de Artaud com Van Gogh. Em comum, a escrita, o amarelo e o dourado. O filósofo é o que fundamenta a relação pintor/escritor, relação profunda entre escrita e desenho. Produção de cartas desenhadas. De desenhos escritos. Poemas. Derrida nos diz que “a frase encartada [na pintura e no desenho] continua ao mesmo tempo inscrita e inquietada”. A frase

que pretende libertar a arte do “peso” que a constringe e colocar em funcionamento outras ordens que não a da transcendência, pura e simples, ou a da lógica racional.

É assim que este último poema de Duda Machado desenha as possibilidades de produção que habitam entre o sempre igual e o inusitado, entre o surpreendente e o mesmo:

TRÂNSITO

I
o carro estaciona
e a grama
sob a luz do farol,
finge
- por um momento –
o orvalho

II
em meio à avalanche
do cotidiano e à improvável
aparição do outro,
a iminência – sempre –
da aliança entre o mesmo
e o surpreendente

Na primeira estrofe, a descrição alia-se a um efeito de iluminação que produz um quase haicai: o brilho do orvalho na grama, sob a luz do farol do carro. A partir do

“não é *afagada*, não se deixa domesticar assim como não domina o encarte”. Em comum, o sol que doura os campos de trigo e alimenta as bordas dos papéis pelo fogo”. Vale acrescentar que *Enlouquecer o subjéctil* é um texto sobre os blocos de notas e retratos de Antonin Artaud, nos quais o artista utiliza o termo *subjéctil*, que o filósofo francês, por sua vez, denomina como suporte e superfície, “a matéria prima de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria tanto da forma quanto do sentido e da representação” (p.29).

⁷⁴ A janela também é moldura da narrativa e, neste sentido, as formas do Limite figuram na produção do escritor espanhol Enrique Vila-Matas. O termo “literatura portátil” refere-se a sua *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985, uma curiosa composição que refaz os caminhos e descaminhos dos artistas e escritores da primeira vanguarda, envolvidos numa conspiração sem propósitos definidos nem motivos evidentes que não sejam o próprio ato de conspirar. Munido de enxertos de textos, de textos falsos, de referências exatas e outras nem tanto, de lendas e de anedotas, o narrador descreve o movimento dos Shandys, ou portáteis, pelo mundo, de Paris a Nova York, de Budapeste a Sevilha, até o final da conspiração, assinalado pelo satanista inglês Alester Crowley, durante uma conferência sobre Gôngora, em 1927. A conjura dura três anos e dela participam Duchamp, Scott Fitzgerald, Walter Benjamin, César Vallejo, Valery Larbaud, Pola Negri, Geórgia O’Keefe, entre outros. Ver também VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, um conjunto de 86 notas de rodapé sobre um texto invisível, a respeito de um mal que assola as literaturas contemporâneas, a pulsão negativa ou atração pelo Nada, que faz os escritores desistirem de escrever. O narrador, uma espécie de “rastreador de bartlebys”, vai compilando biografias de escritores que não conseguiram terminar seus livros, nem seus poemas, que nunca escreveram, que não deram certo, construindo uma série labiríntica que contraria a ordem literária e que, paradoxalmente, abriga os desejos da escritura do devir. Publicados em português: VILA-MATAS, *A viagem vertical*. Trad. Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; e *Bartleby e Companhia*. Trad. Maria Carolina Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

funcionamento banal de uma máquina, ensaia-se, ainda que por um momento, um espetáculo que potencializa o falso, um ato de “fingimento”.

Na segunda estrofe, sob o jugo do “improvável” e a possibilidade da “iminência”, dá-se o resgate da força do cotidiano, que pode surpreender com a revelação da alteridade. As duas acepções temporais, destacadas entre travessões: - por um momento – e – sempre -, conjugadas, garantem o retorno do mistério. A partir do banal, do artifício, da luz moderna sem segredos, há uma reserva que resiste, aquela possibilidade do cotidiano vir a produzir a surpresa na arte, garantida pelas possibilidades de trânsito.

O próximo limite se dá em uma fotografia que surpreende, por se materializar no avesso da visão, mas que, se confrontada às teorias contemporâneas, deixa de ser surpreendente e passa a ser constitutiva, elemento formal de um pensamento antiocular.

4.4. A fotografia depois da visão: Evgen Bavcar

Em entrevista a Elida Tessler, o esloveno Evgén Bavcar⁷⁵, que é cego e fotógrafo, comenta: “... ninguém vê, nunca, sua imagem real, concreta. Todo pintor, todo escultor olha através de seus próprios óculos. Os meus são apenas um pouco mais escuros”⁷⁶.

Uma disposição irônica semelhante, com relação aos limites impostos pela perda da acuidade visual estendida ao pensamento do fazer ficcional, já está em Borges, na última das *Siete Noches*⁷⁷, numa conferência intitulada “La ceguera”. Segundo Borges, ao contrário do que se imagina, o mundo dos cegos, - o dele, pelo menos -, é imerso em uma bruma clara e colorida, e que Deus teria sido genialmente irônico ao dar-lhe, ao mesmo tempo, “os livros e a noite”⁷⁸: o escritor foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional, em

⁷⁵ Evgen Bavcar é escritor, filósofo e pesquisador do CNRS, em Paris. Foi o fotógrafo oficial do mês da fotografia em Paris, 1988, já realizou inúmeras exposições, na Europa e no Brasil, e publicou, entre outros, *Le voyer absolu*. Paris: Seuil, 1992.

⁷⁶ Cf. TESSLER, Elida e CARON, Muriel. “Uma câmera escura atrás de outra câmera escura”. In. SOUSA, Edson Luis André de. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p.32.

⁷⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis. Op. Cit., pp.197-225.

⁷⁸ “Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el paraíso bajo la especie de una biblioteca. Otras personas piensan en un jardín, otras pueden pensar en un palacio. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el “Poema de los dones”, que empieza: “Nadie rebaje a lágrima o reproche / Esta declaración de la maestría / De Dios que con magnífica ironía / Me dio a la vez los libros y la noche.” Estos dos dones que se contradicen: los muchos libros y la noche, la incapacidad de leerlos”. BORGES, J. L. Op. Cit., pp.204-205.

Buenos Aires, justamente na época em que perdia por completo a habilidade para ler. Além do mais, esta condição o insere em uma série: outros dois diretores da Biblioteca – Paul Groussac e José Marmol – padeceram do mesmo mal: “Tenemos, pues, três personas que recibieron igual destino”⁷⁹.

Além de integrar esta série local, o autor argentino pertence a outra, mais ampla e mais complexa, a dos cegos famosos que construíram uma obra a partir da sua limitação: desde a suposta cegueira, do suposto autor grego, Homero, passando por Milton, que, ficando cego, recuperou o desejo de ser poeta, por Paul Groussac, já citado, escritor francês radicado na Argentina que, além de escrever história e crítica e de dirigir a Biblioteca, renovou a prosa espanhola, e indo até James Joyce, que enxergava pouco e trouxe uma música nova ao inglês, pela incorporação do norueguês, do grego, do latim, tornando-se capaz de criar um idioma particular, com uma música estranha, com o qual construiu seus romances mais conhecidos. Enfim, o argumento de Borges é que se, por um lado, instaura-se uma privação de sentido, por outro, ela provoca uma melhoria geral em direção a um “estilo”: “La ceguera no ha sido para mi una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres”⁸⁰.

Além da cegueira, as outras limitações físicas, voluntárias ou involuntárias, tais como a castração e a impotência sexual, são citadas, pelo autor de *Ficciones*, como oferendas sublimes que, a partir do sacrifício, produzem a arte:

“Análogamente, la impotencia de Boileau, de Swift, de Kant, de Ruskin y de George Moore fue un melancólico instrumento para la buena ejecución de su obra; (...) Demócrito de Abdera se arrancó sus ojos en un jardín para que el espectáculo de la realidad exterior no lo distrajera; Orígenes se castró. (...) Para la tarea del artista, la ceguera no es del todo una desdicha: puede ser un instrumento. Fray Luis de León dedicó una de sus odas más bellas a Francisco Salinas, músico ciego”⁸¹.

Típica de Borges, a ênfase da dimensão da visão interior e um complementar enfraquecimento da importância dos sentidos, em suas relações com o meio exterior, chega a beirar uma mística: cego e sensível, ele se orgulha da agudez alcançada. A cegueira torna-

⁷⁹ Op.Cit., p.206.

⁸⁰ Op.Cit., p.212.

⁸¹ Op. Cit., pp. 223 e 224.

se poética, é ela quem dá a Tirésias, por exemplo, o clássico paradigma do sábio vidente da tragédia grega, o dom de prever⁸².

Considerando as fotografias de Evgen Bavcar, entretanto, deve-se acrescentar que, mais que um estilo de vida ou mais que um dom, a cegueira é outra forma de *ver*, de re-armar não apenas um espaço interno do sujeito, mas a exterioridade do mundo, repensado e re-apresentado, aos que enxergam, em sua materialidade plástica. Diz o artista: “Eu me coloco como um fotógrafo cego somente sobre o plano físico, porque é necessário, para os outros, ter uma etiqueta. Eu sou, antes de tudo, um artista conceitual”⁸³.

A materialidade das suas fotos toca o limite, no sentido heideggeriano de fazer aparecer uma verdade, porque, além de serem o resultado concreto de um olhar cego que fotografa, o artista mergulha os seus modelos na sombra e oferece a eles um olhar que não tem ponto de partida. Ao ser interpelado - “Em sua série dos “anjos”, ou naquela dos “nus tácteis”, por exemplo, você não acha que oferece uma imagem demasiadamente literal?”-, ele responde:

Os anjos são os mediadores entre o visível e o invisível, eles são a face escondida do homem. Para mim, não há um primeiro degrau, porque a imagem já está mediatizada. Meus nus são verdadeiramente bastante bíblicos. Fotografar mulheres nuas equivale a fotografar a mortalidade. O mistério, nós tanto o criamos como nós o desvendamos. É por esta razão que uma mulher só pode se mostrar nua na obscuridade, pois quanto mais ela aparece, no sentido físico do termo, mais, paradoxalmente, a sua nudez profunda fica escondida. Mais ela se revela, mais ela deve velar sua feminilidade profunda, quer dizer, seu ser profundo. Também, quando eu fotografo uma mulher na obscuridade, alguma coisa se passa, um mistério, uma outra forma de nudez aparece. Eu não faço a fotografia de uma mulher como uma totalidade, mas

⁸² Panofsky encontra na iconologia da antiguidade e em parte da medieval as imagens de um personagem curioso, o Cupido cego, um pequeno monstro, nada inofensivo, que tinha as patas de grifo e usava uma venda, sendo a sua cegueira um índice negativo a respeito do amor, que tira a visão das pessoas. Foi humanizado na renascença “e através da imitação consciente dos modelos clássicos transformou-se no Cupido típico do Renascimento: nu, ameninado ou até infantil, com asas, armado de arco e setas (menos freqüentemente com uma tocha), os olhos cobertos com a *benda* ou *fascia*, mas seu aspecto não estava desfigurado pelas patas de grifo. O número destes cupidos é infinito e substituíram por completo o pequeno monstro diabólico que se vê em Assis e a figura Angélica do “Amore” ou “Le Dieu Amour” que tinham sido os seus antecessores medievais. Quando esta imagem nua e infantil, tradicional e significativamente com os olhos vendados se popularizou, o motivo da venda deixou de ter um significado específico”. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 103.

⁸³ Entrevista a Elida Tessler, Op. Cit., p. 35. No texto do catálogo da exposição de 2001, em Porto Alegre, a entrevistadora acrescenta: “Definindo-se como um artista conceitual, [Bavcar] afirma partir de uma pré-imagem, concebida em pensamento, antes de torná-la realidade visível”. Cf. TESSLER, Elida. “Cegos conduzindo cegos. Algumas parábolas e outras incontinências do visual”. Porto Alegre: MARGS, 2001, p.20.

como uma repartição, detalhe por detalhe. Essa imagem é muito frágil para poder ser aquela dominante do fotógrafo sobre a mulher.⁸⁴

Assim, com diferenças, em relação aos demais fotógrafos, porque quando fala “ver”, Bavarcar geralmente está incluindo, também, “tocar”, sua forma de trabalhar é classificada de “erótica”, porque utiliza um “olhar” de perto, de proximidade⁸⁵. Ele também aproxima a fotografia da escritura: “A fotografia é sobretudo uma escritura feita com luz. Em vez de dizer “fotógrafo”, seria mais bonito dizer “escritor da luz”. Eu tento fazer surgir objetos, imagens, a partir de um berço de trevas. Grapher é escrever em grego”⁸⁶.

A referência ao “berço de trevas” está no inverso do que se entendia por visão, ainda no alto modernismo. A visão continuava sendo, para alguns, o sentido mestre, superior aos demais, tributário do perspectivismo cartesiano, base para o mundo da pintura oficial, e essencial para a consolidação da sociedade do espetáculo e da vigilância. Por isso mesmo, e simultaneamente, a crítica a esta modernidade se apropriou desta configuração, utilizando-a como argumento para investir contra a hegemonia do olhar.

A teoria considerada pós-moderna, especialmente a francesa, tem assinalado uma apoteose do visual, em tom negativo, que culmina no triunfo do simulacro sobre o que ele tenta representar, causando, em relação ao espetáculo fantasmagórico, mais uma rendição que propriamente a sua subversão. Imagens, dizem os críticos, são divulgadas e fixadas completamente desligadas de seus referentes, cessando de produzir padrões de verdade ou de ilusão. Ou seja, constroem o que Baudrillard⁸⁷ denomina de “mundo hiper-real da simulação”, no sentido de que se habita um espaço no qual as imagens que seduzem são signos nada mais que delas mesmas.

⁸⁴ Idem. Ibidem. Uma das fotografias dos anjos consta no capítulo 3, Lumiar.

⁸⁵ No documentário brasileiro, intitulado “Janelas da alma”, são entrevistadas dezenove pessoas, com diferentes graus de deficiência visual, da miopia discreta à cegueira total, que falam como se vêem, como vêem os outros e como percebem o mundo. O fotógrafo esloveno é um dos entrevistados. A duração do filme é de 72 minutos, a direção de João Jardim e Walter Carvalho, o roteiro de João Jardim, a música de José Miguel Wisnick e a fotografia de Walter Carvalho. Foi concluído em 2002.

⁸⁶ Idem, p. 34.

⁸⁷ Se a modernidade é marcada por conceitos fortes, como “poder”, “trabalho”, “capital”, “produção”, a pós-modernidade abre-se para o privado e para o cotidiano, que eram, até então, o avesso obscuro da esfera política. De um sistema explosivo, do mundo da representação e do social, deriva um processo de implosão, no qual são dominantes uma hiper-realidade constituída pelos meios de comunicação, os movimentos terroristas e as massas, que, com sua força silenciosa, absorvem, neutralizam e impossibilitam a circulação de sentido. Cf. BAUDRILLARD, Jean. *A sombra das maiorias silenciosas*. Trad. Sueli Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985, especialmente a primeira parte, das páginas 7 a 53.

Estas reflexões não são novidade, mas é importante retornar a elas porque se o contexto pós-moderno pode ser entendido como a culminação do capítulo da história do olho (enucleado), desenvolvido por Bataille e os surrealistas⁸⁸, é também, ao mesmo tempo, o da hipertrofia do visual, da postulação de certa “cegueira”, especialmente no movimento que faz retornar, com ênfase renovada, as discussões a respeito da interdição judaica às imagens⁸⁹.

Esta é, grosso modo, a pesquisa desenvolvida por Martin Jay, no décimo capítulo de *Downcast Eyes*, dedicado ao estudo dos textos de Emmanuel Levinas e de Jean-François Lyotard, intitulado “The ethics of blindness and the postmodern sublime”⁹⁰, traçando um paralelo entre os dois teóricos, tendo o primeiro como referência ao segundo. Levinas, nas décadas de 70 e 80, teria ajudado a revelar estas relações insuspeitadas entre a tradicional atitude iconoclasta judaica e o poderoso impulso antiocularcêntrico contemporâneo.

Lyotard, ao dedicar-se aos temas visuais, analisa o trabalho de artistas como Cézanne, Duchamp, Barnett Newman, e também o cinema experimental e a fotografia. Na conhecida tese, *Discurso, figura*, de 1971, o crítico elabora uma diferenciação entre os termos. O *discurso* implica o domínio da textualidade sobre a percepção, da representação conceitual sobre a apresentação pré-reflexiva, da coerência racional sobre o “outro” da razão. Pertence ao espaço da lógica, dos conceitos, da forma, da reciprocidade especulativa e do simbólico. Quando se refere à comunicação, acredita em transparência e em ludicidade.

A *figura*, ao contrário, é o que injeta opacidade na cadeia discursiva, trabalhando contra a auto-suficiência do significado lingüístico e introduzindo uma heterogeneidade não-assimilável no campo homogêneo do discurso. Muito semelhante à noção de *excesso*, em Bataille, a *figura*, de Lyotard, transgride os limites do conhecido e do comunicável,

⁸⁸ Cf. JAY, Martin. “The disenchantment of the eye: Bataille and the surrealists.” In: *Downcast Eyes*. Op. Cit., pp. 211-262. Ver também o texto ficcional BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁸⁹ Na novela *Thomas le obscure*, de 1941, Blanchot explorou a relação paradoxal entre noite e dia, cegueira e “insight”, o olho e o campo da visão. Em muitos outros lugares de seu trabalho o escritor francês explorou a existência de uma tensão complexa entre a linguagem, especialmente a literária, e a visão, muitas vezes reportando-se, também, ao tabu em relação às imagens. Além do já citado *O espaço literário*, ver também *L’Amitié*, de 1971, e em edição espanhola: BLANCHOT, MAURICE. *La risa de los dioses*. Trad. J. A. Doval Liz. Madid: Taurus Ediciones S/A, 1976.

