

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA

corpoemaprocesso / teatrodesessência

CLARISSA DE CARVALHO ALCANTARA

Florianópolis, 2005.

CLARISSA DE CARVALHO ALCANTARA

corpoemaprocesso / teatrodesessência

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Doutora em Teoria Literária.

ORIENTADOR
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis, 2005.

Alcantara, Clarissa de Carvalho

H00x - *corpoemaprocesso / teatrodesessência /*
Clarissa de Carvalho Alcantara; Alckmar Luiz dos
Santos. Florianópolis, Santa Catarina: Universidade
Federal de Santa Catarina, 2005. 217f.

1. Alcantara, Clarissa de Carvalho - Filosofia,
Literatura Contemporânea, Arte da Performance –
Literatura brasileira: Wladimir Dias-Pino,
Poema/Processo
2. Teoria Literária. I. Universidade Federal de Santa
Catarina II. Título.

RESUMO

A partir da invenção dos conceitos de corpoemaprocesso e teatro desessência, aprofundo as relações matriciais entre palavra-imagem e corpo-escritura, usando como suporte de investigação o cruzamento entre performance, vídeo e fotografia – corpoescritura no espaço sobre escrituracorpo na tela. Implicada à noção de processo está a idéia de continuidade-descontinuidade que cria a versão do corpo próprio como objeto/poema (intervenção à poética de Wladimir Dias-Pino e ao Poema/Processo - 1967). O presente estudo aprofunda a pesquisa de Mestrado, que explorou, através da fenomenologia de Merleau-Ponty, a estreita relação de sujeito e objeto como experiência da linguagem. Na tese de Doutorado, a experiência se dá no vazio desta mesma linguagem, lugar revelado pela literatura de Maurice Blanchot e explorado na *experiência interior*, de Georges Bataille, permitindo gerar, através de um diário de tese, a concretude de um corpo como escritura extemporânea. O poema avoluma: do atachamento da palavra/imagem impressa à luminosidade da tela virtual, perpassa um corpo vivo gerado na desordem e diferença. Na tese *corpoemaprocesso / teatro desessência*, sujeito e objeto se fundem, a partir do desaparecimento de seus sentidos isolados. No singular corpoemaprocesso há vários. Neste corpo físico feito em pedaços, há um corpo unido, como o corpo sem órgãos que se expressa em Artaud – autônomo e anônimo ele se dá um pseudônimo suspenso num paradoxo indissolúvel. Artaud, Blanchot e Bataille definem-se como peças-chave de um *grande jogo* tecido em rede-rizoma; Deleuze e Derrida estão também aí multiplicados, eles fazem parte da leitura física desse corpoescritura, unido e despedaçado, simbólico e alegórico, orgânico, múltiplo e disperso, que a *práxis/teórica* desta tese executa na investigação dos espaços da experiência da performance. O discurso acadêmico produzido pela pesquisa e o suporte formal que o recebe estão, aí, radicalmente afetados. A tese, impressa em 19m de tecido, versão primeira composta por quatro volumes separados em rolos, é ilegível. Foram apresentadas, então, dez outras versões em papel, com os quatro livros amarrados em cruz a um pedaço de couro – condição física para que o corpoemaprocesso possa ser lido à luz do dia.

RÉSUMÉ

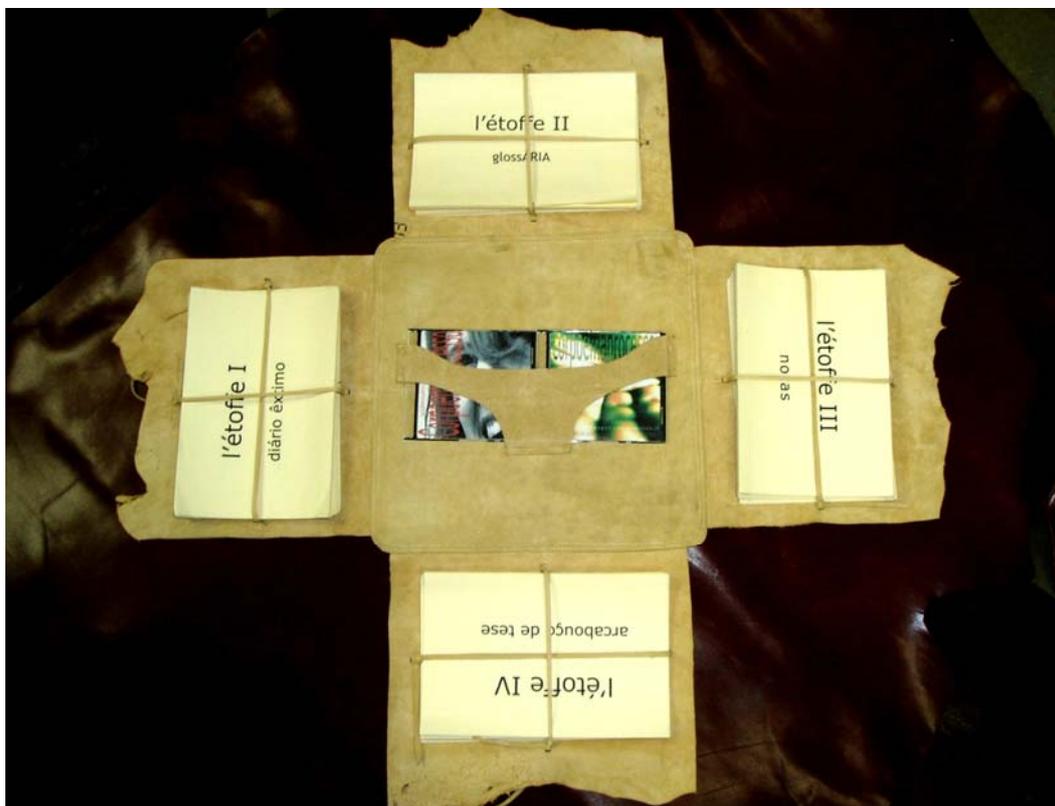
A partir de l'invention des concepts de *corpoèmeprocessus* et *Théâtre Désessencé*, j'approfondis les rapports matriciels entre parole-image et corps-écriture employant comme support de l'investigation le croisement entre la performance, la vidéo et la photographie – le *corpsécriture* dans l'espace, sur l'*écriturecorps* dans l'écran. Impliquée à la notion de processus est l'idée de continuité-discontinuité qui crée la version du corps propre comme objet/poème (intervention à la poétique de Wladimir Dias-Pino et du Poème/Processus – 1967). La présente étude approfondit la recherche de la Maîtrise qui a exploré, à travers la phénoménologie de Merleau-Ponty, l'étroite relation du sujet et de l'objet comme expérience du langage. Dans la thèse de Doctorat, l'expérience se donne dans le vide de ce même langage, lieu révélé par la littérature de Maurice Blanchot et exploré dans l'*expérience intérieure*, de Georges Bataille, permettant d'engendrer, à travers un journal de thèse, le concret d'un corps comme écriture extemporaine. Le poème prend volume: du aplatement de la parole/image fixée à la luminosité de l'écran virtuel, faufile un corps vivant engendré dans le désordre et la différence. Dans la thèse *corpoèmeprocessus / théâtre désessencé* le sujet et l'objet se fondent, à partir de la disparition de leurs sens isolés. Dans le singulière *corpoèmeprocessus* il y a plusieurs. Dans ce corps physique fait en morceaux, il y a un corps unit, comme le corps sans organes qui s'exprime en Artaud – autonome et anonyme il se donne un pseudonyme suspendu dans un paradoxe indissoluble. Artaud, Blanchot et Bataille se définissent comme pièce-clé d'un grand jeu tissé en réseau-*rhizome*; Deleuze et Derrida sont aussi-là multipliés, ils font partie de la lecture physique de ce *corpsécriture*, uni et fragmenté symbolique et allégorique, organique, multiple et dispersé, que la praxis/théorique de cette thèse exécute dans l'investigation des espaces de l'expérience de la performance. Le discours académique produit par la recherche et le support formel qui le reçoit sont là radicalement affectés. La thèse imprimée sur 19m de tissu, version première composée par quatre volumes séparés en rouleaux, est illisible. Ont été présentées, alors, dix autres versions sur papier, avec les quatre livres attachés en croix sur un morceau de cuir. – condition physique pour que le *corpoèmeprocessus* puisse être lu à la lumière du jour.

OBJETO./TESE
(matriz - tecido)



Impressão em 16 m de brim branco

OBJETO/TESE
(dez versões em papel e couro)



Suporte em couro com diâmetro de 1m², contendo quatro livros fixos às hastes, impressos em papel casca de ovo e amarrados com tiras de couro.

À minha mãe e à memória de meu pai.
Ao amor que vivo.
Aos que estão comigo.

*Empilhar é o capricho da armadilha
O círculo é um quadrado que perdeu direções das pontas
A iluminação recíproca do labirinto*

WLADEMIR DIAS-PINO
Poeta que vem volumando-me poema.

Ao ALCKMAR LUIZ DOS SANTOS
Um oceano alquímico além das balizas.

SUMÁRIO

L'ÉTOFFE I – diário êxtimo.....	09
L'ÉTOFFE II – glossÁRIA.....	75
L'ÉTOFFE III – notas.....	126
L'ÉTOFFE IV – arcabouço de tese.....	178
a-nexos	
Vídeo ato/processo I – corpoemaprocesso.....	202
Vídeo ato/processo II – La folie du jour.....	203
Vídeo ato/processo III – Pour en finir avec le jugement de dieu.....	204
REFERÊNCIAS.....	205
BIBLIOGRAFIA consultada.....	211

l'étoffe I

diário êxtimo

qualificação

abril de 2001 a outubro de 2003

2. Anotação em documentos oficiais da identidade (2) de uma pessoa.

**criado em: Florianópolis, sexta-feira, 06 de abril de 2001,
21:29:00**

modificado em: quarta-feira, 10 de outubro de 2001, 18:44:28

[\[1\]](#)

um texto como este nunca é inaugurado de fato

[origem é recuo do inencontrável]

ele se sucede no interrupto redemoinho de palavras
truncadas,

[incompletas, mutiladas

separadas do tronco

cortadas pela raiz

- omito parte importante da obra -

intercepto o sólido geométrico por um plano escaldante
suor, cansaço; depois, asfixia, esquecimento]

permanência cega embarrancando *erros de regência* [\[2\]](#)

dissonando sintaxes, dessorando o que insiste em permanecer pretense
choque de interpretações, eclosão disforme dos conceitos,
acúmulo retido e recalcado lançado à [visão alucinatória](#)

este texto continua se inscrevendo no espaço

“que sim” não mais

traço

marca

matriz onde meu corpo se instaura e morre sem sentido,

mas antes, branco da tela, vazio da escrita,

no ato de se tornar tecido palpável,
poema avolumado na minha carne em uso,
tateando o intocável da própria processabilidade da linguagem
na invenção, inversão do que seja conceito
teatro [desessência](#)
[corpoemaprocesso](#)

terça-feira, 12 de fevereiro de 2002 13:29...

um corpo que persegue obstinadamente sua sombra sendo perseguido por ela.
Um corpo que persegue percebendo ser ele mesmo sua própria sombra
perseguida, o que é? [\[3\]](#)

sábado, 03 de agosto de 2002 02:31...

considerações intemperantes dissolvidas numa fenda de possibilidade:
diárioTESE. TESE=[teoÁRIA](#). [\[4\]](#)

17:18. Esta possibilidade cedida é doravante a possibilidade de minha inoperância e de erro encerrando a busca. Picasso diz: *não procuro, acho*. Lacan complementa: *não tento, faço*. Eu, encontro-me à altura de um penhasco, beirando à morte súbita dessa escrita devassa, disseminadora do vazio da linguagem. Não sei como pensar no leitor, essa *comunidade abstrata*, como trazê-lo junto ou, do contrário, deliberar que quero perdê-lo de uma vez por todas numa outra margem - *pura exterioridade* – e eu mesma em outro. Talvez esteja encontrando essa impossibilidade pela possibilidade do vazio [experimento: [im]possibilidade do vazio da linguagem na [im]possibilidade de morrer, lendo assim: a possibilidade do vazio na impossibilidade de morrer e a impossibilidade do vazio na possibilidade da morte]. Vejo Maurice Blanchot sem ver e sou Narciso agora, sabendo, por Orfeu, ver através da imagem perdida, o vazio – o nada [do] meu outro inacessível. Meu objeto é anti-objeto. Um outro-eu-mesmo gerado na fenda, numa dobra curta entre sujeito-outroobjeto-eu. Neutra suspensão de uma lógica. Estou morrendo de fato na experiência da linguagem, sem jamais poder vir a dizer, vir a saber, que, com certeza, morri. Meu corpo vivo parece ser agora gerúndio morto e perco minha matéria morta a cada dia sem perceber ou parecer. Pedacos de fonemas que

caem da pele, sinais invisivelmente legíveis de uma escrita decomposta, sem lembrança. Entrego o corpo próprio à linguagem, e sua inscrição no espaço passa a ser sinônimo de inoperância e des-astre - [DES-ESSÊNCIA](#) - exorbitando o sentido na descontinuidade e a forma como ruptura. [\[5\]](#) Passo a ser outro no limite da compreensão de quem me lê e me vê nesse [ato/processo](#), um corpoemaprocesso sem identidade. [\[6\]](#)

21 de outubro de 2002

concordo com a idéia de um glossário. E estico uma corda. O mais incrível é que no momento da escrita não sei prescindir da *metáfora*. Não sei exatamente a condição ou, talvez, a razão que lhe dá existência. Ela, no entanto, finge ser isto: uma experiência comprovada singularmente que me dá a ver o espaço vazio do entre-sentido, palpável no invisível. Quando escrevo “estico uma corda”, escrevo porque vivo da imagem da corda atravessando a moldura vazia, e essa visão se dá na invisibilidade absoluta da [in]concretude do que vejo e penso ser-outro(-ser) a segurar firme o outro lado da corda. Concordo e estico uma corda. É que me predisponho a estabelecer relações, ligações, escolhas que me põem intervindo com outrem.

sábado, 2 de novembro de 2002

no dia dos mortos sou de preceitos, tenho “obrigações”, ao tempo que descubro que minha teoÁRIA só é possível em regime ficcional. Condição de existência quando escrevo sendo *euele* o corpoemaprocesso.

quinta-feira, 12 de dezembro de 2002

torvelinho nos dias que antecederam. O que quero com o tempo quando penso não esquecê-lo interrogando sobre ele?

sábado, 14 de dezembro de 2002

“Interrogamo-nos sobre o nosso tempo. Essa interrogação não se exerce em momentos privilegiados, ela se realiza sem trégua, ela própria faz parte do tempo, ela o fustiga à maneira insistente do próprio tempo”. Essa é a *questão mais profunda da conversa* que sucede *infinita*.

segunda, 16 de dezembro de 2002

e fico eu aqui em sobrevôo com o que só me serve para apontar o (im)possível caminho sem volta de um diário TESE. A questão, por estranha que pareça, é simples. O que faço é apresentar a ossatura revestida de pele ao avesso, é assim que invento isso.

domingo, 5 de janeiro de 2003

03:52. Devo, portanto, criar um glossário para dar conta do conceito inventado. No enxugamento da madrugada, confesso que isso me desloca. Precedo o conceito? Não, passo. Sou mais o vazio deixado por ele. Círculo sem centro.

terça-feira, 7 de janeiro de 2003

esse silêncio ensurdecido vindo do intervalo das falas feito [f]atos do vazio... corpo em processo treme, é desorganismo, é incomunicabilidade infraleve, nada ativo.

Festa? [há uma festa hoje em casa]

Eu tenho os olhos grudados no corpo, o que significa *da vista à visão* [e eu estava pensando da visão à vista, meu interior é um poço].

madrugada de 15 de janeiro de 2003

3:00h. Meu pai morreu.

17 de fevereiro de 2003

“Dia agitado e terrível... horrível despertar – noite e manhã delirante. Choro sem parar etc. etc. Sobre a morte do pai: Meu pai está morto! Minha cabeça está perturbada, e meu sangue, gelado. Sobre a sua própria vida: Ninguém desconfia da espécie de loucura que a invade e a devasta, e ainda (isto numa carta): Sou uma criatura fulminada...”

Minha escrita é de um outro. Meu poder no diário é de potencializar o falso. Todo meu corpo escapa agora à apreensão da linguagem.

“Esse demônio da análise que escreve um Diário de que a análise está quase ausente é também o espírito mais fechado em si mesmo e, no entanto, capaz de apreciar justamente os outros.” [\[7\]](#)

28 de julho de 2003

não mais alguma coisa. Alguma coisa que não mais quero nomear. Alguma coisa da experiência inominável, radicalmente interior. Sem nomeá-la, algo que penso ser a incidência da obscuridade no gesto, sempre linguagem suspeita.

25 de agosto de 2003

sem querer dizer nada com isto, digo que corpoemaprocesso é o mesmo que [teatro de essência](#) e que isto significa meramente jogo que des-essencializa, portanto, *teatro* [desessência](#). Mudei de casa. Apaguei a última luz da casa vazia. Estou em espaço quente, iluminado. Fica claro que a experiência tem como fim ela mesma. Até o momento, nada tinha ocorrido de fato que me deixasse com a sensação necessária de avançar no estado incerto, porque venho no refluxo do indizível, agito-me com as graves seriedades, e também é minha pretensão que diz que nada pretendo, apenas quero, obstinadamente, exceder-me ao risco e mergulhar no vazio.

terça-feira, 26 de agosto de 2003

é porque venho no refluxo do torpor da morte, por isso o que melhor me cabe é a experiência interior e o espaço literário.

quarta-feira, 27 de agosto de 2003

“disseram: é preciso provocar acidentes”, “como provocar acidentes?” – pergunta Fernando Scheibe – então, ocorre-me dizer a ele: sou eu mesma o acidente, sei-o bem, e me provo e me provo não sabendo – digo, sem que ele saiba que estou dizendo, ao menos por enquanto. É que tropeço em mim na madrugada. Sem método. Sim, “j’ai perdu le sens de le histoire” dans *La folie du jour*. Que faço eu aqui com a literatura? Sim, porque meu *modus* é filosofante e sigo olhando, com certeza, aquelas teorias do fim da história, só para vivenciar, no íntimo, o contingente, a incerteza, a indeterminação, o esquecimento, o transbordamento do dentro do fora. *O que é filosofia?*, pergunta Deleuze; *criar conceitos*, afirma. Mas será que é a literatura que me torna personagem conceitual de categoria *nonsense*? Será isso mesmo? Tudo suspenso sobre uma esteira conceitual de enganos, mas, até aqui, só a

literatura comportou o que aí está, no rigor de nada-ser. CorpoeMAPROCESSO: “tensão no interior do objeto subjetivo”, foi o título que dei ao ensaio para a disciplina *Teoria da narrativa II - sujeito, narrativa e cultura contemporânea*, tratando da “noção de pessoa”. Vim provar isto na disciplina *Teoria e crítica na criação literária brasileira*, escrevendo: “[experiência corpoeMAPROCESSO](#): o objeto/poema de Wladimir Dias-Pino em execução”. Depois, Donald Schüler me diz: retire a barra, a barra é traço de *racionalidade* gráfica, o que se vê é o registro subjetivo de uma corpografia. Executo: *corpoeMAPROCESSO*. Eis a pena de morte. Intervenção. Minha *continuidade radical* ao poema/PROCESSO. Noite impura: 02:11, quinta-feira. [8]

quinta-feira, 28 de agosto de 2003

o tempo da escrita desse diário inicia quase sempre pelas beiradas finais do dia, adensando-se à noite. Bach é o que, entre outras tentativas, permanece sonante aos ouvidos. Há barroquismo nessa experiência. Meu excesso. Inaugurei somente ontem o [glossÁRIA](#). O primeiro conceito em questão só poderia ser o de [essência](#). Palavra deformada que cria mal-estar, decrepitude, expectativa mórbida pelo recuo à origem, uma origem que só se sabe recuando. Talvez, por isso, esse tempo de resistência. Mais uma vez quebro no joelho, como lenha fina, graveto para queimar, o que abrasou o obstinado processo da idéia de um teatro de essência. Aristóteles deposto e posto mais uma vez sobre a mesa. Leitura do avesso, do que será sempre e necessariamente matéria de dúvida, “a saber o que é o *ser*”, não obstante os múltiplos sentidos que possa ter, Aristóteles assegura: “é evidente que o que primariamente ‘é’, é a *essência*, a substância da coisa”. O *propter se*, “o que é... por sua própria natureza”. Assim é que se deu esta experiência, um *ser teatro que é, por sua própria natureza*, coisa morta-viva, que não poderia se identificar senão desse modo, forma anômala deformando a moldura da existência. Fórmula extraída de um acidente, da impossibilidade de esquecer o já vivido, da repetição da falha, da inoperância com o eu-outro num mesmo centro, do erro que, hoje, nunca mais erro, da busca pretensiosa que, hoje, não mais busca, da ignorância; mas, enfim, também da ingenuidade, do movimento apaixonado e livre, da *graça* e da *profundidade* grotescas, juntas a um corpo que quer *não-ser*, *não-saber* em ato. No excesso e por ironia, o teatro de

essência nasce de uma frase esquecida em pleno ato, na boca de um personagem ignóbil, que se *hermafrodita* em cena, repetindo excessivamente por 13 minutos: *o limite é exceder-se, o limite é exceder-se, o limite é exceder-se... o ilimite [?] a superação do excesso*. Como hoje respondo isto? O que quero superar no excesso: a idéia de limite? E o ilimite? Experiência mística? Isto tudo deve saber nada-ser. Por isso, repito, numa espécie de transe, o êxtase, sem querer saber o que estou sendo: o que quero é o nada-ser desse poema espacial do corpo que só tem o objetivo na própria experiência sem autoridade; no espaço literário – por ser *exílio, neutro, fora* – o ato de morrer é inconciliável com o finito. Quando digo eu, aqui escrevendo em diário aberto, *potencializando o falso*, digo ele digo ela e sou mesmo é um corpoemaprocesso descentrado no espaço do *outro outro*, esse enigma que me põe à deriva. E não posso morrer nem dizer a última palavra porque estou imersa na *experiência interminável*. Em errância, fascinada pelo branco, o vazio, o desvio, o ovo, a ave [polindo “O VOo Mais que A UM ovo” / voando “ATÉ A MORTE ALTA DO GESTO”] provo da subjetividade sem rumo, sem autenticação, sem autoridade alguma senão ela mesma, e por isso sofro as conseqüências. Diários têm uma lei secreta, diz Blanchot. Estou na a-firmação do espaço literário, morro como pré-requisito para escrever. Escrevo para aprender a morrer. Não me reconheço mais em meu projeto.

sábado, 30 de agosto de 2003

[sem saber absolutamente como seguir] em pleno meio-dia sem sol, com mãos e pés gelados, aqueço-me decidindo [na incerteza] como organizarei o arresamento desta escrita. Primeiro. Não vou reescrever o já escrito. O *Recurso ao “diário”* me atualiza. [9] Aqui, recordo-me de mim e reconheço-me na *metamorfose perigosa* à qual estou exposta, porque este e o outro caminho estão assim misturados, e o erro é, primariamente, sem dúvida alguma, a tarefa sem fim para ambos os caminhos. “Aqui, quem fala conserva um nome e fala em seu nome, e a data que se inscreve é a de um tempo comum em que o que acontece acontece verdadeiramente”, diz Blanchot para mim, sem que eu o veja. Mas aqui se inscreve também o duplo, o já escrito por mim ou por outrem, o que também escrevo agora, mas com escrita dura, usando-me de longas citações como quem anda pela estrada experimentando algo de seu

domínio (“assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele”, diz Benjamin numa *Rua de mão única*), mas que a todo instante lhe foge. Assim também as anotações feitas em cadernos, blocos, pedaços de folhas, que não se permitem transcrever pela precisão espacial da imagem cursiva – nudez da espécie; os originais são aqueles que devem desaparecer amarelados, servidos como entrada ao banquete dos lepismas. Há correspondências eletrônicas, instantaneamente diárias, esquecidas, excluídas. Acabo de entender o que são NOTAS. Por isso, nelas, ando perdida. Estou enredada à trama re-significada da *floresta densa fantasmática* (para recitar Lacan, do lugar onde não preciso explicar-me). Choque nas versões de uma leitura acidentada. Ir e vir de páginas escritas e imagens que se juntam para um uso desordenado, para o gasto imprevisto, para... encaixotar [?] não, melhor seria embrulhar em pele. Sim, diário, notas, glossário, acomodados numa pele espessa, aspecto viscoso, de bom tamanho para o espaço que ocupa. Um volume que se mistura à matéria de qualquer estante, mais fácil de ser esquecido do que um livro. Bem mais difícil é acomodar um poema avolumado no corpo, ali, exposto à desnudez da experiência, em carne crua, num presente atômico irreproduzível, que passa, abrindo buracos às impressões, sem ser indelével.

segunda-feira, 1 de setembro de 2003

impossível continuar, eu diria, se não estivesse tão obstinada ao risco. Eis um sentido que preciso desfazer rapidamente: o sentido da percepção da experiência. Fenômeno? Trabalho desastroso que jogo às NOTAS. [\[10\]](#)

terça-feira, 2 de setembro de 2003

aviso aos viajantes naufragos videntes: a arriscada travessia que denuncia os fatos até aqui vivenciados, está posta em questão, assim como a direção tomada no início da viagem, as condições de naufrágio e, fundamentalmente, o que considerarei como sendo uma vidência. O que se propõe, não por mera escolha, mas por necessidade imperativa da própria experiência, é o *não-saber*, este *exceder-se ao limite possível do conhecido*. Superar o excesso é suportá-lo onde ele é absoluto contra-senso. Em *o poema avoluma.doc* aviso: “tenho, constante, a presença do *círculo heraclítico*, em pleno movimento das

direções opostas ajustadas a um *sentido comum*"; no caso, o partilhado com Merleau-Ponty. Li como quis ler. A fenomenologia nada mais fez que me tornar possível no conhecido. Autorizei-me e segui. E agora? Nesta noite de véspera, onde tenho um apaziguamento momentâneo de um estado de coisas por uma espera que se encerra, o amor que chega, que me salva do isolamento, ousou olhar o que disse, o que escrevi (sabendo-me *eleela*, ali, impossível de atingir, e, portanto, sem-saber-me) e escrevo com desassossego: dirijo-me ao *desconhecido*, *angústia* e *êxtase*, sem partilha. É isto que me ocorre agora: a experiência por completo?

quarta-feira, 3 de setembro de 2003

pela manhã, ainda me detenho no *aviso*; simultaneamente inicio a leitura do capítulo III de *A experiência interior* – Bataille atravessa-me na sombra. O sentido que encontro nele é o de perder-me com autoridade e sem autonomia. Estranho é desaparecer na perseguição da sombra.

quinta-feira, 4 de setembro de 2003

“ A experiência interior abandona de fato a vida à perturbação incessante.”[\[11\]](#)
Meu diário é um falso diário. Nele não há repouso, não me estabeleço nem me fixo na realidade cotidiana; ao contrário, este diário marca no tempo minha ausência de tempo. Um espaço de contradições.

sexta-feira, 5 de setembro de 2003

estou com corda áspera ao redor do pescoço. Metáfora no voo sem medula. Todas as amarrações teóricas me levam à exaustão.

sábado, 6 de setembro de 2003

- Por que *vão sem medula*?
- é de onde me surgem as asas...

Resposta que vem de uma conversa que meu desejo deseja infinita. As pálpebras me pesam durante o dia. Prazer e angústia se combinam. Sinto a ameaça do voo, sei das asas rasgando a pele porque tenho a lembrança do gosto do ovo mordido. Meus códigos são às avessas.

Depois disso, em outra hora, arrisco algumas considerações: 1. o método. [Do gr. *méthodos*, 'caminho para chegar a um fim'.]; 2. o percurso. [Do lat. *percursum*. Movimento, deslocação. Itinerário, roteiro]. É como subir e descer escadas numa casa de dois andares. Caminho, tendo só o deslocamento como fim. A própria experiência está colocada em questão. O método, portanto, é o percurso no vazio pleno da questão. Ctrl c + ctrl v, copio e coloco pedaços a fim de me desmanchar.

domingo, 7 de setembro de 2003

exaustão e nada fiz que pudesse me assegurar algo. Minha má escrita afronta! Não posso. (!), lembro-me logo de uma frase lida por acaso e de uma mensagem recebida: (a frase é de Blanchot na *conversa infinita*; a mensagem é do Vivo).

“E a experiência da impossibilidade, se ela pode tomar secundariamente a forma de um ‘não podes’, reduz-se, naquilo que ela tem de último, a uma proibição? Questões de uma tal gravidade que é preciso deixá-las de lado por enquanto.”

“O que tu queres, amiga, é isso:

Derruir, quebrar as certezas, não acreditar que algo dure mais que a fugacidade de um instante”. (Data: Wed, 27 Aug 2003 17:58:22 -0300 De: 'Edson Costa Duarte') [\[12\]](#)

Mas estou cansada e tenho vontade de parar. E tenho vontade de seguir. Fascinada que fico com o desvão da escrita, lugar secreto de morte-nascimento. Talvez precise dizer, perdendo-me no que digo, que há vinte anos venho percorrendo a mesma experiência; que há quinze anos nomeei teatro de essência o que veio devorando-me por dentro e possuindo-me o corpo; que por isso, há dez anos, determinei-me amante inquiridora da filosofia; que há três anos fiz, num salto... [interrompo: agora vou comer].

00:07, segunda-feira, 8 de setembro de 2003

o mergulho da AVE... e que 1) A AVE VOA RETO CO 2) MO UM 3) CORTE 4) À ALTURA 5) DE 6) SEU GOSTO. “Disparo”! Caí em minha “ocorrência serial”.

Uma “matriz”, uma “frase/fragmento” que me libertou da “área da língua”, a partir de uma “estrutura serial” que me faltava para compor o “gráfico (: linhas de interligação)” e a “idéia (: estrutura serial/eixo de leitura)” do teatro que inventava. Uma estrutura despencada do seu “arcabouço formal”, vindo esfarinhar-se no poema/processo de Wladimir Dias-Pino. [13]

13:12... não 13:19

na madrugada dei a ler a outros olhos o que, somente eu, depois do “ato só de escrever” [14] lia, provocando o que seria tal ausência e morte. Fascínio e “horror”. “Honra”? [15] A uma distância próxima do outro, sentia o abdômen tremer como que produzindo ectoplasma ou talvez só a deflagração do medo. Observava cada gesto, cada respiração variante se dando no ato de leitura do outro. Desde esta madrugada até o instante, não me sai dos olhos a imagem sonora do poema de Ovídio: “Ela morre outra vez, mas não se queixa (...) Fica atônito Orfeu coa dupla morte”. Ela-eu, Orfeu. Ela-eu, Eurídice. O “outro”. Outro-eu? Há um “outro” em mim que não seja eu? O “eu” inacessível? Tão inacessível que é outro? O que é o “outro” senão um “eu” transmigrado? Não sei se compreendo. Não quero. O que sinto é que, a partir de então, desconfio, escrevo para ela, pelo fascínio de sua ausência que me faz descer aos infernos para buscá-la. Atrás de suas costas, além de asas - porque ali se expunha meu vão sem medula – surgia, quase fantasmática, a *comunidade abstrata*, finalmente podia *ver sem ver* o meu leitor, entrava então no vazio – no limite da dispersão. [16]

terça-feira, 9 de setembro de 2003

trabalhei no Glossário até às 3:56 da manhã.

14:50 releio o capítulo da dissertação que culmina na resposta às argumentações da Suzi, envolvendo uma discussão acerca da *dialética negativa adorniana* e a *hiperdialética*, de Merleau-Ponty.

Não me reconheço. Deleto a pequena frase, depois a reescrevo. Como não me reconheço? Não me reconheço pela impossibilidade de me ler. Sou outro outro impossível de tocar. Estou indo atrás daquilo que escapa, estou em relação com a morte, estou em experiência com a linguagem. Estou no instantâneo da

passagem. Antes, centrada no outro, como Heidegger; depois, com Merleau-Ponty acreditei possível buscar o pensamento do “ser-visto”, não o *em si* nem “o ser posto”, mas o que é “manifestação de si” num “desvendamento fazendo-se”. Hoje, estiro-me corpoemaprocesso em direção ao outro e somos um “ele” disseminado, deslizante de sentido, deflagrando, sem objeto, sem conceito, o vazio da linguagem – fascinada que estou por meu pensamento sem centro, sem mestre, sem discípulo, rompendo o extremo do conhecido no uso da linguagem que fala com os músculos uma coisa que não sou.

quinta-feira, 11 de setembro de 2003

pressão interna. Vocifero numa manifestação ruidosa e mergulho, invisível, fora do pensamento, demonstrando paz interior ao exterior, sem ter sequer neste instante nenhuma testemunha que acalme minha fala, minha ação histórica. Estou há quatro horas estripando isto: *Negative Dialektik*, 1966. *Obra filosófica*. Assistindo pela tela como respondi a isto, em “passagens instantâneas...” (segundo tomo do capítulo III de *o poema avoluma.doc*, página cinqüenta), a Suzi Sperber. Choco-me, despenco-me, despedaço-me ao reler o capítulo que escrevi, ainda numa tentativa de colar-me, como negativo, ao texto eletrônico enviado por Suzi, em 5 de abril de 2000 às 18:29. [\[17\]](#) 22:56, hora que aqui me inscrevo sabendo que nada é. O sujeito pensante não sou eu, e produzo meu pensamento-objeto-descentrado. Isto é o que entendo, por enquanto. Isto é... experiência interior? Isto nada mais é do que *ficção*. Minha tomada de direção, minha escolha transversa à “crítica ficcional”. [\[18\]](#)

sexta-feira, 12 de setembro de 2003

23:30 ao alcance dos olhos, página aberta: “le fragmentaire, plus que l’instabilité (la non-fixation) promet le désarroi, le désarrangement”. [\[19\]](#) No dia em que me despedaço sabendo que nada em mim existiu, nem antes nem depois, que me permitisse ser *um*.

sábado, 13 de setembro de 2003

não há unidade, nem “sistema” algum. O que me põe em desacordo quando passo uma madrugada inteira, indo deitar às sete da manhã, preenchendo o relatório do CNPq de resumo das atividades executadas. Devo responder como

pesquisadora bolsista a uma “apresentação e discussão sucinta dos principais resultados obtidos, deixando claro o avanço teórico, experimental ou prático obtido pela pesquisa”. Devo, ainda, apontar objetivos do projeto original e destacar as principais etapas executadas no alcance destes objetivos. Executo-me, com nome e sobrenome, preenchendo linhas do formulário. Observo que minhas atividades foram mínimas durante o período requerido. A compreensão vem como sentença. Inauguro o ano com a *morte do pai*. A metáfora vira metonímia e vice-versa se a linguagem é o vazio [a parte pelo todo pode ser uma translação]. Minha literatura dissimula sua própria falta de base. É que meu projeto, desde então, passou a emergir da experiência de não ter um lugar fixo para o escritor, nem para a escrita. A linguagem, enfim, é vacilação, murmúrio. Mas alerta! “Toda dúvida visceral é superficial”, diz meu Prof. Sérgio Medeiros, na aula de 29 de agosto de 2002, enunciando as questões que hoje me des-escrevem [*dé-crit*]: “A literatura e o direito à morte”, último capítulo de *A parte do fogo*, de Maurice Blanchot. [\[20\]](#)

domingo, 14 de setembro de 2003

estou no Glossário, estancada frente à palavra *essência*. Ruído, ruído. Um rumor interno faz surgir o obscuro evidente da visão. Para poder não falar e escrever sobre isto, dependo de um estado de *túmulo*, porque estou em pleno *ato de perda*. É que, enfim, sei que estou sendo o que uma coisa não-é. [\[21\]](#)

O caminho para quebrar a unidade foi escrever sobre esse teatro de essência. Senti no descolamento da pele o que denominei, em 1988, *ciclo efusivo das linguagens*. [\[22\]](#) A busca pela origem desenhou o círculo dos opostos (corpo engendrando essência, essência devorando corpo) num fluxo descontínuo: eles se chocam, se misturam, se abocanham na dispersão sem limite, assim é que se harmonizam no verbo *hermafroditar*, minha boca que devora a própria cauda. Eu, hermafrodito vendo sem ver a *carta do mundo*.