⁹⁰ Cf. JAY, Martin. “The ethics of blindness and the postmodern sublime: Levinas and Lyotard”. In: *Downcast eyes*. Op. Cit., pp. 543-586.

prevendo uma recuperação do incomensurável na ordem sintagmática. O figural não seria, portanto, uma simples oposição ao discursivo ou uma ordem alternativa: não há uma oposição entre linguagem e imagem. O que o teórico sugere é que o princípio discursivo da legibilidade e o princípio figural da ineligibilidade estão implicados, igualmente, um no outro.

O débito mais evidente de Lyotard ao antiocularcentrismo está no critério proposto para distinguir o modernismo do pós-modernismo, que é a sua reflexão a respeito do sublime. O sublime, em Lyotard, não pode ser confundido com a tentativa de Habermans que, ao explorar a noção freudiana de sublimação, acaba reconciliando o pensamento da arte com as fontes de plenitude da presença visual. Em Lyotard, por contraste, o sublime é uma experiência que alude a alguma coisa que não pode ser mostrada ou apresentada. Ocorre quando a imaginação falha ao apresentar um objeto, colocando-se em um plano oposto ao da tragédia grega, com sua teatral representação de reconciliação ou catarse.

Tanto a arte moderna quanto a pós-moderna têm instâncias de diálogo com o sublime, mas com a importante diferença de que o modernismo ainda se reporta à nostalgia de alguma coisa perdida, mesmo num Kandinsky, que procura na abstração a pureza da totalidade ótica. O que fica claro, na análise de Martin Jay⁹¹, é que a valorização de Lyotard do sublime pós-moderno está estreitamente ligada à leitura do visual como tabu, em Levinas, claramente manifesta nas freqüentes referências à evocação kantiana da passagem-chave do *Êxodo* bíblico, proibindo as imagens, que são modelos por excelência do sublime.

Não discordo, evidentemente, da influência de Levinas em Lyotard, nem tampouco da relação, apontada por Jay, entre a crise do regime escópico e o privilégio à limitação do olhar nos judeus, para sustentar a procura intelectual do fundamento da não-legibilidade num desejo transgressivo de opacidade, em contraposição à expansão e centralidade do olhar nos gregos. Mas o que pretendo, com esta digressão, é inserir a poética de Evgen Bavcar tanto na discussão contemporânea sobre o sublime, quanto na conjunção copulativa entre o *discurso* e a *figura*, que são as marcas da reflexão de Lyotard.

⁹¹ Perversamente, o crítico americano insinua, inclusive, que a suspeita moderna do visual, alimentada, paradoxalmente, pela apropriação pagã de Lyotard, do argumento de Levinas contra a centralização da experiência no olhar, desenvolvida pelos gregos, estaria no lado imerso da celebração do simulacro hiper-real, criticado por Baudrillard, seria uma simples negação a esta celebração, sua contra-face oculta, ou sua própria cegueira, ou seja, coloca os dois teóricos como pólos opostos de uma mesma relação, em simples oposição dialética. Op. Cit., p. 585.

Quando o fotógrafo cego usa um espelhinho na lapela, dizendo que o faz pelos outros, sendo esta uma forma de devolução do olhar, está armando uma brincadeira perversa porque, mais que proporcionar um ponto de partida do olhar, ou mais que jogar o *seu* próprio olhar, - que, afinal, não tem ponto de partida -, o que o artista faz é colocar as pessoas diante desse “outro” que são elas mesmas, ou seja, potencializa o incômodo do reconhecer-se⁹², dando potência à *figura*, como figuração.

A questão dos espelhos é, em Borges, motivo para pesadelos: eles, como a cópula, guardam o segredo da multiplicação, e aprisionam os homens, deixando-os sós com a sua vaidade. Os espelhos colocam problemas fundamentais: a questão da identidade e o caráter da realidade. Nesta relação é que se põem em contato as formas do singular com a herança cultural, que se juntam a influência e a identificação cultural coletivas com a exploração reflexiva de mergulho no individual. É através dos espelhos, também, que se dá o contato indecível entre a civilização e a barbárie.

Na cultura do colonizador, à imagem espelhada superpõe-se a da perspectiva, que assegura a dependência da imagem a um centro único, e seu avesso, a quebra da perspectiva, se associa às representações barrocas do “outro” como o abjeto - corpos fragmentados, caveiras e toda sorte de imposição de sofrimento – seja nos quadros espanhóis de um Zurbarán ou de El Greco, seja no barroquismo jesuítico que impôs a destruição dos índios nas Américas. Em suma, o espelho faz a passagem entre estesia/não-estesia, entre arte/não-arte e auxilia a vertente da crítica anti-mimética que, com Walter Benjamin e Lacan, orienta-se no sentido antiocularcêntrico que se reconhece em Duchamp⁹³.

Quando foi rejeitada ou esquecida pelo Salão de Artistas Independentes, de Nova York, em 1917, a *Fontain*, de Marcel Duchamp, com a assinatura de R. Mutt, foi fotografada por Alfred Stieglitz. Da obra, hoje, só resta esta fotografia, publicada no calor

⁹² O “estádio do espelho” é uma expressão cunhada por Lacan, em 1936, para designar um momento psíquico e ontológico da condição humana, situado entre os primeiros 6 e 18 meses de vida, durante o qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem no espelho. Ver *Escritos*, Op. Cit., pp.96-103.

⁹³ O índice do “*infra mince*”, conjugado ao espelho, está na base das discussões duchampianas sobre a crise da masculinidade. A partir da temática do espelhismo, Man Ray produzirá as fotos de Rose Sélavy, o alter ego feminino de Duchamp, em 1920, e, por sua vez, o artista irá elaborar seus jogos lingüísticos, que remetem à ambigüidade sexual e questionam os papéis masculino e feminino. Duchamp mandou imprimir, por exemplo, um cartão de visitas para Rose que dizia: “Oculismo de precisão / Rose Sélavy / Nova York, Paris / Pelos e pontapés de todos os gêneros”. Cf. MINK, Janis. Op. Cit., p.70.

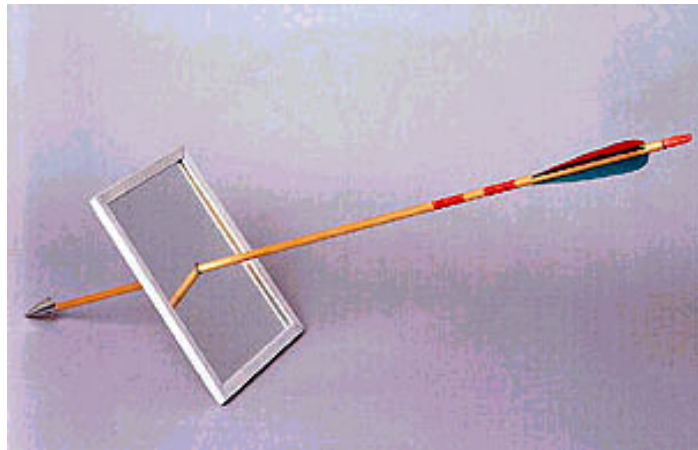
da polêmica no segundo número de uma revista cujo título era, curiosamente, *The blind man*. Para o crítico venezuelano Luiz Pérez Oramas⁹⁴, como a legenda da foto dizia simplesmente “a obra rechaçada pelos Independentes”, fazia referência a um título e a um presumido autor (*Fontain*, de R. Mutt), e também ao autor da mesma (Alfred Stieglitz), e como na capa da revista havia uma enigmática conjugação de iniciais (P.B.T.), significando hermeticamente o nome dos editores e autores da *The blind man*: Henry Pierre Roche, Beatrice Wood e Totor (diminutivo afetoso de Duchamp), uma vez que se conhece, hoje, a identidade do autor da obra, assim como os desdobres de sua complexa e perversa estratégia de aparição, pode-se concluir que a fotografia de *Fontain* - que é a própria *Fontain*, ou o único que resta dela - já estava assinada criticamente por Marcel Duchamp, ainda que tenha sido realizada por outro. Assim, ela seria um tipo de ready made, retirado, em negativo, de um processo de atribuição de valores, que foi a exposição, e projetado ao futuro. Duchamp aproveitou-se da “cegueira” geral, que se recusou a “ver” o objeto, mas não a sua reprodução fotográfica.

Jacques Derrida também escreveu sobre a cegueira. A partir de uma exposição, em 1990, de desenhos e de gravuras, todos oriundos das coleções do Louvre, o teórico oferece um panorama de obras e de artistas que se interessaram pelo tema. Intitulou-a *Memórias de cegos. Auto-retrato e outras ruínas*⁹⁵, e no ensaio do catálogo afirma que toda a obra é um auto-retrato. Inclui depoimentos que ultrapassam o grau de intimidade comum da relação entre o escritor e o leitor, quando deixa de lado a análise das obras ou a justificação de suas escolhas, para entrar em detalhes quanto a seu método de produção de textos, quase sempre *às cegas*: em noites de insônia, na escuridão, ele toma notas em pequenos pedaços de papel, em uma quase-garatuja, difícil de ser decifrada posteriormente.

⁹⁴ Cf. ORAMAS, Luis Pérez. “Duchamp y la fábula jurásica”. In: *Mirar furtivo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura. 1996, pp. 164-172.

⁹⁵ Nos Estados Unidos, foi publicado como: DERRIDA, Jacques e BRAULT, Pascale-Anne. *Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins*. Translated by Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press. 1993.

5. O infraleve



“La memòria del temps”, poema objeto, de Joan Brossa

No capítulo anterior, foram exploradas questões do Limite, nas poéticas de Wilson Bueno e Duda Machado, em boa medida no que elas tendem a problematizar a respeito de certos procedimentos das artes plásticas aplicados ao texto poético. O estudo do Infraleve inverte esta direção, supondo, na plástica, os desdobramentos da poética, ou seja, identifica a migração de procedimentos da literatura para as artes visuais, sem qualquer tipo de hierarquização, como parte constitutiva das obras e das propostas de alguns artistas. Dentre estes, os brasileiros Mira Schendel e Leonilson e a francesa Annette Messager.

Em um artista de borderline, como Joan Brossa, pode-se observar o quanto a adoção simultânea e indissociável dos elementos plásticos em poemas, alguns, inclusive, intitulados “poemas visuais¹”, é significativa, tornando-se capaz, até, de fundar um

¹ Alguns poemas visuais de Joan Brossa constam no capítulo Lumiar.

“gênero”. Integrante do experimentalismo, a poesia visual, já conta, hoje, com uma teoria bastante desenvolvida e, na sua feição prática, pode incluir a poesia concreta, as montagens de Paulo Leminski e até alguns poemas de Arnaldo Antunes, só para citar exemplos brasileiros. No caso de Brossa, ele pertenceria ao período que se chama “experimentalismo espanhol”, que teve seu apogeu em 1975 e vai até o final da década de 80². Saliento, entretanto, que este trabalho não tem por objetivo estudar a poesia visual, a não ser quando vista como um exacerbamento da imagem da margem, como um dos extremos a que chega a poética ao cruzar com a visualidade. Neste caso, na direção inversa, na outra margem, estaria a pintura escritural de Xul Solar. São os dois limites infinitos deste trabalho e, por isso mesmo, não serão abordados.

Por outro lado, e isto é o que interessa, diante da tradução dos poemas escritos, do original catalão para o português, concluí que era preciso tratar o livro resultante, ele mesmo, como um desdobramento, no presente, da estética monstruosa do limiar. Em outras palavras, neste capítulo, mesmo confrontada sistematicamente com a versão original, a tradução é que será analisada, considerada como uma imagem infraleve do texto de partida.

A denominação Infraleve refere-se à expressão cunhada por Marcel Duchamp – *inframince* ou *infra mince*³ - e desenvolvida em suas *Notas*, que dialogam com grande parte da poética contemporânea, visual e escrita, produzida a partir das elaborações em torno da an-estética, cujos desdobramentos, sobre a questão do olhar, serão explicitados mais adiante. O legado de Duchamp inclui a valorização da palavra ou do fragmento escrito, integrado à obra como um elemento plástico efetivo, juntamente, como já foi assinalado, com a utilização de objetos e detritos, produzidos pela moderna sociedade de consumo. Mantendo distâncias variáveis, os artistas aqui citados sempre serão reenviados a esta referência plástico-teórica.

² Ver SERRATO, Juan Carlos Fernández. *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2003. Considerando-se uma “língua artística supranacional”, a poética experimental também é chamada concreto-visual, numa clara referência ao movimento concretista. Afora o concretismo, insere-se no que se chamou neovanguarda, tem o catalão Joan Brossa como um dos seus pais fundadores e uma variedade de procedimentos, que vai da colagem à fotografia, da montagem ao objeto. No livro citado, há um apêndice final com fotos dos trabalhos e referência aos poetas representantes na atualidade. Ver também CÓZAR, Rafael de. *Poesia e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: Ediciones El carro de la nieve. 1985.

³ No capítulo 3, Limiar, consta a tradução das primeiras 46 notas de Duchamp. O termo é grafado de três formas: “inframince”, “infra mince” e “infra-mince”, mas padronizei, na tradução, a forma única “infraleve”.

A artista Mira Schendel (1919/1988), uma suíça que se transferiu ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e aqui consolidou o seu trabalho, inicia, em meados da década de 60, uma série de desenhos que ela denominou *Bordados*. Esses trabalhos foram feitos em papel japonês, material muito utilizado por ela. O papel, tradicionalmente um suporte menor, ganha na arte de Mira uma outra dimensão, que envolve a magnitude de um campo intocável e cheio de possibilidades plásticas⁴. À questão do gesto, desenvolvida na atividade de bordadeira da artista e visível em um resultado plástico de extrema delicadeza – bem mais tarde, nos anos 80, ela retornará a estes bordados –, soma-se a dimensão lingüística, a partir das experiências, no final da mesma década, com as *Monotipias*⁵, de linhas e de palavras. Em várias dessas *Monotipias* surgem letras, símbolos, caligrafias e palavras, ou mesmo frases. A palavra escrita, dotada de significado, se junta ao impulso pelo ato de escrever, que se assemelha ao rabiscar ou ao garatujar, como uma convocação ao léxico, à verbalidade⁶. Só que a uma verbalidade múltipla, que pode ser lida pelos dois lados da folha de papel e que, ao mesmo tempo, pode ser vista como um desenho, e tributária da mesma configuração labiríntica, proposta por Borges, resultante do confronto entre os espelhos.

Assim, mesmo que os trabalhos da artista tenham mantido algumas relações com as teorias do grupo paulista da poesia concreta, carregam um movimento concomitante de afastamento. Sobre este diálogo, Maria Eduarda Marques sugere:

O uso de elementos textuais, como letras e alfabetos tangencia os domínios da lingüística e da plástica, uma questão também posta pela poesia concreta, que por sua vez solicita a materialidade, o aspecto plástico do poema. Max Bense, teórico semiótico alemão, que por várias vezes visitou o Brasil e teve

⁴ “Sobre o papel é aplicada a tinta ecoline leve e transparente, que é completamente absorvida, criando uma textura semelhante à dos tecidos. A técnica adotada requer um longo processo artesanal de fatura, até que a tinta atinja a saturação. Os primeiros “Bordados” apresentam motivos geométricos e cores escuras. Prevalece a delicadeza corpórea do papel, que Mira Schendel tanto soube explorar nas monotipias, desenhos e objetos.” Cf. MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel: a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.25. Ver também o livro de ensaios *Mira schendel – A forma volátil*, de vários autores, Rio de Janeiro: Ed. Helio Oiticica, 1997.

⁵ “A técnica da monotipia consiste no desenhar pelo verso. O papel-arroz, encoberto com uma camada de talco, é colocado sobre uma lâmina de vidro entintada com tinta gráfica preta à base de óleo. As linhas são cuidadosamente marcadas pelo avesso com instrumentos de ponta seca ou mesmo com a unha. A tinta emerge da chapa atravessando o papel. O uso do papel-arroz japonês finíssimo permite uma alta absorção da tinta, resultando em desenhos que não apresentam diferença entre frente e verso. Mais do que o traço, a materialidade do desenho era o que contava. As “Monotipias” preservam um aspecto corpóreo e sensorial.” Cf. MARQUES, Maria Eduarda. Op. Cit., pp.27-28.

⁶ Estes trabalhos foram expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1966 e na galeria Buchholz, em Lisboa, no mesmo ano.

contato com a obra de Mira, foi o responsável por uma exposição da artista em Stuttgart, na Alemanha, em 1967. Em seu texto de apresentação, Bense realçou o caráter substancial dos desenhos que lá foram expostos. Para ele, letras e palavras têm um percurso visual, plástico, como se captassem a origem das coisas, entre a visualidade e a linguagem. O texto de Bense foi incluído junto com o poema de Haroldo de Campos, em volume dedicado à obra de Mira, publicado pela Universidade de Stuttgart e também, posteriormente, no catálogo da mostra de Nuremberg, em 1974. / O poema de Haroldo de Campos dedicado a Mira Schendel é mais do que uma introdução a seus desenhos. Ele se situa entre aqueles momentos da produção intelectual brasileira em que se estabelece um diálogo entre alguns poetas, escritores e artistas plásticos. Aliás, esta foi uma tradição muito própria do nosso modernismo, que, ademais, tinha um caráter literário muito forte. A relação de Mira com a poesia concreta, contudo, já se estabeleceu sob o signo da conquista da autonomia e do questionamento da literalidade da arte moderna brasileira. O poeta não “comenta”, não “interpreta” a obra. Desenho e poesia partilham da mesma lógica, habitam na interseção entre visualidade e linguagem. Há um jogo entre a poesia que incorpora a dimensão visual e o desenho que ganha o sentido das palavras e torna-se passível à leitura⁷.

Outros trabalhos virão, nesta conexão entre língua e visualidade, como os *Toquinhos*, da década de 70, que utilizam letraset, papel artesanal e tinta, e também os *Discos*, chapas redondas de acrílico, superpostas e soldadas, nas quais estão letraset coladas agrupadas ou em lugares milimetricamente planejados, em cada chapa, de modo que a superposição resulte em um movimento, em forma de onda, que atravessa o conjunto. Talvez sejam estas as produções de Mira que mais se aproximem do concretismo, embora, em geral, pela delicadeza das pinturas em papel, pelas pinturas com suaves remissões à visualidade oriental, e pela remissão constante a uma dimensão subjetiva, quando não sagrada, Mira sempre se manteve num lugar à parte, fora e dentro, distante e próxima, sem deixar-se apanhar na onda racionalizadora e super-pop que o movimento apregoava.

Na trama visual, os trabalhos de Mira Schendel, muito simples na aparência, encerram uma cifra que os desloca, no tempo e no espaço, e suas “escrituras”, de letras e línguas mescladas, produzem um efeito encantatório e ambíguo. Sem a carga de ironia dos ready made duchampianos, retornam a ele não pelo que “dizem” e sim pelo que deixam em suspenso, na recusa intencional a preencher todos os espaços, a completar todas as lacunas⁸ da linguagem.

⁷ Cf. MARQUES, Maria Eduarda, Op. Cit., p.31. O poema de Haroldo de Campos, dedicado a Mira Schendel, consta no capítulo 3, Lumiar.

⁸ Ver, por exemplo, em Duchamp, o texto manuscrito “The”, que joga propositalmente com duas línguas, o inglês e o francês, fazendo uma falar no “erro” da outra, nos interstícios da estrutura gramatical, onde o

Mudando de país e avançando no tempo cronológico, a instalação *Parade* (1994-1995), da artista plástica Annette Messenger⁹ também dialoga, no presente, com as ambigüidades lingüísticas instauradas por Duchamp. É composta de fotos preto-e-branco, que exibem partes de um rosto infantil fazendo caretas, de bruxas, fantasmas, luas e abóboras de halloween recortadas em cartão preto e fixadas, por suportes, em um círculo colorido que ocupa todo o espaço do chão da sala. Este círculo, por sua vez, é uma massa de estranhas bolas de pano colorido amassado, envolvida com uma rede também preta, meio desfiada, que parece encerrar um segredo, mandinga ou brincadeira. Segundo os críticos, a artista justapõe o sinistro e o doméstico, domesticando um e tornando o outro perigoso.

Há outros trabalhos menos inocentes. *Boarders at Rest* ou *Le repos des pensionnaires* (1971-1972), por exemplo, é montado com pequenos animais empalhados e vestidos com pulôveres, mantas, cachecóis minúsculos, tricotados com linha colorida. O interesse de Messenger por animais mortos data de um dia, em Paris, anos atrás, quando ela encontrou um pardal congelado na calçada: “Eu queria cuidar dele. Eu comecei a vesti-lo...como um bebê¹⁰.” A instalação conta com uma profusão de passarinhos, enfileirados, como numa vitrine ou numa espécie perversa de berçário. Em outras montagens, ela mistura os animais empalhados, de espécies e tamanhos diferentes, com carinhosos brinquedos de pelúcia, às vezes recortados em forma de coração.

“sintoma estrangeiro” é mais evidente. É uma experiência dadá de escritura, elaborada em 1915, pouco depois do artista chegar a Nova York. Compõe-se de sentenças, assinaladas com umas espécies de asteriscos, que devem ser substituídos pelo artigo “the”. Foi publicado na revista *Rogue*, de outubro, com o título de *THE, Eye Test, Not a Nude Descending a Staircase*. Cf. PERLOFF, Marjorie. “The conceptual poetics of Marcel Duchamp”. In: *21st-Century Modernism*. Op. Cit., p.92.

⁹ Annette Messenger nasceu em Berck-sur-Mer, na França, em 1943. Vive e trabalha em Malakoff, França. Toda a sua obra é criada com elementos reciclados do cotidiano, aproveitando materiais inesperados: tecidos, lápis coloridos, pássaros e outros animais empalhados, fotografias e recortes. Trabalha com fragmentos e explora as dualidades civilização/natureza, homem/mulher, arte/vida, com morbidez e humor. Detesta totalidades e modelos arquiteturais. Seu pai foi arquiteto. Suas últimas exposições são *Plaisir/Déplaisir*, uma instalação de 1997/1998 que também deu nome a um vídeo, de nov/2000 a jan/2001, na Deste Foundation, Centre for Contemporary Art, de Atenas, Grécia; e *Tongue in 'cheek*, uma mostra com seis artistas franceses contemporâneos (Gilles Barbier, Marie-Ange Guilleminot, Annette Messenger, Eric Nussbicker, Orlan, Jean-Michel Othoniel), em Nova York, 2003. Vale destacar a relação direta entre o título desta mostra e o trabalho *with my tongue in my cheek*, de Marcel Duchamp, de moldagem sobre desenho, feito em 1959, que ironiza a língua (pressionando a bochecha, dentro da boca, e que dá volume à moldagem / a língua francesa tendo que adaptar-se ao inglês) e aborda a questão da prótese. A mostra dos artistas franceses em Nova York, ao recuperar o título de Duchamp, recupera, também, toda esta discussão, num presente ainda mais deslocado e ambíguo.

¹⁰ Cf. “Art that annoys”, da escritora free-lancer Penélope Rowlands, para a Revista ARTnews, de outubro de 1995, pp.133-135. Tradução minha.

O tom, entre humorado e sarcástico, inclui seu próprio nome. A artista já adotou *alter egos* identificatórios do tipo: “Annette Messenger Practical Woman, Annette Messenger Collector, Annette Messenger Trickster, Annette Messenger Artist¹¹”. E entre suas primeiras peças, *Album-collection no.1*, consta *The Marriage of Mademoiselle Annette Messenger*, um livro de recortes de casamento com fotos de jornais, nas quais o nome de Messenger substitui o das noivas. Na mesma linha dos álbuns, estão os “provérbios”, peça de 1974, intitulada *Ma collection de proverbes*, um grupo de ditados a respeito das mulheres, recolhidos do folclore francês e bordado em pequenas peças de roupa:

femme qui gagne, poule qui pond, sont le diable en la maison
 Mujer que gana, gallina que pone, son el diablo en la casa
 the woman who wins, the hen that lays, are the devil in the home

quand le dieu se fit homme, le diable s’était déjà fait femme
 Cuando Dios se hizo hombre, el Diablo ya se había hecho mujer
 when god became man, the devil has made himself already woman

femme rit quand elle peut et pleure quand elle veut
 La mujer ríe cuando puede y llora cuando quiere
 woman laughs when she can and weeps when she wants¹²

Alguns destes “provérbios” são chocantemente misógenos e, paradoxalmente, ainda de uso corrente. Com sua economia característica, a artista exhibe a dupla superfície do familiar, o detalhe suave do bordado e as maldades que se escondem em seu interior, tão próximas e tão banais que continuam despercebidas. A versão trilingüe, composta por onze bordados, foi exposta na Bienal de Veneza, em 1997 e, mais recentemente, na Bienal de Sevilha, em 2004.

A caça aos provérbios se integra à perspectiva estética de explorar os interiores, citada no capítulo da Margem, por exemplo, quando foram referidos os ensaios de Tamara Kamenszain, mais especificamente *Bordado e costura do texto*. Liga-se à preocupação de apontar, nos desacertos da linguagem, a marca de um lugar escondido, por onde ela falha e escapa. Diz Messenger: “Querida trabalhar com coisas íntimas, livros, segredos, coisas familiares que não são materiais artísticos”, e, apontando para a influência da literatura:

¹¹ Op. Cit., p.133 e 134. Conservei as denominações em inglês, pois a artista geralmente utiliza os títulos como jogos lingüísticos e, como a revista consultada é escrita em inglês, provavelmente, mais que traduzidos, foram construídos nesta língua. Em geral, seus trabalhos possuem versões diferentes de títulos em cada língua.

¹² Annette Messenger. *PROVERBES*, 1973-1974. Bordados sobre tela. 35 x 28 cm cada um.

“meus modelos foram mais mulheres escritoras que artistas”, ou seja, seu fazer exige a inscrição prévia na série dos que redesenham o gesto de delito: “todo o meu trabalho é uma apropriação, uma posse¹³”. Por isso, o que o trabalho de Annette Messenger significa em atualização ou contestação a Duchamp, é similar ao que uma escrita como a de Tamara Kamenszain opera em relação a Borges, condição bastante explorada nos capítulos anteriores.

Quanto a Messenger, os seus trabalhos e procedimentos assinalam operações de trânsito, do corpo à foto, da morte à vida, dos álbuns de formas populares, visuais e escritas, aos desdobres um tanto apáticos de uma crítica que faz aparecer um feminino perverso, ironizando os lugares do gênero. Em 2001, Heinz Peter Schwerfel realizou o vídeo documentário *Plaisirs, déplaisirs, le bestiaire amoureux d'Annette Messenger*, que acompanha suas instalações *Effroyables Aventures d'Annette Messenger, truqueuse*¹⁴, de 1975, e *Ma collection de proverbes*, de 1974, e conta com o trabalho sonoro de Ulrich Lask. São utilizados os recursos de voz “em off”, entrevistas, leituras de Cioran, de Michellet, e de alguns dos “provérbios”, escolhidos pela artista.

Em seu bestiário amoroso, figuram as séries dos inícios dos anos 70 propostas em obras que fazem uma analogia tensa com o cotidiano e com os clichês sociais, como *Tortures volontaires*, imagens de mulheres jovens envolvidas em seus cuidados estéticos, ou *Lês hommes que j'aime*, imagens de homens acompanhadas de comentários escritos contraditórios. Sobre o primeiro destes trabalhos, na entrevista *Annette, ton univers impitoyable*, diante do comentário, “Você também rompeu com a imagem da mulher objeto dos anos 70, do manequim perfeito...”, ela responde: “Sim, isso me divertia, era a época das performances corporais e as *Tortures volontaires* eram performances terríveis, de retirar os pelos, de retirar todos! Elas faziam “Body art” sem saber...”¹⁵

¹³ Op. Cit., p.134.

¹⁴ Já foi feita referência, em nota, à questão do “effroyable” (espantoso), adjetivo que caracteriza a esfera de Pascal, aplicado ao pensamento moderno da falta de centro e que se apresenta desdobrado nas teorias e práticas contemporâneas. Um outro vídeo *Articulés-Desarticulés*, produzido pela artista entre 2001-2002, no qual os animais de pano ganham roldanas e pesos que se articulam e criam uma coreografia para um trapézio de bichos de pelúcia foi apresentado na Documenta de Kassel, 11, Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, em julho de 2002.

¹⁵ A entrevista foi feita em dezembro de 1999, por Magali Nachtergaele, para o *Numéro des Lecteurs des Inrockuptibles*, e saiu com o título de “Morceaux choisis”. Posteriormente, sob o título de “Annette, ton univers impitoyable” foi publicada, na íntegra, no endereço virtual <http://ifrance.com/nachtergaele/messorigin.htm>.

Em parte retomando as relações com a body-art, suas montagens mais recentes exibem órgãos internos do corpo humano, desenhados e fabricados como linha de montagem, utilizando material sintético e emborrachados, que, ao mesmo tempo, guardam relação com as ordens da natureza vegetal e animal. Sobre estas conexões, a artista comenta: “Oh, é como desenhar uma floresta...a que está bem, que é o que é, onde tem tudo, é como se ela vomitasse tudo o que se encontra em seu interior! Os intestinos que eu fiz, eu gostaria que eles parecessem a almofadas, a bonecas. Os órgãos suspensos são a maternidade, um feto que parece uma boneca. Isso faz guardar uma distância, um resto da ordem do imaginário. O que me interessa é um fantasmático que está lá, em nós, não o fantástico distante, o que me interessa, está em nós mesmos¹⁶”.

Em geral, suas produções, conhecidas exclusivamente em séries, declinam a utilização do fragmento fotográfico como uma entrega do princípio de identidade e tendem para um desejo de hibridação que as montagens de animais empalhados e de pelúcia vão decupar. Seccionados, dissecados, estes últimos trocam o objeto transacional da infância à idade adulta e se transformam em animais fantásticos. Jogando sobre a bipolaridade repulsão/atração: “Je suis la colporteuse de chimères, la colporteuse des rêves simiesques, des delires arachnéés¹⁷”, Messenger dá densidade às *Chimères* (1982-84) e às *Mes petites effigies* (1985)¹⁸. Em um clima de inquietante estranhamento lúdico, no qual a Messenger *mensagemeira* propõe mais promessas e sonhos que propriamente mensagens. Ou melhor, torna-se a portadora da indecibilidade das mensagens¹⁹.

No mesmo período, outro artista também está trabalhando com bordados, mais voltado para uma dimensão intimista e anacronicamente romântica, embora igualmente

¹⁶ Op. Cit., p.4. Tradução minha. Uma reprodução deste trabalho, intitulado *pénétration* é exibida no capítulo Limiar.

¹⁷ “Annette Messenger - Hors-Jeu – Musée de Beaux-Arts de Nantes, 8 nov 2002 – 27 jan 2003”. In; Revista Eletrônica *InSitu*. CRDP des Pays de la Loire, no. 16, dez/2002. Nantes, França: <http://www.crdp-nantes.cndp.fr>.

¹⁸ As “Quimeras” integram uma série de grandes composições fotográficas, de monstros híbridos imaginários, muitos deles com personalidade e identidade feminina e As “Efigies” seguem a mesma linha de trabalho com os bonecos: compõem uma instalação que mescla pequenas fotos emolduradas, escrita e animais de pelúcia empilhados.

¹⁹ Ver, neste sentido, SERRES, Michel. *Hermes. Uma filosofia das ciências*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Graal, 1990. Serres postula o desenvolvimento de filosofias que não pretendem dominar, que tendem ao universal, mas não por meio da conquista, nem por grupos de pressão. Prevê uma terceira via, fora do jogo, um terceiro mundo ou terceira ordem do pensamento, fora do campo das batalhas, que utilizaria “pensamentos doces”. Hermes, o velho deus grego dos mensageiros, foi o escolhido pelo filósofo para transportar essas idéias.

criativa e intensa. Leonilson²⁰ deixou cerca de cem trabalhos, objetos de panos costurados à mão e bordados, com inscrições pungentes, sobre as questões da incomunicabilidade, da solidão e da doença, além de inúmeros projetos para instalações. Ele morreu de AIDS, em 1993, com apenas 37 anos.

A produção do artista, tido como expoente emblemático da chamada “Geração 80”, se estende sobre o curto período de dez anos - de 1983 a 1993 -, mas consegue, mesmo assim, merecer o atributo de “obra fechada”. De fato, seus trabalhos instauram um espaço singular, povoado de símbolos recorrentes, que alcançam a concretude, exigida pela crítica, de uma linguagem de artista: pedras, vulcões, montanhas, instrumentos musicais, o fogo e a cruz, órgãos, água, espiral e pontos cardeais. Estas imagens visuais, somadas ao uso da palavra, em composições de valor gráfico e poético, são igualmente marcantes na produção de Leonilson.

Aclamado por suas pinturas de forte colorido e de grandes formatos, Leonilson foi também um exímio desenhista, lançando mão dos espaços reduzidos e de uma economia de traços e de cores. O artista exerceu esta atividade de forma constante, mas o mercado, no seu habitual desinteresse pela produção sobre papel, não soube levar ao público esta faceta, permanecendo desconhecida até pouco tempo.

No contexto brasileiro, nenhum artista de sua geração teve a coragem de enfrentar temas referentes ao romantismo em pleno final do século XX. Por conseguinte, o testemunho de Leonilson, carregado de significados autobiográficos, é uma contribuição que transcende as meras discussões formais e expõe os problemas da modulação existencial com uma ênfase que, ao fazer retornar os clichês, acaba surpreendendo pela novidade.

Dois livros sobre o artista já foram publicados: *Leonilson - são tantas as verdades*, editado pelo SESI, e *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*, com as ilustrações que o artista realizou para o jornal *Folha de São Paulo*²¹. Também é tema de um premiado vídeo de

²⁰ Nascido em Fortaleza, Ceará, em maio de 1957, e falecido em São Paulo, em maio de 1993, José Leonilson Bezerra Dias é um dos mais destacados artistas de sua geração. Tendo participado de bienais em Paris, São Paulo e Istambul, já teve mostra no MoMA, de Nova York, e passagens por várias outras instituições e galerias internacionais e nacionais, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Há um *site* dedicado ao artista no qual estão os dados biográficos, os textos, os projetos e uma pequena galeria com as obras principais: bordados, desenhos, pinturas e instalações. Ver: <http://www2.uol.com.br/leonilson>.