Felizmente, infelizmente, concludo aqui: não posso dar conta do que escrevi.

quinta-feira, 25 de setembro de 2003

incerta que estou de mim mesma e como que inexistente. Isto, em ato, é um corpoemaprocesso na [visão alucinatória](#). 01:27 sexta-feira, 26 de setembro de 2003. Recebo um e-mail. [\[23\]](#)

sábado, 27 de setembro de 2003

na certeza de que não há certeza, há in.quietação. Sábado claro. 12:37. “*in*” [opõe-se a *out*] que se supõe do lado de dentro em estado de quietude quando da inquietude do arrebatamento (visão alucinatória, *estado de êxtase, experiência interior*) se é *pensamento do fora*. [24] O céu está tão azul e há tanto silêncio agora que penso que possam estar me ouvindo, estes, para quem escrevo, seja como for esse ouvido [sendo apenas o fundo de meu ouvido só – tímpano arrombado, exterioridade nua]. Aqui, só existimos uns para os outros por necessidade útil.

20:56 depois de ter vislumbrado inúmeras relações possíveis com um texto que me manteve, por algum momento do dia, numa leitura fascinantemente des-atenta e delicada, detenho-me na palavra *Anthropophyteia* em seu sentido final: “o instinto sexual primitivo”, e mais especificamente no sentido que é dado em alemão *Urtrieb* (ur: original – trieb: impulso), usado pela psicanálise, “que remete a questão da verdade à fruição”. Posso assegurar, ao morrer do dia, que meu corpo se envolve por essa “energia da linguagem irreduzível ao discurso” e é ele mesmo *amphíbolos*, o ambíguo, que essa mesma energia cristaliza. Este texto do Raúl Antelo, intitulado “O nonsense e a crise meta-antropológica da arte”, apontou-me o grave deste descaminho. Grave [5. Intenso, vivo, profundo] é o que ainda não pensamos. “O que significa pensar?”, pergunta Heidegger. “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é”, responde Clarice Lispector de cor em meus ouvidos desde quando me fiz dela um corpoema. Derrida diz: “você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor”. Depois, este corpoema aparece fendido em dois: corpoema/processo, uma verdade des-feita na fruição, nessa energia que se cristaliza “nas sínteses disjuntivas de palavras bífidias”. Foi, então, que Donald Schüler - vendo-me, em cima da mesa, descalça, equilibrando-me com os pés sobre o *Ulisses* de Joyce, grunhindo com o corpo inteiro o que deixou de ser palavra - disse-me: “tire a barra... tire a barra!”, e entregou-me a valise corpoemaprocesso. [25] Vi, da sua visão, meu corpo reunido, com-e-sem órgãos. “Este processo é it. Não estou brincando. Estou grave. Porque estou livre. Sou tão simples”, porque é com o corpo todo que (...) na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma, Clarice.

segunda-feira, 29 de setembro de 2003

14:21 é já passado que registro: cheguei atrasada, aflita e ofegante no lugar marcado, meu atraso em tempo. Susana Scramim chegou depois e me faz querer dizer agora 21:57 je suis enfant terrible que enfante. Aqui produzo como criança indiscreta. Anoto, para não esquecer os descaminhos do percurso, como por exemplo: *a destruição da experiência*, em Walter Benjamin, por Agamben. No primeiro parágrafo da primeira página do livro, li: “En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.” [\[26\]](#) Ponteira pontiaguda por onde atravesso a minha carne.

terça-feira, 30 de setembro de 2003

não há função estética, não há função poética, há a dobra estreita, vértice onde meu corpo habita, impressão que tenho quando me ponho a ser o que não é e o que não sou; então, o que é um corpoemaprocesso?

17:52 abro o projeto de qualificação de tese, da Rita Bittencourt, que a Susana Scramim entregou-me ontem para que eu desse uma olhada, encontrando aproximações. De fato. Já na página 6, no primeiro parágrafo, parei. 23:07 Penso na questão do que se mostra à profundidade da superfície, nos nós emaranhados do que faço ser minha tese. Não há, nunca houve método algum nisto, o processo não sei o que é. A má escrita vem a golfadas, respiro mal e nela sei me perder, lampejos de um desconhecido arrastando para si tudo. Sinto as rugas, é o rigor, o rigor com que há anos venho dispondo do excesso, aterrorizando o limite do meu corpo limítrofe. Então descubro, exposto de uma forma tão clara, um “legado moderno *marginal*”, dando origem a “uma estranha linhagem”, vindo já de um descaminho (exportação clandestina) aberto à “experimentação”, à “polifonia” da “mescla”, da “indefinição”. Esta estranha linhagem, escreve Rita, “(...) vem se dedicando a extrapolar os limites, a subverter as formas, a explorar as possibilidades ‘mix’ do objeto artístico: combinar imagens, sons, línguas, palavras, linguagens, tempos e espaços,

experimentando um tipo de violência simbólica entre enunciados que caracteriza uma recorrente ‘estética de *hybris*’.”

quarta-feira, 1 de outubro de 2003

Doses Bárbaras de Orlando. [\[27\]](#)

sexta-feira, 3 de outubro de 2003

começo a soltar-me da pele. Preparo-me para tocar na pele de outrem, como coisa invisível, fantasma que queima.

sábado, 4 de outubro de 2003

pressão, pressão interna. São “as doenças da experiência interior”. Provoco dor, sou provocada pela dor, devoro-nos; entre os gozos está a destruição da experiência. Acendo uma vela. Busco índios mortos que me simplifiquem, me deixando como “uma criança nua dentro do mato”. Abro a esmo o livro, meus olhos despencam (todas as aspas são Bataille): “Neste momento, a elaboração não é mais necessária, ela está feita: é imediatamente, e a partir do próprio arrebatamento, que entro de novo nas trevas da criança perdida, na angústia, para voltar mais adiante ao arrebatamento, e isto só tem fim no esgotamento, não há outra possibilidade de parar que não seja o desfalecimento.” [\[28\]](#)

E esta sensação de caos interior... é porque meu círculo é *ser sem centro*. Nada me resta senão a percepção deslocada. Na visão de deslocamento não há fala possível. Não há gesto ou atitude que não aponte um desastre iminente. Vociferar é minha doença mais grave quando sei que o próprio silêncio é ruidoso. Ali suponho um saber pelo qual luto como numa guerra, cortando gargantas que ainda ME balbuciam, ME suplicam que pare, que escute, mas estou cega pela visão do não-saber. « LE NON-SAVOIR DÉNUDE », « LE NON-SAVOIR COMMUNIQUE L’EXTASE. Le non-savoir est d’abord ANGOISSE ». [\[29\]](#)

domingo, 05 de outubro de 2003

20:50 preparação para o ato/processo, rito indefinido. Vídeo corpoemaprocesso para a qualificação: *desessência infraleve*.

00:49 segunda-feira, 6 de outubro de 2003

descubro que na casa onde vivo há um entrelugar. Ironicamente, um *hiato* privado *entre o tempo e o nada*, um espaço que fiz *infraleve*: uma escada com vértice, com dobra, seguida de corredor com fundo para um espelho. Lugar de passagem, de sair e entrar, de subir e descer, de intervalo aberto entre pisos, de interregno de espaços, de “atividade veloz, sem resolução”, lugar do “estado de movimento”. A escada, o corredor, o corpoemaprocesso, ali, em acontecimento, é estado de DESESSÊNCIA *infraleve*. Agora não há tempo para notas, as expressões aspeadas são falas duchampianas, colo aqui mesmo a citação de que, urgentemente, preciso para dizer: hoje transpus “(...) el lugar plástico de esa ‘cointeligencia abstracta’, que debe ser intervalo abierto (sin límites finitos) de demarcación imposible, pero separación que une y donde ocurren colusiones y no colisiones, es un nódulo pluridimensional de estructura inexistente, sin espacio, tiempo o movimiento mensurables (pero presentes), refractario a cualquier análisis y accesible en su unicidad a la intuición solamente. Felizmente nominado como ‘infraleve’ (*inframince*), es enorme en su ínfima infinitud, transforma todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, reúne y separa todas las dualidades, se presta tan sólo a la evocación aproximada y sólo se deja percibir por las potencias del erotismo andrógino. Su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señorío de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo.”¹

Aqui, cria-se a situação precisa para lançar ao glossÁRIA [infraleve\[za\] e complô. \[30\]](#)

¹ MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas*, 1989, p. 11.

segunda-feira, 6 de outubro de 2003

o oculto. ocultação. O que jamais se revela. O que está ausente na clareira do ser. Não-dito. Não-pensável. O não-saber. O [desconhecido](#).

terça-feira, 7 de outubro de 2003

a possibilidade de não estar compreendendo nada. Conversa em volta da mesa com Fernando Scheibe. Não é possível fazer a experiência do desastre, não é possível, nem mesmo vivê-lo (o desastre?) vivê-la (a experiência?) [31] – e a experiência interior? [32] É nela que me acidento e não sou mais nem sujeito nem objeto [“fusão do objeto e do sujeito”; sujeito = não saber; objeto = o desconhecido, isso é o que me interessa em Bataille]. Desapareço a cada linha que escrevo e escrevo e escrevo, e acredito que por um bom tempo, antes que me falte a vista, ou as pernas, ou o corpo todo, estarei às voltas deste diário, das notas, do glossÁRIA, desaparecendo neles a cada dia. Que diabo estamos querendo, ou fazendo, sobrenomeando-nos? *L’horreur – l’honneur?*

Paris,

novembro de 2003 a julho de 2004

sexta-feira, 14 de novembro de 2003

os pêlos e as unhas aqui crescem mais rápido enquanto a língua paralisa e o pensamento anda em desvio, não há outro querer, outro saber senão o do prazer estrangeiro de perder-se no fora. A luz do dia é “illisible”....

(No estranhamento da biblioteca dois livros sob a luz do abajur: Artaud e Blanchot).

“Quand **il parle de la vie**, c’est du feu qu’il parle: quand el nomme le vide, c’est la brûlure du vide, l’ardeur de l’espace à vif...” [\[33\]](#)

sábado, 15 de novembro de 2003

“L’illisible ne se définit pás, **il s’éprouve.**” [\[34\]](#)

domingo, 16 de novembro de 2003

frio cinza líquido.

quinta-feira, 20 novembro de 2003

frio cinza seco. Minha respiração aqui não se obstrui, então penso que seja a umidade dos trópicos, ou qualquer coisa lá que me ponha num estado histérico de alergia [alegria?]. A bela biblioteca da Maison Internationale, por enquanto, é o que me faz hoje tremer os ossos (tremor os ossos: essa experiência ilegível é a mais fundamental), e esse livro grosso e grande apenas com o nome “Artaud” escrito na capa, ele vira-se e me olha, mas o que sou eu? Sua comunidade inconfessável? (isto já é Blanchot, ou Bataille?). Ou um “*eu* lendo que se inclui no texto (e é lido pelo texto)”? [\[35\]](#). Isolo-me. Acolho-me sob a luz de uma imensa janela que dá longa vista a gigantescos telhados, feitos como chapéus arrematados à costura de um bordado, pequenas janelas, lado a lado, miragem fantástica, fantasmática película fílmica é a visão que parte do interior de uma janela. « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre... et je me couche, fier d’avoir vécu et souffert dans d’autres... » [\[36\]](#). A fotografia! – o visto pelo visto, o choque pelo choque. Penso que me registro nela, nem isso. Ela só em mim assim se registra, nada disso também. Tudo é morte súbita no que desaparece e *destranscende* no instante em que escrevo. O que escrevo nunca é o que escrevo, por mais que necessite escrever para não perder o que se *desescreve* (a palavra que se desmanchará no corpo, em outro espaço que

também é o da escrita). O fato é que, simplesmente, penso e tenho ainda a ilusão de ser a própria coisa ali suspensa... inapreensível, a coisa e eu sendo. Mas o que se quer? Não é assim a pergunta. Não é o que se quer, mas sim, o que eu estou querendo com isto? Onde quero eu ir? Quero eu ir? Talvez queira não ir a lugar nenhum, talvez queira não dar em coisa alguma. E, contudo, eis aí um forte querer às avessas. E neste forte querer ponho meus pares ao lado, ou melhor, misturados comigo, não diante de mim, porque se tornou impossível escrever este querer senão na primeira pessoa, e esta é ninguém. Tenho a perturbadora sensação, fendida em paradoxo, caindo na cegueira do que escrevo, de criar a contradição maldita. Je suis dehors. *Faux pas?* Por isso, o que me resta é meu corpo, meu objeto primário, que, de fato, unitário, é feito em pedaços na experiência. Outra ilusão. E, no mais, não há solidão como se desejaria, enquanto solidão é coisa que se pronuncia. Sinto compulsão para escrever antes de ler, tenho o livro aberto e fico querendo escrever, escrever em vez de ler e não sei por que, e não sei o que, e insisto neste lixo escritural tosco, tolo, que não estou à altura para aniquilar. É que tenho fome e morbidez, pois não quero saciar a fome, quero desfalecer em fadiga, cansaço que me ponha de bruços, de lado, de joelhos, que me erga, que me ponha em pé, para todos os lados, espargida, agônica, louca, imersa no espaço, até que o meu corpo, somente este corpo, me mostre, não, não me mostre nada, execute-me de uma só vez no que me faz arder em escrita. Corpo-escritura é o que anda se falando também por aqui. Como se as palavras se oferecessem à metamorfose última, elas querem perecer no corpo, porque é dele, graças a ele, que se tem a experiência da carne do que se escreve, e só o corpo para saber disso. Na carne tudo desaparece. Na carne é que se tem a morte certa. Como falar disso sem que disso se tenha experiência pessoal e subjetiva? Mas a experiência da morte é impossível!

sexta-feira, 21 de novembro de 2003

« Le corps est devenu le lieu d'une crise du langage. » [\[37\]](#)

sábado, 22 de novembro de 2003

inconstância e descontinuidade. O ponto final existe para o finito e para a infinitude, quando ambos se separam um do outro. Esta escritura que procede

improcedente, discordante e sem origem, retalha em pedaços esse organismo vulcânico movido pelo desejo. Estou perdida, estou perdida, e escrevo isto e isto é falso. Tudo é falso na linguagem e, portanto, no pensamento e, portanto, no movimento que estrutura teses. Doutorado sem tese. [Escrever isto já é transitar no “campo dos impossíveis”.] Assim é melhor. Mais coerente, se assim estou num cruzamento *brûlant* onde a matéria que queima e me domina é o estado iminente de uma contradição performática. Mas não é o teatro, a questão é o fogo que arde no corpo que *brûle*, morrendo nele, sem esforço algum de sobrevida, uma filosofia, nascendo outra que se instala na invenção da morte. E desarranjo por uma literatura que brinca, ironiza, faz tudo ser cômico porque, agora, já se sabe, só há lugar para a ficção. Hilda Hilst, *Fluxo-floema*, meu livro de cabeceira: “meu Deus, por que o mundo me comove tanto? (...) o homem, esse abismo mais fundo que me come, meu Deus, a memória tristíssima de tanta inocência, como eu gostaria de arrancar a minha pele sem medo e mostrar o meu todo para outro. Ele dizia meu Deus, assim com esse corpo, assim com esse sangue, AHHH, eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo?” Hilda que está morrendo, devagar, bem devagar em Campinas, São Paulo.

Jean Lévêque « *L'invention de la mort* », noite de sexta-feira, seminário assistido no Collège International de Philosophie. Ele inicia falando de Derrida. Todos aqui falam de Derrida. Derrida tão vivo ainda em Paris. Invento o que não me sai da cabeça, rabisco o que ouvi em outra língua. “A gênese de qualquer coisa é totalmente diferente de um lápis escrevendo sobre um papel” ou destes dedos escrevendo sobre estas teclas.

Tenho um corpo, um corpo que a tudo se liga aos pedaços, e isso deve servir para alguma coisa, nem que seja para o desperdício.

segunda-feira, 24 de novembro de 2003

domingo fui ao cemitério. Antes havia comprado um livro de Edgar Allan Poe, tradução de Baudelaire, folhas amarelas quase virando pó. Depois, lá estava eu à vista do pó, sentada ao lado do túmulo de Baudelaire. Ali, imergi na fúria, distante dela. Flâneuse, sou alegoria melancólica, a fadiga é também minha droga. Eu quero fazer poema inabitável, irrespirável, com o limite do meu corpo. É isto possível?

Como inventar um corpoemaprocesso sem um diário?

terça-feira, 25 de novembro de 2003

hoje acordei sem luz. Lembrei que ri durante um sonho.

Blanchot, Artaud. O que faz Baudelaire aqui? Hoje não registro hoje; leio mais que posso, mais do que antes já li. Leio devorando-me no que leio, leio sumindo-me no que leio, leio sendo-me lascivamente devorada por quem leio. Deixo-me levar por caminhos sobrepostos, contrapostos. Ecos dos seminários assistidos reverberaram no que leio, movimento aleatório, mas que não me seduz a qualquer lógica de sentido, essa engrenagem do discurso, involuntária [?], mas insistente, que não pára de se oferecer.

quarta-feira, 26 de novembro de 2003

escreverei esta tese alimentada pela dúvida, ou melhor, sucumbida por ela. Mas este não é um movimento inoperante; ao contrário, é exatamente essa a operação que o move, ou seja, a questão. Suspende-se em questão, ser a questão, manter a questão somente questão. O movimento sem resposta. A resposta resolve a questão, então, há aí uma resolução, uma solução de continuidade e um processo extenuado, esgotados pelo imprecativo do desejo de resposta. Manter-se na abertura da questão é manter-se no estado impertinente de extinção. Não um processo extenuado, mas a permanência da extenuação. Isto é conversa infinita. *“De onde vem esta preocupação em questionar, e a grande dignidade atribuída à questão? Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão. Trabalho do tempo.”* [O diário teoÁRIA – ou como sugeriu Susana Scramim por ocasião da qualificação de tese – teÁRIA: o que imediatamente reporta a idéia de tecer, coser, bordar, a quantas mãos? Por infinitas mãos...(marionetes de Cronos?). Tear é também o conjunto das rodas de um relógio ou a rede metálica que constitui o fundo da fôrma de onde se fabrica manualmente o papel. O tempo da escrita. Tempo des-contínuo, contínuo e descontínuo num só tempo? Escrita-fragmento? Há outro modo de escrita? Ao menos, não me parece que exista outro modo de leitura. Desejo voltar a isto, meu desejo é sempre uma reação acrônica do trabalho do tempo]. *“O tempo é a virada do tempo. À virada*

do tempo corresponde o poder de se tornar questão, palavra que, antes de falar, questiona pela maneira de ser da escrita.” Isto me diz Blanchot, agora, retirado neste instante da estante, lido de um só gole na minha língua materna, amanhã, ou depois de amanhã, verei como diz isto em sua língua materna, estou em pleno trânsito das línguas, desterritorializada. Mas há um território? Esta é uma questão de origem. Por que aqui, tão atabalhoada, mesmo assim, sinto-me em casa? “Freud afirma mais ou menos que todas as questões atabalhoadas das crianças lhes servem de revezamento para a questão que elas não formulam, e que é a questão da origem. Da mesma forma, interrogamo-nos acerca de tudo a fim de manter em movimento a paixão pela questão, mas todas elas se dirigem para uma única questão, a questão central, ou a questão de tudo.”

quinta-feira, 27 de novembro de 2003

Paris tem universidades com *Écoles Doctorales* cujos corredores cheiram a mijó e os banheiros, próximos a moderna e refinada sala de conferências, são como os de algumas prisões no Brasil ou como os banheiros antigos de rua da Bahia, sem vaso sanitário. Choque pelo choque. Visto pelo visto. Mas o mais grave, o gravíssimo impensado, foi o que vi acontecer na sala de conferências, *vis-à-vis*: a ausência de estesia na agudização megalômana de um estado de dissimulações - disseminado em psíquica teia acadêmica como uma recrudescência da peste detectada e denunciada por Artaud, no início do século passado, aqui mesmo em Paris, na Sorbonne – avigorando um sentido de subjetividade arreversa e decadente. (E-x-trangér? Em sentimento inconfesso – o *de dehors*, o *par-dehors* – tolerantemente indesejável ao *de dedans*, *par-dedans*. L’un en vis-à-vis de l’autre). Há, na verdade, um descolamento de peles nas identidades: identidade de escritura, que não identidade corporal, que não identidade pessoal, que sim bolhas descamantes na superfície epidérmica aferrolhada às tradições territoriais. O corpo de escritura e o corpo político escarpelam-se, um ao outro, a olhos vistos, criando estranho odor no *ardor do espaço em carne viva*. [38]

sexta-feira, 28 de novembro de 2003

na órbita dos contrastes, há, também, espaços de estrutura clássica gigantesca, a exemplo do Collège International de Philosophie, onde se respira ar gelado somente enquanto se atravessa a extensa área do jardim. Logo podem ser vistas as grandes portas que dão passagem a corredores asseados que conduzem às salas de conferências aconchegantes e dispostas de maneira necessária para o evento. Ali, estão visivelmente poupados dos efeitos do flagelo da peste, principalmente, o coração e o pulmão. Estes, segundo Artaud, são os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, os que dependem diretamente da consciência e da vontade. No interior da sala parece haver uma certa generosidade híbrida e miscigenada na produção – mais do que transmissão ou exibição – do conhecimento. Território desterritorializado. Lugar de centro feito à margem. Um dos conceitos principais de seu dispositivo teórico, apresentado na introdução do programa, é aquele da intersecção. Encontros inventivos entre pesquisadores em constante elaboração. Confesso, diante do deleite das horas que ali passo, que sinto o corpo bem mais aquecido nesse outro campo da experiência.

sábado, 29 de novembro de 2003

como não criar expectativas? Expectativa é sempre desde já frustração, a questão de fundo é a incompreensão da morte. Talvez não devesse seguir adiante. Mas não tenho propriamente uma escolha em mãos. Penso em retomar questões filosóficas. Reabrir a escritura impessoal. Se fosse reestruturar um percurso, tenderia à abordagem deleuziana sobre *o que é a filosofia*, abandonaria de vez este diário e, talvez, executaria, por fim, lentamente, em carne viva, a subjetividade *survivante* deste corpoemaprocessado. Não me dou mais garantia nenhuma que o que está aqui sendo escrito seja realmente lido. O fato de propor, em projeto de doutorado, um diário-tese, exige... menos intimidade? Um afastamento produtivo dos planos público-e-privado? O que exatamente acontece no particular-e-subjetivo que debilita, impossibilita, deessa toda a questão objetiva, universal, de conjunto, questão que justifica produções de tese? Como sustentar a questão abstrata e impessoal no espaço literário, quando o que se tem em questão é o plano da experiência interior atravessando a materialidade física de uma

escritura corporal que nada mais é do que espaço literário indo além do limite do livro? Esta seria a minha questão profunda que não formulo. Mas obviamente não a *questão mais profunda* de que fala Blanchot. Embora esta minha questão seja notadamente uma questão que age no desvio.

“(...) presença de uma imagem que lhe transforma no enigma de uma imagem. A forma da questão mais profunda não permite que a ouçamos; podemos apenas repeti-la, refleti-la num plano em que ela não está resolvida, mas dissolvida, remetida para o vazio de onde surgiu. Aí está a solução: ela se dissipa na própria linguagem que a compreende.” [\[39\]](#)

Na verdade nada disto está ocorrendo agora; há, no vazio, uma crosta que o sustenta, fazendo dele um corpo... *Qual é a parte do seu corpo que dói?* Pergunta-me Susana Scramim. Tem razão quando, forte, dirige para mim o olhar e ela mesma responde: ... *o que dói é o seu corpo inteiro*. Na verdade, isto que faço é minha absoluta solidão, e escrever isto é, além de cômico, ilegível.

domingo, 30 de novembro de 2003

talvez eu não possa prescindir da questão de conjunto. Talvez eu não entenda o que está sendo dito. “Daí decorre que, quando a questão se afirma manifestamente como questão de conjunto, em todos os grandes movimentos dialéticos típicos de nosso tempo, ela nos decepciona por sua pobreza abstrata, pobreza que imediatamente se transforma em exigência, pois essa abstração somos nós, é nossa vida mesma, nossa paixão e nossa verdade, cada vez que ela nos obriga a referir-nos, de forma impessoal, à questão de conjunto que carregamos. Dessa força abstrata, impessoal, nós sofremos; ela nos atormenta, não nos deixa felizes; ela nos parece pobre, e ela é pobre; até nossa linguagem abstrata exerce contra nós uma pressão que nos separa cruelmente de nós – e contudo, por essa abstração, devemos responder, e reconhecemos nela nossa verdade de conjunto, que nos questiona.” [\[40\]](#) Por que a filosofia? E por que propriamente Deleuze, neste caso? Talvez, porque não tenha como esperar a velhice para chegar à hora de *falar concretamente*, porque necessito já *deixar-me engolir* por esta questão e, talvez, quem sabe, em razão de minha agitação indiscreta, se dando sempre depois da meia-noite,

quando é o momento exato onde só me resta perguntar. E porque, lendo Deleuze, entendi que comecei do contrário.

Mas por que ainda a filosofia? Talvez, porque hoje tenha lido Blanchot fazendo esta pergunta como uma *questão anacrônica* e dando esta *resposta moderna*: “O que é um filósofo? – (...) Antigamente dizia-se: é um homem que se espanta”; hoje, ele diz, devendo a resposta moderna a Georges Bataille: “é alguém que tem medo”.

Talvez, também, porque ontem tenha ficado por quatro horas, dentro de uma biblioteca, debruçada sobre a obra de Marguerite Duras, num movimento aparentemente extra-tese (inventando o desejo do outro) e tenha lido o que de empréstimo me servia: que certos escritores são amedrontados, pois eles têm medo de escrever. *Isto que tem acontecido no meu caso*, diz Duras, *é que, talvez, eu não tenha jamais tido medo deste medo aí*. O medo, meu grande medo, é também minha alavanca. Logo cedo, e antes de tudo, a filosofia foi um exercício de escritura que não se põe ao avesso. Mas muito antes disso o teatro saiu de dentro de mim como uma inchação cerebral epidêmica, a peste artaudiana, sem que dela nada soubesse ainda e, sim, causa de uma revolução íntima, calamitosa, gerando uma mutação celular profunda, assim fui possuída pelo teatro antes de possuir Artaud. [\[41\]](#)

E a literatura? O que é a literatura? Por que a literatura? Estarei morta ao responder. Ainda hoje, esta noite.

sexta-feira, 5 de dezembro de 2003

não morri. Aliás, aí está a impossibilidade da experiência da morte. Impossível factualmente dizer isto: “eu morri”. Mas escrevo, escrevo isto, e morri naquela noite e ainda morro neste dia, agora enquanto escrevo. Por que então escrevo “não morri”? Porque de fato estou aqui morrendo aos poucos, à medida que avanço neste diário. Modo de permanecer no desvio de qualquer questão. Dispersa e desprovida. Este diário está do lado de fora, não de dentro como poderia parecer [interioridade que excede e se ultrapassa.] Neste diário está o *outro*, e toda a questão é também *questão sempre outra*. Não há unidade, não há universalidade, mas e por que alimento a idéia fascinante de *subjetividade ativa*? Subjetividade sem sujeito? Há uma certa relação com o que escutei de Jean Lévêque em *L'invention de la mort*, no Collège Internationale de

Philosophie, quando ele diz que (e não posso citá-lo em livro e página, mas apenas trazê-lo de meus rascunhos) uma existência que se reporta a si mesma, se reporta a qualquer coisa que não seja a si mesma. [\[42\]](#)

9 de dezembro de 2003

[Diário Vivo] 18:37 A conferência é num teatro da Paris VII. Hoje vou conhecer Madame Kristeva. Hoje sinto dores na cabeça, uma pressão que inicia na parte superior da nuca; isto cria um certo torpor, um acavalamento das percepções. Nunca desejei tanto alguém para conversar, conversar qualquer coisa em outra língua. Suponho que a causa da dor seja o frio e o silêncio que gela. Fiquei pensando o que me escreveste ontem sobre o colóquio e a obviedade. Senti-me tão igual àqueles de quem falaste, óbvia e redundante. Se meu vazio atual fosse autenticamente vazio, talvez finalmente eu despertaria no não-sentido e faria gritar minhas carnes. Mas há um desejo cego que me cega ainda mais, vivo na ilusão de ter algo. Estou chorando como tu, meu centro interior que não-centro, que não-dentro, inunda-se das águas mornas da...

Chegou Julia Kristeva, ela tem um nariz parecido com o meu. Eles estão todos sobre uma luz âmbar. Vai começar o espetáculo.

Dia 10 20:05 Kristeva tem olhos em tudo. À primeira impressão parece não haver nela sinais de obviedade [...]

Estou me protegendo do frio, sentada em um café. Caminhei como louca durante a tarde inteira, [perdendo-me completamente nas ruas, insistindo no erro, repetindo caminhos] a razão era achar umas luvas. Meus dedos perderam a sensibilidade a uma determinada hora da tarde, enquanto insistia [obcecada] em me impregnar de instantaneidade perene fotografando a igreja gigantesca [das mãos congeladas pendia um dedo branco rígido]. Andei bem comigo, mas não tenho mais nada a dizer. Minha subjetividade óbvia está me cansando dia a dia - vazio morno que não procria, minha fraqueza em levar, ao fim e a cabo de tudo, a dor ativa... Isto faz com que te reconheça além do que me dizes de ti... E aqui, sozinha, comovo-me diante dos teus olhos [muito fundos e vivos aparecendo] que sobrevivem diante da miséria do que constatas, sendo eu, a mais insolente delas [és condescendente comigo, lembra? E devo estar sendo contigo também]. Estou indo agora assistir a uma peça e isto me dá prazer de que preciso.

18 de dezembro de 2003

[Diário Vivo]. 11:03. Maison Cité Internationale. Tem um sol que me aquece por inteiro, sinto as faces mornas do meu rosto e não obstante gozo do ar livre gelado lendo *A conversa infinita*. Interrompo a leitura e venho te escrever; meus olhos pesam, o sol me entorpece. Vejo-te daqui onde estou enquanto te escrevo e escrevo porque necessito escrever, não por ti, mas por mim. Tu és a distância de que preciso para que me retorne o que perdi na ausência da escrita. “Ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.” Passaria uma vida sentada a este sol, estando exposta ao frio sem senti-lo, vendo-o porque separado de mim. “Ver é então perceber imediatamente ao longe. – ... imediatamente ao longe e através da distância. Ver, é servir-se da separação, não como mediadora, mas como um meio de imediação, como i-mediadora. Neste sentido, também, ver é ter a experiência do contínuo, e celebrar o sol, quer dizer, além do sol: o uno.”

Olho para o sol de olhos fechados. Só é possível olhar o sol dentro de uma visão de escuro avermelhado, ardente. O céu cega, o além do sol é a própria cegueira. Ele se move, *ele gira ao redor de algo*, eu giro em torno... (sem complemento). *Não caminhando, não permanecendo* agora penso ser eu o *descaminhado, aquele que saiu da proteção do centro*. Abandonada que estou a esta *magia do desvio*, minha busca é, sim, *da mesma espécie do erro*. E nada é tão completo do que o sentimento agora separado de tudo e que, não obstante, deseja, mesmo sem saber como, dispor do amor.

22 de dezembro de 2003

posso estar descobrindo com Levinas, perdendo-me no acaso do encontro, nem tão acaso, a raiz, a origem de minha perdição: será então isto? Será que vivo e sou consumida pelo que chama de desejo metafísico? Aquela *que tend vers tout autre chose, vers l'absolument autre. Désir qu'on ne saurait satisfaire. Il désire l'au-delà de tout ce qui peut simplement le compléter.* [43] Por isso, talvez, a *questão mais profunda* de Blanchot? Por isso o desejo da experiência de uma subjetividade reversa com um corpoemaprocessos? *C'est-à-dire comme vers une altérité absolue, inanticipable, comme on va à la mort. Le désir est absolu, si l'être désirant est mortel et le désir, invisible.* Mas a que ponto

responde esse espírito na carne? Será ele possível à metafísica do desejo, que deseja o absolutamente *outro* além das satisfações, onde nenhum gesto do corpo é possível para diminuir tamanha aspiração?

Rue Saint Denis. Multidão. O mesmo. O outro. Misturada que estou no outro lado de tudo que é o mais interior possível. Esse ser nada dentro de tudo, essa sensação de ser tudo neste nada que pulsa a perder-se do tempo... essa grande perda de tempo.

29 de dezembro de 2003

- o eu é o outrem – metrô – acabo de passar da estação que deveria descer, a distração é o estado de divagação a que me disponho agora. Vou para além, muito além de onde pretendia. Ir – deixar-me levar pela passagem – isto é ser outrem, não eu. Ver o vagão encher de gente. Agora se senta um outro à minha frente. Mais discreta que uma fotografia, a escrita registra na invisibilidade. As pessoas descem na estação, eu permaneço. Senta-se outro à minha frente, eu sigo nesta impropriedade, escrevendo sem objetivo algum. Escrevo porque parece que não sei pensar fora da escrita. Escrevo e parece que não sei mais pensar. A escrita executa-me o pensamento, e ele vira carne que se oculta. Vou descer na próxima estação, a esta altura já devo ter cruzado o rio. Posso escrever, mas a visão fora do pensamento é preponderante. Impera em concretude estática convulsionada. Square St. Vincent de Paul. Dia mais que cinza. A temperatura é de -1°C. Pombos. O que se passou no interior da igreja é o que não posso, em mim, desvelar. Sigo.

15 de janeiro de 2004

Foi possível perceber que o silêncio da escrita é escrito estridente, ensurdecido, que desaparece.

“Perdemos a morte? O que se quer dizer com isso? Teríamos esquecido que somos mortais? Será que não estamos a todo instante mencionando o que nos faz mortais? Nós mencionamos, mas para dominá-lo com um nome e, em nome do qual, no final, nós o abandonamos. Toda nossa linguagem - e é esta a sua natureza divina - é agenciada para revelar no que ‘é’, não o que desaparece, mas o que sempre subsiste e que nesta desapareição se forma: o sentido, a idéia, o universal; assim ela não conserva da presença, senão aquilo

que, verdadeiramente tampouco é, escapando à corrupção, a marca e o selo do ser (à sua glória também). O recuo diante do que morre é recuo diante da realidade." [\[44\]](#)

Ontem encontrei-me com Pierre-Antoine Villemaine, homem de teatro, « metteur en acte » de *L'arrêt de mort*, de Maurice Blanchot, numa conversa de duas horas. Antes, encontrei suas palavras em um artigo, junto com as de Derrida e, agora, confrontava-me com seu olho, expressando-me mal em sua língua e pondo meu corpo a falar pela plenitude do erro. Villemaine, neste artigo, responde as perguntas de um debate que ocorreu em janeiro de 1987 por ocasião da estréia do espetáculo *L'arrêt de mort*. O Centre National des Lettres organizou uma mesa redonda reunindo dois filósofos – Jacques Derrida et Phillippe Lacoue-Labarthe – e dois homens de teatro – Maurice Attias e Pierre-Antoine Villemaine. Villemaine inicia dizendo: « L'oeuvre de Maurice Blanchot est une oeuvre inclassable, ouverte, à la croisée de la littérature, de la philosophie, de la poésie. Elle nous transmet une expérience unique, se situant dans un au-delà du sens, une oeuvre irrécupérable. Liée à la fascination, elle nous bouscule, dérange nos certitudes, nous conduit avec fermeté à un questionnement permanent. L'écriture est ici le lieu d'une épreuve radicale, hors de tout repos possible, celui d'une veille vigilante et exigeante qui nous engage à lire, penser, ressentir autrement, autre chose. » Eu, agora, encontro-me assim, em perigo. Meu corpo é escritura? Meu ato de escrever vem do descomedimento da força dos músculos liberada. Ela exige que eu escreva, mas que seja com os ossos, com a respiração alterada, ela exige de mim que faça a experiência na carne. Eu vou encontrando em Blanchot a des-razão desta exigência. Meu teatro desessencializado resulta da insensatez, da confusão da linguagem, o sentido de sentir e o sentido da ausência do sentido. [\[45\]](#)

Hoje sou um bloco em branco. Pensarei sobre isto por uns dias, não escreverei uma linha sequer.

22 de janeiro de 2004

Uma vontade me apodera. Dependo dela para chegar aqui. Para dispor-me à escrita e a ela expor-me. Porque a única coisa que me interessa neste

exercício é a diluição da própria escrita no meu desvanecimento, no segundo sentido empregado por esta palavra, sendo vaidade, orgulho e presunção, porque, ao final, quero-me no primeiro sentido, desvanecida, dissipada, extinta e desfeita.

31 de janeiro de 2004

aqui, quando escrevo isto, suponho um lugar, um espaço. Espaço do quê? O que pode ser o espaço para a experiência da escrita?

04 de fevereiro de 2004

Hilda Hist morreu em Campinas; o *Vivo* está lá.

05 de fevereiro de 2004

vou percebendo na brancura da página que se trata de um esforço demasiado discordante e sem nenhum objetivo além, apenas o de estar na experiência da escrita e tê-la como fim em si mesma. Trata-se, então, de uma prática em que há o “sim”, a “afirmação”, a “alegria”, como na fala de Blanchot em que ele se apodera da vida como afirmação do vivido. A vida que entra na doce passividade que há na morte, eis aí a liberação da morte e a alegria chega através da necessidade desta liberação. Uma vida que está sobre o fim e não a vida eterna. « Je ne suis ni savant, ni ignorant. J'ai connu des joies », começa aí *a loucura do dia*. Estas palavras em breve estarão no meu corpo, estas palavras se reinscreverão sobre a tessitura nervosa dos meus músculos, a serviço do desconhecido que mantenho em estado intocável na minha experiência interior. Por que possuir a escritura de Blanchot com meu corpo? Por que esta incorporação, esta possessão? Seria a necessidade de ver minha própria matéria perecível, intransferível, provando na pele a doçura desta passividade, levando ao extremo da experiência corporal, ao limite físico, o êxtase desta liberação? Mas é com violência que me dirijo, eu destruo a escritura de Blanchot com meu corpo, não com leveza e doçura que é a maneira com que ele deseja sua escritura. E, no entanto, é isto que me provoca o *prazer imenso*: meu corpo em processo... Eis aí a morte súbita da escritura num corpo em pleno gozo do desastre!

06 de fevereiro de 2004

ontem recebi esta mensagem de Pierre-Antoine Villemaine, após ele ter assistido ao vídeo apresentado em minha qualificação em 27 de outubro de 2003. Depois de haver assistido a sua direção no Atelier de leitura realizado no evento *Une voix narrative – pour un hommage à Maurice Blanchot*, soube que era a ele que entregaria as imagens. (Parece-me que estou deixando claro que é exatamente pelo fato de estar escrevendo uma tese que posso levar a experiência ao limite e provar o além do possível; do contrário, como saber do limite?)

----- Original Message -----

From: <PAVILLEMAINE@aol.com>

To: <clarissaalcantara@hotmail.com>

Sent: Thursday, February 05, 2004 11:02 AM

Subject: Sans sujet

J'ai pu regarder la cassette!

Rapidement, trop rapidement, je note:

Crainte et tremblement

Se redresser, monter grimper.

Enfermement. Sortir de son propre corps, des limites proprement humaine:

cri, animalité, glissement du féminin au masculin, animalité - anamorphose du corps...

mais il faudrait en parler ?

Pierre Antoine Villemaine

Respondi:

C'est comme ça.

C'est ça un corpoèmemprocessus: l'anamorphose du corps, l'animalité...

enfermée

quand ce corps là devient l'écriture.

Le cri de cela (peut-être lui, peut-être elle) qu'il y a de plus séparé.

Mais encore il y a quelque légèreté dans cette affirmation.

"Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans

l'avenir."

Oui, il faut en parler...

10 de fevereiro de 2004

este diário nunca foi um diário, no sentido de que fala Blanchot: "O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto. É um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim." Já havia citado isto em nota anterior, não importa. Sim, há dois caminhos. Mas o que chamo de diário é onde se prova, se constata, se apresenta a própria tarefa do erro: a de ser outro num corpo que não é meu. Muito menos possível fazer disto *cartas ao pai*. [\[46\]](#) Li Daniel Link, como me foi sugerido, mas encontrei uma diferença à primeira linha. Nunca meu pai desenhou mapas para mim, ao contrário, passou a vida dizendo-me: faça você mesma. Esta foi sempre a sua experiência, não teria outra coisa a me dizer a não ser isto. Portanto, nunca tive quem me desenhasse mapas e, talvez, por isso, nunca tenha tido nem mesmo inclinação alguma para traçá-los. Não conheço a geografia e perco-me na história, cujo não sentido é o que mais me encanta. Não acredito em mapas traçados. Absoluta pretensão minha, mas a ingenuidade deliciosa de Link me assombra. Fiquei imaginando cartas a Blanchot: Querido Mauricinho...? Querido Blanchot? Meu amigo Maurício? Eu haveria de tê-las já destruído muito cedo, queimá-las seria um ritual de iniciação ao desconhecido. Jamais as daria a ler. Não há em Blanchot possibilidade alguma de assumir tal paternidade, muito menos ouvidos para tal sujeito definido que clama saudoso pelo pai. E mais, não há em mim nenhuma vontade de tê-lo conhecido, um homem que se inscreveu no espaço pela ausência, espaço secreto, sagrado demais para sua realidade sensível, ali, presente. Gosto de pensá-lo morto, tão recentemente morto, pois há mais afirmação nesta morte possível do que na própria experiência por ele vivida, enfim, ilegível. Eu ousou repeti-lo, mas não uso seus mapas, porque nele não há mapas e sim caminhos desviantes, que se confundem e desaparecem logo que se tenta apontá-los e segui-los. Uso-me dele, sim, para inventar outra espécie de desvio, o de uma subjetividade arreversa afirmada na experiência-limite de

um corpo sem sujeito, e faço um alerta para a idéia ilusionista de que se está diante de um diário íntimo [quem escreve é o fantasma da identidade, MOI]. Aqui, leva-se ao extremo arbítrio o jogo proposto por Blanchot (e também por Bataille ou qualquer pai suposto): estou provando o gosto do jogo de uma escritura insensata que se cria, sim, *fora do discurso, anônima e distraída*, mas absolutamente porque estou livremente dominada por um corpo que transita fora dos mapas, em vôos cegos sobre eles. É esta a única possibilidade de se fazer ler [ver sentindo a pele da superfície dobrada] a vertigem de um corpoemaprocesso.

19 de fevereiro de 2004

a questão da verdade: “

20 de fevereiro de 2004

morreu Blanchot exatamente há um ano.

« Que peut-on retenir de l'oeuvre de Blanchot ? La mort, sans doute, la mort comme horizon de toute esthétique. Que l'expérience de l'art est expérience de l'étrangeté, du mourir, d'un exil qui serait non pas "*cheminement sans but*" mais "*certitude du but sans chemin*". » [\[47\]](#)

Começo então a desmanchar a pergunta que me foi lançada sobre a qual estética me filio. Com prazer e, não menos, alegria, eu constato que desapareço com meu corpo a cada dia, soltando-me da crosta de um reducionismo classificatório, caduco e interesseiro. Estou ligada ao meu corpoemaprocesso sendo ele objetivo de si mesmo que só faz, imperativamente, desaparecer o caminho. Ele a autoridade, ele o drama. Sem pai, sem mapas, sem destino. Um corpo só, ele mesmo pedaço morto de si, de mim. Exaltado, estremecido, ausente, impessoal, agônico, possuído pelo êxtase, pela morte que ali está atravessada pela vida da escritura impossível de se conter em livro. Eu gozo, logo não penso. Mas hei de reconhecer (*reconnaissances*) neste corpo o grito alienado de Artaud e o branco violentado de Blanchot, misturados, transgredidos, subassumidos. Sobre Artaud: « Pas la poésie-objet donc (de jouissance, de consommation, de lecture... à distance), pas la poésie qu'il qualifie de "littéraire", mais la poésie-force, incantation,

rythme, "la poésie dans l'espace" (ce qu'il nomme théâtre), le mouvement des syllabes proférées, expectorées – les corps animés des mots. » [48]

De Blanchot, há qualquer coisa que faz tremer os ossos com leveza imperceptível.

[o que em Artaud explode em cólera pelo poder do orifício]

Mas ocorre que no corpoemaprocesso as sílabas se esvaem esfarinhadas, nele, as palavras são disritmia muscular, o corpo expectora a própria ausência, profere o indizível. Difícil suportá-lo à presença perturbadora que ameaça o controle da força. Teatro? O encantamento pode ser o distúrbio.

23 de fevereiro de 2004

não ter o que dizer e ter que dizer, eis o mal-estar e a intolerância da escrita.

25 de fevereiro de 2004

depois do avesso – o que se expõe?

6 de março de 2004

o tempo depois dele nunca mais foi o mesmo (fez-se o espaço descolado, deslocado, sem gravidade), nem o peso das horas às costas, nem o peso de mim no tempo da escrita. La légèreté? É a coisa que me toca as vértebras finalmente sem que possa tocá-la. Tal é o sentido do desastre. « (...) se tenir sur la crête de l'étroite ivresse, resserré contre un fantôme de légèreté, maîtrisant un sentiment de douleur, de joie, ne le maîtrisant pas. Cela était léger, joyeux, d'une légèreté prodigieuse (...) » [49] Pois, em verdade, penso, estando absolutamente certa da impossibilidade de pensar o que é o tal pensamento, que é de fato no desastre que se reserva tal leveza, isto por uma simples razão (cito as primeiras linhas de *L'écriture du desastre*): « (...) "je" ne suis pas sous sa menace. C'est dans la mesure où, épargné, laissé de côté, le désastre me menace qu'il menace en moi ce qui est hors de moi, un autre que moi qui deviens passivement autre. Il n'y a pas atteinte du désastre. Hors d'atteinte est celui qu'il menace, on ne saurait dire si c'est de près ou de loin – l'infini de la menace a d'une certaine manière rompu toute limite. » Ameaça em mim isto que invento como coisa fora de mim e, passivo, este outro pensamento do fora me faz encontrar a terrível doçura, é esta gravidade

deslocada que porta a enigmática leveza de um pensamento *literário, espectral, poético*. A mesma impossibilidade que Blanchot diz haver no pensar o desastre, à medida que se pressente que o desastre é o pensamento, Artaud é o grito do que há de mais separado nisto, pois é no espaço-corpo espectral onde habita sua fraqueza que ele realiza seu poema espacial. É Blanchot quem diz: « (...) il avait la faiblesse d'un homme absolument malheureux, et *cette faiblesse sans mesure*, cette faiblesse semblait trouver toujours insuffisante cette *grande pensée*, et elle exigeait cela, que ce que avait été pensé de manière si forte fût pensé à nouveau et repensé au niveau de l'extrême faiblesse. » Esta frase de Blanchot, que se encontra em *Le Dernier Homme*, é comentada por Évelyne Grossman desta maneira : « Si quelques-unes de ces phrases sont apparemment reprises à peine modifiées dans *Le Dernier Homme*, ce n'est pas que le "il" ici mis en scène soit à référer à Artaud, réapparaissant comme "personnage" d'un récit. On peut douter qu'il y ait jamais de "personnage" dans le récits de Blanchot et dans *Le dernier homme* moins encore qu'ailleurs. À peine pourrait-on suggérer que l'ombre d'Artaud (son image spectrale si l'on veut) soit, au même titre que d'autres ombres à peine définies, l'une de ces figures sans figures du *dernier homme*. (...) là où l'écriture de Blanchot ouvre un espace d'entente, au plus loin apparemment d'Artaud et pourtant au plus intime de sa pensée. » [\[50\]](#)

Dessas hipóteses e desses diálogos “à l’oblique”, encontro, talvez, o que me faça permanecer na experiência deslizante do corpoemaprocesso, informe, ilegível e, ao mesmo tempo, exposta, nua, concreta, que permanece rebatida entre o “de traviole” de Artaud e o “détourné” de Blanchot, numa crueldade neutra mantida em um diário que nada tem de íntimo, mas que, talvez sim mantenha vivamente autônoma certa experiência interior: « Mas a experiência interior, diz Bataille, é conquista, e como tal, *para outrem!* O sujeito, na experiência, extravia-se, perde-se no objeto, que ele próprio se dissolve. Ele não poderia, entretanto, dissolver-se a tal ponto se a sua natureza não lhe permitisse esta mudança; o sujeito, na experiência, apesar de tudo, permanece: na medida em que não é uma criança no drama, uma mosca na ponta do nariz, ele é *consciência de outrem* (eu o havia negligenciado da outra vez). » [\[51\]](#)

Em verdade, posso escrever em cima da escrita de Bataille que, aqui, neste diário, não há mais sujeito nem objeto, mas uma “brecha escancarada” entre um e outro. Só neste sentido é que a leveza me toca às costas.

Em outro espaço, em outro livro, em outra escrita, à página 361 de *Partenaire Invisible*, primeiro ensaio biográfico de Blanchot, provo-co-me, com o que leio, um alvoroço, um “éclat” (escândalo e estilhaço num só e mesmo sentido), quem escreve é Christophe Bident:

« (...) mais si le dernier homme est l’homme des livres, (...) il est aussi Blanchot, lui qui n’a cessé, jusqu’en ces années cinquante, de raconter son histoire en empruntant aux livres, *au nom de l’autre*. Avoir un destin extraordinaire fait peur; rend coupable, donne honte. Se connaître "mort, puis mourant" terrorise, paralyse. L’emprunt de la parole interdit toute glorification; l’effacement, toute réputation. Par un long parcours, par un long détour, ils rendent l’homme à la vie, une vie qui n’a pu continuer entre-temps qu’à se déplacer, masquée, dans l’autre temps de la littérature. »

Então haveria de ser por esta razão, o neutro? Incrível, mas o que é propriamente ter um destino extraordinário que causasse a um só tempo, medo, culpa e vergonha, a ponto de criar um entretempo que mascara?

A questão é que quando utilizo, propositalmente, a primeira pessoa – o “eu” tenebroso, o vergonhoso, o interdito, para que o limite seja ultrapassado, não tomando de empréstimo um “ele”, um “ela”, ou mesmo o “nós” que se isenta em grupo ou o “impessoal” escorregadio do discurso –, realiza-se a prova mais dura, um verdadeiro combate, longe de ser o último, mas que, unindo duas espécies de conhecimento, declara envergonhado e irônico a vontade de ser tudo. Sou no dizer “eu” – e não em nome de outro – o que despedaça em carne viva e que, enfim, revela a experiência ambígua da crueldade neutra do si mesmo: a indesejável pessoa no tempo perfeito e já passado da literatura está, agora, fora de si, num presente imperfeito que não se completa, sem devir, impossível de se conter em livro.

7 de março de 2004

“Mas este vazio afrontado é a nudez que ele esposa – ENQUANTO MONSTRO – assumindo superficialmente este pecado. O homem não é mais, como o animal, o brinquedo do nada, mas o nada é ele próprio o seu brinquedo – aí ele

se estraga, mas clareia a escuridão com o seu *riso*, que ele só atinge *inebriado* pelo próprio vazio.” [\[52\]](#)

14 de março de 2004

entro no espaço com o corpo. A palavra vem ilegível e estrangeira. O livro está nas pernas, braços, peito, ventre que, obcecado pela leveza, só me sabe ser violência e furor e gozo solitário, interrompido. Respiração do mundo impessoal, invisível, enquanto eu nele.

15 e 16 de março de 2004

dois dias de aço amolecido. O frio desaparece, o sol aterroriza belo e refresca a cor verde. Vendo-se veracidade verde. Ver-a-si]da[ver[da[de]dentro. Grossman e Bident (durante as aulas pela manhã) como vindos de um gozo gozam. Eu vejo do véu, navego estrangeira às falas excitantes. “Voiles”. Hélène Cixous e Derrida e tanto mais Derrida. Bident, hoje, compara a experiência interior de Bataille com a experiência teatral de Stanislavsky; duvido, são sentidos de totalidade contrários. Stanislavsky acredita na totalidade de uma verdade unitária: “la verité de la vie”. Bataille, na primeira página de *A experiência interior*, confessa e envergonha-se da vontade de ser tudo. Bident diz que Artaud vai falar desta mesma totalidade e fazer outra revolução, mas tão claro está que a totalidade de Artaud é a da fragmentação, totalidade separada: « Le secret est d'exacerber ces appuis comme une musculature que l'on écorche. Le reste est achevé par des cris ». [\[53\]](#) É Grossman quem aqui sustenta o fio que me atravessa. Rabisco coisas desde ontem. Pergunto-me sobre o prosseguir.

Créer un cri crevé jusqu'à crever la crainte.

[Jogo o som no vazio das palavras. Eu não poderia dizer em outra língua criando o mesmo efeito, mas digo no corpo o que quero até criar um grito esgotado (muito cansado), até irromper o temor].

15 de abril de 2004

evasão. Erosão temporal. Artaud toma espaço, “la poésie dans l'espace”, Bataille, o erotismo. E agora “les étoffes” de Clérambault e a convicção de ser

amado. Orgulho, desejo, esperança: a *erotomania* [e eu só tenho dúvidas]. Velado e desvelado, lençol branco, corpo semi-nu; o que diz, afinal, Lacan sobre isto em sua tese de doutorado? [*De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil, 1975.]

20 de abril de 2004

parece ser um dia qualquer.

Uma palavra: *coalescence*. Quase intraduzível por enquanto. Fico na fenda da fissura, ao contrário de soldar as duas superfícies do tecido celular. [Muito mais tarde, quase um ano depois, aparece o poema sexto, de *Sobre a Tua Grande Face*, de Hilda Hilst (*Casa do Sol*, 1985/1986) “E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente / Tão colado à minha carne (...)”]. O poema me fere “ferida áfona”, avisa Derrida. O corpo dói inteiro sendo ele feito em pedaços. Mas que poema é este. Gramatologia derridiana, esse poder que ele tem de fazer o que bem entende com a palavra. Mas nunca entendo bem a palavra, escrevo do lugar da impotência deste fazer retórico. Retórica? Tornar a comunicação específica e eficaz? Como me ocupar dos meios formais da retórica estando em pleno risco das desfigurações? Na absoluta ausência de categorias? Para que a comunicação seja eficaz supõem-se objetivos preestabelecidos colocados anteriormente para que a retórica seja possível. Mas não há objetivos. Uma busca aqui se encerra, não sei se isto é eficaz, nem específico.

Talvez minha retórica encontre uma eficácia que repouse justamente no discursar mal. Discurso? (E ainda me falta o texto de Donaldo Schüler, “Heráclito: o Discurso nos discursos”.) Talvez dis-cursus, como já anunciou Blanchot, “curso desunido, interrompido”, cujo fragmento é a coerência, ou “discorps”, como sugere Évelyne Groszman: corpo e discurso intrincados; discordância e acordos. Mas, por enquanto, tudo isto vai escorrendo pelo meio dos dedos, pois vejo Blanchot criando um mito da literatura. E Artaud sendo usado no discurso acadêmico, sem que a vida nada tenha a ver com isto [por isso, esta economia em citá-lo, comentá-lo, analisá-lo, trazendo sua evidência no músculo]. Há uma desconfiança que me joga não à margem, mas à deriva, pelo desejo erótico de provar na carne, não uma retórica, mas uma escritura muscular.

12 de maio de 2004

Sim, na verdade minha respiração aqui se obstrui e não é por um estado histórico de alerg[r]ia.

Sobre o conceito, por exemplo, de *corpoemaprocesso*: estou na página 40 do livro *Reconnaissances*, de Christophe Bident, até então um discurso circundante entrando como cisco no olho crispado. A imparcialidade e o ponto de vista neutro do narrador, embora assim não o pareça, atenuam minha recepção, não agravam. Mas, então, ele cita Deleuze e, neste exato instante, ocorre o ponto de agravamento de minha leitura interesseira, leio: « La validité de tout nouveau concept est liée à celle du plan sur lequel il se déplace: à sa capacité de nommer, d'appeler, de distinguer, de découper – de reconnaître *un Événement qui nous survole*. » É Deleuze que pergunta, *o que é a filosofia ?* Eis aí o ponto onde projetei a tese, rasgando tecidos celulares da filosofia, do teatro, da literatura, mas por quê? Talvez porque a filosofia não vai sem violência, “la violence de découvrir le plan”, diz Bident, mas não estou bem certa se é ele quem diz; logo em seguida ele continua em uso de propriedade deleuziana, uso ressalvado: « (...) le plus intime dans la pensée, et pourtant le dehors absolu. Un dehors plus lointain que tout monde extérieur, parce qu'il est un dedans plus profond que tout monde intérieur. »

18 de maio de 2004

Tenho a sensação estranha, exclusiva, exata de não poder mais pensar. Enxertos e enxertos de pensamentos de tamanha sutileza que a fraqueza abstrata toma o lugar da capacidade em erguer o raciocínio até o ponto da enunciação. E isto é Artaud? Não, isto sou eu tomada por este cruzamento impe[i]ns[t]ável de Artaud – Blanchot – Bataille. Mas antes veio Nietzsche a espremer a paixão extenuada e densa de minha adolescência corrompida. A religião abarrotando-me de um erotismo inconfesso. O gozo sublime diante a potência inalcançável que, não obstante, nasce dentro e dentro desaparece; “meu espírito na carne” e, eu, aniquilada por este raio. Nietzsche põe-me uma verdade inversa, invertida, na ponta dos dedos, e a arte a faz passar para o corpo todo.

Eu não consigo mais ler, eu pouco, nada, li. E por que estou escrevendo? Porque tenho a rara alegria de que, quando isto acontece, estou em êxodo, êxtase, exílio de mim e do que em mim me devora, então me devoro.

19 de maio de 2004

A desrazão.

Vaisseau Fantôme.

Seguir a língua até onde a língua não for mais língua e o corpo inteiro comunicar a desrazão absoluta. E o que comunica o corpo? O espírito sem origem, sem língua, sem forma, sem lei, sem estatuto. Mas que é carne. Eu posso desaparecer aqui, num instante e só minha carne é uma afirmação do que digo e vou dizer porque digo em outro corpo. E ninguém fala por mim. O que é este corpo? Tabernáculo do vazio que chamo outro. Eu não posso escrever isto nesta língua, je suis en train de penser dans une autre langue. Je veux dire comme Artaud et je dis étant Artaud. Pas de religion, pas de pensée. Pas d'idée. Qu'est-ce que reste? Rien de rien. Rien du tout. Reste l'invisibilité de la chair que j'éprouve. Pas de lui. Pas de moi. Et nous sommes en train de dire des choses tout le temps. Il faut dire. Il faut écrire. Pourquoi? Pour rien. Dieu, que fais-tu avec nous, avec toi? Je t'ai ingéré pendant beaucoup de temps, alors c'est toi a m'ingurgiter avec la légèreté de Blanchot, l'érotisme de Bataille et c'est la chair d'Artaud multipliée dans mon esprit qui te répond maintenant. Oui, je veux la révolution, la révolution qui n'existe pas. *Pas de révolution.* Parce que nous, nous ne sommes pas unis pour faire aucune révolution et ça c'est bon, voilà la révolution. Révolution de la différence absolue, de l'éloignement dégagé, de l'aparté, de l'appartenir. Et à la fois nous sommes ensemble pour éprouver la bénédiction de la solitude. Il est la temoignage de chaqu'un dans sa propre chambre.

[Moi, dans un bar, moi, dans ma chambre, et ça? Ça n'est rien. C'est la bêtise.]

22 de maio de 2004

(Paris tem uma força invisível e dispersa; nisto consiste sua concentração.) Invisibilidade e dispersão criam a ilegibilidade concentrada de acontecimentos sempre à flor da pele, da relação acadêmica até as margens do canal l'Ourçq,

no interior de um Vaisseau Fantôme. Conexões abertas pela informalidade familiar de uma reunião surrealista no café St. Jacques. “O mais íntimo no pensamento e, no entanto, o fora absoluto. Um fora mais longe que todo o mundo exterior, porque é ele um dentro mais profundo que todo o mundo interior.” [De quem é a citação? Não lembro agora, não sei, ela está aqui misturada ao meu pensamento, feito fio solto de tecido. Talvez apareça mais tarde, assim deveria, saltando a referência aos olhos e não à mente que se apropria; talvez, porque, já tão absorvida pela trama, tão íntima no êxtimo, ela mesma esqueça de sua própria autoria. Mas ela salta aos olhos. É Deleuze, sendo citado por Christophe Bident, em seu livro intitulado *Reconnaissances*, editado em 2003, na França. Deleuze e Guatarri, no capítulo em que perguntam: *o que é um conceito?* No livro que pergunta: *o que é filosofia?*]. Eu me pergunto: haveria uma coerência, uma permissividade, um deslizamento possível, no universo acadêmico, entre o discurso e a vida? Esta frase de Deleuze, implantada no discurso deste livro de *reconhecimentos*, suportaria realmente a experiência do mais longe fora no dentro mais profundo? Isto não afetaria diretamente a própria construção do discurso? A noção de história? A leitura do mundo? O discurso acadêmico estaria comportando, a estas alturas, o efeito de suas próprias investigações, ou mais simples ainda, de suas citações sempre bem aplicadas ao uso da retórica? Ou estaria ficando cada vez mais evidente que sua “vontade universal de produção” termina num achatamento de teses absolutamente esquecidas no fundo não só das bibliotecas, mas nos corredores subterrâneos entre a Sorbonne e o Panteon, desmanchando-se na umidade e no mofo dos séculos, virando papel de parede? Eis aí um discurso rompido e desunido.

23 de maio de 2004

A questão da recusa? Então, segundo algumas páginas de *O espaço literário*, de Blanchot, “(...) ninguém pode facilmente desobrigar-se dessa ‘recusa de si mesmo’, recusa em benefício da *ação libertadora* [grifo] que o ‘si mesmo’, ou [o] eu artístico, embaraça ou só ajuda insuficientemente.” [54] Ação libertadora, a Revolução? Então parece que a arte é mesmo insuficiente nessas horas decisivas. Mas, um momento: de qual revolução estamos mesmo falando? Aquela de Hölderlin, que recusa a si mesmo jogando suas “penas sobre a

mesa” para ceder “o apelo de Deus”? A de René Char, que, sofrendo “o assalto gelado de um mal que se apóia nos pontos mais desonrados da natureza humana”, recusa a si mesmo para juntar-se ao “partido daqueles que... asseguram o eterno retorno do... clandestino de justiça”? Ou a de André Gide que coloca a arte fora de questão, denunciando a cegueira monstruosa de permanecer contemplativo em meio a tanto sofrimento e aflição? Esse “nós” generalizado que faz a revolução – quem somos, a que direção aponta a *ação libertadora*, de qual liberdade estamos mesmo falando?

Fureur et mystère, em René Char ! É assim que ele responde:

« J'aime ces êtres tellement épris de ce que leur coeur imagine la liberté qu'ils s'immolent pour éviter au peu de liberté de mourir. Merveilleux mérite du peuple. (Le libre arbitre n'existerait pas. L'être se définirait par rapport à ses cellules, à son hérédité, à la course brève ou prolongée de son destin... Cependant il existe entre *tout cela* et l'Homme une enclave d'inattendus et de métamorphoses dont il faut défendre l'accès et assurer le maintien.) » [\[55\]](#)

Algo se passa por trás. Algo se desloca. Estou debruçada sobre “o futuro e a questão da arte”, tratados num branco e neutro espaço literário. [\[56\]](#) Quase não reconheço mais Blanchot, tão virginal e androgínico. Ele se amiúda com leveza, ele se esfumaça e então escapa na inacessibilidade de Eurídice, e isto está me parecendo fantástico! Afinal, que pensava eu? Há um tempo, desde que comecei a provar Blanchot na carne, venho sentindo uma espécie de armadilha mitológica. Bastou subir na mesa e colocar meu corpo no lugar de *La folie du Jour*, provando da vibração da língua estrangeira em cada músculo, que o primeiro parágrafo do livro foi suficiente para que eu tomasse a mesma atitude de Orfeu. Desconfiada de tudo, olhei para trás, Blanchot desapareceu, mas ele era uma Eurídice que sorria. [\[57\]](#)

« La réponse authentique est toujours vie de la question. Elle peut se refermer sur celle-ci, mais pour la préserver en la gardant ouverte. »

O que é uma resposta autêntica? Esta é uma questão autêntica? A resposta autêntica é a que preserva a questão aberta?

« L'œuvre: si l'on concentre le sérieux de l'art dans cette notion... », Blanchot primeiramente propõe uma condição (a frase inicia no condicional): se se *concentra a seriedade da arte nessa noção, a de obra*. A seriedade da arte é a

obra. Seriedade aqui pressupõe uma autenticidade, uma verdade? E que verdade? Afinal, o que é a obra? Para que serve a obra? A quem serve? Ao criador? Ao contemplador? Ao que comunga ?

Antes disso, ele diz: « Il faut donc écarter ces contrariétés qui lassent les problèmes et, au contraire, tenir fermement la littérature à l'écart des débats où elle se divise sans pouvoir remonter à elle-même comme à l'origine de ce partage. »

Talvez fosse melhor e necessário, também, “manter firmemente” a arte à margem dos debates, mas não porque “ela se divide nas contrariedades que fatigam tais problemas”, não porque ela não possa se “remontar a si mesma como à origem dessa partilha”. Simplesmente, talvez, porque ela seja ausência, ação contrária à origem de qualquer partilha. Qual é a origem da Obra de Arte? Pensei em Heidegger levando-me a tocar a essência da coisa no pôr-se-em-obra-da-verdade-da-arte, uma *essência* que sim vigência, de onde se faria possível uma experiência e a destruição desta própria experiência, pelo afastamento, separação, privação enfim, de sua própria presença, tão palpável, visceral e muscular quando se faz ausente, coisa oculta, exposta em plena luz do meio-dia; eis aí, a *desessência* e o abandono de Heidegger.