²¹ Cf. MESQUITA, Ivo. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. São 102 desenhos de Leonilson, ordenados em seqüência cronológica, publicados anteriormente em jornais e revistas. Ver também LISETTE, Lagnado. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo, DBA, 1998.

Karen Harley, realizado pela RioArte: *Leonilson: Com o oceano inteiro para nadar*²², que expõe o universo poético e intimista do artista e reúne também fragmentos de um diário gravado por ele entre 1990 e 1993, no qual Leonilson fala sobre arte²³, sexo, memória e poesia.

Tanto em *Messenger* quanto em *Leonilson*, a predileção pelo objeto, em ambos, e pela abjeção, especialmente na primeira, são ressurreições da estética an-estética dos primeiros anos da obra de Marcel Duchamp. O artista francês, tal como Borges, havia pré-figurado muitas das condições poéticas que só foram consolidadas mais tarde, no universo artístico contemporâneo. Por esse motivo, suas obras quando lidas retrospectivamente, no caso de Duchamp, sinalizam um rompimento com o aspecto retiniano das artes plásticas, e, no caso de Borges, a eleição deliberada da temática monstruosa.

Dotada de uma suavidade que não pode ser inscrita na categoria do abjeto, na obra de Mira Schendel, entretanto, ressoam Duchamp e Borges, no que ela tem, por um lado, de aproveitamento de materiais alternativos, como o acrílico e a areia, e, por outro, de aproximação com a cultura japonesa, em seus meandros materiais, destacada nas experiências de linguagem, que exploram as possibilidades do papel-arroz e os efeitos visuais do ouro e do nanquim.

5.1. Um olhar an-estético

²² O vídeo faz parte da série RioArte Vídeo Arte Contemporâneo e recebeu o Prêmio Especial do Júri no 13º. Rio Cine Festival e o de Melhor Filme no 5º. Festival Mix Brasil. Também foi selecionado para participar do 6º. Tokyo International Lesbian & Gay Film Festival, em maio de 1998, além do Inside Out Film & Vídeo Festival of Toronto, na mesma data. Neste mesmo ano, o vídeo abriu a programação cultural da Cúpula das Nações, em Santiago, no Chile.

²³ Um artigo do crítico Adriano Pedrosa, “(Intertexto: (1) J.L.(2))”, em português e em inglês, trazendo fotos de alguns trabalhos de Leonilson e desenvolvendo uma análise sobre a economia da solidão desenvolvida pelo artista, consta na revista multilíngue *Trans*. Volume 1, número 2, 1996. Versão eletrônica: <http://www.echonyc.com/~TRANS>.

O caráter perturbador da escrita de Borges²⁴ permite voltar a Foucault e ao texto de *As palavras e as coisas*, cuja abertura, bastante conhecida, se dá a partir da análise do quadro de Velázquez, *Las meninas*, de 1656. Não por acaso, o filósofo francês escolhe uma pintura como paradigma das transformações implementadas pela modernidade. Mais precisamente, uma pintura na qual se materializa um cruzamento de olhares, que se configura como “tela irônica”, ao propor um tipo de jogo que inclui, num mesmo plano, visibilidades incompatíveis.

Há um paradoxo na trama que se desenrola sob os olhos do público. É como se o pintor, um dos protagonistas da cena, não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele que pretende representar:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado do espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos.²⁵

Nesse lugar de impossibilidades, exteriores ao quadro e ao mesmo tempo incluídos nele, estão quem vê a obra ou Felipe IV e sua esposa, Mariana de Áustria, pois o modelo pode ser indefinidamente substituído:

²⁴ Abertura da abertura, antes de *Las meninas*, no “Prefácio”, Foucault faz referência a um texto de Borges, do riso perturbador que este lhe causou. A citação é lembrada por LINK, Daniel, op. cit., p.202, e por SANTIAGO, Silvano. “A ameaça do lobisomem”. In: *Revista de Literatura Comparada*. No.4, Florianópolis: Abralic, 1998, pp. 31-44. Enquanto a leitura de Link faz apenas uma menção ao texto de Foucault, a de Silvano, além de ser uma homenagem aos dez anos da morte de Borges, utiliza sua provocação enciclopédica e heterotópica para desenhar, mais uma vez, o lugar (o não-lugar) da América latina e, ao mesmo tempo, para tentar entender a emergência da teoria foucaultiana: “A China é aqui” (...) “A China é o melhor palco metafórico e incendiário para o exotismo por excelência deste Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente, que é a América Latina. Bárbaro e nosso, escreveu Oswald de Andrade no mais poderoso dos manifestos modernistas, o “Pau Brasil”. Em lugar da reverência ou da identificação, experimentada pelos latino-americanos diante de cada categoria, de cada ser, Michel Foucault nos fala, nas páginas introdutórias de *As palavras e as coisas*, do riso, estruturalista e europeu, que lhe inspirou e leitura da enciclopédia chinesa inventada por Borges. O riso abala, escreve ele, “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a abundância dos seres.” A China de Borges, continua ele, indicia o modo “como o encanto exótico de um outro pensamento [o do latino-americano] é o limite do nosso [o europeu]”. De um lado, limitado pelo “olhar codificado” e, do outro, pelo “conhecimento reflexivo”, o filósofo encontra na enciclopédia chinesa de Borges uma “região mediana” que liberta a ordem classificatória naquilo que a institui. No espírito de maio de 68, a ordem aprisiona e, por isso, está havendo desordem. A desordem libera e, por isso, tem-se de estabelecer uma tipologia exótica para apreendê-la, de preferência chinesa, com tonalidades cubanas.”, pp.31-32.

²⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. “Las meninas”. In. Op. Cit., p.4.

Nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito²⁶.

Para além de uma tentativa clássica de representação, e utilizando seus próprios recursos de óleo, figuras, luz e sombras, e seus próprios suportes de tela, pincel e cavalete, Velázquez define um espaço de ultrapassagem, criando uma representação da representação, um espaço metapictórico que interroga o exterior e, por conseqüência, reduz a importância do que se registra na própria superfície pintada, naquela, apenas sugerida, que se esconde aos olhares e naquela que, efetivamente, se consegue ver. Assim, constrói uma narrativa do “como fazer” no seu limite - o barroco - e a partir dele, no momento mesmo da desapareição do modo clássico de pintar, ou seja, no advento da modernidade.

Para o crítico de arte Jonathan Brown²⁷, *Las meninas* é, em parte, uma meditação sobre a natureza da representação e a realidade, a culminação do esforço de toda uma vida de análise destas relações. Velázquez tratou de criar uma pintura em que o artifício não é excessivamente patente, considerando os fenômenos como a cor e a luz em suas possibilidades expressivas, reduzindo, com isso, a distância que faz mediação entre o que o olho vê na natureza e o que vê na arte. É a ilusão da realidade cotidiana, não seu melhoramento – teoria renascentista tradicional da relação pintura/realidade – a que possui primazia, pois qualquer que seja seu significado, o quadro é um brilhante *tour-de-force* do método ilusionista.

Gloria Moure, ao comentar a obra de Marcel Duchamp *Dados: 1º A queda de água, 2º O gás de iluminação*, 1946-1966, retorna a Velásquez, para reforçar uma relação de continuidade e de descontinuidade entre a pintura tradicional e esta proto-instalação²⁸ e

²⁶ Op. Cit.,p.5.

²⁷ Cf. BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 256-264.

²⁸ Refreio o impulso de denominar o trabalho de “instalação” porque esta modalidade artística só foi reconhecida e teorizada na década de 80. Antes disso, na década de 70, os trabalhos híbridos deste tipo eram denominados “ambientação”. Mesmo assim, como o trabalho de Duchamp utiliza outras modalidades artísticas além da pintura convencional, emprega a técnica da colagem e pressupõe uma utilização alternativa do espaço, vários críticos o consideram um precursor da “instalação” e da “pintura expandida”, como se conhece, hoje, expostas em salões de arte moderna e contemporânea. Para assinalar estas características e por sugestão do artista plástico Fernando Lindote, adotei o termo “proto-instalação”.

assinalar o diálogo de Duchamp com a pintura à óleo, identificando, entretanto, um afastamento deliberado em direção a uma autonomia de produção:

Pode-se dizer que esta obra começa onde finalizam *Las meninas*; se estas são representação da representação, aquela é a representação da ânsia configuradora do que observa, a modo de projeção de sua própria mente incitada pela percepção. A obra preexiste objetivamente até que se descobre, mas só se completa com a experiência participante do interessado observador, e além disso só pode ser experimentada individualmente.²⁹

Do ponto de vista do observador, é imprescindível analisar a descrição desta obra a partir da experiência de Octavio Paz, que, na falta de um termo mais adequado, a denomina *Conjugação* e retoma, teoricamente, em elipse, boa parte do percurso da produção duchampiana:

Como se sabe, (o trabalho) encontra-se ao lado da grande sala do Museu de Filadélfia que reúne quase toda a obra de Duchamp e cuja peça central é o *Grande vidro*. O visitante cruza uma portinha e penetra num cômodo que se pode considerar pequeno, absolutamente vazio. Nenhum quadro nas paredes de gesso. Não há janelas. Na parede do fundo, embutida num portal de tijolos arrematado por um arco, há uma velha porta de madeira carcomida, remendada e fechada por uma tosca trave de madeira cravejada com grossos cravos. No extremo esquerdo superior há uma janelinha que também foi fechada. A porta opõe ao visitante sua materialidade de porta com uma espécie de altivez: não há passagem. O contrário dos gonzos e seus paradoxos. Uma verdadeira porta condenada. Mas se o visitante se aproxima, descobre dois furinhos à altura dos olhos. Se se aproxima ainda mais e se atreve a bisbilhotar verá uma cena que não será fácil que esqueça nunca. Primeiro, um muro de tijolo fendido e, através da fenda, um grande espaço luminoso e como que enfeitado. Muito perto do espectador – mas também muito distante, no “outro lado” – uma jovem nua, estendida sobre uma espécie de leito ou pira de ramos e folhas, o rosto quase inteiramente coberto pela massa loura do cabelo, as pernas abertas e ligeiramente flexionadas, o púbis estranhamente limpo de penugem em contraste com o esplendor abundante da cabeleira, o braço direito fora do raio visual do olhar, o esquerdo apenas levantado e a mão empunhando com firmeza uma pequena lâmpada de gás feita de metal e de vidro. A luzinha pisca em meio à luz brilhante das três da tarde desse imóvel dia de fim de verão. Fascinado por este desafio ao bom senso – o que há mais claro de que a luz? – o olhar percorre a paisagem: no fundo, colinas de abundante vegetação, verdes e avermelhadas; embaixo, um pequeno lago e sobre o lago uma tênue neblina. Um céu inevitavelmente azul. Duas ou três nuvenzinhas, também inevitavelmente brancas. No extremo direito, entre rochas, brilha uma cascata. Quietude: um pedaço de tempo detido. A imobilidade da mulher nua e da paisagem contrasta com o movimento da cascata e o piscar da lâmpada.

²⁹ Estou utilizando a versão espanhola das *Notas* de Marcel Duchamp, com prefácio de Gloria Moure e tradução de Maria Dolores Díaz Vaillagou, de 1989. A citação está na p. 14, da “Introdução”.

O silêncio é absoluto. Tudo é real e limítrofe da banalidade; tudo é irreal e limítrofe de quê? / O espectador se retira da porta com esse sentimento feito de alegria e culpabilidade de quem surpreendeu um segredo. Porém qual é o segredo? O que é que, em realidade, viu? A cena que se passa sem se passar por trás da porta não é menos enigmática que os esquemas e traços do *Grande vidro*. Em busca de um signo de orientação que o tire de sua perplexidade, o visitante descobre na parede o título da conjugação: *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage (1946-1966)*. A relação contraditória entre a arte pública e a arte secreta, monumento e prova de iniciação, repete-se: a *Conjugação* leva-nos a seu título, o título ao Prefácio da *Caixa verde* que se inicia precisamente com a mesma fórmula pseudocientífica: *Étant Donnés...*, a fórmula nos leva ao *Grande vidro* e o *Grande vidro* à nossa própria imagem, confundida com as formas pintadas e os reflexos do mundo exterior, no momento de olhar o *Grande vidro*. O jogo de correspondências e reflexos entre a *Conjugação* e *La Mariée...* é perturbador e se estabelece não apenas no plano textual – as notas à *Caixa verde* são a ponte verbal entre uma e outra obra –, mas também no visual. Em ambos os casos o simples ato de olhar uma pintura ou uma conjugação converte-se no ato de ver-através-de.... Num, através do obstáculo da porta que, finalmente, converte-se na passagem visual que nos leva à paisagem com a mulher e a cascata; noutro, através do vidro em que está pintada a composição e que, por sua própria transparência, converte-se em um obstáculo à visão. Reversibilidade: ver através da opacidade, não ver através da transparência. A porta de madeira e a porta de vidro: duas faces opostas da mesma idéia. Esta oposição resolve-se numa identidade: em ambos os casos olhamo-nos olhar. Operação-bisagra³⁰. A pergunta o que é que vemos? coloca-nos frente a frente com nós mesmos.³¹

Esta longa descrição, do crítico e poeta latino-americano Octavio Paz, ilustra um aspecto da arte moderna, que, de certo modo, entrou em conflito com as correntes canônicas do modernismo: a presença de uma certa subjetividade e a inclusão, na obra, de elementos da corporalidade que uma teorização formalista da arte evitava considerar e só será desenvolvida na década de 70.

Na opinião de Jean-François Lyotard³², o espectador duchampiano, transformado em *voyeur*, participa de um tipo de mecanismo ótico pelo qual resulta impossível *não ver*, mas a visualidade que Duchamp propõe é carnal, não conceitual, e nela o corpo concebe a si mesmo como um sistema psicofisiológico.

³⁰ Bisagra: [Do esp. Bisagra] S.f. dobradiça. [Fem. Substantivado do adj. Dobradiço]. S.f. Peça de metal formada de duas chapas unidas por um eixo comum, e sobre que gira a porta, a janela, etc.; Mancal, missagra, gonzo, charneira. Dicionário Aurélio, pp.261 e 604.

³¹ Cf. PAZ, Octavio. “Water Writes Always in Plural”. In. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 70-72.

³² Cf. LYOTARD, Jean-François. *Les TRANSformateurs D'Uchamp*. Paris: Galilée, 1977.

Lyotard demonstra como *Étant donnés...* reproduz os parâmetros da perspectiva clássica e, ao mesmo tempo, põe a nu as pressuposições ocultas deste sistema: o papel da superfície pictórica é desempenhado por um muro de tijolos; a possibilidade de *ver através*, que em condições normais depende da ilusão pictórica, é garantida pelo ato de espreitar por um burauzinho irregular; os pontos de vista e de fuga, que geralmente configuram-se em limites geométricos, são alterados, pois o ponto de fuga, que ocupa o lugar de objeto da visão, estabelece-se num orifício corporal, na cavidade opticamente impenetrável da mulher imóvel, de pernas abertas, em um limite físico, e o ponto de vista é turvado pela barreira material da porta, que limita o alcance da visão. Todos os elementos estão presentes e ao mesmo tempo sofrem uma transformação irreversível.

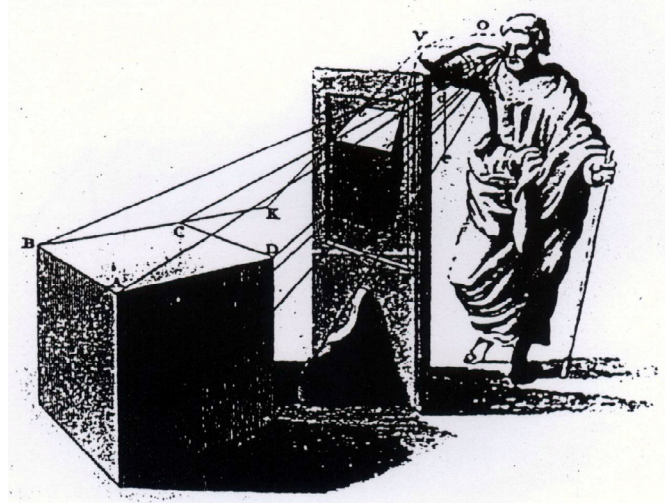
Os protagonistas da formulação teórica da arte moderna, especialmente ao longo da década de sessenta, dentre os quais, por exemplo, Clement Greenberg³³, considerado um dos críticos de arte mais destacados, enfatizaram a dimensão autocrítica da pintura, sua participação em uma cultura modernista que ambicionava racionalizar cada uma das suas disciplinas, restringindo-a à esfera da experiência que lhe é própria, com o desenvolvimento de métodos característicos e específicos. No caso das artes visuais, supunham descobrir e explicitar as condições da visão, tal como as concebiam, abstratamente. Então, a projeção do campo retiniano no plano pictórico, somada à esperança positivista de que as leis de um regeriam e reforçariam a autonomia das operações de outro, caracterizam a forma pela qual o modernismo estabeleceu e seguramente fetichizou um reino autônomo para o visual.

Enquanto a pintura em perspectiva sugere que se alcance um estado de auto-transparência da visão e os modernos asseguram a auto-suficiência do visual, Duchamp contrapõe a potência de uma invisibilidade do inconsciente, unida à opacidade da subjetividade e do fisiológico. Percebe-se melhor estas relações de coincidências e de diferenças a partir da análise dos diagramas, publicados por Rosalind Krauss³⁴. O primeiro

³³ Textos fundamentais que dão suporte à nova orientação artística, como, por exemplo, o artigo “A pintura moderna”, de Clement Greenberg, preocupado em delimitar uma “essência” do modernismo aliando capacidade subversiva e competência, ou de caráter mais ousado como “Desestetização”, de Harold Rosenberg, que pretende descrever o repúdio da estética, a eliminação total do objeto e a sua substituição por uma idéia e pressupõe uma renúncia da arte em benefício da ação política, ou, ainda “A arte contemporânea e a situação de seu público”, de Leo Steinberg, que cruza as possibilidades críticas com as teorias da recepção, foram compilados em BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

³⁴ Cf. KRAUSS, Rosalind. *El Inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 126-127.

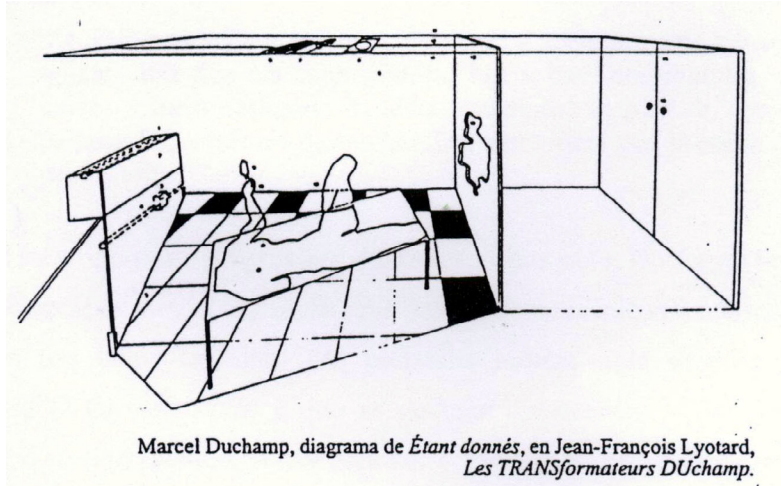
deles, refere-se à noção tradicional de perspectiva, na qual o ponto de vista e o ponto de fuga são simétricos, há uma identidade teórica entre eles e esta relação manifesta-se em todo o sistema, estruturando a visão a partir das linhas que, do olho ao objeto, desenham a figura geométrica de um cone:



«El cono visual», en B. Taylor, *New Principles of Linear Perspective* (1715).

O segundo exemplo, que acompanha o estudo de Lyotard, demonstra a preocupação de Duchamp em montar um “dispositivo em espelho”, cujo plano de abertura equivale a um quadro de intersecção das pirâmides focais da perspectiva. Como em *Étant donnés...*, o ponto de fuga localiza-se entre as pernas da mulher esculpida, a imagem especular de “uns olhos que olham furtivamente e que, quando acreditam estar vendo a vulva, estão vendo a si mesmos³⁵” é a que prevalece, retorna-se, então, à condição já apontada por Octavio Paz, do observador-*voyeur* que está se vendo ver, e que se identificará com todos os outros observadores. O gesto de incluir o espectador na obra assinala, definitivamente, o fim da ingenuidade da transparência e da crença na pura contemplação, pois na ação recíproca de olhar e ser olhado reside o caráter crítico da arte na modernidade:

³⁵ Cfe. LYOTARD, Jean François. Op. cit., p. 125.



Duchamp, considera que os efeitos da visão se esgotaram na retina desde a chegada do impressionismo, e incluía o fauvismo, o cubismo e a abstração no âmbito da pintura retiniana. Avesso, também, às possibilidades de exposições regulares, exigência para manter uma “vida e obra de pintor”, responde enfaticamente à pergunta de Pierre Cabanne *De onde veio sua atitude anti-retiniana?*:

Da demasiada importância dada ao retiniano. Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo o mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; todo o século é completamente retiniano, exceto os surrealistas, que tentaram, um pouco sair disso. E mesmo assim, não conseguiram sair totalmente! Breton, para falar a verdade, acredita que está julgando do ponto de vista surrealista, mas no fundo, é sempre a pintura retiniana que o interessa. É absolutamente ridículo. Isso tem que mudar; não foi sempre assim.³⁶

Esta postura é esboçada nos comentários sobre sua obra *A noiva Despida pelos Seus Celibatários*, mesmo, mais conhecida como *O Grande Vidro*. Exposta no Museu de Arte da Filadélfia, *O Grande Vidro*, que foi executado de 1915 a 1923, ano em que é abandonado pelo artista, em estado de “inacabamento definitivo”³⁷, utiliza óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro montados em molduras de alumínio, madeira e aço:

³⁶ Cf. CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Trad. Paulo José Amaral. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p73.

³⁷ Um acidente no transporte de *O Grande Vidro*, em 1926, imprimiu uma série de rachaduras nos painéis de vidro, que foram aceitas por Duchamp e incorporadas à obra, já que seguem a direção das redes de *stoppages* e acabaram constituindo uma simetria, pela intervenção do acaso, tornando o trabalho, segundo o artista, “cem vezes melhor”.

O *Vidro* já não era uma pintura. Era uma pintura sobre vidro, se você quiser, mas não era uma pintura, havia bastante chumbo, e muitas outras coisas. Estava desligado da idéia tradicional de pintura, com seu pincel, sua palheta, sua essência de terebentina, uma idéia que já havia desaparecido de minha vida.³⁸

Durante a rigorosa e progressiva elaboração desta obra, Duchamp faz anotações que visam a concentração metodológica de seus pressupostos técnicos e teóricos, pensando em reuni-las em um único trabalho. Ele pretendia montar uma espécie de álbum, que acompanhasse *O Grande Vidro* e que se pudesse consultá-lo, vê-los juntos. Esta ação neutralizaria o sentido estético, já que para ver o *Vidro* seria necessário consultar o *Livro* e a conjugação das duas atividades eliminaria o aspecto retiniano da exposição. Isto jamais aconteceu, mas ele acabou publicando as réplicas de suas anotações em três caixas, cada uma delas com o seu próprio título, em edição semelhante a uma obra gráfica ou um livro: a *Caixa de 1914*, com fac-símiles de 16 notas manuscritas e um desenho, a *Caixa Verde*, de 1938, e a *Caixa Branca*, ou *Caixa-maleta*, de 1941. Na *Caixa Verde* estão anotações em papel, recortadas nas formas originais em que foram escritas; na *Branca* estão reproduções em miniatura de ready-mades, fotografias e reproduções a cores das obras mais conhecidas, dispostas em compartimentos, cada qual no seu, no interior de uma maleta de cartão.

No mecanismo das *Caixas*, que se interpõem como um limite físico de acesso às reproduções e anotações, recorrendo a uma disposição intelectual que considera o desvio como pré-condição de acesso à visão e, principalmente, na superposição de planos do *Grande Vidro*, no qual a transparência reverte em potencialização da densidade, o que se percebe é a obediência à máxima de construir um “para além” da retina. Este “para além”, obviamente, não pretende alcançar um estado de transparência da visão, como sugere o modelo da perspectiva exibido anteriormente, e sim atingir o umbral do desejo na faculdade da visão ou, dizendo de outro modo, implantar a própria visão dentro da opacidade dos órgãos e da invisibilidade do inconsciente.

Deste modo, toda a realização formal de Duchamp, ao contrário da de um Picasso, por exemplo, caminha em direção à criação de um espaço artístico que resiste a ser racionalizado. Tornou-se célebre a cabeça taurina construída por Picasso utilizando lixo e um guidom de bicicleta, considerada uma espécie de *ready-made*, como são a roda de

³⁸ Op. Cit. p116.

bicicleta sobre um banquinho ou o suporte para garrafas de Duchamp. Entretanto, a diferença fundamental entre os artistas é que a escolha do objeto, para Duchamp, vincula-se a uma indiferença visual combinada a uma ausência total de bom ou de mau gosto, o que resulta em uma an-estesia³⁹ completa, e no trabalho de Picasso, se existe, por um lado a mesma conversão do objeto utilitário em objeto de contemplação, por outro, o que se postula é a revelação de um sentido, de uma verdade, e até de um modo de ser do objeto, que se dá na própria experiência da contemplação e provoca uma espécie de retorno à estética, apoiada na mimese⁴⁰, o que leva o objeto a produzir uma metáfora.

Se Duchamp propõe-se a deletar a estética, implementando uma indiferença visual, Picasso, ao contrário, faz de sua cabeça de touro um símbolo, a expressão de uma natureza universal, que já não provém de nenhuma interioridade privada, mas provoca um deslocamento metafórico e se inscreve, ainda, na ordem convencional do sentido. Reenvia o contexto da obra ao reconhecimento do gesto fundador do artista, à síntese genial, que propõe, então, uma nova interpretação.

Para Rosalind Krauss⁴¹, é no espaço que recusa a síntese da racionalidade e que a subverte, de forma ao mesmo tempo temporal e carnal, que se dá a versão duchampiana do inconsciente ótico⁴², um elemento (des)estruturador que precisa ser considerado para articular as diversas leituras, da modernidade “alternativa” e da “pós-modernidade” de deriva, que estão sendo desenvolvidas neste trabalho. Além do inconsciente ótico, que está na base das reflexões sobre o limiar, a partir das considerações sobre o infraleve, é preciso destacar, também, a ênfase na mobilidade.

³⁹ O conceito de anestesia em Duchamp, bem como uma reflexão detalhada a respeito do *ready-made* são desenvolvidos em OYARZUN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago do Chile: LOM/ARCOS, 2000.

⁴⁰ Já foram apresentadas as postulações de Phillippe Lacoue-Labarthe sobre os paradoxos do conceito de mimese entre os modernos, que ora consideram a arte como uma mimese do produto, ou da *physis*, a partir da *Poética* de Aristóteles, ora uma mimese do procedimento ou da *poiesis*, pós kantiana, em que a *tekné* aparece como suplemento.

⁴¹ Cf. KRAUSS, Rosalind. Op. Cit., pp.85-157.

⁴² A teorização sobre o “inconsciente ótico” provém de Walter Benjamin, do ensaio “Pequena história da fotografia”, posteriormente desenvolvida em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, ambos traduzidos para o português por Sergio Paulo Rouanet em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Além da leitura de Krauss, a tese de Benjamin sobre a presença do inconsciente ótico na estruturação moderna do jogo entre o vivido (inconsciente) e o focalizado (tornado consciente ao olho natural ou técnico), está na base das reflexões dos teóricos envolvidos com a discussão, no Brasil, a respeito do Sublime e do Infraleve, como Italo Moriconi e Raul Antelo, cujas propostas foram lembradas ao longo deste estudo.

Se a invenção da câmera fotográfica revelou as contradições da perspectiva do olhar europeu, a câmera cinematográfica demonstrou que não há um centro do campo visual, mudando a maneira de ver. Para os impressionistas, o visível não mais se apresenta ao homem de forma a ser percebido. Ao contrário, o visível, num fluxo contínuo, tornou-se fugidio. Para os cubistas, o visível não é mais aquilo com o que apenas o olho se defronta, mas a totalidade das vistas possíveis, extraído de pontos ao redor da pessoa ou do objeto⁴³. Note-se que, em ambos, a possibilidade de retratar e ser retratado, de certa forma, ainda se mantém. Se o olhar estético é centrado, o an-estético, ao contrário, reivindica a ausência de centro: incorpora o jogo entre a aproximação emocional e o distanciamento próprio da crítica:

A mesma oposição/conjunção entre o espectador e a obra, o olho e o objeto olhado, estabelece-se entre a linha que desenha a mão e o signo que traçam o compasso e a régua. Duchamp desvaloriza a Arte como ofício manual a favor da Arte como Idéia, mas, por sua vez, a Idéia vê-se sem cessar negada pela ironia. Os objetos visuais de Duchamp são a cristalização de uma idéia e sua negação, sua crítica. A ambivalência do vidro, o signo que é separação/união, aparece também neste domínio. Duchamp não ocultava sua admiração pelas obras de arte do passado que eram encarnações de uma Idéia, quase sempre religiosa. *O Grande vidro* é uma tentativa para renovar esta tradição dentro de um contexto radicalmente diferente, arreligioso e irônico. Mas desde o século XVII nosso mundo não tem Idéias, no sentido em que o cristianismo as teve na época de seu apogeu. O que temos, principalmente depois de Kant para cá, é Crítica (...) a única Idéia-Mito do Ocidente moderno.⁴⁴

Octavio Paz não está isento das contradições da modernidade e carrega elementos do modernismo tradicional que o vinculam a certa predisposição guerreira e à crença no racionalismo crítico, mas, por outro lado, seus escritos também abrem espaço para uma visada de mão dupla, maleável, não auto-suficiente, que incorpora espectador e objeto, a racionalidade e a corporalidade.

As categorias de análise, portanto, tomam como referências as possibilidades de trânsito, idas e vindas experimentais e oscilações entre várias modalidades artísticas e

⁴³ Cf. BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Ver especialmente o primeiro ensaio, pp.9-36. Para compor o capítulo 3, Limiar, “roubei” a proposta de Berger, que insere, em *Modos de ver*, vários capítulos constituídos apenas de imagens visuais. E também de Panofsky que, no final da década de 30, teve a mesma idéia. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Trad. Olinda Braga de Souza. Lisboa: Ed. Estampa, 1995 (a primeira edição é de 1939, pela Oxford University Press), embora o iconólogo denomine a operação de “ilustrações em extratexto”, ou seja, insere as gravuras na zona central do livro, mas as considera fora dele, nem sendo contadas na paginação. Outro detalhe é que, em ambos os casos, as reproduções estão em preto e branco.

⁴⁴ Cf PAZ, Octavio. Op. Cit., pp. 101-102.

formas de expressão, bem como as possibilidades de descentramento do olhar, que se tornaram mais evidentes a partir dos trabalhos de Marcel Duchamp, ele mesmo um “deslocado”, pois era francês, simpatizante do dadaísmo e do surrealismo e, ao mesmo tempo, se encontrava distanciado, vivendo boa parte de sua vida nos Estados Unidos.

No corpo da linguagem, uma operação infraleve, de transferência e ao mesmo tempo de deformação, monstruosa, se dá pela tradução. Por isso, a leitura, a seguir, aborda os poemas do catalão Joan Brossa em sua tradução para o português.

5.2. Joan Brossa traduzido

O trabalho do artista múltiplo Joan Brossa⁴⁵ foi sistematicamente ignorado pela crítica e está ausente das antologias poéticas, até pelo menos a década de 80, mesmo na Espanha. Esta situação decorre, em grande parte, ao trânsito interdisciplinar que toda a sua produção propõe, pois, segundo João Bandeira: “Há anos a obra de Joan Brossa cruza, sem passaporte, as fronteiras entre modalidades artísticas”⁴⁶ Paradoxalmente, a mobilidade entre as várias linguagens, além da insistência na escrita em catalão⁴⁷, produziram um estranhamento que reforçaram os limites geográficos, ao invés de dissolvê-los, confinando inicialmente o artista aos limites da sua região.

⁴⁵ O artista catalão Joan Brossa (1919-1998) tem uma vasta produção, que abrange o soneto, a sextina, o poema em verso livre, os “poemas visuais”, os “poemas visuais transitáveis” e inúmeras peças de teatro, denominadas por ele “poesia cênica”. De feição vanguardista, foi amigo e tradutor de João Cabral de Melo Neto, que representou o Brasil no consulado de Barcelona, na década de 40, e que, por sua vez, foi o primeiro a publicar os sonetos de Brossa, além de iniciá-lo em estudos marxistas. O livro “Poemas Cívica”, traduzido por Ronald Polito e Sergio Alcides, é uma produção bilíngüe catalão/português, publicada pela 7 Letras em 1998. É a primeira edição de Joan Brossa nessa língua e, segundo os tradutores, a versão original, de 1961, foi parcial, teve vários cortes efetuados pela censura espanhola, e somente ao final da ditadura pôde ter uma edição integral, que saiu em 1977. Em função disso, consideram, no conjunto da obra, o trabalho em que as questões políticas configuram-se de forma mais aguda. Esta leitura considera a mescla de linguagens e o interesse em mostrar o próprio processo criativo como índices de uma dicção que estrategicamente escapa da cartilha ortodoxa, produzindo os efeitos de uma política que, por ser “aguda” é também “arguta”, ou seja, tem no fazer artístico a sua grande causa.

⁴⁶ Cf. BANDEIRA, João. “Duas vezes quarenta sobre um Joan Brossa”. In: CULT, Revista Brasileira de Literatura. No. 19, ano II, 1999, p. 38.

⁴⁷ Encontram-se, neste e em outros livros, poucos poemas escritos em espanhol, todos com evidente caráter de crítica e de sátira, relacionados à voz da censura e aos instrumentos de controle ideológico da Espanha sobre a Catalunha. Brossa, quando adolescente, participou efetivamente da Guerra Civil, integrando o exército republicano, que foi derrotado. Enquanto, durante o franquismo, por estratégia político-editorial, a maioria dos escritores manteve uma produção ao menos bilíngüe, espanhol/catalão, ele persistiu na dicção catalã, o que, sem dúvida, contribuiu para o desconhecimento do seu trabalho no resto do país.