31 de maio de 2004

o discurso é fôrma passível de desfiguração. Depois que é descoberta a facilidade do uso do molde, chega-se facilmente à especificidade dos modelos e à eficácia do conteúdo, respondendo, enfim, à ordem do Discurso. Perturbar a ordem do sistema da retórica pode comprometer a especificidade de um discurso, já que é exatamente o molde que está sendo rachado quando colocado em questão; no entanto, neste vazamento, pode se revelar um conteúdo, surpreendentemente eficaz, que é explorado e identificado pelo surgimento de outras formas nem tão específicas de discurso. Às vezes, tenta-se buscar novos modelos e, aparentemente, neste caso, o molde institucionalizado é o que está sendo deixado de lado, mas quando se entra no conteúdo, lá está ele agarrado disfarçadamente ao velho molde, assegurando o modo de como tornar específico o seu discurso. Neste caso, ele se parece mais com sua fôrma gasta; vazio, o conteúdo caduca pela necessidade de se

tornar aceitável. Não funciona, não convence, não comunica, nem ao desejo de romper, nem à eficácia da ordem; fica no vácuo da dissimulação, que não diz respeito somente à questão da linguagem, mas à presunção do desejo que realmente não tem a força para atingir a experiência mesma da linguagem a qual propõe reivindicar. Fica mais complicado quando se trata de uma tese. Então, aí, a questão da retórica desce um martelo seco, mas é daí que pode se fabricar uma interessante ferramenta de crítica-escritural que produza o efeito além do desejado.

[“coincidência entre um novo discurso e a impotência do discurso”, diz Bataille, em pequena nota da tradução de *A experiência Interior*, p. 187. Mas atenção: neste caso, “a comunicação não pode ser a autoridade, mas somente a experiência”.]

02 de junho de 2004

poder às avessas. [25 de fevereiro: depois do avesso – o que se expõe?]

09 de julho de 2004

Evelyne Grossman diante de mim. Conversa de uma hora. Expressão que muda o curso do processo. “Reculer” (faire mouvement en arrière). Depois passo horas tremendo de frio em pleno verão, sem colocar nada na boca. Vou entrar no discurso, vou mediatizar, vou assumir a fome, o frio, a doença do amor, o delírio da língua no corpœscritura, desvairar na loucura contida do fantasma institucional. Isto é uma tese em alta tensão. [\[58\]](#)

11 de julho de 2004

estou num estranhamento grotesco de tudo o que sou. Penso que somos merecedores, antes de tudo, do que somos. O outro é o outro (Orfeu pode tudo, exceto olhar Eurídice de frente) e nada preenche ou repara essa falta a não ser a descida solitária ao inferno que somos. Entendi finalmente isto. Por esta razão, não há mais espera alguma senão daquilo que eu mesma possa me dar. Por isso, repito aqui, mergulha em ti, somente em ti... isto deve ser teu querer maior.

Fico feliz com o avanço de teu desejo sobre tua pesquisa, isto deverá crescer e encontrar matéria resistente quanto mais palpável te farás para as tuas próprias mãos.

Cuida de ti, volta a olhar para ti mesma (o olhar imprudente e impaciente do desejo pelo outro condena à perda completa de ambos).

Eu desci ao inferno, nele não há passado nem futuro. Eu encontro-me aí a olhar a noite de frente.

Isto serena e acalma minha impaciência, minha intolerância; devolve a mim meu próprio egoísmo, faço-me generosa neste instante, minha febre é expurgação, sinal de cura.

O silêncio me habita, acorda e deita comigo.

Estamos em importante descida, que saibamos então "olhar na noite o que a noite dissimula".

"O dia, julgando a iniciativa de Orfeu, censura-lhe também ter dado prova de impaciência. O erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o 'infinitamente morto' que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova de ociosidade eterna." [Leia Blanchot, na página 173 de *O espaço literário*].

Começo a discernir a experiência do corpoemaprocesso e a escrita da tese.

13 de julho de 2004

indo além...

A experiência do corpoemaprocesso poderia ser facilmente extraída, imantada, confrontada ao que Bataille define por experiência interior. Já a experiência da escrita da tese, eu poderia vê-la – seguindo com certa particularidade o dizer de Bataille – definida como a experiência mística deste processo. O que chamo de corpoemaprocesso nasce de uma experiência interior; ele é, de fato, este “ponto de fusão onde sujeito (não-saber) e objeto (o desconhecido) são indiscerníveis, noturnos, indistintos”. [\[59\]](#) Mas, nele, instala-se a impossibilidade do discurso, não há senão o excesso que não se sustenta como conceito porque o ultrapassa; ali, o sujeito e o julgamento se perdem. Singularidade e multiplicidade, multiplicidades destas singularidades, nem identidade, nem unidade. No evento, no acontecimento, no ato/processo, exatamente como define Bataille a experiência interior, aparece o sujeito solitário, nu, despossuído, imerso num tempo espargido, singular, separado, “tempos heterogêneos, sem memória nem destino.” Ao contrário disto, a experiência da escrita da tese exige um caminho coeso, onde o sujeito é possuído pela Palavra. Assemelhando-se, assim, às sendas da experiência mística, a tese requer a unidade do discurso, a linearidade e o acabamento,

torno

agosto de 2004 a janeiro de 2005

Pelotas, 12 de agosto de 2004

vácuo e deslocamento perfeitos para tencionar a ordem de qualquer discurso [Foucault], provocados por um corpœscritura que, incluído (na linguagem) como o que se exclui (do discurso), se reconhece como o desconhecido na experiência sem autoridade.

Há duas experiências em cruzamento: a experiência interior, sempre inacessível às manifestações formais e unívocas da língua, devoradas pela experiência do corpo, sempre ruidosa, fragmentária, desfigurando o concreto dessas manifestações, e a experiência da escrita, mediada pela teoria.

Duas experiências interpenetradas, confundidas, misturadas uma à outra, que se deixam absorver pelo espaço que as executa numa morte *vivante*, o espaço de reprodução da tese. O espaço é confuso, híbrido também. Além do *ato de escrever*, os sintomas inquietantes possuem o corpo. E tal possessão é a volúpia do êxtase corporal, espírito em carne viva, no acontecimento de um não-livro no espaço literário. Uma volúpia surrealista, talvez, para incitar uma passagem desviante, excitando ainda mais o pensamento: « (...) tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » [\[60\]](#)

Vácuo e deslocamento. E ainda o pensamento em Paris, no grupo surrealista, Michel Zimbacca [\[61\]](#) e L'enquête sur la volupté. Ainda sem reposta. [\[62\]](#)

Mafra, 30 de agosto de 2004

trânsito, transe, transgressão, digressão, travessia. O desvio evasivo do processo é reação crítica ao subterfúgio do discurso coerente. Invadir um continente; violá-lo. Aflição pelo feito arriscado, transe é também trânsito, passamento, morte. Consciência que se altera.

Rio Negro, 12 de setembro de 2004

o espaço que é parte de mim.

Nunca habitei estas paredes, elas me habitam.

[nunca habitei paredes, paredes é que me habitam: a experiência-limite é excedê-las]

“esta será minha morada para sempre, porque eu a desejei” (salmo 114)

Rio Negro, 13 de setembro de 2004

A reza do rito. O religioso e a experiência mística do êxtase sem ocaso; o sol que cega. A força maior e o erotismo virgem. Anúnciação fora da lei: o mistério da encarnação é enúnciação do fora do pensamento, experiência sem acordo. Descaso em tese: destese. Na primeira parte do discurso do Método, Descartes diz: “(...) o que se denomina o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens; e, destarte, que a diversidade de nossas opiniões não provém do fato de serem uns mais racionais do que outros, mas somente de conduzirmos nossos pensamentos por vias diversas e não considerarmos as mesmas coisas”. E o que nos conduz *em direção àquilo que tudo desvia e que se desvia de nós?* (lembrando Peter Pál Pelbart).

Rio Negro, 02 de outubro de 2004

é uma questão de tempo? A coisa atravessa coesa e densa, leve e dispersa, vindo do nada.

Pelo esquecimento.

Rio Negro, 03 de outubro de 2004

Mundo onde é impossível apoiar-se sobre algo. Digressão que se acentua, fluxo descontínuo. Matéria dos ossos.

Rio Negro, 04 de outubro de 2004

não há nada que eu possa fazer agora, tendo diante de mim esse Sumário diluído [sudário desfiado]. Não consigo evitar o engano do fascínio nada ingênuo pelo desvio. Contestar simplesmente o discurso faz desfalecer a escrita [então ela se entrega plenificada à morte que consente a vida]. Estou a um passo da compulsão corpórea sem alguma testemunha. O resto soçobra. Artaud, por exemplo, é ilegível daqui, só meu corpo sabe disto, ele é o que há de melhor em meu sopro repercutindo o grito. Ele arranca a profundidade da minha pele, eu a exponho do avesso, arrastando o que, do fundo, vem

incomunicável à superfície. Blanchot e Bataille se coadunam numa armadilha crítica ficcional, eles riem de mim; levá-los ao pé da letra impelir-me-ia à decisão, por fim, de não escrever a tese. Mas suas letras não têm pés, flutuam no gozo da linguagem como águias vorazes a agarrar com os dentes o discurso que querem devorar. Sem chão, erotizo-nos. Faço a experiência pelo fascínio da experiência, vida que se aprova mesmo na morte. Essa morte que vive sem metáfora no corpo que se entrega a esse sacrifício. Ato/processo, corpoemaprocesso. Essa identidade entre o que em mim é descontinuidade e *morte-vida* contínua – mergulhada que estou nos movimentos da paixão. Angústia e êxtase se afazem. Amor fati.

Rio Negro, 8 de outubro de 2004

Donne la mort Derrida em Paris. Silencioso é o tempo quando ele passa por essa voz tremenda.

Rio Negro, 9 de outubro de 2004

Amanhã irei aos monges trapistas às dez da manhã. Entre o hoje e o que virá resta uma reza avessa, sem deus seria.

Rio Negro, 13 de outubro de 2004

Meu pensamento foi posto de pé. Stásis.

Algo acontece que não percebo. O que faço com isto?

Alckmar tem razão. Não paro de me perguntar: quando deixei de pensar, atuar, criar por conta e risco? Quando caí na armadilha da falsa disjunção? Quando virei espectro da retórica? Quando perdi o fascínio pelo desconhecido e o medo da experiência abateu-me? Fiquei mesmo amordaçada pela necessidade de repetir os outros? [\[63\]](#) Se isto aconteceu, foi exatamente no momento em que o corpo saudável apareceu sem lembrança, repetindo, repetindo e escrevendo para não esquecer. O fluxo passou a ser desfluxo, a existência era inteira uma falta, uma saudade sem fim. Um mal que se abateu em meu corpœscritura? Como isto se reproduz?

Rio Negro, 18 de outubro de 2004

Destese, disse-me minha irmã doutora em economia, mandando-me ler impreterivelmente Descartes e seu discurso do método. A questão é de fato estar além do limite possível da experiência e, dali, ver explícito o processo do inexprimível. O incomunicável expresso é outra espécie de comunicação vertiginosa provocada pelo desvio do curso – “dis-cursus” (já disse Blanchot e, com certeza, outros). Insisto que isto é *thésis*. Pondo em algum lugar do espaço da pesquisa o que nela é descontinuidade permanente e repetição movediça que desconcerta – tal é o lugar da fenda. [64] Tal lugar apóia, firma, pouso, instala, estabelece o que não tem apoio possível nem pouso firme, e desse modo instila o instável e infunde uma *destese*. Produzo na crise. O corpoemaprocesso só se dá ao conhecimento incomunicável como por teimosia, enquanto excessivamente expressivo – o que aparece – mas não tão claro como uma estética que brilha ao olhar, não como a representação de um objeto, no sentido kantiano, passível de um juízo “reflexionante”, mesmo se referindo às exigências e estados subjetivos bem particulares [aqui o sujeito é a falta, tal qual o ser e a origem]. O excesso permite que o *saber* desapareça em função do que, sem saber, se expressa violentamente, ali, na força bruta de uma visão alucinatória, todo selvageria. Tenho impaciência para ler, devoro, e o prazer maior está em desdizer citando o que tanto é dito. Sentimentos de prazer e desprazer se coadunam. A despeito do juízo reflexionante estético, este objeto não está relacionado com um fim subjetivo, não há sentimento de eficácia sentido diante desse objeto. A faculdade de conhecer não está reconciliada com a de desejar. O desejo é pelo que se mantém além do conhecido.

Rio Negro, 19 de outubro de 2004

Hoje decido: começo a reler o *poemaavoluma.doc* [minha dissertação de mestrado].

Com-pulsão, o espaço em torno deseja a ordem. Arrumo um caminho. Venho aqui. Escrevo. Paro. Arrumo fora [ainda desarrumado dentro]. Não sei o que fazer, não sei o que fiz nem o que faço. Paralisia é um estado em que o que se move se anula. Perda parcial de sentido. Visão de coisa nenhuma [talvez isto

tudo já tenha terminado e eu resista por teimosia, inexperiência permanente com a morte].

Viajante náufrago vidente [aviso no início da dissertação]. Queria me referir a uma espécie de gente, mas a quem? A visão é obscuridade, *o que é aquilo que é por jamais se conhecer*. Escrevi a dissertação de mestrado para pôr em lugar seguro o que de experiência vivia, sem nunca saber o que é estar à deriva; o que provo é realmente a destruição de certa noção de experiência pela vivência que se dá pura e simplesmente, em algum lugar, nada seguro [como o de uma *selva escura* ou em alto mar]. *Maladroite*. Desastre impossível de se conter e reverter. A artimanha da feitura do discurso que construí, absorvi fácil com a filosofia, eis aí as conseqüências. “O que é um filósofo?”, pergunta Blanchot respondendo com palavra de Bataille, “é alguém que tem medo”. Eu tenho medo. E eu tenho a experiência do medo que paralisa, que impossibilita, que faz desaparecer, que mata. E eu tenho a vivência do medo que sim trampoline.

Digo, assumindo conseqüências, que a dissertação de mestrado – esse *documento/arquivo que registra uma experiência sobrepondo três suportes de informação: texto-imagem, vídeo e performance*, intitulado *o poema avoluma. doc teatro de essência / poema processo* – foi determinante para a feitura do objeto-tese. Isto porque me encontro, desde sempre, nesse estado absconso de *viajante náufraga vidente* mergulhada à noite sem reservas.

Rio Negro, 20 de outubro de 2004

equivocadamente, pôr à vista.

Agora o desejo é de simplificar para perder-se por inteiro. Sem mutilações.

O erro é o que melhor produz esse nada para que seja útil: o valor recai sobre a clareza do engano. Enganar-se fundamenta. Isto também é outra armadilha.

Wladimir Dias-Pino toca o telefone. Conversa às 12:40, agora 13:39.

Ele fala, explicando-me o que faço, sem que, ambos, propriamente, disso queiram saber. Eu anoto, quase distraída: *o editor viabiliza a circulação, o curador é um desenvolvimento do editor. O que tenho como autoria na fotografia? O corte. Criar unidade, isto é escrita invisível minha. Trata-se, portanto, de uma leitura do manuseio – níveis de leitura flutuante.*

Já no resumo do *poemaavoluma.doc* aparece cintilante a ponta de um grosso iceberg: *fundamentada na fenomenologia de Merleau-Ponty que retoma a questão da ligação entre a experiência perceptiva e a experiência da linguagem, a investigação apreende o sentido da experiência de um ser-do-ator como extensão da intencionalidade significativa do corpo no mundo e propõe a visão de um corpoema à leitura do poema/processo.*

Experiência perceptiva e experiência da linguagem, a fenomenologia de Merleau-Ponty, na apreensão do sentido da experiência de um ser-do-ator, encontra seu domínio e seu ocaso na *experiência interior* de Georges Bataille. A descoberta da *experiência interior* ofusca por inteiro toda a extensão da intencionalidade significativa desse corpo no mundo. O corpoemaprocesso é a experiência de um não-saber – o *teatro desessência*, de onde só pode emergir um sujeito misturado ao objeto desconhecido. Resposta que vem somente pela visão encantatória da vertigem. Toda a intencionalidade significativa é perdida por inteiro no próprio corpo que se entrega ao desconhecido; a visão de um corpoema à leitura do poema/processo acaba por revelar, fora da linguagem, no silêncio do discurso, o que se quer oculto à percepção do poema.

No choque do pensamento com a percepção da escrita, aparece o avesso da experiência, estado aquoso onde se perde a visão e se mantém o corpo inteiramente embebido. Não se trata de uma fenomenologia, pois ela não se deixa mais reconhecer, nem como maneira, nem como estilo – contra-estilo (?) – ela não existe como movimento anterior à consciência filosófica, ela se lança além do possível conhecido, ela lá permanece à luz do que oculta: *fluência do sentir em profunda ausência.*

Sobre *A conversa infinita*, diz minha mãe, lendo as primeiras páginas, sentada aqui ao lado: “este livro é um desafio”, e me chegam fragmentos em voz alta: *cansados ou benevolentes nós ainda nos compreendemos. / Talvez o cansaço desgaste o poder de se confiar. / É no limite a verdade do cansaço. / A verdade do cansaço é uma verdade cansada. / O trabalho exige isto, estar cansado desmedidamente.*

E é com cansaço que continuo lendo em silêncio a dissertação: *meu pensar próprio como um “niilismo ativo” indomável*, eu escrevo. Hoje já duvido disto. *Niilismo* ativo: expressão heideggeriana que produziria o homem novo num tempo novo; efeito de uma *prática meditante* que renunciaria ao querer, pela

vontade de verdade, arranjando um pensamento futuro com a *matéria arqueológica* do impensado, daquilo que, “vislumbrado na origem, e logo depois esquecido, seria pensável ou lembrável, inaugurando uma outra era”, explica Benedito Nunes. Logo transcrevo um texto de 1994, no qual estou dizendo que não há premissas nem pré-subsídios da imaginação para *atingir o estado de essência*. Paro aí.

Rio Negro, 21 de outubro de 2004

anoto no lado da página: atingir o estado de essência é cair no silêncio da *desrazão*. A queda. Imperfeição essencial. Ainda no texto de 1994, leio na página seis do *poemaavoluma.doc*: *o que pareceria a complexidade da existência passa a ser a simplicidade do que existe pela experiência, onde a compreensão dispensa a razão e considera outros instrumentos para seu domínio, como a aceitação de ser em si tudo o que nem mesmo reconhece como seu*.

Outro canto da página: desejo de ser em si o que não mais reconhece. Desmemória. Estado autígeno, a impressão, o lembrável que se forma no próprio lugar que ocupa.

Incrível é esse impensável que me suspende caminhando no não saber que desmarca. Eu ando feliz como não lembrava ser. Isto é surpreendente agora.

Rio Negro, 23 de outubro de 2004

ler *A ordem do discurso*, de Foucault, foi a única coisa que fiz hoje. Já nas primeiras páginas, o atravessamento de questões é tamanho, que me pego distraída, simplesmente vivendo o estar escrevendo tese. Diz Foucault em claro francês: « Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porte bien au-delà de tout commencement possible. » Quando chego ao diário, sim, a palavra parece enovelar-me de sua existência exigente. A experiência do corpoemaprocessos, de fato, não se sustenta por algo outro, em busca de uma produção que a realize. Ela existe por desejo tremendo de existir. Esse existir não existe por nada. Na frase dúbia há mesmo um descompasso do que penso. O corpoema é processo existindo, mas sem prolongação. Nesse sentido, é experiência interior. O diário cria um discurso

afetado pelo corpoemaprocesso, mas já como ocultação do que, no corpo, simplesmente, se mostra sem propósito, sem objetivo ou fim que o reconheça. Solto, evasivo, intenso, o corpoemaprocesso atua sob excesso, em excesso, sendo excesso. *O limite é exceder-se. O ilimite a superação do excesso.* É isto o que coloquei na primeira página do livro *Hermafrodito*, que escrevi em 1990. O que implica que a superação seja a possibilidade do excesso sem que este seja o limite. O ilimite é a superação do excesso porque o excesso finalmente ultrapassado não impõe mais limites. Excesso atingido pelo êxtase da ocultação, o mergulho no infinito das possibilidades, transgredindo o limite do que se pretendia verdade revelada. É preciso criar o espaço para que o corpo exceda; o espaço de um ato/processo para que a experiência-limite seja possível. Nada além de um lugar para que aquilo que excede apareça na imanência, feito de instantes singulares, num tempo de desmemória.

Eu escrevo. E não é que a experiência do corpoemaprocesso desapareça no instante em que escrevo. Ela está como todas as coisas aqui estão e das quais se sabe não dizendo. Toda a exterioridade inalcançável, inapreensível dos sentidos, sendo operação separável, passível de análise, é interioridade em excesso, sem unidade, sem linha, sem fechamento, sem acabamento. Seu método, posso afirmar, é o mesmo da experiência interior, como indica Bataille, a *exacerbação de forças*.

Meu corpo se ressentir com o medo que sente. Estou deveras cansada. Salto em trampolim.

Rio Negro, 24 de outubro de 2004

“solar dos sonhos”, diz minha mãe. Aqui, três gerações dançam no meio da sala. Elas se escrevem nesta casa sextavada de muitos vidros. Isto se passa no meu domingo: a tal experiência em si e outra maneira de ser da escrita.

Rio Negro, 25 de outubro de 2004

Estou mais uma vez adiando leituras por causa do cansaço. A flutuação permite provar melhor dos intervalos, arriscaria dizer que é no interregno da fenda que a coisa se realiza e se completa sem objetivo [*fenda erótica*, como bem precisou Barthes]. É um deslumbramento. A ausência de objetivo expressa uma presença desorgânica que, sendo uma coisa só com tudo, é

contra-senso que nada une. Por despautério e desconchavo, descombina, desencaixa, desliga o discurso do dia anterior. Isto se põe em algum lugar. Isto é uma tese.

Nem poesia nem pintura, respondendo a Haroldo de Campos e considerando mais do que nunca a distinção de Wladimir Dias-Pino entre Poesia e Poema, isto é um poema desorgânico: pelo seu caráter de desenvolvimento natural, tão profundamente arraigado ao corpo, seu processo e método é exceder seus próprios princípios. Que linguagem é esta? Como lido com o estético? Anacrônica, provinciana e à margem, deixo a experiência mística ditar o rito da tese, possuída que estou pela palavra na experiência da escrita e, na experiência interior, despossuída de destino, deixo o corpo girar sem centro, separado do dia. Pois aqui aparece qualquer coisa que não é o dia. [\[65\]](#)

Florianópolis, quarta-feira, 27 de outubro de 2004

00:23 outro tempo, outro sentido, outro espaço. Fazer sentido não significa mais compromisso, contrato com um objetivo. Sentidos soltos, libertos da moldura, esparramam-se sem direção. O corpo agora é tudo o que não imagina ser. É quando o poema começa a se avolumar na carne. A dança de expressão, por exemplo, é a primeira exploração do teatro desessência, movimento muscular da desordem dos sentidos, trazendo a materialidade crua dos sentimentos; depois disto, vem a ópera da palavra, que é todo o silêncio ruidoso do grito físico do verbo; a palavra está na articulação sonora dos ossos. Corpoemaprocesso no espaço. O método é constituído pelo desconstituído. Por isso a tese só se sustenta numa espécie de *livro-de-artista*. Objeto de uso! Objeto de uso! Leitura de manuseio. É preciso urgente, agora.

Rio Negro, 1 de novembro de 2004

este pensamento é pensamento de corpo. Meu corpo posto no lugar do pensamento, pensamento que só se sabe no corpo. Minha tese é este corpo, este corpo que digo “meu corpo” e que meu não é. Mas a tese, na verdade, é o tecido que cobre, a pele que reveste, protegendo a carne viva de penetração mais profunda; e eu me aproprio como escafandro do que me foi dado e desde sempre tirado, escalpelado, roubado, escondido, dissimulado. Essa

“irréductible secondarité”, diz Derrida debruçado sobre Artaud, este sujeito que fala, mas que nunca é este quem fala, cuja origem é sempre origem que escapa. Artaud é quem rasga as entranhas e cria as fendas, fissuras fundas do ritual que não ousa dizer sem sê-lo antes de tudo, sendo o que em mim nada é, além do que este corpo existindo e insistindo aqui em deixar-se fazer escritura, que sim vivência, ação, drama, efeito de uma escrita que emudece o discurso. Insisto na vida que faz da arte o real, do avesso o que de pensamento é impensável na experiência e o que da experiência transpassa a linguagem, fazendo da linguagem o que nela mesma a ultrapassa. Sinto prazer porque gozo no instante em que minha vida me atravessa sem solipsismos. Vou repetir Deleuze, para ver se o compreendo melhor: “(...) não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU.” [66] Mas o que compreendo é algo que faço meu, e o que é meu de outro é: “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”

Corpo violado. Em *La parole soufflée*, Derrida escreve sobre Artaud e eu leio provando, provocando já do que vejo escrito: « (...) entendre le dérobement exclusivement ou fondamentalement comme vol ou viol, c’est là le fait d’ une psychologie, d’une anthropologie ou d’une métaphysique de la subjectivité (conscience, inconscient ou corps propre). »

Eu posso dizer que não tenho preceitos estéticos, eu posso dizer que nasci trans-versa, que verto pelo avesso (e o rosto claro de Donald Schüler, aqui, em preto e branco) [67].

Pergunto eu a Sérgio Medeiros [68]: se meu corpoemaprocesso é arte dos anos 70, o que fazia eu lá senão me verter nas mil vertentes, espirrada longe pelo implacável vórtice sem centro? [*Não se pode mais estabelecer as diferenças...*]

Aliei-me 30 anos depois a Wladimir Dias-Pino, ao que nele é movimento poema/processo, desde 1968, já quase esquecimento *que sim* memória que cimenta, a noção de objeto/poema e não de poema/objeto, a de livro/poema e não de poema-livro, poema e não poesia. Linguagem e não palavra. Contra-estilo e não estilo. Aliei-me sendo, eu mesma, uma versão. Versão d’ AVE que VOARETOCOMOUMCORTEAALTURADESEUGOSTO, que VOA ATÉ A MORTE ALTA DO GESTO. Corpoema e não poema/corpo, coisa que já nasce

desaparecendo. Corpoemaprocesso, um não-livro, livro sem objeto e sem sujeito. [69] Exatamente como diz Deleuze ao alcance dos olhos: um livro *feito de matéria diferente*, neste caso, de tecido fibroso, muscular, contendo ossos, líquidos e células, de desmemória, “de datas e velocidades muito diferentes”, com linhas de fuga, sempre desterritorializado. É disto que é feito, assim ele se escreve e inscreve o poema no espaço, sem saber o que é poema, sem deixar traço.

Sempre há o uso do corpo em qualquer leitura, mas, para ler esta tese, o corpo terá de se pôr incômodo, como incômodo está o corpo no sacrifício.

Rio Negro, 16 de novembro de 2004

o tempo é claro, apesar da revolta das células. Há duas mulheres que acabam, por fim, deflagrando meu paradoxo. Uma, traz o segredo do esquecimento; outra, a superação da insuficiência do fôlego; ambas o poder do limite nessa [im]possibilidade da experiência da morte. Estou morrendo duas vezes, como Eurídice, mas passo à frente de Orfeu. Não morro pela dúvida que volve o maldito olhar, temendo perder o amor; minha cobiça é abraçar o vento. [70]

Decido por fim: minha tese será impressa em tecido imputrescível e elástico, resistente às atmosferas, amarrada em couro. Ela permanece, enquanto meu corpo perece. Ela se forja em obra, ela suporta o trabalho, instanciada em história linear, referenciada e referencial, mas a experiência que dela se extrai é impermanência e descontinuidade. [71]

Rio Negro, 22 de novembro de 2004

é possível resistir existindo, enquanto o pensamento se quebra. [72]

Rio Negro, 23 de novembro de 2004

Meu corpo é um glossema. A menor unidade servindo como suporte de significação (eu sinto dor na língua – glossalgia). Aqui não se esclarecem passagens obscuras. A glosa é periférica, descentrada, marginal. A insignificância se organiza como um princípio: meu corpo separado do neutro “covarde” que regulamenta. Bataille fala de um modo de relação humana que rompa com “a covarde neutralidade regulamentar”. É assim a experiência de pesquisa, possível de ser escrita somente na forma de um diário êxtimo. Uma

tese? “Um esboço”? Como diz Bataille, um esboço “é a única expressão intelectual da experiência que permanece possível”. Decididamente, algo inacabado, indeterminado. Para o processo inesgotável da experiência denominada corpoemaprocesso, não há outra expressão intelectual senão esta: um *arcabouço de tese*. Mas este discurso não se sustentaria fora do centro, se o suporte físico de sua escrita necessariamente não sofresse a mesma violência. Esta mesma *expressão intelectual* que se arrisca a deixar-se violar pelo corpo que a executa é, exatamente, quem cobre e vela esse mesmo corpo. Corpo vestido de tese é corpo intocável ainda. Corpo que não se desvela violando, é erotismo virgem; aqui, um erotismo às avessas.

Rio Negro, 24 de novembro de 2004

Wladimir sugere: ao contrário do nylon, tecido imputrescível e resistente, há o cretone, ondulado e engomado, como “o volume da carne do corpo”. Hoje faço a primeira experiência de tocar a profundidade da superfície, transfiro o texto do papel para o tecido. Faço tremer a carne rugosa, ruidosa de tanto silêncio. Embaraço mãos na leitura com riscos de irritabilidade. Parece que devo alcançar legibilidade para as imagens das letras, enquanto ilegível permanece o entendimento. O pensamento está posto no corpo.

25 de novembro de 2004

e o corpo jogado sobre os tecidos em cruz. O rito desnortatiza, abrindo uma fissura que se sustenta entre simbólico e alegórico. Minha prática de tese está consagrada ao uso do corpo.

domingo, 28 de novembro de 2004

] escrever branco

segunda-feira, 29 de novembro de 2004

a luz e o cego. O texto começou a ser lido pela manhã, suspenso, permanece em digressão. Nele, encontrei uma questão de fundo, que, por ser o mais fundo, recua em direção ao que desaparece. O dia passou lento pela trama *des étoffes* (a palavra quer recordar *La passion érotique des étoffes chez femme*, de Gaëtan Gatian de Clérambault)

hoje, uma quarta-feira estranha, 1 de dezembro de 2004

meu computador amanheceu com uma lentidão assustadora e mórbida. Ele acusa fragmentação. Uma imagem de traços vermelhos, azuis, verdes e brancos, mostra o uso estimado do disco antes da desfragmentação. A visão que tenho é caótica. Caos por desconhecimento. Estou paralisada por uma virulenta tremura invisível à exterioridade do corpo; no interior, o movimento avassala. Está tudo travado, na máquina e no corpo. É o que se pode ver, mas e o que não se pode? A questão é sempre tencionada pelo plano invisível, mas a percepção de que tudo está se dizendo em tudo é insistente. Não se trata de metáforas ou de signos sobrepondo coisas. O simbólico é mesmo a alegoria da fé e isto só diz respeito à fascinação e ao arrebatamento do desconhecido. “Entro em um beco sem saída”. Leio em Bataille o que quero escrever agora e escrevo para ser verbo de outrem: “(...) aí toda possibilidade se esgota, o possível se esquiva e o impossível maltrata. Estar frente ao impossível – exorbitante, indubitável – , quando mais nada é possível, é [também] aos meus olhos, fazer uma experiência do divino; é o análogo de um suplício”. [73]

Gero uma necessidade instantânea. Saio da frente da máquina de escrever e vou para outro livro. Provo de aflição sincera, perco a fome porque estou faminta. Um corpo que não o meu me tem como alimento. Ele me quer devorar e eu, sem embargo, cedo ao suplício. Sem discernimento da lógica, entrego-me à experiência sensível. Deparo-me com um capítulo analisado, ainda em Paris, de *O espaço literário*. Confrontei questões quase amiúde, perseguindo frase a frase o que me dizia respeito. Hoje, constatando a fragmentação delirante, a digressão aleatória disso que Bataille denominou “expressão intelectual da experiência”, admito que o que quero é mesmo me ver aos pedaços, sendo devorada pelos que ainda têm fome. Questões escapam pela borda da boca sempre aberta. Que faço eu com a questão da arte diante da experiência que vivo?

26 de dezembro de 2004

eu tenho espaços enormes dentro de mim. espaços absolutamente imersos e ocultos no corpo. [74]

27 de dezembro de 2004

o objeto-tese em tecido, em parte, inviabiliza-se. Suas particularidades físicas são irreproduzíveis para o consumo e uso. O alto custo deflagra. Farei, assim, um só volume impresso em tecido, que estará diante dos examinadores, para ser gasto – texto-teia sem aura para se grudar à pele do corpo e nele desaparecer. Isto só terá leitura tátil no ato/processo da *defesa*. Os outros dez volumes que serão enviados anteriormente, são versões em papel que se dobram a força de uma leitura de manuseio.

28 de dezembro de 2004

o tempo esgotado é um tempo retirado do espaço. O espaço vazio de tempo é quem determina a virada do tempo. Tempo que se ausenta, espaço que põe o corpo em seu lugar. O corpo, tamanho espaço virando tempo. Sei-o bem. O diário fez *êxtima* a experiência do tempo. Qual a importância disto para este objeto institucional? Fora do tempo, fora do pensamento, fora da linguagem, vinda das profundezas do espaço interior, a escrita se transverte em corpo e transpõe a pesquisa que ela mesma inventa. Enigma que não se esgota por puro deleite.

03 de janeiro de 2005

eu compreendi desconhecendo por completo tudo. Faíscas provocadas pelo atrito dos conceitos engendrados, corrompidos, perdidos. Faíscas luminescentes, clarividentes, caóticas, fazendo o corpo tremer imperceptível, juntando tudo em tudo. Tudo correspondendo a tudo na absoluta desordem (isto não significa sintetizar unidades em totalidades organizadas, portanto, não é holismo). Harmonia estranha entre des-astres incomunicáveis, pensamento existindo no vazio da fenda deslizante entre significante e significado, metáfora e metonímia simbólica e alegórica, coisa impossível de se pensar. Voz que soa muda a mudez dos ruídos, o ruído, esse aglomerado das diferenças que a nudez do corpo agita. Outra desordem da órbita. A escrita que não informa, não comunica, engendra a escritura do desvio. Não há ordem significante para o significado, há corrupção nas atmosferas das línguas. A pele se escreve só, tecido sem dono. Livro que pode adoecer. Corrupção das *celulinguagens*; a cura vem sem salvação. Experiência aqui implica em vivência que se reflete no

não-saber do que vive e vive acordada no sonho. Este espaço de escrita está prestes a se fechar; quando ele definitivamente se fechar, aí então ele estará aberto. Aberto ao consumo, ele existe para confundir e fundir-se, sem ser papel, nem tela em branco. No espaço só será possível distinguir o corpo misturado ao tecido. Escrevo muda em cada corpo que aqui se inscreve.