Mas a partir do êxito internacional de seus poemas visuais e de seus poemas-objeto⁴⁸, começa-se a ver a ponta de um enorme iceberg, que, segundo o crítico Manuel Guerrero “excede todos os parâmetros”:

Por um lado, a extensão de sua obra é muito superior a de qualquer um de seus contemporâneos; por outro, trata-se de uma obra experimental que não conhece limites e que, na tradição da vanguarda histórica, amplia o âmbito poético até campos tão diversos como o teatro, o cinema ou as artes plásticas.⁴⁹

Herdeiro dos dadaístas, Brossa incorpora a desfuncionalização da linguagem, levada a cabo pelos objetos *trouvés*, e certas premissas dos surrealistas, como as teorias do objeto⁵⁰, desenvolvidas por Breton e Dalí, aproximando-se mais, entretanto, no plano lingüístico, de certa ironia fina, de feição duchampiana. Sem optar por lugar algum, o artista instaura um “para além” em relação a estas correntes, sendo considerado, portanto, “pós-dadaísta pela provocação feita com elementos cotidianos e a simplicidade dos materiais usados; pós-surrealista pela justaposição de elementos distintos; e conceitual *avant la lettre* pela importância concedida à linguagem⁵¹”.

O poeta Pere Gimferrer vai mais longe, identificando, também, em Brossa, uma relação com a poética clássica, por um lado, e uma utilização anacrônica do popular, por outro, em função das questões políticas locais:

Parece um paradoxo que um poeta vanguardista radical, herdeiro do surrealismo, centre sua obra, por um lado, na reelaboração das modalidades estróficas clássicas – principalmente o soneto e a ode sáfica – e, por outro, na recuperação da fala e as formas de vida dos menestréis, opostas em tudo à moral da revolução surrealista ou do marxismo. Brossa está, talvez, somente nisto; mas talvez somente na Catalunha a derrota republicana na guerra

⁴⁸ Entre o final dos anos 80 e ao longo da década de 90, foram organizadas exposições importantes dos poemas objeto de Joan Brossa em instituições como a Fundação Joan Miró (Barcelona, 1986), o Centro de Arte Reina Sofia (Madri, 1991) e a Bienal de Veneza (1997). No Brasil, a Bienal de São Paulo, de 1994, dedicou uma sala especial aos seus poemas-objetos.

⁴⁹ Manuel Guerrero fez a seleção de poemas e peças teatrais compilando-os na primeira grande antologia bilíngüe catalão/espanhol da obra de Joan Brossa: *La piedra abierta*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2003. A citação é do “Prólogo”, p13. Tradução minha.

⁵⁰ A “Exposición Surrealista d’Objects” teve lugar em Paris, 1936. Foi anunciada como incluindo: “objetos matemáticos, objetos naturais, objetos selvagens, objetos encontrados, objetos irracionais, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados e objetos móveis”. Por ocasião da demonstração do “objeto surrealista de funcionamento simbólico”, Breton publicou um importante ensaio, “A crise do objeto”, *Cahiers d’Art*, VI (1936), pp.21-26. E também Salvador Dalí, “Objets Surrealistes”, e Alberto Giacometti, “Objets Móbiles et Muets”, ambos em *Le Surrealisme au Service de la Révolution*, no. 3 (1930), pp.16-19.

⁵¹ Cf. NAVAS, Adolfo Montejo. “A lira dos poemas-objetos”. In. *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. Op. Cit., pp. 50-51. Navas é um tradutor de poemas de Joan Brossa para a língua espanhola.

espanhola significou em tal grau a aniquilação das formas de vida que, aos olhos do poeta, converteram-se em emblemas da autenticidade perdida ou da liberdade imolada⁵².

Afora essas peculiaridades, percebidas por seus críticos leitores, ele mesmo define-se como “poeta visual”, não como artista plástico, embora tenha participado de diversas exposições em museus e tenha obras que poderiam ser consideradas esculturas – um livro aberto, sobre um pedestal, no cruzamento de duas grandes avenidas; um enorme A, maiúsculo, de ferro, apoiado em um barco, ao sabor dos ventos, exposto num velódromo; as letras da palavra BARCINO, o topônimo latino da capital catalã, “fechando” uma passagem para pedestres, - todas distribuídas no espaço urbano de Barcelona⁵³. Estes trabalhos são, segundo o artista, poemas visuais, ou poemas visuais transitáveis. Por outro lado, ele publicou vários livros de poemas, alguns apenas com matéria verbal, a maioria intercalando figuras, alguns só de sextinas, modalidade poética combinatória na qual tornou-se especialista, e outros apenas de sonetos.

Os “Poemas Civis” são publicados, pela primeira vez, em 1961, e trazem, como pígrafe, “O objeto que você pega deve ser como / o prolongamento da sua mão”, de Vsévolod Meyerhold, anunciando, de entrada, a indissociabilidade entre a poesia e a plástica, entre a palavra e o objeto, entre o imaterial e o orgânico, projeto que será desenvolvido em poemas como este, sem título, que é uma espécie de móbile:

Os pássaros
têm o corpo coberto
de penas; bico adunco,
dois pés e duas
asas.

Move este poema
arame oculto em seus
versos⁵⁴.

⁵² Cf. GIMFERRER, Pere. “Liminar”. In. BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Op. Cit., p.11.

⁵³ Denominados “Poemas Transitáveis”, os principais são: Em Barcelona: “Poema Visual transitável em três partes” – Velódromo das Vall d’Hebron D’Horta, 1984; “Relógio Ilusório” – Vestíbulo do Teatro Poliorama, 1985; “Premi Fad Sebastiá Gash” – La Rambla Portaferrisa, 1991; “Barcino”, Plaza Nueva, 1991 – 1994; “Poema visual por uma façanha” – Colégio de Aparejadores e arquitectos”, 1993; “Homenagem ao livro” – Na conexão entre o Passeio da Graça e a Gran Via, 1994; em outros lugares: “Record d’un Malsan” – Biblioteca de Sant Adrià, 1995; “A de Barca” – Parc Catalunya, Sabadel, 1996.

⁵⁴ Op.Cit., p. 49. No original catalão: “Els ocells / tenen el cos cobert / de plomes; bec corni, / dos peus i dues / ales. // Mou aquest poema un / filferro amagat als seus / versos.”

O poeta deixa transparecer, no tecido lingüístico fragmentado, econômico, que serve-se da pontuação e do espaço para separar as partes, a própria manufatura visual do poema, pássaro falso que se move na página sustentado por um arame verbal que atravessa os versos. Se na primeira estrofe, a ênfase é na descrição geral do animal, na segunda, em outro nível, descreve-se o mecanismo que torna o orgânico plástico e, no melhor estratagema vanguardista, transmuta a vida em arte.

O mesmo gesto, de materialização dos elementos e, ao mesmo tempo, o jogo com o sentido de estranhamento da linguagem está em outro poema:

O estojo
é liso, a tampa
é igual à caixa;
o interior, forrado de preto.

As jóias.

Este poema tem fundo falso.⁵⁵

Note-se que o texto, na verdade, não acaba onde acaba, ou seja, esconde uma reserva de sentido, do mesmo modo que jóias somem num estojo de fundo falso. Não se trata da narração de um acontecimento, marcando uma passagem de tempo, e sim da exibição de um objeto, em corte perspectivo, que exhibe seu interior, ou seus interiores. Tal objeto, o estojo, tem um caráter singular: possui um núcleo material conectado ao “falso”, ou seja, aponta a um problemático limite que conecta duas ordens: uma forma que se mostra e se esconde articulada a uma anedota de linguagem.

A conexão da experiência material do ready made ao despojamento da linguagem produz uma instância irônica, de aproximação e distanciamento entre a leitura e escritura, evidenciada, também, no poema “Peixe de cera”:

Por não ter escrito o poema
o leitor fica sem saber
em que poderia consistir este
peixe de cera.⁵⁶

⁵⁵ Op. Cit., p.53. No original catalão: “L’ estoig / és pla, la tapa / és igual que la caixa; / l’ interior, folrat de negre. // Lês joies. // Aquest poema té doble fons.”

⁵⁶ Op. Cit., p.79. “Peix de cera”, no original catalão: “Per no haver escrit el poema, / el lector es queda sense saber / en què podria consistir aquest / peix de cera.”

Há duas falsidades básicas que estruturam os quatro versos: um falso peixe, que é de cera, e um falso motivo, proposto por um título que não se desenvolve. Ambas contribuem para que se frustrem as expectativas do leitor, o que, ao mesmo tempo, como nos poemas anteriores, provoca um desnudamento dos processos de construção, exibindo uma linguagem manipulável como um arame, de fundo falso e tão artificial quanto um animal moldado ou esculpido em cera. Em outro nível, priorizando a recepção, Brossa joga com o leitor, experimentando os dois lugares: o de quem escreve e o de quem lê, deshierarquizando estas posições.

O título e o caráter do livro, entretanto, conferem a este sentido experimental uma dimensão política, ou seja, em um plano mais amplo, reiteram a dobradinha arte/vida também no questionamento mais explícito ao jogo social:

Em *Poemas Civis*, o repensar dos grandes temas da política, da civilidade e, por contraste, da natureza e da felicidade individual, vem enlaçado por uma poética que privilegia o coloquial e o cotidiano – o contato, enfim, entre os cidadãos em sociedade. Poesia como utopia, como abertura ao imprevisível, que tenta rearticular a natureza e a cultura em um novo projeto de vida civil.⁵⁷

Este é o olhar que os tradutores de Brossa, no Brasil, dirigem a esta escritura, encurralada em uma região – a Catalunha -, num tempo difícil – o do regime franquista -, e que, paralelamente, ainda coloca em discussão os seus próprios limites. Mas a caracterização do político, nos poemas, não se dá por uma militância panfletária, de linguagem redundante e “pesada”. Pelo contrário, o que se privilegia é a concisão, a leveza e a sutileza: “Sua melhor definição foi dada pelo próprio autor: é uma “poesia em mangas de camisa”, de uma difícil facilidade”⁵⁸.

A facilidade difícil aparece, às vezes, na poética de Brossa, como uma superposição de tempos, uma simultaneidade de planos descritivos juntos e disjuntos:

DUAS FOTOGRAFIAS

O edifício tal como estava antes do incêndio.

Depois do incêndio e da guerra.⁵⁹

⁵⁷ Op. Cit. Edição brasileira, contracapa.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Op. Cit., p.243. “Dues fotografies”, no original catalão: “L’edifici tal com estava abans de l’incendi. // Després de l’incendi i la guerra”.

O tempo, duplicado visualmente, neste inverso de narração, numa espécie de arqueologia benjaminiana, torna ainda mais dramática a mudança que as cenas exibem. E acentua sinteticamente os efeitos devastadores da guerra e do fogo, num momento posterior, num tempo terceiro, depois de tudo, que descreve a impotência.

A ênfase dada à dramaticidade não é gratuita, pois, é sempre bom lembrar, Joan Brossa escrevia também para o teatro e aproveitou largamente, em suas composições, os recursos da montagem cênica. É a utilização do elemento dramático que faz o poema ser mais que narrativo e mais que simplesmente descritivo. Os versos retornam ao lugar clássico da tragédia, mas pelo avesso, sem *pathos*, apoiados nos efeitos an-estéticos da precisão e da indiferença.

Talvez esses recursos se evidenciem melhor no poema seguinte, que desenvolve um diálogo entre as instâncias do social e do cultural e estabelece, por reflexos distorcidos, como num jogo de espelhos, as implicações de uma instância na outra, ou a profunda cisão entre elas. O poema é dividido, horizontalmente, pelos dois versos da segunda estrofe:

Para obter autoridade e exigir uma
disciplina é preciso prover todos
os homens de tudo o que necessitam.

Um jogo de espelhos
permite ver o outro lado do poema.

O pano de fundo é uma superfície de tecido
onde foi pintada uma paisagem,
ou um edifício, ou uma praça,
ou qualquer outra coisa.⁶⁰

A linha de corte é a estrofe de dois versos, que, na construção do poema permite ver, por ângulos diferentes, uma mesma cena, que será ou uma verdade anunciada, da perspectiva social, no primeiro quarteto, ou uma falsificação construída – uma tela pintada, um cenário – de uma perspectiva estética, no quarteto final. Esta segunda instância, a ficcional, também edifica, ou modifica, ou retifica, ao explorar outras possibilidades de configurar o espaço e de direcionar o olhar para as necessidades humanas.

⁶⁰ Op. Cit., p.241. No original catalão: “Per a tenir autoritat i exigir una / disciplina cal proveir tots / els homes d’allò que necessiten. // Un joc de miralls // permet de veure l’altra banda del poema. // El teló és una superfície de tela / on hi ha pintat un paisatge, / o un edifici, o una plaça, / o qualsevol altra cosa.”

Os alcances políticos de exibir as duas ordens cindidas e, ao mesmo tempo, as possibilidades de não optar, de poder estar em um e em outro lugar, podem ser observados na conjunção entre um dos poemas censurados, na primeira edição, de 1961, “Liturgia”:

O anel
 está vazio e a pedra
 forma um receptáculo cheio de tinta
 que sai por uma pequena
 abertura que há na fonte
 e que se oculta no interior
 da mão. Assim Sua Eminência
 pode marcar certas cartas
 com um ponto im-
 perceptível.⁶¹

E outro, sem título, que figura na primeira edição, substituindo “Liturgia”, e acaba, ironicamente, não só recuperando a temática, mas também parafraseando, em certa medida, uma receita dadaísta:

O Confucionismo
 O Cristianismo
 O Bramanismo
 O Maometismo

é mais falso
 é falso
 é divino
 é falso

Recortem as palavras deste
 poema, dêem-lhes a ordem que lhes aprouver
 e terão algumas crenças.⁶²

Ao se conhecer, ainda que tempos depois, quando se teve acesso aos dois poemas, esta sarcástica burla à censura, que na verdade amplia a crítica ao invés de neutralizá-la, percebe-se que o gesto cênico de Brossa vincula-se a uma arguta percepção do instável, e que não tem a pretensão de buscar a estabilidade, ou de, pior ainda, definir quais seriam os

⁶¹ Op. Cit., p.235. “Litúrgia”, no original catalão: “L’anell / és buit i la pedra / forma un receptacle ple de tinta / que surt per una petita / obertura que hi ha a la punta / i que amaga a l’interior / de la mà. Així Son Eminència / pot marcar certes cartes / amb un punt im- / perceptible.”

⁶² Op. Cit., notas, p.258. Em catalão: “El Confucionisme / El Cristianisme / El Bramanisme / El Mahometisme // és més fals / és fals / és diví / és fals // Retalleu les paraules d’aquest / poema, ordeneu-les com us plagui / i tindreu unes creences.”

lugares “certos”, seja na sociedade, seja na arte: o “limiar” é o seu espaço e a sua temática, e provocar equilíbrios e desequilíbrios, a sua prática subversiva.

Se o primeiro poema é uma crítica mais direta aos desmandos, em nome da fé, praticados “im-perceptivelmente” pelos poderes da igreja católica, e nisto se concentra a face contextual de habitar a Espanha, durante um regime ditatorial que encontra apoio na ordem eclesiástica, o segundo estende a crítica aos sistemas de verdade postulados por várias crenças, ou seja, retira o foco de uma instituição específica e abre uma panorâmica que satiriza uma condição ideológica. À virulência do poema censurado, opõe uma espécie de jogo, ainda mais potente por ser diluído, possibilitando associações distintas e de alcance expandido.

As montagens de “dupla face” e as farpas da ironia, intervindo no poético, são a condição de possibilidade para a manutenção do evento plural de Mallarmé, ou para a própria dramatização da indecibilidade, na lógica do *subjéctil* derridiano, que assegura uma reserva de sentido que resiste – imagem, enigma, deformação, erotismo, loucura – e permite uma produção de baixa densidade, mais presa ao indício, ao traço, ao efêmero.

Mesmo que certo ímpeto guerreiro e vanguardista seja preponderante, às vezes, em Joan Brossa, como neste último e delicioso poema, não destituído totalmente de heroísmo, o efeito é surpreendente, pois o poeta não destrói os monstros que o ameaçam, somente faz deles o seu instrumento:

O crocodilo abre
a boca para engolir o poeta.
Mas o poeta pega a harpa
e a põe em pé na goela do monstro:
o crocodilo não pode fechar a boca
e fica transformado em uma
harpa viva.⁶³

As criações de Brossa, entre o semântico e o visual, sua poesia visual, seus poemas-objeto e suas instalações, assinalam, assim, uma das margens críticas da literatura contemporânea, em diálogo e trocas constantes com as demais linguagens artísticas, no espaço mesmo de circulação entre elas. É uma “saída” poética, que tem muito da agudez, já

⁶³ Op. Cit., p.249. Em catalão: “El cocodril obre / la boca per engolir el poeta. / Però el poeta agafa l’arpa / i la posa dreta a la gola del monstre: / el cocodril no pot tancar la boca / i es queda transformat en una / arpa viva.”

“clássica”, dos modernos, mas que é temperada com delicadeza e flexibilidade, talvez a única possibilidade de fazer voar os pássaros de papel, de relativizar as crenças e de produzir sonoras monstruosidades a partir da escassez, da aridez, da utilização dos elementos “micro”, presos ao transitório, ao provisório e ao imanente.

A tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides, também poetas, deu-se em contato com o próprio artista e foi sendo experimentada, com a publicação esporádica de alguns poemas⁶⁴. A escolha do objeto se deve a “os *Poemas civis* em especial nos parecerem iluminadores quanto ao nosso tempo presente, considerando a incivilidade global atrelada ao individualismo exacerbado e inteiramente voltado para o consumo”⁶⁵.

Em que pesem as boas intenções dos tradutores, a inclusão dos poemas de Brossa, neste trabalho, trai um pouco o esforço deles, em destacar os usos políticos explícitos da arte, que, evidentemente, o artista fez. O que se pretende é justamente argumentar o contrário: quanto mais o artista se aproxima do exercício formal, quanto mais ele testa os alcances do jogo, entre a visualidade e as palavras, entre a poesia, o teatro e as artes plásticas, mais a sua ação política se intensifica, pois a política, em Brossa, não pode ser reduzida a uma mensagem, nem a uma militância: é um gesto constante, sofisticado e infraléve de fazer e desfazer, montar e desmontar o monstro, de acreditar e duvidar, ao mesmo tempo, de sua eficácia.

As atividades de montagem e desmontagem, fundamentais em Joan Brossa, já vinham sofrendo uma intensificação experimental e teórica, a partir do trabalho de Marcel Duchamp. As notas escritas, deste último, voltam-se para o fazer miúdo do artista, no qual se concretiza o manuseio dos materiais e se prevê os alcances físicos do trato com os objetos. Por outro lado, por ser uma espécie de alquimia, a ludicidade duchampiana abre um leque relações com a sensorialidade e com a corporalidade, e ultrapassa, também, as fronteiras disciplinares.

⁶⁴ No *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 23, Belo Horizonte, março de 1997, pp. 14-15, 24 e nas revistas *Magma*. Número 4. São Paulo, 1997, pp.97-100 e *Inimigo Rumor*. Número 2. Rio de Janeiro: 7 Letras, maio/ago 1997, pp.44-49.

⁶⁵ Cf. POLITO, Ronald e ALCIDES, Sérgio. “Sobre a tradução”. In: BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Op. Cit., p.280. Ver também o posfácio “A harpa viva: Natureza, civilidade e poesia em Joan Brossa”, no qual os tradutores traçam um pequeno recorrido biográfico do artista, analisam alguns poemas e o definem também como “alquimista de códigos, misto de guerrilheiro e mágico”. Op. Cit.,pp.261-283.

5.3. As Notas de Marcel Duchamp

A noção de Infraleve foi elaborada por Marcel Duchamp em notas esparsas, ao longo de sua carreira. Segundo Gloria Moure, que assina a introdução à versão espanhola das *Notas*⁶⁶, ambos os territórios, o da obra e o das anotações são autônomos e extremamente dissociados, disjuntos, tanto no plano visível quanto no literário, e de articulação relativamente inexata. Apesar e em função disso, as notas configuram um espaço plástico de escritura.

Os fundamentos escritos, de ordem conceitual e abstrata, começam por uma redefinição analógica e an-artística da idéia de contradição, no sentido de abolir qualquer identificação por negação ou prova do contrário. O oposto radical é expulso em benefício das sutilezas do diferente e do diverso:

Isto implica, tanto lingüística quanto visivelmente, em estabelecer a rotação auto-induzida de significados e aparências, e a diluição, por inoperância, da etimologia e da evocação simbólica das formas, e, finalmente, conjurar definitivamente a linearidade causal, o princípio, o final, o inverso e o reverso das coisas, palavras e fenômenos.(...) Por trás de tanto despojar, somente a “beleza de indiferença” seria possível.⁶⁷

O lugar plástico desta “cointeligência abstrata”, que deve ser um intervalo aberto, de demarcação impossível, separação onde ocorrem *colusões*⁶⁸ e não colisões, é um nódulo pluridimensional de estrutura inexistente, sem espaço, tempo ou movimentos mensuráveis (mas presentes), refratário a qualquer análise e acessível, em sua unicidade, somente à intuição. Denominado infraleve, é algo enorme, em sua ínfima infinitude:

transforma todas as realidades, acolhe a energia da poesia, conjura e assiste o aleatório, reúne e separa todas as dualidades, presta-se somente à evocação aproximada e somente deixa-se perceber pelas potências do erotismo andrógino. Sua virtualidade possibilita o encontro efetivo do pensamento e da matéria, e seu domínio sobre o fronteiro, sobre a margem e sobre a exclusão discursiva, convertem-no em senhorio da criatividade e da transcendência. Só a subjetividade mais íntima permite penetrar nele, mas aí está também o eterno fluxo do objetivo.⁶⁹

⁶⁶ Cf. DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op. cit. no capítulo anterior.

⁶⁷ Cf. MOURE, Gloria. “Introducción”. In. DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op. Cit., p.10. Tradução minha.

⁶⁸ Segundo o dicionário: [Do lat. *Collusione*] s.f. ajuste secreto e fraudulento entre duas ou mais partes, com prejuízo para terceiros; conluio. *Aurélio*, p.433. Considero, também, o sentido etimológico de “co-ludere”: compartilhamento no jogo, na luta ou na alegria.

⁶⁹ Cf. MOURE, Gloria. “Introducción”. Op. cit., p.11.

Dentre as *Notas*, apenas as primeiras 46 recebem o título de “Infraleve”. As demais, da 47 a 166, configuram “O grande vidro” e da 167 a 289, “Projetos”. Esta disposição foi estabelecida por Paul Matisse e mantida desde a primeira publicação, em Paris, em 1980. Isto não significa que exista uma divisão rigorosa, por assunto, entre as partes. Pelo contrário, a noção de infraleve perpassa todo o conjunto e sob muitos aspectos é o mais evidente elemento de coesão.

Duchamp, segundo Moure, salvo algumas agressões pontuais e muito específicas, não se dedicou a destruir cânones, mas a estabelecer a indeterminação como um requisito indispensável de toda a poética e a considerar as ordenações do conhecimento como fermentos de poesia, em lugar de serem as responsáveis por ela. Ao fazer isso, estava convencido de que identificava a atividade artística com a própria vida.

As variantes sensoriais da modernidade centram-se nos verbos “apalpar”, “ouvir”, “olhar”, “perceber”, ações de avanço e de intervenção territorial⁷⁰, bem como de afirmação da corporalidade. As *Notas* são elaboradas como uma listagem caótica de “exemplos” de infraleve, em níveis distintos, muito mais para provocar uma desorientação do que para fornecer uma direção de leitura.

Ainda assim, o texto permite, efetivamente, um contato “intuitivo” que explora mais intensamente estas variantes sensoriais. Há, por exemplo, um infraleve térmico:

4 O calor de um assento (que se acaba
de deixar) é infraleve.⁷¹

Ou, ainda, infralevés olfativos:

11 (*verso*) Quando a fumaça de tabaco foge também
da boca que o exala, os dois odores
se casam pelo infraleve (infraleve
olfativo)⁷²

37 odores mais infralevés
do que as cores

⁷⁰ Cf. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Op. cit., p. 23.

⁷¹ Op. Cit. p.21. Disponho das notas em francês (originais) e em espanhol e desconheço tradução para o português. Por isso, a decisão de traduzir, pelo menos, aquelas relacionadas especificamente ao infraleve.

⁷² Cf. DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Op. Cit., p 23 e no capítulo Limiar.

Várias notas pequenas, concentradas, falam de analogia e de alegoria, fenômenos da arte a da linguagem, aproximando-os dos contatos sensuais e de carícias, ou do modo muito gradual e sutil da produção do esquecimento:

2 analogia infraleve

8 gratuidade do pequeno peso

16 Alegoria do esquecimento⁷³

28 Carícias
infraveles⁷⁴

38 contato e
infravele

43 o polido
fenômeno
de infra
leve⁷⁵

Considerando-as pela extensão, as notas maiores estão, em grande parte, relacionadas ao próprio trabalho e exploram, desenhando, os efeitos da luz, da perspectiva e da transparência. Distinguem intervalo e separação, e implementam certa basculação de Pierre Menard entre identidade e diferença. Considere-se dois exemplos:

42 Reflexos – sobre certas madeiras
luz que se reflete sobre
superfícies. Infravele ocasionado
pela perspectiva⁷⁶

46 Infravele

Reflexos
da luz sobre diferentes superfícies
mais ou menos polidas –

Reflexos lustrados que dão um
efeito de reflexão – espelho em
profundidade – podiam servir
como ilustração ótica da idéia

⁷³ Cf. DUCHAMP, Marcel. Op. Cit., p. 21.

⁷⁴ Cf. DUCHAMP, Marcel. Op. Cit., p.27.

⁷⁵ Op. Cit., p. 37.

⁷⁶ Idem.

do infravele como
“condutor” da 2^a à
3^a dimensão

Irisações como um
caso particular de reflexo.

- Espelho e reflexão no
espelho máximo desta
passagem da 2^a à 3^a
dimensão – (incidentalmente
por que os olhos se “acomodam”
em um espelho?)⁷⁷

Em ambos, percebe-se uma preocupação questionadora da visualidade, que aprofunda as possibilidades de percepção, à qual Duchamp alia uma exploração metafórica da linguagem, embora este aspecto torne-se mais visível a partir da análise dos seus ready made, que, de modo geral, incorporam uma frase de sentido ambíguo, engraçado ou erótico, ou os três ao mesmo tempo. Segundo Raul Antelo, os jogos verbais, onomásticos, estão concentrados na busca de uma verdade, ou melhor, na procura “do encontro aleatório da verdade com o real – a 4^a dimensão⁷⁸”, aquela incansavelmente perseguida pelo artista num “para além” da função e da forma.

A mesma dimensão antiocularcêntrica persiste na feitura do *Grande Vidro*, também conhecido como *Retardo em Vidro*, no qual a proposta é aliar o desacato do material e o equilíbrio de engrenagens em funcionamento, o movimento e o repouso, a transparência e a opacidade, o que resulta na impossibilidade de uma síntese dialética que elabore e defina o seu significado.

Marjorie Perloff⁷⁹, ao explorar a relação de Duchamp com o dadaísmo, sublinha, também, a ausência, no artista, de um *pathos* negador vanguardista que o relacione à militância ativa de qualquer movimento:

na verdade, a “negação” de Duchamp nunca se referia à arte como tal, mas tão somente ao que ele chamava de *arte retínica*, a qual ele rejeitava em favor do que uma geração pós-segunda guerra mundial chamaria de

⁷⁷ Cf. DUCHAMP, Marcel. Op. Cit., p. 39.

⁷⁸ Na palestra “A crise meta-antropológica da arte”, proferida na UFSC, Minicolóquio sobre Nonsense, em 28/04/2003.

⁷⁹ Cf. PERLOFF, Marjorie. “Dada sem Duchamp/Duchamp sem Dada: A tradição vanguardista e o talento individual”. In.: ANDRADE, Ana Luiza, BARROS CAMARGO, Maria Lucia e ANTELO, Raul (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: Abralic; Chapecó: Grifos, 1999, pp.23-43. A tradução do artigo foi feita por Dilvo I. Ristoff. Marjorie Perloff é professora da Stanford University e liga-se ao grupo teórico americano formado em torno da revista *October*, ao qual também pertencem Hal Foster e Rosalind Krauss.

conceitualismo. Duchamp, (...) portanto, excede ou ultrapassa o dadaísmo em vários aspectos. Ao mesmo tempo - e este é o paradoxo - o dadaísmo continuará necessitando de Duchamp e talvez vice-versa.⁸⁰

Assim, pode-se pensar que Duchamp, em sua própria atividade e nas relações que estabeleceu com suas obras, realiza deslocamentos que desdenham a identidade dos grupos e das correntes artísticas e, ao mesmo tempo, nunca se enquadra completamente nas denominações de “gênio”, com as quais os artistas são rotulados, por exemplo, nas teorias de filiação romântica. Segundo Perloff, Duchamp teria apreciado as discussões foucaulteanas a respeito da função autoria, pois a sua “física lúdica”, ultraleve, combina com elas.

Por outra via e numa abordagem um tanto perversa, pois transfere o conceito de infraleve para o terreno movediço dos estudos culturais, Raul Antelo propõe uma *post-pedagogia*, uma pedagogia pós-pedagógica e postal⁸¹, que se aplicaria à comunidade e se estruturaria a partir da lógica da diferença, ou seja, da crise do conceito de identidade.

Utilizando a noção de infraleve como algo que é ao mesmo tempo deriva e também acontecimento, Antelo aproxima a noção duchampiana das reflexões de Sloterdijk⁸² e de Guy Debord. O fim da tradição humanista e, segundo Sloterdijk, o declínio da vida enquanto *bios*, leva à institucionalização da vida como *zoé*, para a qual se constroem parques zoológicos imateriais, cujos muros são as geopolíticas neoliberais atuais. Nestas circunstâncias, a *post-pedagogia* só é possível graças ao recurso do infraleve, inserido numa teoria abstrata do jogo, aplicado como um modo de intervenção crítica, específico e mutável:

O infraleve seria pois aquilo que tende uma ponte entre o ficcional e o fingido. Teríamos, então, de um lado, a verdade imaginada e, de outro, uma verdade oculta ou falsificada. Sabemos que a dissimulação, que alimenta a falsificação, age sobre um determinado fato indesejável, ora porque o retira do campo visual, ora porque o eufemiza até o próprio aniquilamento; porém,

⁸⁰ Cf. PERLOFF, Marjorie. “Dada sem Duchamp/Duchamp sem Dada: A tradição vanguardista e o talento individual”. Op. cit., pp. 30-31.

⁸¹ Cf. ANTELO, Raul. “Infrathin and community”. In. *Nepantha Views from South*. No. 4. Duke University Press, 2002. Obtive uma versão em português, “A lógica do infraleve: comunidade e diferença”, ainda inédita. O artigo inicia comentando as cartas de Mário de Andrade enviadas a Newton Freitas e um conjunto de crônicas deste último que o autor recentemente organizou. Esta atividade *voyerista* de documentação do suplementar, faz aparecer fenômenos infraleves de fantasmagorização ou espectralização de imagens, ao colocar em contato fotos e fotomontagens que vinculam as cartas do humanismo modernista às cartas anônimas da cultura de massa no espaço montado pela correspondência entre os amigos.

⁸² Cf. SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. J. O de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

só falamos, a rigor, de fingimento quando um valor é efeito de simulação, isto é, de imitação ou de cópia. (...) As operações infraveles são teoricamente infinitas justamente porque seu campo de ação é limitado, ou seja, porque a esse campo teórico, contrariamente ao que acontece no espaço indefinido mas inesgotável da *episteme* clássica, falta-lhe agora um centro e, conseqüentemente, uma hierarquia primordial capaz de sustentar o jogo dos infraveles. (...) Contudo, por estarem dispostos em forma de dobras sucessivas e simultâneas, os fenômenos infraveles se deslocam incessantemente sem assumirem identidade estável ou orgânica. Não são puramente semânticos, como postulava o materialismo histórico, nem exclusivamente sintáticos, como apregoava o formalismo autônomo, e portanto revelam a abertura articulada de uma posição intersticial.⁸³

O evento infravele exhibe uma ambigüidade que não estimula o desvendamento de uma verdade já formada, mas o deciframento e o reencadeamento de um enigma verbal superior ao discurso sistematizado: “não é fruto de uma cadeia de julgamentos dedutivos sobre o existente mas de uma coordenação virtual objetiva de elementos visíveis, uma constelação legível de traços e rastros reconhecíveis”⁸⁴.

Aplicado à teoria cultural, “*nele e através dele*, em última instância, lemos a diferença, o que nos permitiria concluir que o infravele configura o entre-lugar de separação e reparação ético-política”⁸⁵. Pensado neste contexto, o infravele desenha comunidades interpretativas relativamente aleatórias que, por sua vez, contribuem para ensaiar coletivos de enunciação redistribuidores de papéis, territórios e linguagens. .

Para Antelo, este é um tipo de teorização que parte de uma situação dada, mas “simultaneamente cria uma nova situação, uma nova maneira, mais efetiva, de poder”⁸⁶.

Dentro do possível, estender a aplicação do infravele, tomada inicialmente como elemento de caráter plástico - uma presença já “êxtima” na análise das composições lingüísticas – também, ao campo cultural, é um propósito que se evidencia nas escolhas literárias e na definição do percurso deste estudo, que traça, entre outros mapas, as linhas de uma geografia improvável, que vai da Catalunha à Eslovênia, passando por Buenos Aires, Minas Gerais e Paraná.

⁸³ Cf. ANTELO, Raul. “infrathin and community. Op. Cit, pp.4-6.

⁸⁴ Cf. ANTELO, Raul. Op.Cit., p.8.

⁸⁵ Op. Cit., p.9.

⁸⁶ Op. Cit., p.3.

5.4. Notas de fim (ou de recomeço)

the
and

Arnaldo Antunes, 2001

Uma reprodução da famosa Mona Lisa, a Gioconda, de Leonardo da Vinci, recebe, de Duchamp, em 1919, uma barbicha, uns bigodes, traçados a lápis, e as iniciais de leitura infame, L.H.O.O.Q., que, lidas em voz, alta soam como “elle a chaud au cul”: “ela tem o rabo quente”; em 1965, meio século depois, outra cópia é “barbeada”, pelo mesmo artista. As performances, típicas do esforço vanguardista para subverter os valores culturais, diante de todas as transformações experimentadas ao longo do século XX, têm uma dimensão anacrônica que, mais que provocar ou chocar, hoje em dia chegam a resgatar um olhar diferido em relação ao próprio Leonardo, ensinando alguma coisa sobre os sentidos do fim.

Após usar barba e bigodes, e barbear-se, evidentemente, a Mona Lisa não é mais a mesma, e uma perturbação infraléve passou pela arte, mesmo que a pintura original continue intacta no Museu do Louvre. Além disso, a provocação trouxe à tona a possibilidade de pensar mais intensamente o visual de uma arte da visão que não se reduz apenas ao visível nos limites de sua imagem.

Sintomas das mutações an-estéticas, estes trabalhos superpõem ao primeiro enigma, o do sorriso indecifrável, que sempre (co)moveu a crítica, um enigma ainda mais denso, que se estende às reproduções em série, ou às reproduções das imagens independentemente de modelos ou de formas imagináveis, que sempre virtualmente existiram, mas que não eram “visíveis” antes deles. Ou seja, o sorriso que a Gioconda exhibe hoje excede a sua imagem visual e aponta para uma arte que está entre as imagens como metalinguagem, arte de sua própria apresentação irredutível, movida pelas políticas de sua aparição.

Entretanto, num contexto pós-imagético, controlado quase sempre pela “onda” do mercado, fica difícil apontar caminhos, ou mesmo assegurar ao pensamento algum lugar – por um momento - teorizável, na pintura ou na literatura. As poéticas abordadas nesta tese sofrem os efeitos de sua condição imanente e os gestos esboçados valem pelo que são, nada mais dizem além do seu próprio traço, que é o seu dizer. O informe não tem um sentido, mas é um modo de operar, de desfazer aquelas categorias que formatam e domesticam o mundo. A vantagem do gesto é que ele pode ser repetido e, pela repetição, pode dar a ver as diferenças mínimas que fazem a diferença.

No fim deste percurso, duas questões se impõem: será preciso, junto com este limiar final, infraleve, elaborar uma espécie de conclusão geral? Como assinalar as ausências e os cortes, diante de um material tão variado e heterogêneo, que fui agrupando em torno destes limiares, em lugares distintos da poética do presente – e do passado que *faz* presente?

Pela própria significação do “limiar”, retornando ao texto de abertura, gostaria de propor uma espécie de jogo, um recomeço, uma repetição performática, identificando, para cada um dos termos escolhidos, inicialmente, ao nomear os capítulos deste trabalho, um outro termo, ao mesmo tempo sinônimo e estranho, na intenção de provocar uma re-leitura.

Para se ler o limiar da Margem, por exemplo, proponho que se deve pensá-lo como *alfândega*, um lugar preciso, geralmente policiado e vigiado, pelo qual passam os fluxos de mercadorias e também, com a frequência do delito, os de contrabando.

Quanto ao Sublime, ele seria um *ádito*, porta de entrada para outras ordens, populares, irracionais, ou mesmo religiosas, que resistem a desaparecer e insistem em quebrar, sistematicamente, a ditadura da alta cultura, da racionalidade e da inteligência, do olhar desencantado que não acredita mais *en brujas*.

Já o *Lumiar*, é preciso que, mais que visto, seja lido como a *zona*, de Apollinaire, ou como as *Notas*, de Duchamp, lugares de todos os trânsitos, possibilidades heterotópicas de circulação das diferenças⁸⁷, avatares do monstruoso que podem ser captados apenas de relance, por uma espécie de abordagem distraída, sem contemplação e sem *pathos*, mas também sem ingenuidade.

Para o Limite, o limiar figura como *portal*, no sentido popular, utilizado pelos filmes de ficção científica: dos portais saem as novas expedições, que se aventuram no desconhecido, e para os portais retornam as naves, depois de cumprirem suas missões, quase sempre trazendo elementos surpresa: habitantes de outros planetas, línguas mutantes, e toda uma série de monstros dotados de poderes mortíferos. O limite é o fim da metáfora.

Com relação ao *Infravele*, o limiar funciona como *liminar*, pois o pequeno termo, cunhado por Duchamp, foi o introdutor destas leituras, tanto em relação aos poetas e seus livros pequenos – Duda Machado, Tamara Kamenszain, Wilson Bueno –, quanto em relação aos artistas plásticos e às suas instalações, pinturas, fotografias, escrituras – Evgen Bavcar, Mira Schendel, Annette Messenger, Leonilson. Ambas as séries elaboram uma poética intersticial, supondo um retorno de formas – Xul Solar, Jorge Luis Borges, Joan Brossa, Marcel Duchamp – ao mesmo tempo diferido e necessário, que sustenta a teoria da imagem⁸⁸ e permite, pelo exercício do corte, esta experiência de montagem.

Além disso, há os fantasmas da *inclusão excludente*, - “roubando” a expressão de Giorgio Agamben, criada para pensar a cena jurídico-política -, que, neste trabalho, são tudo e todos que estão na margem das notas, e formam este outro texto paralelo, que quer estar e não está, que quer ser lido e nem sempre é, que é língua estrangeira, mescla ou

⁸⁷ Em algumas arguições de defesa da tese foi assinalado que a palavra “zona”, em português brasileiro, abrange mais que periferia ou subúrbio, pois desdobra e potencializa uma outra margem, a da prostituição, cujos limites espaciais nem sempre coincidem com os da cidade e, muitas vezes, permanecem ocultos, recorrendo, estrategicamente, a toda a sorte de “disfarces” para assegurar sua sobrevivência. Estendo, portanto, o alcance do *Lumiar*, a esta variação semântica, pois, a partir dela, o trabalho, como um todo, se aproxima, ainda mais, das questões em torno da convivência entre o “alto” e o “baixo” e da diluição, na cultura contemporânea, dessas categorias

⁸⁸ Permito-me, também, no final, resgatar um texto marginal, uma bela definição de “imagem”: “O que é uma imagem? Não é nem a matéria de uma percepção (o que vemos), nem um ideal sensível (o duplo das coisas construído por nosso espírito). As imagens são coisas, são a Coisa, mas, além do mais, elas são um método, uma passagem, ou, como diria Deleuze, “le chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se protegent dans l’immensité de l’univers”. As imagens são, portanto, a história. Quando, a partir delas, construímos uma linguagem, esse discurso denomina uma arte (no sentido de Thierry de Duve: uma ausência) mas ele denomina também uma história (e até mesmo sua presença). Trocando em miúdos, as imagens são, em suma, o presente.” O texto foi elaborado pelo prof. Raúl Antelo, e consta no programa do curso “Teoria da Imagem”, ministrado na Pós-graduação em Literatura, na UFSC, no segundo semestre de 2004:

tradução. Contra-face complementar, o “peso” da teoria, no corpo do texto, corre o risco de, às vezes, dizer mais do que precisa, repetir e redundar, tagarelar a ponto de sabotar o pensamento, produzindo uma espécie de saturação da razão. Qualquer efeito neste sentido, da interpelação das notas ao imperativo da pesquisa, não terá sido mera coincidência: o texto acadêmico exhibe, como fissura, a agonia do *logos*, e todos os citados – de Walter Benjamin a Didi-Huberman, de Heidegger a Derrida, de Aby Warburg e Bataille a Rosalind Krauss e Jean-Luc Nancy, ou, na América Latina, de Octavio Paz, Beatriz Sarlo e Silviano Santiago a Daniel Link, Josefina Ludmer, Italo Moriconi, Denilson Lopes –, de um jeito ou de outro, assinalam o lugar do impasse, aquele onde o pensamento pensa o seu limite, elabora-se pensando, vê-se, pensando, pensar. Este também é um lugar monstruoso.

Assim, no deslizar dos sinônimos, que reescrevem este fim como um resumo, podem, talvez, falar as pequenas diferenças e, quem sabe, remunerar a ausência de conclusão, os recortes e as omissões. Teorizar o presente, já disse antes, é admitir a incompletude. É colocar um ponto final onde caberia ponto-e-vírgula.

5. Referências bibliográficas:

- ALCALÁ, May Lorenzo e SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas argentinas anos 20*. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- AMADO, Ana e DOMÍNGUEZ, Nora (org.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- ANDRADE, Ana L., BARROS CAMARGO, Maria L. e ANTELO, Raul (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- ANTELO, Raul. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: EDUPG, 2001.
- *Brasil bárbaro barroco: uma genealogia glocal*. Cátedra de Estudos Brasileiros: Universidade de Leiden, 2000.
- *Potências da imagem*. Capecó: Argos, 2004.
- “A ficção do híbrido. Borges e a monstruosidade textual”. In: *Gragoatá*. Número 1. Niterói: EdUFF, 1996.
- “Uma literatura centáurica”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV, Números 182-183. Enero-junio, 1998.
- “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación en crisis.” In: ROWE, William et al (comp.) *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- “Antonio Candido, a hibrys e o híbrido”. In: *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Raúl Antelo ed., 2001.
- “Infrathin and community”. In: *Nepantha Views from the South*. No. 4. Duke University Press, 2002.
- “Quantas margens tem uma margem?”. In: *Márgenes/Margens – Revista de Cultura*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. No. 1, julho de 2002.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas cidades, 1997.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BANDEIRA, João. “Duas vezes quarenta sobre um Joan Brossa”, In: *CULT*, Revista Brasileira de Literatura. No. 19, ano II, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS CAMARGO, Maria Lucia. *Atrás dos olhos pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 1999.
- “Leituras impertinentes”. In: *Revista brasileira de Literatura Comparada*. No. 4, Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- e PEDROSA, Celia (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: Leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- *Sade Fourier Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.
- *El erotismo*. Trad. María Luisa Bastos. Buenos Aires: Sur, 1960.
- *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción, 2003.
- *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e outros. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *La risa de los dioses*. Trad. J. A Doval Liz. Madrid: Taurus Ediciones, 1976.
- *O espaço literario*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold (org). *Poets of sensibility and the sublime*. NY: Chelsea House, 1986.
- *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BONVICINO, Régis. *Ossos de borboleta*. São Paulo, 34, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. 55a. ed., Buenos Aires: Emecé, 1996.
- *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.
- *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- *Siete Noches*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- *Textos recobrados - 1919, 1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- y GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económico, 1966.
- BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Trad. Alfonso Alegre et al. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.
- *Poemas civis*. Trad. Ronaldo Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- *El tentetieso*. Trad. Carlos Vitale. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- BROWN, Jonathan. *Velázquez, pintor y cortesano*. Trad. Fernando Villaverde. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- *pequeno tratado de brinquedos*. Curitiba e São Paulo: Fundação Cultural de Curitiba e Iluminuras, 1996.

- *Manual de zoofilia*. Florianópolis: Noa Noa, 1991.
- BUSKIRK, Martha e NIXON, Mignon. *The Duchamp effect: Essays, interviews, round table*. Massachusetts: October magazine, 1996.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp, o engenheiro do tempo perdido*. 2ª ed. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª ed., São Paulo: EDUSP, 1998.
- CARRERA, Arturo (org.). *Monstruos – Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética / aethetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE JESUS, Santa Teresa. *Obras completas*. 3ª. Ed. Madrid: Aguilar, 1982.
- DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto – Impresiones del gaucho Anastacio El Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *KAFKA. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997.
- *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.
- *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. 2a. ed. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- *La verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1973.
- *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.
- *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- e BERGSTEIN, Norma. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial Ltda, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L' image survivante*. Paris: Les Édition de munuit, 2002.
- *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Trad. Maria dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.

- FERREIRA, Glória e COTRIM (orgs.). Cecilia. *Clement Greemberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. Borges. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- *O que é um autor*. Trad. António F. Cascais & Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.
- *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d.
- GALASSO, Norberto (org.). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discepolo*. Buenos Aires: Ed. del Pensamiento Nacional, 1986.
- GIMFERRER, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1980.
- GIRONDO, Oliverio. *Obra Completa*. Ed. Raul Antelo. Madrid: Unesco, Col Archivos, 1999.
- *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor Libros, 1989.
- GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina. O barroco e o pensamento sobre as artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- GRADOWCZYK, Mario. *Xul e Borges: a linguagem de dois gumes*. Trad. Cláudia Ashilling. São Paulo: Memorial da América Latina, 2001.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, Lunfardo e Tango*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel C. Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HERTZ, Neil. *O fim da linha. Ensaio sobre a psicanálise e o sublime*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- *Vida de living*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.
- *La edad de la poesía*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.
- *Tango bar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- *El Ghetto*. Buenos Aires: editorial Sudamericana, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- *El inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1993.

- KRISTEVA, Julia. *The powers of horror: an essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro4: a relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos – ensaios sobre arte e filosofia*. Trad. João Camilo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LEMINSKI, Paulo e SUPLICY, João. *Winterverno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luis Costa. “Abstração e visualidade”. In. *Revista Qfwfg*. No. 2. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- LISETTE, Lagnado. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo, DBA, 1998.
- LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e neo-barroco*. São Paulo: 7 Letras, 2001.
- O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- “O sublime e as narrativas contemporâneas”. In: NASCIMENTO, Evando et al. (orgs.). *Literatura e Filosofia*. Juiz de Fora: EdUfJF, 2004.
- LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco, um tratado sobre a pátria*. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó, SC: Argos, 2002.
- “Temporalidades del presente”. In: *Márgenes/ Margens – Revista de Cultura*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. No. 2, dezembro de 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações. Lei, forma, acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança M. Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.
- *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.
- *Les TRANSformateurs DUCHAMP*. Paris: Galilée, 1977.
- MACHADO, Duda. *Margem de uma onda*. São Paulo: 34, 1997.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- *Poesía completa*. Trad. Pablo Mañe Garzón. Madrid: Río Nuevo, 2001.
- MATAMORO, Blas. *El tango*. Madrid: Acento, 1996.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- MORICONI, Ítalo. “Pós-modernismo e a volta do sublime”. In: PEDROSA, Célia et al. (orgs.) *Poesia hoje*. Niteroi: EdUFF, 1998.
- “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”. In: *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.

- “Quatro (2 + 2) notas sobre o sublime e a dessublimação”. In: *Revista brasileira de Literatura Comparada*. No. 4, Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.
- *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago do Chile: LOM/ Universidad Arcis, 2000.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. 2^a. ed. Niterói: EDUFF, 2001.
- NORRIS, Christopher & BENJAMIN, Andrew. *What is deconstruction?* London: St. Martin’s Press, 1988.
- ORAMAS, Luis Pérez. *Mirar furtivo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1996.
- OYARZUN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago do Chile: LOM/Arcos, 2000.
- PANERO, Leopoldo Maria. *Poesía completa – 1970-2000*. Madrid: Visor Libros, 2001.
- PANOFISKY, Erwin. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1995.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- *Los hijos del limo - del romanticismo a la vanguardia*. 3a. ed. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- “The conceptual poetics of Marcel Duchamp”. In: *21st-century modernism*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.
- PERLONGHER, Néstor. “Acerca de errar pelo português”. In: *Tsé-Tsé*. Números 7/8. Buenos Aires, outono de 2000.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- ROELEN, Nathalie (org.). *Jacques Derrida et l’esthétique*. Paris: L’Harmattan, 2000.
- ROSEMBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROWLANDS, Penélope. “Art that annoys”. In: *ARTnews*. Volume 94, Number 8, October, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- (org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- “A ameaça do lobisomem”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. No. 4, Florianópolis: ABRALIC, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- *Escenas de la vida posmoderna Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1996.
- *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SERRES, Michel. *Hermes. Uma filosofia das ciências*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

- SHELLEY, Percy B. e SIDNEY, Sir Philip. *Defesas da poesia*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SILVA, Tadeu Tomaz da (org.). *Pedagogia dos monstros, os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. J. O de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- SOUSA, Edson L. A de e outros. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- TRÍAS. Eugenio. *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino, 2001.
- VAN SEVENANT, Ann. *Il filosofo dei poeti: l'estetica di Benjamin Fondane*. Milano: Collana Mimesis, 1994.
- VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- VIRNO, Paolo. *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- WARBURG, Aby M. *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*. Trad. Michael P. Steinberg. London: Cornell University Press, 1995.
- WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- YURKIEVICH, Saul. *Modernidad de Apollinaire*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Catálogos:

- Catálogo de exposição do MARGS: Evgen Bavcar*. Porto Alegre: Palotti, de 23 de agosto a 30 de setembro de 2001.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- The 20th-Century Art Book*. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- MINK, Janis. *Duchamp*. Trad. Zita Moraes. Lisboa: Atelier de Imagem, 2000.
- Catálogo da exposição - língua e imagem*: Xul Solar e J.L.Borges. São Paulo e Rio de Janeiro, 1998.

Trabalhos acadêmicos:

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e poesia: lutas simbólicas do modernismo*. Florianópolis: UFSC, 1999 (Dissertação de Mestrado).

MACHADO, Carlos Eduardo Lima. *Galáxias: do texto à ficção – abolição e memória das fronteiras*. São Paulo: USP, 1996 (Tese de Doutorado).

MARTINS LINDOTE, Marta Lucia. *Entre a grade e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Florianópolis: UFSC. (Documento de trabalho, Tese de Doutorado).

NELSON, Daniel E. *Five central figures in Argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Austin: The University of Texas, 1989 (Ph D.).

SANTOS, Antonio Carlos. *Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional – O alto e o baixo em Cacaso e o grupo October*. Florianópolis: UFSC, 2001 (Tese de Doutorado).