04 de janeiro de 2005

é tão cinza o agora do dia e tão potente a cor inexistente que a chuva parece mais uma surpresa

06 de janeiro de 2005

00:32 Da nota 54, à página 84, de *Voiles*: «(...) à savoir que le ver à soie s'ensevelissait lui-même, revenait à lui-même dans son odyssee, dans une sorte de savoir absolu, comme s'il lui fallait s'envelopper dans son propre linceul, le linceul blanc de sa propre peau, pour rester auprès de soi, l'être qu'il avait été en vue de se réengendrer soi-même dans la filature de ses fils ou de ses filles – au-delà de toute différence sexuelle ou plutôt de toute dualité des sexes, et même de tout accouplement. » [\[75\]](#)

10 de janeiro de 2005

chega o texto de Donaldo Schüler. [\[76\]](#)

11 de janeiro de 2005

chego à página 90.

90 graus girando mundo mais redondo, menos achatado. O eixo está mudado.

l'étoffe II

glossÁRIA

glossÁRIA

Itinerário das margens na composição para uma só voz.

Glôssa, do grego. Palavra que precisa ser explicada, coisa da língua, que a linguagem pode esvaziar. Do raro e obscuro, ela aparece sempre à margem. Interlinearidade crítica e censurada. Suspensa. A glossa é marginal. A voz solitária não explica o obscuro, ela obscurece, isso é glossÁRIA – algo que se inventa para deixar ser incógnito.

Não há como introduzir um acidente

Acidentes não se anunciam, são provocados pelo imprevisto, por isso os estragos impactantes, o *desastre*. Quando penso para quem escrevo isso que escrevo, experimento em mim, realmente, toda a sorte de ausências, de confusões, de desacordos e penso no desejo febril de permanecer no excesso dessa *dispersão*, no *olhar do derrame* (afrontando-me com a expressão bataillana); porque o que se segue é círculo disforme, riscado à mão livre no vazio do espaço da escrita, cujo eixo escapa do centro por uma morte lenta da escritura, no ato do gesto imperfeito de pensar o corpo existindo.

Esta tese se inscreve em um tecido que se rasga em quatro partes [células de origem comum igualmente diferenciadas]: um diário *êxtimo* – movimento para fora do imo - que também se denomina diário *teoÁRIA* – peça para uma só voz se movimentando para diversos lados; um compêndio de Notas; um glossário que se denomina *glossÁRIA*, e a quarta e última tira de tecido, que se apresentou como o *Arcabouço de tese*. Parece ter sido esta a única forma possível de lidar com a estrutura vacilante da experiência que me faz uma coisa só com o objeto. Mais do que inventar um conceito com a palavra-*valise* corpoemaprocesso, é nele perder-se, sabendo-me, dele, um “personagem conceitual”: “o novo idiota” (privado e profano), citando pontualmente Deleuze, “aquele que quer pensar e pensa por si mesmo” e “quer fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento, isto é, criar”.² Mas aqui há uma saliência: estou, sim, é querendo me devolver ao “perdido”, ao “incompreensível”, como ao extremo do conhecimento do qual é possível exceder. Quero-me devolvida ao absurdo como experiência da minha inoperância nos “movimentos que

² “O antigo idiota queria não prestar contas senão à razão, mas o novo idiota, mais próximo de Jó que de Sócrates, quer que se lhe preste contas de “cada vítima da história”, não são os mesmos conceitos. Ele não aceitará jamais as verdades da História. O antigo idiota queria dar-se conta, por si mesmo, do que era compreensível ou não, razoável ou não, perdido ou salvo, mas o novo idiota quer que lhe devolvam o perdido, o incompreensível, o absurdo. (...) Pode acontecer que o personagem conceitual apareça por si mesmo muito raramente, ou por alusão. Todavia, ele está lá; e, mesmo não nomeado, subterrâneo, deve sempre ser reconstituído pelo leitor.” DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. pp. 83-85.

descrevem [o meu] plano de imanência”, intervindo desastrosamente [colisão] na “própria criação de [meus] conceitos”.³ Mais que recuperar o sentido do perdido e do incompreensível, quero sustentar ardente o “[desconhecido](#)”.⁴

A experiência atinge a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. Ela pode deixar quebrar-se ali a agitação da inteligência: fracassos repetidos servem-na tanto quanto a docilidade última à qual podemos almejar.⁵

ATO/PROCESSO

Acontecimento do agora. Agora. Agora. Agora: vivência agônica da ausência expressa do imediato.⁶

Presente sem estrutura, presente que desessencializa, mistura, desconforta, desacorda e se ultrapassa. O que há na matriz é a própria desconstrução da matriz. O que há na experiência (*Die Erfahrung*) é lido e se traça, sim, como vivência (*Die Erlebnis*). Não há mais separação entre o conceito, o discurso e o gesto. Há uma dispersão generalizada, e encontro, no presente de um *tempo material*, um futuro desejado, ali, no instante, já passado, esquecido. Estertoro o limite do tempo. Tenho obrigações e a nada obrigo que seja ou esteja no seu devido lugar. A idéia de *processo* é absorvente e ocupa todos os espaços no corpo que avança, indo por diante, sem saber o que é. Esse não saber cria

³ Idem, p. 85.

⁴ Ver Diário: segunda-feira, 6 de outubro de 2003.

⁵ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. p. 17.

⁶ Analisando a questão do imediato em Blanchot, posso dizer que o corpoemprocesso é uma impossibilidade. Se toda sua existência é ato/processo, ele não é nem mesmo uma forma, ele é a vivência extrema da relação com o imediato. Sempre e só presente que passa. Sobre “o tormento do imediato”, a questão, em Blanchot, é a seguinte: “A presença imediata é presença daquilo que não poderia estar presente, presença do não-acessível, presença excluindo ou ultrapassando todo presente. Quer dizer: o imediato, ultrapassando infinitamente, pelo fato mesmo de sua presença, toda possibilidade presente, é presença infinita daquilo que permanece radicalmente ausente, presença sempre infinitamente outra em sua presença, presença do outro em sua alteridade: não-presença. O que podemos concluir a respeito destas proposições? Nada, por enquanto. A não ser que: 1º. quando se interroga sobre a presença imediata, tentando conservar no pensamento o imediato como o abalo fundamental, não se pretende privilegiar a relação direta, seja ela contato místico ou sensível, visão ou efusão; 2º. se ‘a rigor o imediato é impossível, tanto para os mortais quanto para os imortais’, é que talvez a impossibilidade – uma relação que escapa ao poder – é a forma da relação com o imediato; 3º. Enfim – aqui nos aproximamos da questão decisiva -, se o imediato é presença daquilo que, ultrapassando, excluindo todo o presente infinitamente ausente, a única relação com o imediato seria uma relação reservando uma ausência infinita intervalo que, entretanto, não *mediatizaria* (não deveria nunca desempenhar a função de intermediário).” BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 80.

pulsão muscular, tensão do “outro” em mim, eu-nada-em-nós. O corpo está em perigo, quem assiste (a)o corpo também está em perigo. A situação da enunciação provoca nossas ignorâncias, que ora se constroem, ora se fascinam pelo risco do não-saber puro e simples, e só dão a ver os efeitos das invisibilidades. O indizível das indivisibilidades, o insétil do meu corpo, está enfeitado, ali, patente como desconhecido, estranho e disforme, que se *presenta* em clara ocultação. Saio desta vivência sem saber em absoluto o que ali eu vivi e o que eu vivo agora. Balbuciamos coisas uns aos outros. Balbucio agora. A língua hesita diante da presença do não-acessível. Na verdade, não sabemos, não queremos ter o que dizer. Tenho um sorriso nervoso e um gozo. Há camadas e camadas do que entendo por acontecimento, evento, performance, o que faço ser só ato/processo: aqui, um conceito hibridizado, hiante que parte do vinco *entre o tempo e o nada*.⁷

Digo que ato/processo é um conceito hiante [do lat. hiante. Adj. 1. Poét. Que tem a boca aberta. 2. Que tem grande fenda ou abertura. 3. Fig. Faminto, famélico, esfomeado], porque nele os sentidos se confundem, ou melhor, desaparecem no ato da devoração do ser. Desautorizam-se as referências, as coincidências não vê(e)m (d)o acaso, vê(e)m (d)o caos de uma indefinição que atua descontínua. Coincidências que se chocam na [visão alucinatória](#)... e que se perdem no instante mesmo em que são vistas. Ato/processo. Instante? “ausência do tempo”:

Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando o ser falta. A inversão que, na ausência de tempo, nos devolve constantemente à presença da ausência, mas a essa presença como ausência, à ausência como afirmação de si mesma, afirmação em que nada

⁷ Encontrei, coincidentemente, esta mesma expressão, posta em itálico, citada no texto do projeto de qualificação de Rita Bittencourt (cfe. BITTENCOURT, Rita. “Poéticas do Presente: Limiares”. Projeto de Qualificação de Tese, UFSC, CCE, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2003, p. 8). A expressão é de Raúl Antelo (cfe. ANTELO, Raúl. “Limiar”, nota 1, op. cit., p. 143). O parágrafo onde a frase está citada trata da categoria do *entre-lugar*: “Seja num texto de análise acadêmica 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* (...)”. Em nota de rodapé, Rita identifica e esmiúça cuidadosamente as referências deste termo; no entanto, meu interesse de buscar a razão do uso coincidente da frase “entre o tempo e o nada” recai, apenas, sobre o que se segue: “(...) onde, ainda que por momentos, 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*.”

se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido, esse movimento não é dialético.⁸

O que quero dizer, ainda não sei. Querer implica em já ter pensado? Ou se está no impensado de imagens do abstrato que passa concreto e fibroso por todo corpo? Des-essência e des-ordem são coisas que atravessam o mesmo instante em que se faz palpável, incorporável o movimento estático do invisível da presença: ato/processo, onde se acha o corpoemaprocesso sendo teatro desessência.

O espaço está aberto, receptivo ao que está em andamento, um corpo ali se percebe sem nunca querer saber o que é. O tempo dos sentidos é anacrônico, estirando e torcendo os músculos até que o pensamento se desfaça na pele. O corpo é todo espaço e todo o outro que o espaço é. Sobre ele está projetado ele mesmo ausente. Imagem que versa sobre seu corpo sempre se justapondo ao aglomerado do ato, sempre processo reverso. A nudez é exigida...

CORPOEMAPROCESSO

Sendo palavra inventada, ela me serve, aqui, como uma mala de mão, uma valise. Palavra *passe-partout*. Como experiência, o corpoemaprocesso permanece indeterminado.

ESQUECIMENTO

Memória que cimenta o esquecido.

«chaque fois que j'oublie, je ne fais rien qu'oublier que j'oublie».⁹

DES

= 'separação'; 'transformação'; 'intensidade'; 'ação contrária'; 'negação', 'privação': despedaçar, desfazer, dessangrar, desumano, desacordo.

[O prefixo assume, às vezes, caráter reforçativo: desinquieta ele desnuda].

O discurso despedaçando se desfaz e dessangra o texto num desacordo desumano.

⁸ BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 21.

⁹ BLANCHOT, M. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. p. 291.

O prefixo *des* está convertendo em padrão de representação toda minha experiência de excesso inconcepta.

DESMEMÓRIA

Estado autígeno do esquecimento, impressão que se forma no próprio lugar que ocupa a fenda do traço. Ausência, separação, distanciamento do arranjo do tempo.

DESRAZÃO

Pensamento do corpo sem memória, separado da origem, sem lei, sem língua, sem estatuto. *Eu posso desaparecer aqui num instante e só minha carne é uma afirmação do que digo e vou dizer porque digo em corpo que não é meu* [Diário – Paris, 19 de maio de 2004].

DESORGÂNICO

O que excede contrariando princípios.

DESCONHECIDO

Ação contrária do recuo ou *ultrapassamento* [de passar + -mento - 1. Morte 2. Agonia de moribundo] do conhecido.

DESESSÊNCIA

Certa essência (ou uma essência qualquer) que [se] desfaz [d]o imperativo da totalidade da origem, em troca da intensidade do [seu] movimento para todos os lados.

ESSÊNCIA

Aristóteles. *Metafísica*. Livro VII. Cap. 1.

Em vários sentidos se pode dizer que uma coisa “é”. Num desses sentidos, “ser” significa “o que uma coisa é”; ou uma essência, noutro, designa uma qualidade, uma quantidade ou algum outro

atributo desse gênero. Embora “ser” tenha todos esses sentidos é evidente que o que primariamente “é”, é a essência, a substância da coisa.¹⁰

A escolha deste vocábulo remete a um traço, a uma marca de algo que permaneceu como cicatriz (vestígio de destruição), atuando de forma decisiva sobre a experiência que se inspirou na busca de uma origem: o que uma coisa é?

Em verdade, a questão que outrora se levantou, que ainda hoje é levantada e sempre o será, que sempre é matéria de dúvida – a saber o que é o ser – identifica-se com a questão: que é a substância? Pois é esta que alguns afirmam ser uma, outros mais de uma, e que uns dizem limitada em número e outros, ilimitada. E, por isso, também nós devemos considerar sobretudo, em primeiro lugar e quase exclusivamente, o que é aquilo que é neste sentido.¹¹

Primeira versão: leitura produtiva do vocábulo *essência* como *origem*, no sentido estrito de *vigência* ou aquilo que surge no instante em que “algo” se instaura com o romper da *poíesis* (poema originário) no espaço. Essência/origem/vigência que se revela no objetivismo da presença de um corpo e faz do instante mesmo de sua aparição no espaço o próprio poema corporificado. Como artimanha hermenêutica, faço uso da ontologia heideggerina. Na *abertura* de uma *clareira*, Heidegger acende o foco na ausência do ser e desvela um “é” simplesmente dado, aquele que ficou esquecido e impensado.

Em seu ensaio *A origem da obra de arte* (1936–1950), ao perguntar pela *origem da obra*, Heidegger pergunta pela *essência da arte*.¹² A arte acha-se na obra, a obra “experiencia-se” na essência da arte. Desenha-se aí o círculo que o senso comum diz ser violação da lógica. Uma *essência essencial* que consiste no que o ente é na verdade; essência, posto que é origem: “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência.”¹³ Esta origem não se encontra nos primórdios da *coisa em si*. Seria um erro entendê-la beirando o essencialismo

¹⁰ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 147.

¹¹ Idem, p. 148.

¹² Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992. p. 11.

¹³ Idem.

aristotélico-platônico. A hermenêutica heideggeriana traz à tona a questão do esquecimento do ser e aponta um *ser-aí* imerso na temporalidade e cotidianidade do mundo, portanto é fragmento, não totalidade no sentido essencialista. Do contrário, como, na essência da arte, estaria a experiência da obra, que é instantaneidade e movimento dinâmico?

Mas que obra? Que experiência da obra? Que essência da arte? Quem está fazendo a experiência? Quem pergunta pela origem da arte? Questões que podem provocar fissuras no centro do círculo do conceito heideggeriano de essência e marcam a des-cri(a)ção do sujeito da experiência, relatos que levam consigo o vazio da linguagem do sujeito até a ausência da experiência da obra.

Prognóstico de investigação:

L'essence n'est elle pas l'impossibilité même de rien d'autre, d'aucune révolution qui ne soit pas une révolution sur soi? (...) Pas une fissure dans le train mené par l'essence, pas une distraction. Seul le sens d'autrui est irrécusable et interdit la réclusion et la rentrée dans la coquille du soi. Une voix vient de l'autre rive. Une voix interrompt le dire du déjà dit.¹⁴

O conceito de essência não se con-forma, apenas demarca, aqui, sua ausência: ínfima abertura de um não-ser no espaço indizível da ocultação.

ÉTOFFE

Fazenda, tecido, pano.

A escolha do uso da palavra em francês faz referência a uma resposta por e-mail de Pierre Antoine Villemaine, após ter assistido a meu vídeo feito em Paris, uma leitura física corporal de *La folie du jour*, de Maurice Blanchot. A relação é que no vídeo subo numa mesa, arredo com o pé *La folie du jour* e

¹⁴ “A essência não é a impossibilidade mesma de nada de outro, de nenhuma revolução que não seja uma revolução sobre si mesmo? Nem uma fissura no trem conduzido pela essência, nem uma distração. Apenas o sentido de outrem é irrecusável e interdita a reclusão e a volta para a concha do si. Uma voz vem da outra margem. Uma voz interrompe o dizer do já dito.” LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974. pp. 229-230. Tradução livre de Fernando Scheibe, texto enviado por e-mail em 25 de setembro de 2003.

entro no lugar do livro com meu corpo nu enrolado num lençol, a grunhir, com todos os músculos, o primeiro parágrafo do livro. Villemaine responde-me: «Juste ceci: une chrysalide. Et aussi les tissus, les étoffes dont parle Lacan: les célèbres photos de...» Respondo: «Alors, j'étoffe ce "discorps" sans étouffer et je m'ébranle à chercher le célèbre Lacan». O uso é ambíguo do substantivo que se transforma em verbo – étoffer (j'étoffe), no sentido de *enrichir*, fornecer uma matéria mais abundante, mais rica, de fibra, energia, firmeza e, no segundo sentido (sans étoffer), sem estufar. Pesquiso a referência mencionada e logo descubro que se trata das célebres fotos de Gaëtan Gatian de Clérambault, psiquiatra, fotógrafo, entre outras coisas, e mestre de Lacan. Clérambault realizou milhares de fotografias de mulheres enroladas em lençóis, algumas publicadas em rara edição já esgotada em Paris, que complementam seu estudo intitulado *La passion érotique des étoffes chez la femme*. Fazendo parte da história da psiquiatria, Clérambault desenvolve a teoria sobre a *Erotomania* e o *Automatisme Mental*. A fantasmagoria erotomaniaca é a "ilusão delirante de ser amado". O sujeito erotômano existe somente para aquilo que ele nomeia seu objeto de amor. Ele não delira senão no domínio de seu desejo. Orgulho, desejo, esperança, são estes os ritmos bem definidos por onde se desenvolve sua doença. "Cette maladie d'amour" ronda o mito da feminilidade, a erotomania concerne essencialmente à mulher. «Pureté de l'erotomanie», «pureté du drapé», Clérambault parece estar à procura das formas puras, testemunhando um «irréversible triomphe du signe sur la chose». Em resposta a Villemaine, eu me pergunto: «irréversible *passion érotique* du corps (des étoffes) dans l'écriture ?»

Todas essas relações, simbólicas ou não, chegam e são recebidas ao acaso, até se definirem, evidentes e reveladoras, no instante da visão iluminadora da tese impressa em tecido cobrindo o corpo nu do corpoemprocesso.

Quand je peux prendre l'étoffe, je la froisse, cela me produit un serrement d'estomac particulier, ensuite, j'éprouve une espèce de jouissance qui m'arrête complètement la respiration; je suis comme ivre, je ne peux plus tenir, je tremble, non pas de peur, si vous voulez, mais plutôt d'agitation, je ne sais pas (...) La jouissance passée, je suis très abattue, parfois la respiration se précipite, tous mes membres sont courbaturés.¹⁵

¹⁵ CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de. *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908). In.: GOSME-SÉGURET, Sylvie. **Alain Rubens**, *Le maître des insensés, Gaëtan Gatian de Clérambault*.



Benoît Dalle, Yves Edel, Alejandro Fernandez, *Bien que mon amour soit fou*. Archives. www.carnetspsy.com/search/index

¹⁶ “1) Fotos de drapeados tomadas por Clérambault. Adjuntamos un pequeño texto sobre los mismos: “...Una vestimenta drapeada debe ser definida por el esquema de su construcción. El mismo es proporcionado por tres órdenes de elementos: 1. El punto de apoyo principal; 2. El movimiento de la tela que parte de ese punto; 3. Los nombres de las zonas recubiertas y la manera de adaptarse a ellas. Ejemplo: “drapeado escapular espiral, cuerpo y cabeza; manga izquierda falsa, terminación cefálica con doblez”. Las dos primeras órdenes de datos (punto de apoyo y movimiento miento de tela partiendo de ese punto) dirigen la clasificación. Ese punto de apoyo y ese movimiento son generalmente iniciales o casi. En el caso de varios apoyos importantes, la determinación del apoyo principal puede ser discutida; el drapeado es en ese caso compuesto y debe ser, para mayor seguridad, clasificado dos veces. *Lista de puntos de apoyo*: Cabeza, cuello, espalda, tórax, caderas. *Lista de movimientos generadores*: 1. Cayendo, 2. Anular, 3. Espiral. Subdivisiones de esos mismos movimientos: 1. Simple y complejo (levantado, echado, desviado). 2. Horizontal, vertical u oblicuo. 3. Único, bilateral, bilateral cruzado”. *Pasaje de la Conferencia dictada en la Sesión del 5 de mayo de 1928, Bulletin de la Société d'etnographie de Paris*,

EXPERIÊNCIA

Primeira versão:

(...) cai-se sobre o inusitado choque do pensamento com a percepção da experiência, mostrando o avesso de como pensamento e experiência formulam-se um a outro, é neste impacto que se cria, solitário, o *modus* filosofante que é o deste percurso. Dá-se, assim, ao leitor, a matriz (ponto de partida) por onde não somente os olhos se perderão, mas o corpo inteiro deverá se embeber, pois que, se ocorre o contrário, não terá tido êxito algum tal empreendimento.¹⁷

Sem êxito algum, segui dantesca a errar pela selva escura, mas num “tipo de erro que arruína de antemão todo o poder de encontro: errar é provavelmente isto: ir ao desencontro”.¹⁸ A palavra experiência aparece-me no *inominável*.¹⁹ Estou absolutamente imóvel diante dela, sem saber como lembrar do que, vivendo, vi, sem ter provas.

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra (...). Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu neste contato – uma prova, mas que permanece indeterminada.²⁰

Então, digo pela voz do outro:

(...) quis que a experiência conduzisse lá onde ela própria quisesse, e não levá-la para qualquer fim preestabelecido. E digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de contra-senso). Quis que o não-saber fosse seu princípio.²¹

Experiência torna-se aqui o mais amargo dos conceitos. Nesse lugar em que não há ponto de partida nem porto de chegada, do qual já se sabe que quase

1931. In. : Vida e Obras, Historia de la Psiquiatria GATIAN DE CLÉRAMBAULT, GAETAN (1872-1934). Disponível em: <http://www.psyconet.org/otros/clerambault.htm>

¹⁷ ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. *O poema avoluma.doc: teatro de essência/poema processo*. (Mestrado em Teoria Literária). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000. p. 4.

¹⁸ BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 65.

¹⁹ Ver Diário, 28 de julho de 2003.

²⁰ BLANCHOT, M. *O espaço literário*, IV – A obra e o espaço da morte, A morte possível, A palavra experiência, op. cit., p. 83.

²¹ BATAILLE, G. *A experiência interior*. Op. cit., p. 11.

nada pode se traduzir em experiência,²² Merleau-Ponty parecia-me ter aberto um horizonte imprevisível, mas neste sentido: im+previs+ível²³, isto é, em sua visão antecipada fez supor o ser digno de... passível de... ação que evapora. Durante a leitura de *O visível e o invisível*, antecipei, em mim, a *zona de vazio*, que, naquele instante, do lugar onde escrevia, não podia supor. Anunciei no “.doc”²⁴: é Merleau-Ponty quem ensinará como descrever estritamente essa experiência da arte como relacionamento com o mundo, ou seja, “não como abertura do nada ao ser, mas como abertura, simplesmente”, uma abertura pela qual se compreende o ser e o nada e se vê aí a própria obra:

Do ponto de vista do Ser e do Nada, a abertura para o ser significa que o visito nele próprio: se permanece afastado é porque o nada, o anônimo em mim que vê, leva adiante de si uma zona de vazio onde o ser não é apenas, é visto. (...) A abertura para o mundo supõe que o mundo seja e permaneça horizonte, não porque minha visão o faça recuar além dela mesma, mas porque, de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado.²⁵

Ver é próprio ao que se deixa ser-visto? Esta é uma condição *sine qua non* para o que denomino [experiência corpoemaprocesso](#)? De onde surge tal expressão? Hoje, tremo percebendo o “quase” do que, talvez, venha aqui se traduzindo em experiência, pois é da destruição mesmo que se trata. Coisa criada que rompe, surge na força de um efeito bumerangue, atingindo em cheio o objeto/poema de Wladimir Dias-Pino. No mergulho e na disseminação do que vem a ser excesso na “experiência” da linguagem o corpoemaprocesso é,

²² AGAMBEN, G. *Enfance et histoire*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2002, pp. 24-25. «Dans une journée d’homme contemporain, il n’est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience (...). L’homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d’événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu’aucun d’eux se soit mué en expérience.»

²³ Primeiramente, o im = in [Lat., 'em'] que se pode substituir por *em seu* ou *em sua*; previsível :[Do lat. *praevisus*, part. pass. do v. e lat. *praevidere* (v. prever), + -ível.]; prever: ver antecipadamente; calcular, conjecturar, supor; fazer supor; subentender, pressupor; profetizar, prognosticar, predizer; examinar, com antecedência; -ível: quiv. de -vel = Suf. nom. 1. formador de adjetivos, a partir de rad. verbal latino (infinito, supino, part. pass.), ou vernáculo, e que significa: 'digno de'; 'passível de praticar ou sofrer determinada ação': aproveitável, evaporável; corrigível.

²⁴ Opto por fazer a referência da dissertação de mestrado com o registro gráfico “.doc”, por considerar “o poema avoluma. doc teatro de essência / poema processo”, um documento-arquivo, onde textos não são fixados mas estão em permanente processo, uma escritura disposta ao uso.

²⁵ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Op. cit. pp. 100-101.

ele mesmo, uma “continuidade radical” do poema/processo,²⁶ um movimento descontínuo.

EXPERIÊNCIA CORPOEMA/PROCESSO²⁷

O objeto/poema de Wladimir Dias-Pino em execução

Estou imersa na experiência, a experiência que se traduz descentrada e que instaura em sua realização uma *poiesis* do palpável, inserida numa prática semiológica corporal. Trata-se aqui da experiência do poema feito objeto, objeto/poema, livro/poema, na obra de Wladimir Dias-Pino, naquilo que se denominou *poema/processo*, e o que daí concebi como *corpoemaprocesso*. A intenção, além de pontuar esse movimento que marca, num “quase” anonimato funcional, a história da poesia brasileira, é problematizar suas possíveis versões que incitam, hoje, novas tendências de criação, de circulação e de consumo à prática poemática contemporânea. Para isso, não construo um discurso calcado no estabelecido, a intenção é tornar este ensaio um exercício de *crítica ficcional*²⁸: o que escrevo é parte prioritária de minha experiência

²⁶ Com Wladimir Dias-Pino, a experimentação e a pesquisa passam a ser o próprio *processo* como visualização do projeto. A visão, no caso, é de um *contra-estilo*, conquista teórica e operacional do poema/processo, que não é mais a marca redundante dum determinado autor, mas a “anti-redundância de soluções: a despersonalização”. A *versão*, conforme o poema/processo, apresenta-se como um “critério de valor: teste de funcionalidade do poema; relatividade: realimentação”, uma “disciplina para a apropriação”, dado que sua “segunda função” é o “consumo”; deste modo, os “exercícios de leitura” são considerados como “auto-superação” do poema. Isto “prova que os processos não são conclusos”, portanto, tem-se a “surpresa renovada em cada versão”, apresentando a “funcionalidade total” do objeto/poema; o “método de solução correspondente” está na “compreensão da aplicação”; as “possibilidades de situações”, no “número de combinações”, e a “estrutura levada à condição de processo” é o “movimento permanente”. *Processo, versão e contra-estilo* são, portanto, os conceitos-chave em que se baseia o movimento do poema/processo. Moacy Cirne comenta, a respeito desta direção, dizendo: “o poema/processo não é uma mera ou simples continuação do concretismo: o poema/processo é uma continuidade radical, implicando desdobramentos semiológicos próprios, de uma das direções da poesia concreta”. CIRNE, Moacy. Vanguarda: um projeto semiológico. In: DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever (Exposição) Catálogo*, op. cit. p. 96.

²⁷ Ver L'étouffe II, NOTA 24.

²⁸ Referência pontual a uma entrevista de Raúl Antelo para a revista Babel e a anotações feitas no curso por ele ministrado (2001), sobre *Inconsciente Ótico*: fundir crítica e criação. Citando um prefácio ao observador literário, “se não pudermos ser criadores sejamos ao menos observadores literários”, Antelo diz: “isto deve ser invertido”. Na revista Babel, responde: o problema não passa por quem ler, mas sim *como ler*, “que novos modos de produzir sentido somos ainda capazes de construir. A questão em suma, não se decide no campo da interpretação, mas no da intervenção. (...) Reivindico completamente a matriz ficcional da crítica”. *Babel: Revista de poesia, tradução e crítica*. Ano III, n.º 5, Santos/SP – Florianópolis/SC – Campinas/SP: janeiro a dezembro de 2002. p. 69.

singular e subjetiva com o poema/processo, uma experiência processual que intervém na leitura, extraindo dela uma *versão* com passagem apenas pela ficção, como aquilo que foi por mim inventado: a questão do *corporemaprocesso*, um objeto orgânico, tátil a si mesmo, visível e vidente, um corpo próprio “que se deixa fazer, se deixa levar”²⁹, como um outro modo de *leitura produtiva* do poema/processo. Sendo ficção, as tramas de relações, eu as estabeleço no próprio discurso, tendo presente aqui para quem falo. Percurso absconso e de risco, onde não me proponho a buscar uma resposta e sim criar tensões à questão aberta; é que se trata aqui de “questão mais profunda” e questão é processo:

A questão, sendo palavra inacabada, apóia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão; ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza. A questão substitui no vazio a afirmação plena, ela a enriquece com esse vazio anterior. Por intermédio da questão, oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo. A questão é o desejo do pensamento.³⁰

Não há como demarcar esferas à criação do poema/processo quando é exatamente um sentido específico de criação que está sendo deposto. O que é um criador/autor? O poema/processo instaura um *contra-estilo*: “conquista teórica e operacional que não é mais a marca redundante dum determinado autor, mas a anti-redundância de soluções: a despersonificação”³¹; não há criação no sentido de não haver mais a figura aurática do autor, nem do criador, porque é o leitor-consumidor que faz o “teste de funcionalidade do poema”, a partir de uma nova *versão*.³² O poema nasce no desmanchar-se da leitura/uso de quem o consome e o processo de apropriação jamais se conclui neste movimento permanente. O poema se *deixa fazer* em outrem, sempre

²⁹ DERRIDA, J. *Che cos'è la poesia*. Publicado primeiramente em *Poesia*, I, Paris: 11 de novembro de 1988. Foi traduzido para o português por Tatiana Rios e Marcos Siscar e publicado em *Inimigo Rumor*, n. 10, Rio de Janeiro: 7 Letras, maio de 2001.

³⁰ BLANCHOT, M. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 43.

³¹ DIAS-PINO, W., apud. CIRNE, Moacy. CONTRA-ESTILO. In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda* – A presença de Wladimir Dias-Pino. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.

³² Segundo a definição de Moacyr CIRNE, no *ABC da Vanguarda*, VERSÃO representa, “no poema/processo, a opção (estético-) informacional do leitor/produtor diante de um determinado projeto: opção como leitura. Um novo poema a partir do projeto dado: opção que pode ser gráfica, sonora, ambiental etc., independente do estágio material do poema como projeto. A versão socializa o ato do consumo: por uma leitura radical e materialista”. CIRNE, Moacyr. VERSÃO. IN: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda* – A presença de Wladimir Dias-Pino, op. cit.

como um projeto que se visualiza. Sua teoria é uma prática radicalizada. Da palavra e da letra só se quer a imagem pelo seu caráter social, criando “a generalidade de que a imagem por si só já é oferta”.³³ “O poema óptico é cinético / é o movimento da estrutura”³⁴, quer-se dele o volume, a textura, a transparência, a opacidade. Dentro de um rigor mais que aberto, é desta forma que o livro é assumido como um objeto/poema: “Assumir o livro como objeto/poema, obedecendo à criticidade mais rigorosa (quer dizer: a mais produtiva), implica uma abertura semiológica que não pode ser desprezada, que deve mesmo ser estimulada sob quaisquer aspectos”.³⁵ Sendo assim instigado e movido pela radicalidade, o poema quer agora tocar o que nele é carne.

“Devo ter um corpo; é uma necessidade moral, uma ‘exigência’. Em primeiro lugar devo ter um corpo, porque há o obscuro em mim (...) o espírito é obscuro, o fundo do espírito é sombrio, e essa natureza sombria é que explica e exige um corpo”.³⁶ Wladimir processa essa “exigência” pelo obscuro que há na poesia que reclama um corpo, o poema; “O nosso movimento nada tem que ver, como continuidade, com a poesia brasileira (literatura); por isso, recusa, conscientemente, o nome de poesia (estado espiritual) para firmar o de poema (físico/processo).”³⁷ Assim parafraseio Deleuze para arriscar uma nova versão à experiência do objeto/poema: a poesia é obscura, o fundo da poesia é sombrio, e essa natureza sombria é que explica e exige um corpo: o poema é, então, o físico que processa. Posso entender, daí, o lugar do livro/poema; mais

³³ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes Ltda, 1973, s/p.

³⁴ Idem.

³⁵ SÁ, Álvaro de. *Wladimir Dias-Pino*. A separação entre inscrever e escrever. Cuiabá: Edições do meio, 1982. p. 86.

³⁶ DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991. p. 129.

³⁷ Resposta à pergunta de Joaquim Branco: “O poema-processo resolve o problema da atual poesia brasileira? Ou apenas desata o nó concretista? (...) O fim da poesia modernista, que começou com o verso branco (Mário de Andrade), continuou com a perda da pontuação como elemento divisor do verso (Adalgisa Nery, por exemplo), continuou contra a adjetivação, pela valorização do substantivo (Murilo Mendes), e do verbo (Drummond), para chegar à leitura de estrutura (João Cabral). A estrutura do verso pela gramática daria nisso. Assim é que a poesia modernista girou em torno da palavra, até mesmo usando-a em estado de dicionário, e nós acentuamos, agora, que o que nos interessa é o projeto do poema. (...) A poesia modernista era um problema de língua e o do nosso poema é de linguagem”. DIAS-PINO. W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., s/p.

ainda, posso pressentir na pele o evento de um corpoemaprocesso como quem “encarna um espectro”.³⁸

poeta/processo: wlademir dias-pino que taTEar é seu ContORno?

Ir por diante, seguimento, curso, marcha – palavras que definem processo; Wlademir procede matematicamente o concreto do poema e trinca a estrutura da palavra. Das ranhaduras lê imagens – *o situar da invenção informacional*.³⁹

o poeta nasce pelo poema que ele cria; (...). O poema é sua obra, o movimento mais verdadeiro de sua existência, mas o poema é o que o faz ser, o que deve existir sem ele e antes dele, numa consciência superior onde se unem o escuro do fundo da terra e a claridade de um universal poder de fundar e justificar.⁴⁰

A *Ave*, obra de Wlademir que traz no corpo físico do livro o próprio poema, é o primeiro livro de artista brasileiro que se autocomenta, conforme analisa Paulo Silveira em *A página violada*.⁴¹ Com Wlademir Dias-Pino, a experimentação e a pesquisa passam a ser o próprio *processo* como visualização do projeto do poema.

O que vai explicar o poema, indica Wlademir, “vai ser a fisicalidade intrínseca de suas partes constitutivas, permitindo uma leitura que se faz durante os mais diversos usos exploratórios de um mesmo objeto: o livro”.⁴² Um livro de dobras e desdobras, que só se explica ao longo do uso, manuseio, um consumo produtivo capaz de transformá-lo no virar das *páginas*.⁴³ Um livro que é corpo consumido no ato de leitura, uma leitura produtiva, de processo, insiste Dias-Pino, sem ser mais movida pela atenção contínua, mas com resultados que

³⁸ ANTELO, Raúl. “Encarnar o espectro é uma forma de salvar o mestre de sua própria aura, de desmanchar os agenciamentos de poder que o emaranham e o congelam.” *Babel: Revista de poesia, tradução e crítica*. Ano III, n° 5, op. cit., p. 68.

³⁹ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e Comunicação*, op. cit., s/p.

⁴⁰ BLANCHOT, M. *A parte do fogo*, op. cit., p. 101.

⁴¹ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2001. p. 177.

⁴² SÁ, Álvaro de. *Wlademir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever (exposição)* Catálogo. Cuiabá: Edições do Meio, 1982, p. 83.

⁴³ “PÁGINA: impulso = manipulação da informação. Apoio; separação”. DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Op. cit., Anexo, s/p.

decorrem de um “proceder matemático”: “o poema/processo tem a visibilidade de um mostrador e suas facilidades são as de uma ferramenta”; é o “imediate do funcional”, permitindo desse lugar de leitura “a visualização do projeto”.⁴⁴ Wladimir Dias-Pino, seu livro/poema e o poema/processo declaram suas tendências de criação, de circulação e de consumo e com elas executam, sem solução de continuidade e sim por uma *continuidade radical*⁴⁵, a poesia concreta. Do mesmo modo que o concretismo marca a superação definitiva da disjunção entre prosa e poesia – e por isso jamais houve prosa concreta –, o poema/processo estabelece a situação limite entre poema (linguagem) e poesia (língua), e é neste sentido que marca, com esta diferença, sua *continuidade radical* ou *descontinuidade* da poesia concreta.⁴⁶

Em 1977, numa entrevista à revista *Escrita*, Wladimir responde a Maria Amélia Mello, entre outras coisas, sobre como considerava, em 1957, seu trabalho dentro da poesia concreta:

Bem, se não existia teoria, pontos estabelecidos, não dava para saber se meu trabalho estava ou não na mesma linha. Inexistindo teoria, tudo que participa contribui. Tudo “é”. Nunca chamei meu trabalho de “poesia concreta” e sim de “poema espacial”. (...) A produção criou a teoria.
(...) O próprio poema teoriza, como é o caso do poema/processo. Se é uma proposta nova, não existe leitura codificada. O poema cria uma leitura para que ele aconteça.
(...) Nós estabelecemos uma teoria como ponto inicial e os poemas, ao serem feitos, iam enriquecendo e autoconsumindo a própria teoria.⁴⁷

Está suspensa aí a confiança nos enunciados, exigindo *destreza icônica* de quem lê. Leitura que é apropriação da imagem como objeto de consumo, o poema se gasta e desaparece, é corpo que se devora, avesso à reprodução e aberto à direção funcional, “coletivização”, “invenção da realidade”. Para Wladimir Dias-Pino, eis a “função criativa do artista: trabalhar nos processos,

⁴⁴ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Op. cit., s/p.

⁴⁵ “O poema processo não é uma continuação do concretismo: o poema/processo é uma continuidade radical, implicando desdobramentos semiológicos próprios, de uma das direções da poesia concreta”. *Wladimir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever*, op. cit., p. 96.

⁴⁶ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., Poema/Processo: Leitura de Produtos (de Posições), s/p.

⁴⁷ DIAS-PINO, W. In: *Escrita – Revista Mensal da Literatura*, op. cit.

reinventando-os”; para ele, é “mudança de qualquer espécie de estrutura, resposta a uma necessidade social”.⁴⁸

poema/processo: origem, disseminação, arrocho

Dezembro de 1967, o poema/processo é lançado como um movimento, simultaneamente, em Natal e Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em Minas Gerais e estados nordestinos. Mais de trinta poetas brasileiros foram os responsáveis por sua fundação, fixação e expansão, conforme define Moacyr Cirne, no ABC da Vanguarda:

Seu surgimento deu-se, basicamente, a partir de uma leitura da direção espacial (funcional) de Wladimir Dias-Pino nos quadros da poesia concreta: leitura que desencadeou, produtivamente, todo um movimento com amplas repercussões no interior do País e em países sul-americanos (Uruguai, Argentina, etc.). Sua teoria registrava, em 1964/68: poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para a sua justificação. Entre suas conquistas teóricas, as questões da leitura, do projeto, da versão, da matriz, da série e do contra-estilo. Em 1972, depois de ter realizado mais de 15 exposições nacionais (Rio, Natal, Brasília, Olinda, Recife, João Pessoa, Salvador e outras cidades) e de ter participado de quatro exposições internacionais (Buenos Aires e Montevideu), depois de ter lançado revistas (Ponto, Processo), envelopes (etapa, Processo, Projeto, Levante, Vírgula), livros e poemas diversos (entre os quais, 12x9), depois de ser publicado nas Américas e na Europa, o poema/processo – diante das dificuldades de trabalho e veiculação e diante da repressão vigente – optou por uma “parada tática”. Poemas/processo, contudo, continuaram sendo elaborados. Outras conquistas teóricas, críticas e práticas do movimento: a separação entre poesia (língua, palavra, tradução, estilo) e poema (linguagem, projeto, versão, contra-estilo); o aproveitamento e a exploração das potencialidades físicas de cada material trabalhado, de acordo com as necessidades sociais e (estético-) semiológicas do poeta; o uso do signo verbal somente quando necessário, independente de codificações semânticas previamente estabelecidas; o rompimento com a poesia tipográfica (poesia concreta: último estágio do modernismo). Em suma, o poema/processo consolidou-se, como prática semiológica (que se abriria, depois de 1972, para as aventuras enriquecedoras do poema experimental), por meio de

⁴⁸ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

uma produção e de uma leitura materialistas, engendradas pelo social e pelo real. O momento histórico de seu lançamento (1967: questionamento das estruturas políticas, Tropicália, Grupo Oficina, O & A, Terra em Transe, Nova objetividade, etc.) diz de seu projeto cultural.⁴⁹

O poema/processo é disseminação, ele se espalha, se derrama como possibilidade de leitura produtiva que informa, se dispersa na circulação, se difunde nas versões, se propaga e se vulgariza na visualização da sua funcionalidade totalmente aberta, “uma abertura ao útil, ao consumo, o que é uma justificação em si”,⁵⁰ diz Wladimir. Sua tendência de criação é o contra-estilo, quase um anonimato, o que existe são poemas que funcionam; “objeto-poema: o lúdico transformado em didático/consumo popular”.⁵¹ Vira-se do avesso, põe-se a descoberto o poema, um objeto que se alcança e se lança, pela geometria e estatística da linguagem, às “virtualidades da invenção poética”, isto é, às “diferenças processadoras que marcam os diversos poemas – o desencadeamento de novas estruturas no interior desses poemas – permitindo que vejamos em cada poeta o seu particular coeficiente informacional”.⁵² A criação está na expansão do repertório, algo que depende em absoluto da informação eficaz deste elemento comunicante. O poema parte de uma matriz que acumula códigos e vai se processando na leitura direta, tátil, muscular do consumidor/participante criando novas codificações. Essa é sua tendência de consumo que cria uma nova lógica em contraposição com a descoberta do massificado. O leitor é agente e co-autor, “ação e uso coletivo da inteligência”, isto seria para o poema/processo, a “verdadeira cultura de massa”.

Mas para qual espaço de circulação se projeta, hoje, este objeto/poema? Há limites para a intervenção = versão que avalia o poema? A matemática, a geometria, a lógica estatística da letra, o poema espacial, o que é pura visualidade – imagem que é código que se processa também na leitura crítica da versão/intervenção – já se tornou popular, global, coletivo ou se mantém

⁴⁹ In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda* – A presença de Wladimir Dias-Pino. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.

⁵⁰ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. “Poema/Processo é a leitura de resultados: entrevista com Ézio Pires”, op. cit., s/p.

⁵¹ Idem, Poema de Processo/1.

⁵² Idem. V) Processo: versão e contra-estilo, op. cit., s/p.

restrito à percepção de um público especialista, que demarca um círculo pelo *interesse comum*? A manipulação da informação pelo domínio do estilo, do que é cômodo, estático na monotonia das obras não está parecendo, depois destes trinta anos, ser ainda maior? Estático se está ainda diante do enigma da esfinge (fantasma da aura), a tentar decifrar tamanha neutralidade na experiência do vazio da linguagem. “Do objeto único, à imagem única. Da autenticidade pela escassez, à autenticidade pelo excesso”⁵³, eis o sentido da relação ilusória entre ser e imagem. Aí está o *impensado*, o mais grave dos pensamentos: o obscuro, a sombra do objeto/corpo. Aqui o poema/processo se encerra ideologicamente.

O corpoema surge como uma *dobra* do poema/processo – ele mesmo é uma inflexão – fazendo uso da expressão deleuzeana: “É um marulho, um rumor, uma névoa, uma dança de poeira. É um estado de morte ou de catalepsia, de sonho ou de adormecimento, de desvanecimento, de aturdimento”, que não pára, enquanto pequena *dobra*, “de se fazer e se desfazer em todas as direções”, de modo que sua espontaneidade de corpoema se constitui como “o estado animal ou animado por excelência: a inquietude”. O corpoema é corpo no avesso que padece, corpo de órgãos expostos, onde a superfície (pele) é, ela mesma, o invisível da visualidade que se deixa agir, “segundo os órgãos do seu corpo, segundo a ação dos outros corpos sobre o seu”, como expressão clara do que ali acontece obscuramente no instante da exposição.

Tenho um corpo, porque tenho uma zona de expressão clara e distinguida. Com efeito, o que expresso claramente, chegado o momento concernirá a meu corpo, agirá diretamente sobre meu corpo, sobre a circunvizinhança, circunstâncias ou meio. (...) Mas, nesse ponto, quando a percepção tornou-se percepção de objeto, tudo pode se inverter sem inconveniente, posso reencontrar a linguagem ordinária ou a ordem habitual e empírica da semelhança: tenho uma zona de expressão clara e privilegiada, porque tenho um corpo. O que expresso claramente é o que sucede ao meu corpo.⁵⁴

Meu corpo-objeto-poema executa poema de processo e faz do objeto, até então fisicamente claro, um objeto relativamente obscuro. No corpoema, o *distinto*, ainda sob o efeito da visão deleuzeana, “é relativamente confuso e

⁵³ SÁ, Álvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 43.

⁵⁴ DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Op. cit., p. 148.

absolutamente inadequado”.⁵⁵ Por esta razão, seu sentido versa para a indiferença, explorando, pelo avesso da pele-página-livro, o movimento irreprímível do que se faz silencioso e invisível na linguagem. Essa linguagem no poema/processo, por funcionalidade radical, é livro/poema e, por uma radicalidade sem posição, é também corpoemaprocesso. Estando assim confundida com um objeto-livro ou um objeto-corpo, posso afirmar – citando Blanchot quando se refere ao mito de Mallarmé, onde a linguagem aparece confundida com o livro – que essa mesma linguagem “eleva todos os elementos materiais que a compõem a uma existência superior, análoga à consciência da qual, além de ser produto, é emblema, capaz, como ela, de misterioso silêncio, fundo escuro sobre o qual tudo se declara”.⁵⁶

Em conversa ao telefone, Wladimir Dias-Pino arremessa idéias que dão sustento o meu enigmático objeto; entre tantas falas, algumas anotações: “a expressão corporal exige testemunha”; entendo com isto que o corpoema, visível e vidente, chama para si um consumidor visionário, um interlocutor vidente, como condição para sua existência e experiência concreta. “Na visibilidade, o físico torna-se visível, a arte conceitual – semelhante ao poema/processo – usa o objeto para poder expressar o obscuro”; nisto reside a permanência do movimento deste corpo descontínuo, processado em ato contínuo de tempo-espço, expondo invisibilidades. “O desenho tem uma característica teatral, o desenho é mais teatral do que o retrato, onde o autorretrato (Rembrandt, por exemplo) na pintura, traz a dramaticidade; Van Gogh age conforme quem desenha, o risco dá essa dramaticidade, é a expressão do invisível, diferentemente de Paul Klee, que quer visualizar o invisível.” O corpoema é o invisível da visualização, é a expressão do que é invisível no objeto/poema, distinguindo apresentação (processo) de representação (figuração); “este invisível da visualização pode se apresentar ou não, a coisa é a indiferença, diz finalmente Wladimir, neutro, vácuo e não o oculto, eis uma radicalidade que não demarca posição”; no corpoema, “o rigor é substituído pela função – um rigor em andamento, rigor adaptável – onde o corpo é a essência da função (o rigor é próximo da ideologia, da moral; a função, aquilo que funciona)”. Wladimir, ao final da conversa, declara: “o corpo tem a forma

⁵⁵ Idem, pp. 136-7.

⁵⁶ BLANCHOT, M. A *parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 44.

mais adaptável possível à energia, se o corpo é feito para romper na melhor forma a energia; ele é energético, por isso o corpo é movimento; quem moldou o corpo foi a energia, portanto o corpo é a antena de sua própria energia” – enquanto isto, “os objetos nos retornam a lógica”.

“A AVE VOA RETO...”⁵⁷, enquanto o corpo aquecido se inscreve, ele mesmo, no espaço, como poema-processante. Parte contígua ao livro/poema, exponho meu corpo próprio como processo visualizado – “a curva amarGa SEU Vôo e fecha UM TempO com Sua fOrma.” – “O GESTO”⁵⁸. Crio o ato/processo através da performance e insurge da obnubilação teórica o que há de mais concreto em minha versão: o *corpœmaprocesso*.

INFRALEVE[ZA] E COMPLÔ

I – II – III – IV – V

1. **Jogo de Xadrez e o “instante” do Pórtico**
2. **Estreitos Painéis de vidro – a máquina – e o intervalo**
3. **Eixo – motor – movimento e a totalidade do círculo**
4. **O registro da operação, alegoria do esquecimento (*inframince*) e a experiência do caráter extático**
5. **O laço, o estilhaço, a explosão – o acaso e o erro**
6. **Infraleve – a gratuidade do pequeno peso e o sentimento mais elevado, a *alta tonalidade da alma***
7. **A aranha que tece a operação conceitual e a *vontade de querer de novo aquilo que passou sem ser querido***

⁵⁷ “1) A AVE VOA RETO CO 2) MO UM 3) CORTE 4) A ALTURA 5) DE 6) SEU GOSTO”, fragmento do slogan do livro-poema *A AVE* (1956), de Wladimir Dias-Pino, criado pela proposta da “série-disparos (horizontal – o virar das páginas / verticais – vértices)”: Cf. SÁ, Álvaro de. “O poema e a abertura eletrônica”. In: ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998. Cf. CIRNE, Moacy. “A Ave: o Livro com Objeto/Poema”. Moacy Cirne declara: “A importância de 1956 para a história da literatura brasileira pode ser registrada mediante três episódios capitais: o lançamento da poesia concreta, a publicação de *Grande sertão: veredas* e o surgimento de *A ave*, de Wladimir Dias-Pino”. In: DIAS-PINO. *Wladimir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever* (Exposição) Catálogo, op. cit., p. 80.

⁵⁸ Slogan n° 6. In: DIAS-PINO, W.. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.



59

I

*O que se vê – e o que se pode dizer do que se vê?*⁶⁰

Estado de movimento (*actif*). Atividade veloz, sem resolução. Um compacto que deixa passar a luz, por vezes uma transparência. O instante esquecido entre o ruído próximo do disparo da bala e a marca no alvo.⁶¹ O limite inferior levíssimo da diferença entre duas formas de um mesmo molde, coabitando no puro interstício: “Tous les ‘identiques’ aussi / identiques qu’ils soient, (et / plus ils sont identiques) se / rapprochent de cette / différence séparative infra / mince”.⁶² Reflexos sobre superfícies. O atrito sonoro dos veludos, o corte da guilhotina, a lâmina escorregadia, a fumaça entre o gosto e o cheiro. O

⁵⁹ *Rotative Plaques Verre* (1920), Marcel Duchamp.

⁶⁰ ANTELO, Raúl. *O inconsciente ótico*: curso de Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, 29 de mar. de 2001. Nota de aula.

⁶¹ DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Tradução M^a. Dolores D. Vaillagou. Madri: Tecnos, 1989, nota 12, p. 25.

⁶² Idem, nota 35, p. 35.

momento de uma superfície sobre outra superfície. “Contact et / infra mince”.⁶³ *Rompimento*. Mas também não seria possível pressentir a infraleveza do ínfimo contato de cinco placas de vidro, imperceptíveis pela velocidade do giro em torno de um eixo metálico (*Rotative plaques verre*, 1920) e a *colusão* ilusória da unidade do círculo, que por uma *conspiração do aleatório* se estilhaça, deixando em pé os pêlos do corpo, no instante aberto entre os estilhaços do vidro e o amortecimento da queda no volume dos cabelos, como ocorre na experiência descrita por Man Ray com Duchamp⁶⁴? Tautologias em sucessões necessárias. Dobradiça de uma engrenagem sem causa e efeito. Rachaduras ordenadas do acaso. Fato ocorrendo sem narrador por perto, só o observador no ato de se perceber. Uma visão entre valas, que potencializa a fenda num movimento de *qualidade intersticial* que permite se estar nela, criar a partir dela, ser ela, contanto que não haja procura por soluções. O estado infraleve escapa à sintaxe definitiva do sentido e do objetivo. É possível sê-lo sem saber o que é, exatamente seguindo à *analógica* de um adjetivo capturado em quarta dimensão, entrecorrendo passado/presente/futuro num espaço absolutamente ideal: “todo objeto de três dimensões, que vemos com indiferença, é uma projeção de uma coisa de quatro dimensões que não conhecemos”⁶⁵, esvaziando *ad infinitum* o conteúdo do fundo. Uma *ótica de precisão*.

el lugar plástico de esa “cointeligencia abstracta, que debe ser intervalo abierto (sin límites finitos) de demarcación imposible, pero separación que une y donde ocurren colusiones y no colisiones, es un nódulo pluridimensional de estructura inexistente, sin espacio, tiempo o movimiento mensurables (pero presentes), refractario a cualquier análisis y accesible en su unicidad a la intuición solamente. Felizmente nominado como “infraleve” (*inframince*), es enorme en su ínfima infinitud, transforma todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, reúne y separa todas las dualidades, se presta tan sólo a la evocación aproximada y sólo se deja percibir por las potencias del erotismo andrógino. Su virtualidad posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y de la materia, y su dominio sobre lo fronterizo, sobre el margen y sobre la exclusión discursiva, lo convierte en señorío de la creatividad y de la trascendencia. Sólo la subjetividad más interior posibilita

⁶³ Idem, nota 38, p. 36.

⁶⁴ MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A arte como contra-arte*. Tradução de Zita Moraes. Germany: Tachen, 2000. p. 79.

⁶⁵ DUCHAMP, Marcel. In: CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 67.

penetrar en él, sin embargo ahí está también el eterno flujo de lo objetivo.⁶⁶

Há em Duchamp o estiramento das formas matemáticas, não pelo interesse das formas em si, mas pela possibilidade potencializada que há nelas de atingir em cheio, no interstício levíssimo da perspectiva colocada em primeiro plano, a lógica *ocularcêntrica* oculta do *círculo vicioso deus* – perfeito maquinário para fazer a retina em pedaços. Daí, então, essa doutrina estranha e secreta de Nietzsche conspirando na experimentação de Duchamp.

A doutrina do círculo vicioso tem o efeito de abolir o princípio de identidade, a identidade individual, e portanto, também, os atos dos prepostos da potência, que entretanto somente a exercem se imaginam previamente um objetivo e um sentido para sua ação. Mas, porque o círculo vicioso suprime, com as identidades, a significação dos atos, definitivamente, e necessita de sua repetição infinita numa total ausência de objetivo, aí está o motivo pelo qual ele passa a ser, no complô, o critério seletivo da experimentação.⁶⁷

A afirmação é de Pierre Klossowski, que vê a germinação de um complô à medida que o pensamento do Eterno Retorno, de Nietzsche, se explicita: “Esse pensamento, tema de contemplação, torna-se o instrumento de um complô. É a partir desse estágio que se pode conceber o *deus círculo vicioso* como o desabrochar de um delírio”, no sentido de que *todo o comportamento delirante constituiria daqui para frente uma resistência eficaz em relação a uma força adversa determinada*.⁶⁸ Complô armado contra o “surdo conluio entre a moral institucional e a teoria darwiniana”, onde a seleção se produz em favor dos medíocres excedentes. Eliminadas as identidades e esvaziando os atos de seu conteúdo pela repetição, prepara-se o complô que pressupõe a *experimentação*, reservando, a ela, o privilégio de fracassar. Para Nietzsche, a *potência simuladora por excelência* é o *pathos*: “no nível do *pathos*, fracasso e êxito se confundem no jogo permanente das impulsões”.⁶⁹

⁶⁶ MOURE, Gloria. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas*, op.cit., Introdução, p. 11.

⁶⁷ KLOSSOWSKI, Pierre. *Circulus vitiosus*. Trad. Sônia Salzstein Goldeber. In: MARTON, Scarlett (org.). *Colóquio de Cerisy*. São Paulo, 1984, p. 13.

⁶⁸ Idem, p. 18.

⁶⁹ Idem, p. 19.

Este estudo aposta numa relação que se afina ao falso e à ilusão, acordando com a expressão de Klossowski quando assim se refere ao seu trabalho na introdução de *Nietzsche e o círculo vicioso*. Aqui se pretende expor a idéia de uma proximidade máxima da experiência do movimento estático, em Duchamp, e as ondas permanentes e sempre as mesmas do *eterno retorno*, de Nietzsche, encarado como “êxtase”, arrebatamento; uma aproximação da opção lúdica e cética de Duchamp pela ciência com a qual reabilita a perspectiva e, através desta, maquina desacreditá-la, seu humor no jogo de palavras, suas “coisas” anti-retinianas, e ao que Klossowski denomina a *muda tonalidade da alma* que, no pensamento de Nietzsche, estilhaça as “instâncias falantes”, flagrando uma cultura criminosa e uma “ciência afásica”, vazia de fundamentos que, por isso, então, calcula.

Sobre o plano da vertigem, abre-se um duplo jogo de ficções, um jogo de intercâmbios: primeiro imagina-se um objeto único arremessado ao horizonte, enlaçando Duchamp e Nietzsche sob os efeitos de um *caso particular*, o deste próprio indivíduo que aqui os inscreve numa *ordem do desvio*; segundo, o que isto provoca na trama circular da [des]construção textual como discurso que fala para si e de si mesmo. O discurso teórico não está desprovido de elementos *a priori* para sua elaboração, embora se trate de uma ação contrária à construção, pois não mais distingue as impressões antes colhidas e o presente que as devora, é uma auto-conspiração. Não há maneiras de se desejar a “vertigem” do infraleve duchampiano, sem que se esteja sob o efeito de uma articulação cerrada entre aquilo que Klossowski mesmo definiu como “o todo indissolúvel” da obra de Nietzsche: “o pensamento lúcido, o delírio e o complô”.⁷⁰

II

Nesse duplo jogo de ficções – entre o objeto que enlaça num só horizonte Duchamp e Nietzsche e a trama das relações particulares que vão se estabelecer no próprio discurso – cria-se aquela *tensão* comentada por

⁷⁰ KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Tradução de Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000. p. 16.

Klossowski⁷¹ que anima o *tom do delírio*: é a busca daquela mesma *resistência eficaz* em relação a forças contrárias⁷², quando então a *lucidez* e a *obscuridade* tentam neste dia se exprimir uma pela outra, ou, mais precisamente, tentam se manter em estreito contato uma com a outra no *instante* do intervalo entre os diferentes suportes aqui em questão: a linguagem textual (que ordena o discurso) e o pensamento *corporalizante* (que se deixa mover pelos impulsos), o que Nietzsche chama de “fio condutor do corpo”.⁷³ Trata-se antes de tudo de uma experimentação.

Consideradas *certas forças* presentes no seio de um indivíduo e as lutas e as *coerções vindas do exterior*, quem fará delas mestres, quem fará escravos? A experimentação, que compreende sempre um inventor, um objeto experimental, o *fracasso*, o *sucesso*, as *vítimas* e os algozes.⁷⁴

III

Examino a descrição, feita por Man Ray, da experiência engenhosa de Duchamp: a *Rotative plaques verre (optique de précision)*, de 1920⁷⁵ (grifos meus):

Para além de passar muito tempo a **jogar xadrez**, ele estava, na época, ocupado com a construção de uma **estranha máquina formada por estreitos painéis de vidro, nos quais estavam traçadas partes de uma espiral**. O conjunto estava montado num **eixo** de rolamentos de esferas ligado a um **motor**. O objetivo era que, quando estes painéis fossem postos em **movimento**, ao rodarem, completassem a espiral ao **olhar-se de frente**. No dia em que o engenho ficou pronto a ser testado, eu levei a minha **máquina fotográfica para registrar a operação**. Coloquei a máquina no **local em que era suposto estar o observador**, e Duchamp ligou o motor. A coisa começou a girar, e eu tirei a fotografia, mas os painéis ganharam **velocidade** devido às **forças centrífugas** e ele desligou rapidamente o mecanismo. Então, **ele mesmo quis ver o efeito**. Colocou-se no sítio onde estava a máquina fotográfica, e eu fiquei de pé junto do motor e liguei-o. O engenho começou a rodar, primeiro lentamente e depois ganhou velocidade como uma hélice de um avião. Ouvia-se uma grande chiadeira e, de repente, a correia soltou-se do motor ou do eixo e projetou-se para as placas de

⁷¹ Idem., p. 18.

⁷² KLOSSOWSKI, Pierre. In: MARTON, Scarlett (org.) *Colóquio de Cerisy*, op. cit., p. 18.

⁷³ Idem. *Nietzsche e o círculo vicioso*, op. cit., p. 50.

⁷⁴ Idem, p. 29.

⁷⁵ MINK, Janis. *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 79.

vidro como um **laço**. Ouviu-se um barulho como o de uma **explosão**, com vidros a voar em todas as direções. **Senti qualquer coisa a cair-me no alto da cabeça, mas era um ricochete, e o meu cabelo amorteceu o choque**. Duchamp ficou muito pálido e correu para mim, perguntando-me se estava ferido. Expressei-lhe a minha preocupação pelo mecanismo que ele tinha levado tantos meses a construir. Ele encomendou novos painéis e, com a paciência e a obstinação com que **a aranha tece a teia**, voltou a pintar e a reconstruir a máquina.

“Era a idéia de movimento que me preocupava”, responde Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne,⁷⁶ mas não no sentido de ilustrar a duração do tempo e, sim, a exemplo de *O Grande Vidro* (1915-23), algo que não o deixasse lembrar do que havia acontecido anteriormente.

Tem-se, na descrição de Man Ray, as peças-chave do duplo jogo, múltiplas e intercambiáveis: uma “estranha máquina formada por *estreitos* painéis de vidro, nos quais estão *traçadas partes* de uma espiral”; esse conjunto ligado a um *eixo* impulsionado por um *motor* que, colocado em *movimento*, cria, para a visão do observador, a totalidade do *círculo*; o *registro da operação* executado pelo observador (“l’oeil fixe phénomène / inframince”)⁷⁷; a força centrífuga gerando velocidade; a interrupção voluntária da máquina; a mudança de perspectiva: “ele mesmo quis ver o efeito”, aquele que liga o motor vem estar no lugar da máquina fotográfica, a troca de observadores: “[toute la / mise en oeuvre pour offrir/ aux regards (tous les domaines)]”⁷⁸; o *laço*, o *estilhaço*, a *explosão*, o possível como *passagem* de um estado a outro; *a alegoria do esquecimento*; *a gratuidade do pequeno*: “senti qualquer coisa a cair-me no alto da cabeça, mas era um ricochete, e o meu cabelo amorteceu o choque”, o *ricochete*: *separação infra leve*, trazendo a qualidade intersticial do acontecimento originado por outro. “La convention du signe de/ la flèche produit une réaction / infra mince sur le sens de déplacement / accepté”⁷⁹; enfim, a obstinação de um aranha que tece o *tecido cinza branco*, sem se preocupar de retornar ao princípio – movida pela *matéria cinza*, deixa de lado o desejo da retina para seguir novamente uma operação conceitual. Tem-se, aí, o eterno

⁷⁶ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*. Op. cit., . pp. 65; 107.

⁷⁷ DUCHAMP, Marcel. *Notas*, op. cit., nota 5, p. 20.

⁷⁸ Idem, nota 10, p. 23.

⁷⁹ Idem, nota 9.

retorno do mesmo em *tautologias necessárias* criadas no signo do círculo rotativo.

IV

Pierre Klossowski aponta dois pontos essenciais, até então velados, do pensamento nietzschiano: o pensamento de Nietzsche abandona a esfera especulativa para adotar ou simular as preliminares de um complô; e esse mesmo pensamento passa, então, a girar em torno de um delírio interpretativo, como em torno do seu eixo⁸⁰ – o pensamento do *Eterno Retorno do Mesmo*. É pela alta lucidez desse pensamento, afirma Klossowski, que ele toma as proporções de uma “interpretação delirante” e tal noção de lucidez é válida na medida em que a obscuridade total é afirmada. A operação deste movimento acaba por circunscrever o pensamento, primeiramente, na direção do interior, pelo “princípio de identidade sobre o qual repousa a linguagem (o código dos signos cotidianos), em função do princípio de realidade”; em seguida, no exterior, pelas autoridades instituídas, os controladores “da extensão variável do princípio de realidade” e, em ambos os lados, pela ciência, que permite com seus experimentos o deslocamento dos limites, *retificando* as fronteiras entre o dentro e o fora.⁸¹ Contudo, em Nietzsche, a *demonstração* que a linguagem institucional exige para “ensinar a realidade” se transforma num “movimento de humor afirmativo”, uma “tonalidade da alma” que, ao preceder esta demonstração, limita os princípios de realidade e de identidade a que parecia obedecer e se converte em pensamento que fala a si mesmo, reconstituindo os termos da investigação em *mutismo*: um obstáculo de intensidade e resistência, onde desaba a “intenção de ensinar”. Assim se pronuncia Klossowski:

Ao se identificar com esse obstáculo mudo do humor para poder pensá-lo, o “professor Nietzsche” destrói, não apenas sua própria identidade, mas também a das *instâncias falantes*: conseqüentemente, ele suprime a presença delas no seu próprio discurso e, juntamente com essa presença, suprime o próprio

⁸⁰ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Op. cit., p. 15.

⁸¹ Idem, p. 18.

princípio de realidade: sua declaração diz respeito a um *exterior* que ele *reduziu* ao silêncio do seu próprio humor.

Mas qual identidade é esta? De onde ela parte? O que reivindica? A identidade é a do eu, reivindicada pela *história irreversível do corpo*, um encadeamento de pura aparência, inseparável do domínio do sentido *uma vez por todas*.⁸²

“Dans le temps un même objet n’est pas le / même à 1 second d’intervalle – quels / Rapports avec le principe d’identité?”⁸³

Onde estaria neste momento e em que parte da trajetória o objeto ficcional deste discurso lançado feito um bumerangue como duas *lâminas lineares que se seguem paralelas*, deformando o próprio corpo? Agora passa a ser a imagem do *Jovem Homem Triste num Trem* (1911). O humor calado de Duchamp vem inscrito no jogo de poucas palavras, e o movimento e as imagens sucessivas dos corpos vão se tornando elásticas. O *Jovem Homem Triste* é ele mesmo.

Primeiro, há a idéia do movimento do trem, e depois, a do homem triste que está num corredor e que se desloca; havia, então, dois movimentos paralelos que se correspondiam um ao outro. Depois há a deformação do homem que eu chamei de paralelismo elementar. Era uma decomposição formal, quer dizer, em lâminas lineares que se seguem como paralelas e deformam o objeto. O objeto é completamente distendido, como se fosse elástico. As linhas seguem paralelamente, enquanto mudam sutilmente para formar o movimento ou a forma em questão. (...). O *Jovem Homem Triste num Trem* já demonstra minha intenção de introduzir o humor na pintura ou, em todo caso, o humor dos jogos de palavras.⁸⁴

Duchamp, mais adiante, em sua entrevista, dirá: “O movimento da forma, em um dado tempo, leva-nos fatalmente à geometria e à matemática; é a mesma coisa quando se constrói uma máquina.”⁸⁵

⁸² Idem, p. 49.

⁸³ DUCHAMP, Marcel. *Notas*, op. cit., nota 7, p. 20.

⁸⁴ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*. Op. cit., p. 47.

⁸⁵ Idem, p. 51.



V

O duplo jogo define, enfim, suas peças/signos/palavras-chave e estende sua teia ficcional sobre a máquina rotativa: 1) o jogo de xadrez e o “instante” do pórtico: um momento lógico: “Condenado a ti mesmo e à tua lapidação, oh! Zaratustra! atiraste muito longe a pedra... mas, tornará a cair em cima de ti! Aqui se calou o anão, e muito tempo decorreu; mas o seu silêncio oprimia-me: quando uma pessoa se desdobra em duas encontra-se mais insulada do que quando é uma só”⁸⁶. 2) estreitos painéis de vidro – a máquina – e o intervalo: “a eternidade que separa uma existência da outra”⁸⁷, *alteridade múltipla* (partes

⁸⁶ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, s/d. p. 164.

⁸⁷ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o círculo vicioso* Op. cit., p. 89.

de um espiral), “admitir tudo o que for puramente automático”, *perspectivismo – a ilusão desse autômato*⁸⁸. 3) Eixo – motor – movimento, a totalidade do círculo e o eterno retorno, o movimento circular, a vontade de potência. 4) O registro da operação, a alegoria do esquecimento (*inframine*) – e a experiência do caráter extático do *súbito desvelamento*: “Qual é a função do esquecimento, nessa revelação?” o eterno retorno é um brusco despertar.⁸⁹ 5) O laço, o estilhaço, a explosão – e o acaso, o erro, a interpretação das condições da existência. 6) Infravele: a gratuidade do pequeno peso e o sentimento mais elevado, a alta tonalidade da alma. 7) A aranha que tece a operação conceitual – e a *vontade de querer de novo aquilo que passou sem ser querido*, o querer de novo: adesão pura e simples do Círculo Vicioso, sentimento de *vertigem*: ronda das inúmeras vezes.⁹⁰ O *pathos* [= imagem] *da verdade*: “a arte é mais poderosa que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas, como última meta, – o aniquilamento”.⁹¹

Duchamp-Nietzsche – e a ficção, *a trama das relações estabelecidas no próprio discurso – de quem fala e para quem fala*, “aspect” = espécie, espelho da fábula, regime de relato fragmentado.⁹² *Significação / de Imagem*.⁹³

⁸⁸ Idem, p. 70.

⁸⁹ Idem, p. 76.

⁹⁰ Idem, pp. 89, 90, 93.

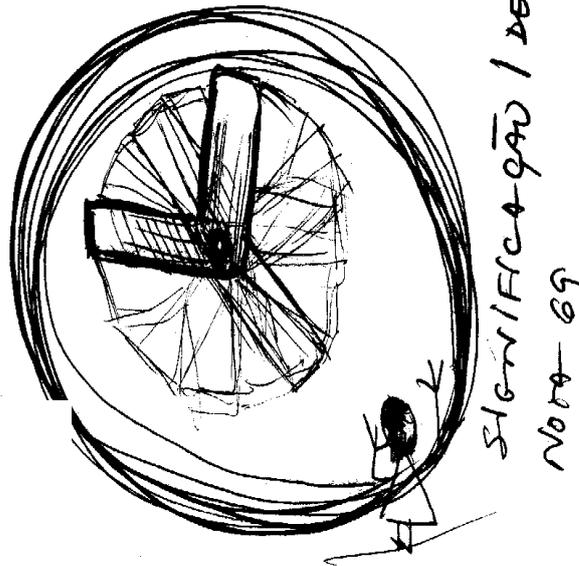
⁹¹ NIETZSCHE, F. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússeking. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996. p. 33

⁹² ANTELO, Raúl. *O inconsciente ótico*: curso de Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, mar. de 2001. Nota de Aula.

⁹³ DUCHAMP, M. *Notes*, op. cit., nota 69, p. 50.

69 (frente) Texte -

Donner au texte l'allure d'une démonstration. en reliant les décisions prises par des formules conventionnelles de raisonnement inductif dans certains cas, déductif dans d'autres. Chaque décision ou événement du tableau devient ou un axiome ou bien une conséquence nécessaire, selon une logique d'apparence - Cette logique d'apparence sera toute exprimée par le style, et n'ôtera



69 (verso) pas au tableau son caractère de: Mélange d'événements imagés plastiquement.

Car

Chacun de ces événements est une excroissance du tableau général.

Comme excroissance, l'événement reste

bien:

seulement apparent et n'a

pas d'autre prétention qu'une signification d'Image.

1. Jogo de xadrez e o "instante" do Pórtico

Anão! – prossegui. – Olha para este pórtico! Tem duas caras. Aqui se reúnem dois caminhos: ainda ninguém os seguiu até o fim.

Esta rua larga que desce, dura uma eternidade... e essa outra longa rua que sobe... é outra eternidade...

Estes caminhos são contrários, opõem-se um ao outro, e encontram-se aqui neste pórtico. O nome do pórtico está escrito em cima; chama-se "instante".

Se alguém, todavia, seguisse sempre, cada vez mais longe, por um destes caminhos, acaso julgas, anão, que eles eternamente se oporiam?

"Tudo quanto é reto mente – murmurou com desdém o anão. – Toda verdade é sinuosa; o próprio tempo é um círculo".

Espírito do pesadelo! – disse eu irado! – Não aprecies tão ao de leve as coisas! – ou te deixo onde estás acaçapado, e olha que fui eu quem te trouxe *cá acima!*

Olha para este instante! – continuei. – Deste póstico de momento segue para trás uma larga e eterna rua; detrás de nós há uma eternidade.

Tudo quanto é *capaz* de correr não deve já ter percorrido alguma vez esta rua? Tudo o que pode suceder não deve ter sucedido, ocorrido, já alguma vez?

E se tudo existiu já por aqui, que pensas tu, anão, deste instante?

Este póstico não deve também... ter existido por aqui?

E não estão as coisas tecidas de tal forma que este instante atrai após si o seguinte? Por consequência... até a si mesmo?⁹⁴

Os caminhos se chocam e se opõem diante do póstico, são contraditórios por eternidades, mas conservam uma fronteira em comum – o *agora*. São opostos e por esta oposição se fazem um só. “Zaratustra tem o seu ponto de partida *no meio do tempo intramundano*”,⁹⁵ o circuito do tempo é um circuito intramundano, um *anel de “agoras”*. A idéia do *eterno retorno* suprime a oposição entre passado e futuro, os dois tempos passam a estar um no outro, o tempo é simultaneamente indeterminado em seu passado e determinado em seu futuro, não existe mais uma direção unívoca, o que importa é o movimento que repousa sua força de gravidade no *instante* que *retorna* sempre o mesmo infinitas vezes. Zaratustra se coloca em plena luz do meio-dia – o *meio do tempo* – onde se revela a própria ausência do tempo em espaço aberto. Por cima de todas as coisas está o céu – o *espaço temporal e o tempo espacial do mundo* – a extensão do mundo que se abre ao pensamento e *desagrega* o “fantasmagórico supra-sensível”.⁹⁶ Zaratustra é a vida que se abre largamente ao mundo, à totalidade exterior, porque compreende a totalidade do mundo como infinitude do tempo, e assim prefere “bailar sobre os pés do acaso”,⁹⁷ tomando este curso como *uma roda onde tudo dança em círculo*. Não há mais nenhuma eterna aranha da razão, nem teia de aranha da razão, o céu, onde está aberto o pensamento e a lógica do mundo, é um assoalho, um tabuleiro onde dançam os *acazos divinos*, uma mesa para as peças, os dados e os jogadores divinos.⁹⁸

⁹⁴ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Op. cit., pp.165-166.

⁹⁵ FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Presença,1988. p. 97.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Op. cit., p. 175.

⁹⁸ Idem.

Uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica, e se não é geométrica no sentido estático da palavra, é mecânica, desde que se move; é um desenho, uma realidade mecânica. As peças não são belas por elas mesmas, assim como a forma do fogo, mas o que é belo – se a palavra “belo” pode ser usada – é o movimento(..). No xadrez, existem, sem dúvida, coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio visual. Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza neste caso. Está completamente dentro da massa cinzenta.⁹⁹

Duchamp dá atenção para a beleza do indiferente e, do mesmo modo como Nietzsche, postula a igualdade dos sujeitos e seus instantes no sentido da destruição das hierarquias, o que importa é o desenho dado pela circulação irrestrita das peças, letras, imagens. Não há razões para não suspender a confiança nos enunciados, porque se está muito mais próximo ao sentido *atual* das palavras, à *claridade* das palavras sem equívocos. O jogo de xadrez, por exemplo, para Saussure, representa a imagem da estrutura da linguagem: por estar desvinculado do tempo real, funciona como um *mecanismo de produção do momento lógico*.¹⁰⁰ No texto apresentado por Rosalind Krauss, isso aparece bem claro: suas peças não têm valor intrínseco, podem variar de forma e até serem substituídas, pois o valor das peças está no *sistema de oposições entre sua posição e a do resto das peças*, esses valores, sim, estão guarnecidos por uma *convenção invariável*, seguindo invariavelmente um regime de regras existentes antes da abertura – “o instante” do jogo que se parece ao *instante do pórtico* – e após cada movimento ocorrido. Cada um desses movimentos, conforme Saussure, *altera as relações existentes entre a totalidade das peças*, gerando nova série de oposições, nova articulação e sincronia a cada instante, *estado sincrônico* totalmente dissociado da história da partida. Cada posição concreta, portanto, está livre das posições anteriores, o modo como chegou ali não faz a menor diferença e de nada serve recordar o momento anterior, a lei ecoa na presente série de relações e é isso que garante todo o seu significado. Tudo transparece a mesma lógica. As peças estão a serviço da operação do sujeito *absorvido na relação de intencionalidade semântica*, encarnado à

⁹⁹ DUCHAMP, M. In: CABANNE., Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, op. cit., p. 28.

¹⁰⁰ Cf. KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente optico*. Tradução de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tchnos, 1997. p. 118.

“função de um olhar que capta esta significação sem temporalidade alguma, um olhar que neste momento lógico há transcendido o corpo do sujeito. (...) um olhar ‘pontual’, no qual o tempo e o espaço se reduziram a um ponto mais que minúsculo”.¹⁰¹

Duchamp e Nietzsche aparecem absorvidos pelo mesmo *instante*, sem nenhum suporte aquém ou além da *porta*, só a vertigem do movimento que absorve tempo e espaço na desmaterialização do sentido: a estrutura circular do tempo eterno. Para Nietzsche, no entanto, a seqüência dos pensamentos e das deduções lógicas corresponde a um processo, a uma luta de instintos, em si tremendamente ilógicos e injustos, luta da qual em geral só percebemos o resultado, de “tão rápido e oculto é o funcionamento desse antigo mecanismo em nós”.¹⁰² Foi necessário, diz Nietzsche, que o mutável das coisas se mantivesse por longo tempo não sendo visto nem sentido, deixando em vantagem os seres que não o viam em relação àqueles que percebiam as “flutuações” das coisas, para ser criado o conceito de substância que vem tratar os semelhantes como iguais – noção indispensável à lógica –, ainda que não seja real. Portanto, é esse *impulso ilógico* que vem dar criação e fundamento à lógica. Sabendo disto, Duchamp faz de sua massa cinzenta, despojada da contingência visual, um modo de dispor da visualidade como condição para o intelecto, pois a ele se apresentam todas as “flutuações”, as diferenças infraleves dos semelhantes, essas *entidades proliferantes que recriam a realidade daquilo que a própria infraleveza desconstruiu*. A transição, a mudança – tudo está puramente projetado em perspectiva que reconstrói a imagem como *coisa mental* e Duchamp está sob o pórtico do instante, entre os dois caminhos da eternidade passada e da eternidade futura, alcançando o espaço ideal de uma *quarta dimensão*.

¹⁰¹ Idem, p. 119.

¹⁰² NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Tecnoprint/Ediouro, (1981?), p. 97.

2. Estreitos painéis de vidro – a máquina – e o intervalo

“A constante metamorfose: num breve intervalo de tempo tens que passar por vários estados individuais. Para isso é preciso uma luta constante”¹⁰³, não é um instante qualquer, *mas a eternidade que separa uma existência da outra*. As partes do espiral são como a *alteridade múltipla*, praticada pelo adepto do Círculo Vicioso. As placas de vidro “preexistem” em sua infraleveza transparente, mantendo em contato as superfícies, até serem tomadas por uma tal *flutuação* de intensidade que as fazem ser *um*. É a máquina com a absoluta força do autômato. A preexistência é necessária ao *ser tal qual* um círculo rotativo ou um indivíduo. Cada intervalo entre os estreitos painéis transparentes é o silêncio do instante entregue à intensidade pulsional, do mesmo modo como o Eterno Retorno suprime as identidades duráveis e o adepto do Círculo aceita a “*dissolução* da sua alma fortuita para receber outra também fortuita”.¹⁰⁴

Admitir, primeiramente, tudo aquilo que for puramente “automático”: não reconstruir um “sujeito” a partir do desmonte do autômato. Desde que o perspectivismo é a própria ilusão desse autômato, dar a ele o *conhecimento* dessa perspectiva ilusória, a “consciência” dessa “inconsciência”, significa criar, de uma só vez, condições para uma nova liberdade, uma liberdade criadora.¹⁰⁵

Traduzindo “de outro modo a semiótica ‘consciente’ em semiótica impulsiva”: “o autômato só vai encontrar sua liberdade no *espetáculo* que vai da intensidade à intenção e desta à intensidade”. Em Duchamp, isso corresponde ao domínio diagramático da realidade descarnada, como indica Krauss, chamado de “*status* puramente ideal da imagem em perspectiva”¹⁰⁶. O intervalo, ou, mais precisamente, a *qualidade intersticial*, é a localização do momento da visualidade na dobra entre corpo/objeto e mundo, onde o primeiro fecha sobre o segundo e vice-versa. Fazer da idéia o destino da visão é o mesmo que pensar no inconsciente como *fim*, a consciência como meio, conforme a

¹⁰³ NIETZSCHE, F. (1881), apud, KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Op. cit., p. 89.

¹⁰⁴ KLOSSOWSKI, P. idem, op. cit., p. 91.

¹⁰⁵ Idem, p. 70.

¹⁰⁶ KRAUSS, R. op.cit., p. 121.

vontade de inconsciência, em Nietzsche e, por isso, encontrar o belo no indiferente e fortuito instante de contato infraleve.

3. Eixo – motor – movimento e totalidade do círculo

O peso formidável. – e se, durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! – É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno de tua vida aconteça-te novamente, tudo na mesma seqüência e mesma ordem – esta aranha e esta lua entre o arvoredado e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra ringindo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: “És um deus e jamais ouvi coisa mais divina”. Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformaria talvez, mas talvez te destruísse também; a questão: “queres ainda e uma quantidade inumerável de vezes”, esta questão, em tudo e por tudo, pesaria sobre todas as tuas ações com peso formidando! Ou então quanto te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não *desejar outra coisa* além dessa suprema e eterna confirmação.¹⁰⁷

Duchamp, com cinco placas de vidro, um eixo e um motor, opera a ilusão ocularcêntrica do círculo. O olhar, dominado pela força do eixo em movimento, tem a ilusão do círculo pela visão deslocada de um ponto, não enxerga mais as placas, particularizadas e semelhantemente distintas descrevendo linha a linha a perspectiva lógica do círculo. O que o atrai é o efeito provocado pelo motor gerando movimento circular. Os corpos em contato infraleve girando idênticos são um só. Contudo, se o mecanismo não pode fugir a um estado de finalidade, para Nietzsche, ele está refutado.

Se podemos imaginar o mundo como uma quantidade determinada de força e como um número determinado de centros de força – qualquer outra representação permanece indeterminada e portanto “inutilizável” – daí se conclui que o mundo deve atravessar um número avaliável de combinações, no grande jogo de dados de sua existência.¹⁰⁸

¹⁰⁷ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Op. cit., p. 167.

¹⁰⁸ NIETZSCHE, F. *A vontade de potência*. Livro IV. São Paulo: Tecnoprint/Ediouro, (1981?). p. 288.

Todas as possíveis combinações realizam-se uma infinidade de vezes, todas são percorridas e condicionam a sucessão de combinações numa mesma ordem. Nietzsche demonstra *um movimento circular de séries absolutamente idênticas* do mesmo modo como o é o mundo que já se repetiu infinitas vezes e que realiza o seu destino *ad infinitum*, mas isto, afirma ele, não é uma simples concepção mecanicista, do contrário, “não necessitaria de um retorno infinito de casos idênticos, mas uma condição final”.

A máquina de Duchamp, construída com um motor e um centro de força, o eixo, está perfeitamente projetada para um fim: gerar a imagem de um único círculo pela intensidade da força do movimento. As cinco placas de vidro perfazem uma infinidade de vezes a mesma trajetória circular, determinada pela velocidade do eixo. Mas que intensidade de força é essa que, por apenas um instante, anelando todas as coisas, provoca tamanha vertigem da visão, maravilhada diante de um só e mesmo corpo, frágil e transparente, como que suspenso e parado no ar sem nenhum objetivo e, logo em seguida, por efeito de uma intensidade maior o estilhaça em fragmentos? A mesma intensidade com a qual Duchamp realiza o mecanismo como *hipótese provisória*, buscando um *retorno infinito de casos idênticos* sem se deter em sua *condição final*.

E se meu alfa e ômega é tornar leve tudo quanto é pesado, todo o corpo dançarino, todo o espírito ave: e, na verdade, assim é o meu alfa e ômega.

Como não hei de estar anelante pela eternidade, anelante pelo nupcial anel dos anéis, pelo anel do regresso das coisas?¹⁰⁹

4. O registro da operação – alegoria do esquecimento (*inframince*) – e a experiência do caráter extático

O pensamento do Eterno Retorno do Mesmo vem como um *brusco despertar*, diz Klossowski,¹¹⁰ tem caráter de súbito desvelamento, revelação, movido por certa *tonalidade da alma*, um caráter extático que se diferencia da noção do *Anel* e traz consigo a função do esquecimento. “Qual é a função do esquecimento, nessa revelação?”, pergunta Klossowski. O esquecimento seria

¹⁰⁹ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Op. cit., p. 249.

¹¹⁰ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Op. cit., p. 76.

então uma “condição indispensável para que o Eterno Retorno se revele e *transforme, de uma só vez, até mesmo a identidade* daquele a quem ele se revela?” Em sua resposta encontro o *infravele* de Duchamp enquanto *alegoria do esquecimento*¹¹¹: “o esquecimento esconde o eterno devir e a absorção de todas as identidades no ser”.

“No dia em que o engenho ficou pronto a ser testado, eu levei a minha máquina fotográfica para registrar a operação”.¹¹² O registro depende da fotografia, ela está encarregada de captar e revelar o absoluto instante do desenho do círculo, como um modo de ser lembrado. A máquina que registra é a antinomia da operação, dado que esta prevê em seu mecanismo uma *necessidade de esquecimento*, uma ocultação dos signos, ao mesmo tempo em que acelera uma *vontade de potência*, o *querer de novo*. Este *querer de novo* representa a adesão pura e simples ao Círculo Vicioso: “querer de novo toda a série mais uma vez”, o que não representa nenhum objetivo pelo fato de *o sentido e o objetivo serem liquidados pelo Círculo*.¹¹³ O registro da operação que traz a alegoria do esquecimento – esquecimento que constitui *o objeto do meu atual querer* – representa a perda da identidade do objeto que se tinha antes, o que responde a uma *tonalidade do mesmo nível que o instante extático do Eterno Retorno*. O *infravele* está inscrito na própria essência do movimento circular que logo esqueceremos para passar de um estado a outro. No instante da revelação o estado *infravele* está dentro da memória *de si mesmo*, atinge por assim dizer, um *sentimento mais elevado*, como o instante em que foi revelado o Eterno Retorno.

5. O laço, o estilhaço, a explosão – o acaso e o erro

“Tínhamos um motor maluco que acelerava rapidamente, não se podia controlá-lo e ele quebrou uma das placas de vidro, que voou em pedaços”¹¹⁴, comenta Duchamp sobre o momento imprevisível e inapreensível de sua experimentação. Para Nietzsche, há um duplo aspecto no erro: “a verdade é

¹¹¹ DUCHAMP, M. *Notas*, op.cit, nota 16, p. 25

¹¹² RAY, M. In: CABANNE, P. Op. cit.

¹¹³ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Op. cit., p. 90.

¹¹⁴ DUCHAMP, M. In: CABANNE, P. Op. cit., p. 107.

um erro sem o qual uma certa espécie de seres vivos não poderia subsistir”.¹¹⁵ O acaso e o erro formam a *interpretação das condições da existência – a ilusão da sua necessidade e a necessidade da ilusão*. No caso de Duchamp, o laço da correia que estilhaça o vidro e traz aos ouvidos o som infraleve da explosão, esse instante feito do acaso e do erro ou falha no mecanismo da máquina, é o instante absoluto do impulso de uma potência que por sua natureza *não pôde deixar de aumentar*, este impulso é uma “*vontade de potência – a energia, no sentido quantitativo da física*”¹¹⁶ que, para Nietzsche, se encontra tanto no mundo inorgânico como no orgânico. Impulsos que ora giram juntos, ora estão em posições opostas e que acabam de um jeito ou de outro encontrando um código interpretativo de suas lutas constantes *na direção de*, gerando por fim um *fantasma*, uma imagem, *uma ficção da linguagem*. A explosão pode ser, diante disso, o ruído intenso infraleve que cerra os olhos no acaso, na necessária precisão do erro fortuito, que pode corresponder à mesma potência das rachaduras se fixando em códigos para a visão/leitura de *O Grande Vidro*.

6. Infraleve – a gratuidade do pequeno peso e o sentimento mais elevado, a alta tonalidade da alma

E para onde refluí a intensidade pulsional quando cai na inércia dos signos? – pergunta Klossowski. Ela ultrapassa a rigidez dos signos e tem continuidade nos intervalos silenciosos das *flutuações*. Daí tem lugar o pensamento e o sentimento mais elevado, essa alta tonalidade da alma, instante da vertigem do Eterno Retorno do Mesmo. Infraleve[za] e complô nas flutuações de intensidade da tonalidade da alma, equivalendo à gratuidade do pequeníssimo peso. A intensidade comunicada *toma a si mesma como objeto e retorna a si mesma*;¹¹⁷ neste retorno *ela se interpreta contrapondo a si mesma*, então se *divide*, se parte, se *desune* e se *reúne*, em momentos de alta e queda que respondem à mesma flutuação (“onda” infraleve). A intensidade em si mesma não tem sentido nenhum, o único sentido é *ser a intensidade*. O sentido que

¹¹⁵ NIETZSCHE, F. (1885), apud, KLOSSOWSKI. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Op. cit., p. 65.

¹¹⁶ Idem, p. 66.

¹¹⁷ Idem, p. 81.

Duchamp persegue no *Rotative plaques verre* ou mesmo em *O Grande Vidro*, por exemplo, nada mais é que uma intensidade, segundo suas diferentes flutuações. É que a intensidade, como o estado infraleve, assume um sentido quando volta sobre si mesma, repetindo-se, mimetizando – assim é que ela se torna um signo, *vestígio de uma flutuação*. Os infraleves se deslocam incessantemente sem alcançar alguma identidade, seu sentido é apenas a intensidade do possível, o lugar da passagem, do mesmo modo que *a intensidade obedece a um caos movediço sem começo nem fim*.¹¹⁸ O sentimento mais elevado, a alta tonalidade da alma, faz com que se sinta a necessidade de que voltem as coisas, mas é preciso que o movimento circular dê lugar ao esquecimento para que se passe de um estado a outro: eis aí o *peso formidável*, levíssimo, transparente do Círculo contínuo.

7. A aranha que tece a operação conceitual e a vontade de querer de novo aquilo que passou sem ser querido

O enigma do Eterno Retorno encontra solução porque é nele mesmo que se dilui o mistério. Eternidade e Temporalidade não são distintas, são uma coisa só. Duchamp aparece a Man Ray com a paciência e a obstinação de uma aranha que tece; Nietzsche, na voz de Zaratustra, elimina a existência de qualquer *teia de aranha eterna da razão* – ambos se referem às operações conceituais. São dois caminhos, mas também duas lâminas presas a um mesmo eixo girando no ar feito bumerangue que retorna na *ronda das inúmeras vezes*, trazendo o *sentimento da vertigem*: “O mundo é profundo, e mais profundo do que jamais pensou o dia. Nem tudo pode falar diante do dia. Mas chega o dia. Separamo-nos então!”¹¹⁹ Sob o sol do meio-dia da modernidade transitam Nietzsche e Duchamp, flagrando a cultura e a ciência fantasmagóricas e contra elas armam o maior de todos os complôs: a não-identidade infraleve do círculo interminável, produzindo luz de si mesmo. Nietzsche encontra em Zaratustra um novo silêncio que aprendeu a conhecer: “o rumor que fazem à minha roda, estende-me um manto sobre os pensamentos”. O ruído da cultura obtura a visão do homem e a ciência deve

¹¹⁸ Idem, p. 82.

¹¹⁹ NIETZSCHE. F. *Assim falava Zaratustra*. Op. cit., p. 175.

servir ao impensado. Duchamp esvazia a visualidade dos corpos em pleno burburinho da proliferação das imagens (*pathos da verdade*) e com a lógica da perspectiva rompe com o centro da retina, trazendo ao tato a visão de uma experiência puramente “ideal”. Ambos os caminhos estão submetendo o “objetivo” e o “sentido” a uma crítica rigorosa, liquidificação na esfera do desdobramento da vida. Duchamp faz o fim de cada operação retornar ao princípio, revelando sua intenção no acaso de cada momento fortuito; para cada coisa, impõe uma necessidade: a do retorno sobre si mesma.

Nietzsche anunciou a ilusão da verdade – “A Verdade! Ilusão exaltada de um deus! O que importa aos homens a verdade!”. Resta a vertigem que se aproxima de modo confiável, sem começo nem fim, e o que se vê é o indiferente do qual nada se pode dizer além de *notas* para os olhos, *alegoria* executando o *infravele*.

TEATRO DE ESSÊNCIA

O teatro de essência é um contra-senso, uma *desessência*.

Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. Viveríamos isolados e achatados. Mas uma espécie de ruptura – na angústia – nos deixa à beira do pranto: então nos perdemos, esquecemo-nos e comunicamos com um além inapreensível.¹²⁰

Preciso ouvir-me dizendo esta frase de Bataille em primeira pessoa, encontrada no capítulo III de *A experiência interior*, “Princípios de um método e de uma comunidade”, para só aí ver o drama exposto. Experimento aqui escrevendo: *se não soubesse dramatizar, não poderia sair de mim mesma. Viveria isolada e achatada. Mas uma espécie de ruptura – na angústia – me deixa à beira do pranto: então me perco, esqueço-me e comunico com um além inapreensível*. Nada de extraordinário acontece, apenas encontrei-me absolutamente mergulhada em mim, morrendo para mim mesma, em máxima exterioridade.

¹²⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. p. 19.

O teatro de essência surgiu em 1988, de uma idéia fixa: o instante da presença, o instante do ato do corpo estar ali, exposto no *sendo*, o que é? Havia, na minha experiência teatral, uma espécie de “pulsão agônica” (impulso de agonia, desejo de dominar a morte): em qualquer exercício cênico me mantinha suspensa sob um estado violento de vidência, o dentro e o fora sendo o mesmo, e eu, nada além de uma materialidade pulsante, tão visível e invisível como uma carne sonora espargida em ondas. Estranhamente, esse instante revelava-me quem eu era: o vazio da presença, não o ser. Nunca soube representar, nunca soube decorar um papel. O tempo do ato conduzia-me sempre ao abismo do presente, à presença de um não-ser sendo afastamento, separação, privação. A fome de estar ali, no limite, no excesso do limite, nem real nem fantasia, apenas um acontecimento que me levava ao desaparecimento, ao oculto, à medida que me expunha. Não busquei o teatro para investigar isto, busquei a filosofia. Inventar um teatro, dar-lhe o nome, foi, sim, subterfúgio para justificar e atingir o sagrado que se perdia: a realidade de uma presença sensível que me fazia saltar, sem o corpo, no êxtase ardente da experiência religiosa. Em Nietzsche, entendi que era eu mesma a corda sobre o abismo, como também a potência do falso, desativando a mentira da verdade em verdade múltipla, devassa, sem origem. Mas depois dele, houve enganos. Foi quando se deu meu fascínio imediato pela ilusão ontológica, no momento em que assumi meu primeiro subterfúgio hermenêutico, o ser-aí de Heidegger, a “coisa”, o *it* filosófico de que precisava. Da angústia à clareira da presença, que sim, ocultação da experiência possível da morte. Círculo cujo centro está no outro, minha tela branca para a projeção. Depois disso, foi um passo, logo o sentido do ser se fez impulso do corpo, carne do mundo, meu mundo privado que deixava de ser apenas meu¹²¹. Mergulho a pesquisa do teatro de essência na fenomenologia de Merleau-Ponty, quero crer e preciso desta “fé fundamental”. Merleau-Ponty deflagra o mundo dentro do qual está articulada uma comunicação ininterrupta entre o eu e o outro, fazendo deles testemunhas de um único mundo. Assim, afirmo eu em dissertação¹²²:

¹²¹ “Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 22.

¹²² ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. *O poema avoluma.doc: teatro de essência/poema processo*. (Mestrado em Teoria Literária). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000. p. 34.

tal comunicação, para o sentido específico desta investigação, está sendo posta à abertura, super/expondo o que nela já é processo e experimentação. O sentido da experiência só se mostrará por completo à essência/vigência do ato como instante que se subtrai simplesmente ao “é”; este “é” da presença que instaura no corpo físico o poema, como linguagem, projeto, versão, contra-estilo. Por isso mesmo, as direções da comunicação entre eu e outro passam a articular uma linguagem (in)determinada, pondo em choque todos os outros suportes [livro, palavra, língua, linguagem, imagem, imagem em movimento, corpo estático, corpo movente, voz, som, ruído, grito, gesto] requerendo para si a necessidade de uma efusão [derramamento]: o ato/processo. É impossível compreender o que aqui se lê e se vê, sem ver, ouvir e sentir tais *corpora* apropriando-se da presença do que deles participa, meu corpo próprio generalizado. Neste sentido, correm-se voluntariamente alguns riscos na estrutura e mecânica deste discurso teórico, beirando os limites do arrevesamento e da pretensão.

Respondo-me, hoje, com Bataille:

Chego aí ao mais importante: é preciso rejeitar os meios exteriores. O dramático não é estar nestas ou naquelas condições, que são condições positivas (como estar semiperdido ou poder ser salvo). É simplesmente ser. Perceber isto, sem mais nada, é contestar com perseverança os subterfúgios pelos quais em geral escapamos. Nada de salvação (...)
(...) Mas nada resiste à contestação do saber, e vi, no fim, que a própria idéia de comunicação nos deixa nus, não sabendo nada. Seja como for, na falta de uma revelação positiva em mim, presente ao extremo, não posso lhe dar nem razão de ser, nem fim. Permaneço no intolerável não-saber, que não tem outra saída do que o próprio êxtase.¹²³

Por esta direção hoje me perco, desejando que nada mais me encontre. Certo é que a intensificação do uso da fenomenologia de Merleau-Ponty, como lugar de autoridade, possibilidade, acordo, clara-vidência no visível-invisível ser bruto da linguagem, ou seja, como “exigências do [meu] pensamento discursivo”, curiosamente, apontou-me dentro o vazio, não somente da idéia de ser, mas o vazio do sujeito que fala e, do vazio, produz. Não-há-ser, nem um presente que não arraste consigo sua ausência. No centro do círculo não está o outro, o outro me escapa, como fumaça, no instante mesmo em que me volto para ele. O centro está fora do círculo e teatro de essência é *pensamento do fora*

¹²³ BATAILLE, G. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992. p. 20.

girando no mais improvável fundo inominável, interior difuso, obscuro e sem eixo. O dentro inesgotável, fenda do tempo. Experiência interior. Por isso, trata-se de uma desessência “infravele”, pois, afinal, “o que se vê – e o que se pode dizer do que se vê?”¹²⁴ Infravele (*inframince*): estado de movimento (*actif*). Atividade veloz, sem resolução. Um compacto que deixa passar a luz, por vezes uma transparência. O instante esquecido entre o ruído próximo do disparo da bala e a marca no alvo.¹²⁵

Conversa com Blanchot. Eu lhe digo: a experiência interior não tem objetivo, nem autoridade, que a justifique. Se retiro, se faço estourar a preocupação de um objetivo, de uma autoridade, pelo menos subsiste um vazio. Blanchot lembra-me que objetivo, autoridade, são exigências do pensamento discursivo; insisto, descrevendo a experiência sob a forma dada em sua última expressão, perguntando-lhe como ele crê possível isto, sem autoridade, nem nada. Ele me diz que a própria experiência é a autoridade. Acrescenta, a propósito desta autoridade, que ela deve ser expiada.¹²⁶

O teatro de essência padece na desessência. Nele não se encontra a essencialidade do gesto, o acidente é o limite do corpo no excesso, nem um teatro verbal, nem a estrutura de significação precisa que defina uma linguagem cênica, uma estética teatral, nem efeitos metodicamente calculados que definiriam objetivos, como talvez haja no teatro desejado por Artaud. A palavra, imagem física do corpo e todo sentido que ela porta, está na dispersão: primeiro, do pensamento que se apaga no fora, que esquece, que desconcentra e desconserta; depois, do que dele vira ruído, distorção, quebra muscular, corpo em transe vidente que se expande do interior e ocupa o espaço, transbordando linguagem que só sabe querer não-ser. O poema se desautoriza, enfim, e se avoluma no corpo, esse corpo que nunca sabe o que vai ocorrer, nem consigo, nem com o outro que o vê, mas que pressente possuir, no instante fugidio, o domínio dessa súbita morte. Um poema que se inscreve como ‘excritura’ espacial, sempre imprevista, sintomática, movida pela materialidade ausente do tempo presente que se desescreve. O teatro

¹²⁴ ANTELO, Raúl. Curso: *O inconsciente ótico*. Disciplina: PGL *Teoria das Ficções*. Aula do dia 29 de março de 2001.

¹²⁵ [Infravele\[za\] e Complô](#). Ensaio escrito para a disciplina *Teoria das Ficções: o inconsciente ótico*, curso ministrado pelo prof. Raúl Antelo em julho de 2001. Cf. DUCHAMP, Marcel. *Notas*, Madrid: Tecnos, 1989, nota 12, p. 25.

¹²⁶ BATAILLE, G. *A experiência interior*. Op. cit., p. 59.

desessência abre uma fenda no vértice, esgarça a dobra, quebra o vinco; repentinamente rompe com o cotidiano da forma e a geometria do olhar, é distonia libidinosa, é pleno desorganismo em ato/processo.

TeoÁRIA

Compõe-se, mais do que uma teoria, uma “teoÁRIA”. No desassossego de uma voz solitária, a minha, vou sendo a própria experiência de meu (des)compasso ruidoso no mundo, um existir que se faz, como condição de sobrevida, arte, e uma arte que se faz, como condição de existência, uma filosofia de movimento (in)constante. Nessa toada teórica¹²⁷, a escrita serve como auxílio à percepção da experiência, isto é, identifica como de fato estou me seguindo, antes de seguir um “outro” qualquer. É como espremer até a última possibilidade o pensar a sós. Aposto, portanto, nas evidências de fatos da vivência e na fluência do sentir em profunda ausência. Meu pensar próprio como um “niilismo ativo”¹²⁸ indomável.¹²⁹

Neologismo criado ao acaso em 1989, unicamente para dissuadir a idéia de uma *teoria* para o teatro de essência, já que este surgia do arcabouço deslizando de uma *experiência interior* que o corpo desejou provar em ato cênico. Posso dizer que o sentido da palavra *Teoria* é deglutido pelo sentido sonoro de *teoÁRIA*:

¹²⁷ *Toada*: ato ou efeito de toar, ruído, rumor, maneira, sistema. *Toar*: “1. Produzir ou emitir tom ou som forte; soar em tom alto. 2. Trovejar, estrondar, atroar: (...) 3. Convir, quadrar, servir: (...). 4. Agradar, aprazer, soar: (...). 5. Ficar bem; condizer, adaptar-se: (...). 6. Ter o tom ou o som; ter ares; parecer: (...)” In: FERREIRA, op. cit., p. 6.

¹²⁸ Cf. NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo*. São Paulo: Editora Ática, 1993: “O niilismo ativo, acabado, produziria o homem novo num tempo novo, tal como a *Rettung*, a salvação do retorno. Renunciando ao querer, à vontade de verdade, a *prática meditante* de Heidegger prepararia o pensamento futuro com a matéria ‘arqueológica’ do impensado, daquilo que, vislumbrado na origem, e logo depois esquecido, seria pensável ou lembrável, inaugurando uma outra era”, p. 15. O niilismo ativo indomável, no entanto, é inacabado, nele não há salvação, a “prática meditante”, é mais “uma emoção meditada” (como a *experiência interior*, em Georges Bataille), nele não há pensamento futuro, há materialidade presente da origem no estado de arrebatamento e transbordamento da ausência, origem que é recuo e exterioridade pura, ocultação. O impensado permanece impensado; nele, está o êxtase do desconhecido, a experiência excede os limites possíveis do conhecido e ali se autoriza a pensar a sós.

¹²⁹ *o poema avoluma. doc teatro de essência / poema processo*. Dissertação de mestrado, UFSC, CCE, 2000, p. 6. A esta altura do percurso, há duas ressalvas importantes que faço ao que, aí, está escrito: 1 – Não foi possível espremer até a última possibilidade este “pensar a sós”: há uma multidão que anda comigo enquanto me encontro neste “estado” de discurso. Não há solidão real na escrita, apenas solidões ficcionais, criadas para atender o estado de arrebatamento da experiência que se dá sozinha, no esvaziamento da palavra e que, não obstante, por desassossego de uma falta, cria ainda a necessidade de comunicar-se. 2 – A expressão “meu pensar próprio” pode ser igualmente ilusória, como ilusório e decadente se faz o poder do pensamento da linguagem; a questão preponderante é o lugar do pensamento. O pensamento tem lugar no corpo, o que determina uma metafísica da carne, a experiência declarada de Artaud, onde o espírito é o corpo próprio, pensamento não separado. A linguagem, lingüística e ontologicamente pensada, é sinal/código visível deste esquecimento.

Detenho-me em onze definições dadas para *Teoria*:

1. Conhecimento especulativo, meramente racional.
2. Conjunto de princípios fundamentais duma arte ou duma ciência.
3. Doutrina ou sistema fundado nesses princípios.
4. Opiniões sistematizadas.
5. Noções gerais; generalidades.
6. Suposição, hipótese.
7. Utopia; quimera.
8. Conjunto de pessoas que marcham processionalmente.
9. Série, seqüência.
10. Filos. Conjunto de conhecimentos não ingênuos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática.
11. Lóg. Do ponto de vista estritamente formal, o sistema de proposições em que não se encontram proposições contraditórias, nem nos axiomas, nem nos teoremas que deles se deduzem.¹³⁰

Concluo, sem demora, que o teatro de essência, enquanto invenção de um conceito, instaura-se numa anti-teoria, ou numa a-teoria, ou ainda numa *ex-teoria*. Nele, a especulação ocorre somente no sentido do risco, colocando o “conhecimento especulativo, meramente racional”, absolutamente em questão já na própria combinação ou, mais precisamente, na mistura equívoca, irônica, proposital, dos dois vocábulos: Teatro-de-Essência (duas noções clássicas que, articuladas num único conceito, mutuamente se anulam).

Por outro lado, mesmo se dando no plano particular e privado de um tipo de experiência, o teatro de essência foi forjando um discurso no plano filosófico, o que acabou gerando uma escritura própria (o que mais tarde aparece na forma de *diário* – um diário *êxtimo* tendo “como confidente uma linguagem que trai”), linguagem estridente do fora que hoje, posso dizer, só sabe desconfiar de si mesma...¹³¹ Daí o casamento tumultuado entre teatro, filosofia e literatura.

Em alegoria etimológica, talvez mais por teimosia do que por ironia, quis manter, confiando e desconfiando, a idéia de que se tratava de uma linguagem de fissuras deslizantes, mais do que de rupturas radicais, que, a todo instante, desfaz e refaz o próprio discurso. Para combinar os sons de modo a atingir o

¹³⁰ Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, versão 3.0, 1999.

¹³¹ BLANCHOT, M. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980. p. 66.

ouvido, troco o “oria” por “ária”, usando-me deste específico significado da palavra Ária: “Música composta para uma só voz”.

Considerando o som (partindo do ruído interno do silêncio) como canal de circulação e vibração dissonante entre as linguagens de expressão – palavra, imagem, corpo, espaço –, teoÁRIA é um substrato criado para o desajuste entre o *subjetivo*, absolutamente particular e individual - a vivência; e o *objetivo*, universal e coletivo – comunicação, informação, consumo da “ciência” do vivido. Sujeito e objeto, imbricados, são elementos processadores no rumor lascivo do jogo entre filosofia, literatura e arte.

VISÃO ALUCINATÓRIA

Arrebatamento.

Percepção do ausente, ou do inexistente, ou ainda, percepção alterada de objeto presente.

Pode ser o *não-sentido* rigoroso da experiência interior que a existência do corpoemaprocessamento dramatiza em “estado de êxtase”.¹³² Mas também pode ser a experiência da morte possível de que fala Blanchot.¹³³ Digo que o corpoemaprocessamento é, ele mesmo, a experiência da visão alucinatória. Um *nonsense*? Talvez, mas ocorre que a “dimensão plena e irrestrita do [seu] significado”, como também sua “irreduzível singularidade”,¹³⁴ não explica em nada o que venha a ser a experiência da visão alucinatória: percepção alterada

¹³² “(...) só atingimos os estados de êxtase, ou de arrebatamento [ravisement], dramatizando a existência em geral”. BATAILLE, G. *A experiência interior*, cap. III, op. cit., p. 18.

¹³³ “(...) porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não-certo, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-na na dúvida e no inautêntico, ou ainda como se, no lugar em que nos esforçamos por pensar, devesse quebrar-se mais do que o nosso cérebro, mas a firmeza e a verdade do pensamento”. E ainda, mais precisamente: “A decisão de ser sem ser é essa possibilidade da morte”. BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Op. cit., pp. 92-93.

¹³⁴ “O nonsense, todavia, é a dimensão plena e irrestrita do significado ou, ao menos, uma aproximação lingüística a esses pontos de irreduzível singularidade. Mas (...), o que seria mesmo um autêntico nonsense, algo externo ao sentido? Deleuze dirá que há dois caminhos possíveis para responder a questão. Um corpóreo e outro incorpóreo. No nonsense corpóreo, as palavras comportam-se como corpos, como sons físicos, mas não passam, por isso mesmo, de simples sons nonsense; esses sons, apesar da ausência de significação, tem entretanto uma função importante, tal como se revela na esquizofrenia. O nonsense incorpóreo, pelo contrário, é entidade paradoxal e sempre esquiva que atravessa a superfície da significação e estabelece a estrutura de pontos singulares. No primeiro, podemos nos defrontar, ora com um corpo fragmentado e desconjuntado, o do simultaneísmo vanguardista, ora como um corpo reunido, o corpo sem órgãos de Artaud”. ANTELO, Raúl. “O nonsense e a crise meta-antropológica da arte”. *Minicolóquio sobre Nonsense*. Promoção NELOOL e do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, nos dias 28 e 29 de abril de 2003.

de um corpo a um só tempo fragmentado e reunido, possível de existir nesta dupla condição somente na experiência de um ato/processo – permanência descontínua –, lugar onde ele é a única autoridade e, portanto, a causa do drama. Isto porque há nele, por um lado, possibilidade de quebra, fragmentação, pois é simultâneo a visões táteis e sonoras da palavra, tendo o próprio corpo partido em pedaços de imagens e torcendo sons com os músculos à precisão de uma matemática esquizofrênica. Por outro lado, ele “existe no absoluto dessas perspectivas construídas, no modo do verdadeiro absoluto físico” – como diz e prova Artaud.¹³⁵ O corpoemprocesso se deixa ser *elemento paradoxal* que põe em relação elementos isolados em pleno evento, criando aleatoriamente uma relação pré-original com o significado: sua presença é anterioridade inédita de sua própria acepção. Mais do que um significante flutuante, é vazio ele próprio de sentido, dando sentido expresso a isto tudo. Daí, surge a visão alucinatória, porque desperta a percepção do ausente, do inexistente, ou, em última instância, do objeto deformado. De fato, pensá-lo é experimentá-lo num estado de arrebatamento. Mais do que um *nonsense* corpóreo/incorpóreo, seria, ele mesmo e precisamente, um transbordamento *nonsense*.

¹³⁵ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987. p. 85.

l'étoffe III

notas

1. Todas as palavras com indicação de link remetem a *l'étoffe II glossÁRIA*; as notas numeradas remetem a *l'étoffe III notas*. Há palavras com indicação de link também no *glossÁRIA* que remetem às notas e a *l'étoffe I diário êxtimo*. *L'étoffe IV arcabouço de tese* segue o mesmo entrelaçamento da tessitura.

2. "Erros de regência" – ou seja, a relação errática, intrincada e obscura entre as palavras numa oração ou entre as orações dum período – por vezes são o movimento da própria linguagem chocando-se com o sentido, um *modus* "arrevésado" de prov(oc)ar a língua, performatizando a experiência filosofante. Empreendimento, sem dúvida, "pretensioso", porque vivido antes e sobretudo com a carne do corpo em uso, entregue ao duro espaço concreto do ato.

Em hipótese, não há "homologia" entre corpo do poema e corpo do ator, da forma como aparentemente pode ser entendida. No poema/processo de Wladimir Dias-Pino, há uma dissociação fundamental, uma situação limite entre poesia e poema que deve aqui ser bem esclarecida. Tal distinção é uma das determinações geradoras do poema/processo. A poesia está mergulhada na questão da língua, não existe sem a palavra. O poema se faz com a experiência na área da linguagem, linguagem considerada não como fenômeno lingüístico, mas como produto visual, linguagem que sim objeto físico para uso tátil. Por esta razão, o poema se faz com o processo e prescinde de tradução, é *projeto* que cria ilimitadas *versões* na sua leitura produtiva de manuseio, é *contra-estilo*, libertando-se da soberania do autor. O poema, descentrado do domínio do estilo criado pelo poder da palavra, decompõe-se num objeto/poema para ser consumido, um produto testado coletivamente, principalmente, por sua funcionalidade - "participação do consumidor em função de novos discursos" [DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973].

O objeto/poema é algo *que se explica ao longo do uso*, mas esta funcionalidade coletiva não se reproduz e nada representa, porque o que está posto ao alcance do tato é meramente a experiência do processo que se deixa

ser indeterminado, que não se fixa nem se enrijece no plano das superfícies das línguas, mas nos volumes de corpos-escrituras autônomos e justapostos. Tal experiência agora se desdobra também no corpo lançado no espaço, testado coletivamente em pleno processo do ato (“operação das probabilidades”, como o poema/processo define). A expressão *corpoema* não é o mesmo que *corpo do poema*, não confere a um entendimento simbólico da estrutura do signo verbal. Na experiência do *corpoemaprocesso*, não há um corpo para o poema; ali, abre-se mão da opção icônica necessária à lógica do poema e o que se põe visível é a experiência interior do não-saber que se faz tátil ao corpo desorgânico, acontecendo “além das operações separadas” [BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. p. 32]. No ato/processo aparece um corpo sem lógica, sendo ele o próprio objeto/poema. Cria-se uma interrogação, que encontra resposta no próprio objeto que, de operação lógica, passa à vertigem. Essa minha *versão* nada mais é que o “rejuvenescimento infinito do saber pela mudança dos pontos de vista” [idem, pp. 31; 193].

O objeto/poema posto em uso me fez provar na carne tal processo, e Bataille, nesse momento, é quem melhor parece dizer o que de fato acontece; enquanto isso, eu me *desescrevo* em retórica duvidosa vertendo incômoda desses discursos: “*objetos*, que nos fazem escorregar do plano exterior (objetivo) à interioridade do sujeito”. E não é possível deter esse “movimento escorregadio que começa e que nem eu nem ninguém completará” [idem, pp. 24/193].

Para o poema/processo, a linguagem é projeto; para Bataille, a experiência interior é projeto (*criado gozador*): “Ela o é, o homem sendo-o inteiramente pela linguagem que, por essência, excetuando sua perversão poética, é projeto” [idem, p. 30]. Mas projeto negativo de abolir o poder das palavras e, portanto, também do projeto. O *corpoemaprocesso*, como experiência interior que se faz exterioridade extrema, responde também ele a uma *exigência escondida*. Ele encontra o acesso ao mundo de dentro e como objeto, objeto/poema, cria por sua fisicalidade imperfeita, subjetiva, autônoma e desorgânica, a *extrema interrogação* que o faz escapar, como indica Bataille, à fuga verbal (*como uma excitação se forma na apreensão da nudez*).

A obra de Wladimir Dias-Pino é silenciosa (em *Communication*, John Cage pergunta: *Le silence existe-t-il?*). Encontro na *experiência interior*, de Bataille,

uma intimidade exata e necessária que atinge o núcleo de minha *versão* no poema/processo – criação que sim rompimento: o corpoemaprocesso é uma “viagem ao término do possível” [idem, p. 31], sem resultados. A palavra silêncio é ainda, para Bataille, ruído, ruído visual incorporado, mas tal corpo é silêncio da lógica no discurso da linguagem (como o silêncio de Artaud). Ver é escutar a distância o inaudível, o invisível da imagem, dando ao uso físico, funcional, o ilegível da interioridade excessiva.

“A poesia é, apesar de tudo, a parte restrita – ligada ao domínio das palavras. O domínio da experiência é todo o possível. E na expressão que ela é dela mesma, no final, necessariamente, ela é tanto silêncio quanto linguagem. Não por impotência. Toda a linguagem lhe é dada, e a força de empregá-la. Mas silêncio *escolhido* não para esconder, mas para exprimir um grau a mais de desapego. A experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo” [idem, p. 36]. Atada que estou aos laços de silêncio, com Wladimir Dias-Pino, sei que é Bataille quem distingue os fios da trama da teia. Blanchot, hoje, parece-me mais com os vazios do tecido, espaço vazado impregnado de tinta... Artaud, a aranha da teia.

3. “O viandante: - Que devo fazer?”

A sombra: - Caminha sobre esses pinhos e contempla em torno de ti, para a direção das montanhas, o sol se deita.

O viandante: Onde estás? Onde estás?”

NIETZSCHE, F. *O viandante e a sua sombra*. Rio de Janeiro:

Ediouro/Tecnoprint. 1981. p. 146.

Então agora sei que da noite nasci, um dar à luz existindo por si mesmo.

“Sem dúvida, mais do que Nietzsche, inclinei-me em direção da noite do não-saber. Ele não se detém nesses brejos onde, como atolado, eu passo meu tempo. Mas não hesito mais: o próprio Nietzsche seria incompreendido se não fôssemos a esta profundidade. De fato, ele só teve até aqui conseqüências superficiais, por mais impressionantes que elas sejam.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 34.

Uma preciosa contribuição:

“A alusão a *Peter Schlemihl, L’Homme qui a perdu son Ombre*, não é acidental. Pois a sombra, como a imagem no espelho (no *Estudante de Praga*), é por excelência um resto, algo que pode ‘cair’ do corpo, assim como os cabelos, os excrementos ou os detritos de unhas aos quais estão assimiladas em toda a magia arcaica. Mas são também, sabemos-lo, ‘metáforas’ da alma, da respiração, do Ser, da essência, do que dá um profundo sentido ao sujeito. Sem imagem ou sem sombra, o corpo torna-se um nada transparente, *já não é ele próprio nada mais que resto*. É a substância diáfana que fica, uma vez que a sombra se vai. Já não há realidade: foi a sombra que levou consigo toda a realidade (o mesmo se passa em *O estudante de Praga*, a imagem quebrada com o espelho implica a morte imediata do herói – seqüência clássica dos contos fantásticos – ver também *A sombra* de Hans Christian Andersen). Assim, o corpo pode ser apenas o detrito do seu próprio resíduo, recaída da sua própria recaída. Só a ordem dita real permite privilegiar o corpo como referência. Mas nada na ordem simbólica permite fazer uma aposta sobre a prioridade de um ou de outro (do corpo ou da sombra). E é esta reversão da sombra sobre o corpo, esta recaída do essencial, no limite do essencial, sob o golpe do insignificante, essa derrota incessante do sentido perante o que dele resta, quer sejam os detritos de unhas ou o objeto ‘alínea a)’, que constitui o encanto, a beleza inquietante destas histórias.” BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. p. 178; nota 1. Grifo do texto.

4. A TeoÁRIA, palavra inventada para atender a essa experiência particular - o Teatro de Essência - joga com a paradoxal junção dos conceitos aí em questão. Não apenas o conceito aristotélico de essência, no sentido de “substância”, mas também o conceito heideggeriano, no sentido de "origem" (algo que é aquilo que é, absolutamente como é, em plena abertura da presença, um *ser-aí*) estão, nesta teoÁRIA, postos em contradição. O que se desvela no Teatro de Essência é o afastamento, o distanciamento, o recuo desta origem. Portanto, a presença, um corpo-diálise em constante estado de acidente, é sempre experiência abissal, arrebatadora, feita de espasmos do

escapamento do imediato. Eis a razão de nomeá-lo posteriormente teatro *desessência*. Nada que nenhum "sujeito pensante" ou dialética *ontológica* negativa possa conciliar: sem dúvida, é uma "vontade de poder" e poder de dissolução e esquecimento. O teatro deixa de ser simulacro, aparência, representação, para ser aquilo que é no instante que é não-ser, que sim afirmação do desconhecido. Aqui, pensamento, corpo, palavra, imagem, som são *o mesmo*, excedendo os limites de suas representações obliterantes. Não há como operá-los separadamente no acontecimento fulminante do ato. Tudo ali está exposto, sustentado em paradoxo, como se do plano da imanência ou invisibilidade surgisse a carne oculta do pensamento da linguagem, recolocando de forma oblíqua, mais uma vez, a pergunta de Heidegger "o que significa pensar?". Ele responde: *o grave é o que existe para ser pensado e o gravíssimo é o que todavia não pensamos*, e para responder *o que significa pensar*, é preciso assistir-lhe à gravidade da *presença*. Isto, aqui, nada significa senão o gesto indizível de desfazer, des-obrar em ato o *ser* do próprio evento.

5. "Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação? Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? (...) toda a linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou distração) de um vazio inicial." BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001. pp. 36-37.

6. Como decidir ser corpoemaprocesso sem ser o que é dado, mas *o que há a fazer?*

“A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca, mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente”. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 83.

7. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 222-223.

8. O LADO DE FORA, A NOITE

“A OBRA atrai aquele que se consagra para o ponto onde ela é a prova da impossibilidade. Experiência que é propriamente noturna, que é aquela própria da noite. Na noite, tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite.(...) Aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido. Mas quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. É a outra noite. A noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’. A primeira noite é acolhedora (...) Mas a *outra* noite não acolhe, não se abre. Nela, se está sempre do lado de fora (...) Essa noite nunca é a noite pura. É essencialmente impura (...) Mas é a verdadeira noite, é noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente, não é falsa não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana mas da qual não se pode corrigir os enganos. Na *noite*, encontra-se a morte, atinge-se o esquecimento. Mas essa *outra* noite é a morte que não se encontra, é o esquecimento que se esquece, que é, no seio do esquecimento, a lembrança sem repouso.” BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., pp. 163-164.

9. “*Recurso ao ‘diário’*. Talvez seja impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. É que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na

preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu *Diário*. Isso está muito distanciado das chamadas complacências românticas. O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. Daí que, entretanto, a verdade do Diário não esteja nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana. O diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto. É um caminho ainda viável, uma espécie de caminho de ronda que ladeia, vigia e, por vezes, duplica o outro caminho, aquele onde errar é a tarefa sem fim. Aqui, fala-se ainda de coisas verdadeiras. Aqui, quem fala conserva um nome e fala em seu nome e a data que se inscreve é a de um tempo comum em que o que acontece acontece verdadeiramente. O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com freqüência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra. O recurso ao Diário indica que aquele que escreve não quer romper com a felicidade, a conveniência de dias que sejam verdadeiramente dias e que se sigam de modo verdadeiro. O Diário enraíza o movimento de escrever no tempo, na humildade do cotidiano datado e preservado por sua data. Talvez o que é escrito já não seja mais do que insinceridades, talvez seja dito sem preocupação do verdadeiro, mas é dito com a salvaguarda do evento, pertence aos negócios, aos incidentes, ao comércio do mundo, a um presente ativo, a uma duração talvez inteiramente nula e insignificante, mas ao menos sem retorno, trabalho daquilo que se ultrapassa e avança para amanhã – definitivamente.

O Diário assinala que aquele que escreve já deixou de ser capaz de pertencer ao tempo pela firmeza ordinária da ação, pela comunidade do trabalho, do ofício, pela simplicidade da fala íntima, a força da irreflexão. Já deixou de ser realmente histórico mas tampouco quer perder tempo e, como não sabe mais o que escrever, escreve pelo menos a pedido de sua história cotidiana e de

acordo com a preocupação dos dias. Acontece que os escritores que mantêm um diário são os mais literários de todos os escritores mas talvez, precisamente, porque eles evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo.” BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., pp. 19-20.

10. [EXPERIÊNCIA – na fenomenologia de Merleau-Ponty, como é mesmo que ela se dá? – ver o *poema avoluma.doc* – reunir todas as circunstâncias em que o discurso lançou esta palavra. Catar as relações. Perseguir o erro em errância].

Localizei “.doc”. Em todas as ocorrências da palavra *experiência* encontrei dissonâncias ressonantes.

Ctrl c + Ctrl v. o jogo da [experiência](#) no glossÁRIA.

Parece ser isto:

Há um movimento oscilante fundamental a identificar na passagem da percepção da experiência do ser fenomênico, imerso na facticidade do mundo, para o sujeitoobjeto imerso no vazio ativo que encerra o fim da experiência no interior dela mesma, sendo ela a única autoridade e, portanto, o drama que eu vivo.

“Faz já algum tempo, a única filosofia viva, da escola alemã, apresentou uma tendência a fazer do conhecimento último a continuação da experiência interior. Mas esta *fenomenologia* dá ao conhecimento o valor de um fim o qual alcançamos pela experiência. É uma combinação claudicante: a parte relativa à experiência é aí, ao mesmo tempo, demasiada e não bastante grande. Aqueles que lhe consagram este lugar devem sentir que ela transborda, por um imenso possível, o uso ao qual eles se limitam. O que preserva aparentemente a filosofia é o pouco de acuidade das experiências de onde partem os fenomenólogos.” BATAILLE, G. *A experiência interior*, op. cit., pp.15-16.

11. BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 187.

12. Data: Tue, 26 Aug 2003 20:10:24 -0300

De: Clarissa <clarissaalcantara@hotmail.com>
Para: Edson Costa Duarte' <duarteazul@ig.com.br>

eu, hoje, meio tonta meio débil como bem sei ser.
no fundo, ameaçada pelo colapso da qualificação.
ando também como tu, chorando meio olho antes de perceber.
o sagrado, o místico, nada mais são que o grande gozo feminino que acentua,
expõe, a grande falta.
côncavo vazio de convexo.
nem vou me despedir porque não posso, tenho febre de alma, vou sair daqui e
cair lá em simultaneidade de galope

Data: Wed, 27 Aug 2003 17:58:22 -0300
De: 'Edson Costa Duarte' <duarteazul@ig.com.br>
Para: Clarissa <clarissaalcantara@hotmail.com>
Assunto: *Ontem vislumbrei o meu rosto*

Querida, meu corpo ontem não dormiu até as três, quatro, deitei-me às 2:25,
mas nada de sono, nada de angústia, estive a formular hipóteses sobre tudo
isso que em mim aos poucos se elabora.

Fiz uma peça inteira na cabeça, um corpo imenso de palavras, quase uma
outra versão em sonho de uma peça minha inacabada, “A lôca e a lúcida”,
quase me levantei, não suportava estar perdendo aquilo tudo, porque sei o
quanto é difícil-duro conseguir um estado mental tão propício a criar em nós a
disseminação da intensidade. Não levantei, aliás levantei só pra fazer xixi e
fumar um cigarro. E pronto.

Pensei o dia todo nisso, fiz anotações, peguei Santo Agostinho, por incrível que
pareça, um xerox que uma amiga minha me deu faz anos e que sempre tento
ler e não consigo, *O ser e a essência*, talvez por causa do nome é essa coisa
aí tua da desessência, que acho ótimo.

Escrevo agora? Mas como encarar teus gestos em minha mente, assim como
que defendendo a tese, descontruindo tudo, a própria encenação, o texto, a
própria teatralidade da defesa e da vida? Eu via tudo, Clarissa, cada gesto,
cada palavra humorada, cada garra-cara, boca aberta esperando o grito voraz
e o instante.

Antes tinha lido Artaud, aquelas coisas todas, minha cabeça ficou em fúria, queimando, sulfurosa mesmo. Não pensei em amor, nem paixão, nem nisso tudo que nos dilui no tempo. Pensei INTENSIDADE apenas. E algum canto e dança que só eles sustentassem a escrita de um texto-corpo.

O que tu queres, amiga, é isso: é que teu corpo trepasse o outro, mesmo sem texto, nem nada, é que teu corpo-texto seja esse trânsito camaleão metamorfose de sentimentos e excessos, que o outro seja furado, feito a flecha de são jorge e o dragão, que o outro engula teu corpo e vomite, que seja, mas saia de si mesmo, assim como tu sais de ti, se DESCENTRA disso que vulgarmente chamamos ESSÊNCIA, o que tu queres é que o escorreito dos conceitos se faça carne no teu corpo, não pela película apenas, o que você quer é um eu-você-tu corroendo as bases todas, até chegar a uma ruína de onde tudo se refaça cinza-fênix para depois queimar de novo.

A SÍNTESE PROVISÓRIA apenas, penso que é isso que vc deseja.

Derruir, quebrar as certezas, não acreditar que algo dure mais que a fugacidade de um instante.

[Edson Costa Duarte é doutorando em Teoria Literária no curso de Pós-graduação em Literatura, na UFSC, com estudo intitulado “Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo”, e é interlocutor vidente desta tese].

13. 1) A AVE VOA RETO CO 2) MO UM 3) CORTE 4) À ALTURA 5) DE 6) SEU GOSTO. 1ª ocorrência serial (disparo) (comportamento das maiúsculas) a partir da matriz fornecida (frase/fragmento – área da língua): 1 – A AVE VOA DEnTRO de sua COr; 2 – polir O VÔo Mais que A UM ovo; 3 – que taTEar é SEU ContORno? 4 – SUA agUda cRistA compLeTA a solidão; 5 – assim é que ela é teto DE SEU olfato; 6 – a curva amarGa SEU Voo e fecha UM TempO com SUa fOrma. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação. Visão Geral A AVE: livro poema*, op. cit., s/p.

“O importante é a visualização da estrutura do poema, composta de gráfico (: linhas de interligação) e de idéia (: estrutura serial/eixo de leitura), armada dentro de seu arcabouço formal”. DIAS-PINO, Wladimir. In: *Revista Vozes*, Petrópolis: Editora Vozes, ano 65, nº 3, abr de 1971, pp.39-44.

O livro-poema *A AVE* (1956) foi publicado em 300 exemplares com gráficos a nanquim desenhados à mão. A obra está esgotada e é desconhecida de quase todos, devido a suas particularidades físicas irreproduzíveis. Moacy Cirne declara: “A importância de 1956 para a história da literatura brasileira pode ser registrada mediante três episódios capitais: o lançamento da poesia concreta, a publicação de *Grande sertão: veredas* e o surgimento de *A ave*, de Wladimir Dias-Pino”. Cf. CIRNE, Moacy. “A Ave: o Livro como Objeto/Poema”. In: DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino: A separação entre inscrever e escrever* (Exposição) Catálogo. Cuiabá: Edições do meio, 1982, p.80.

14. “Quando ele [Mallarmé] afirma: ‘Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever’, o que importa são essas últimas palavras: por elas é esclarecida uma situação essencial; algo de extremo é apreendido, que tem por campo e substância ‘o ato só de escrever’. Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez breve alusão quando disse: ‘Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei, lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada...’ (a ausência de Deus, o outro é a sua própria morte)”. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., 1987, p. 31.

15. “L’horreur – l’honneur – du nom qui risque toujours de devenir sur-nom, vainement repris par le mouvement de l’anonyme: le fait d’être identifié, unifié, fixé, arrêté dans un présent. Le commentateur – critique, louange – dit: c’est cela que tu es, que tu penses; la pensée d’écriture, toujours dissuadée, attendue par le désastre, voici qu’elle est rendue visible dans le nom, surnommée, et comme sauvée, pourtant livrée à la louange ou à la critique (c’est le même), c’est-à-dire promise à une survie. Le charnier des noms, les têtes jamais vides.” BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du désastre*. Paris : Éditions Gallimard, 1980, p. 17.

16. “Nous n’avons pas accès au dehors, mais le dehors nous a toujours déjà touchés à la tête, étant ce qui se précipite.” BLANCHOT, *L’écriture du désastre*, op. cit., p. 16.

17. Respondi à contribuição da Prof^a. Dr^a. Suzi Sperber, escrevendo um capítulo da Dissertação onde, pontualmente, detenho-me ao texto, por ela anexado, sobre a *dialética negativa*. [In: ALCANTARA, Clarissa de Carvalho; SANTOS, Alckmar Luiz dos. O poema avoluma.doc: teatro de essência/poema processo. Florianópolis, 2000. [150] f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Cap. III, 3.2, p. 50.]

Palavras e conteúdos que, por ora, se perdem e se a/traem à noite. [Hoje, 11 de setembro de 2003. 22:53].

18. Ver glossÁRIA:

[EXPERIÊNCIA CORPOEMA/PROCESSO.](#)

Ensaio escrito para o curso *Teoria e crítica na criação literária*, ministrado pela Prof^a. Dr^a. Susana Scramim, Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, Florianópolis, mar. de 2003. Espaço de fruição.

19. BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 17.

20. “Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? E, no entanto, você escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me o que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével”. BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291.

21. MEDEIROS, Sérgio. *O mito e a experiência da morte*: curso de Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, 05 de set. de 2002. Notas de aula.

Escritura X oralidade (nós dicotomizamos)

Para Blanchot, a escrita e a oralidade se coadunam.

A “teatralidade” – não obedece à psicologização.

Escrever: ato de perda, de dissipação, de dispersão.

“Escrever...

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.

Isso por quê? Por que escrever teria alguma coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência está em que, nela, aparece a dissimulação?”
BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 24.

22. “O olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar”.
BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 23.

23. ----- Original Message -----

From: [fernando scheibe](#)

To: [clarissa alcantara](#)

Sent: Thursday, September 25, 2003 11:43 AM

Subject: pour la des-essence!: LEVINAS, Emmanuel. Autrement qu'etre ou au-dela de l'essence. pp. 229-230.

« L'essence - l'être des étants – file entre les incomparables entre moi et les autres (et ne serait-ce que par l'unité d'analogie), une unité, une communauté et nous entraîne et nous ressemble du 'même côté', enchaînant, les uns aux autres, des galériens, vidant la proximité de son sens. Toute tentative de disjoindre la conjonction et la conjoncture, ne se fera que grincement des chaînes. (...) Dans leur *essence*, ces moments extatiques ne se dégradent-ils

pas déjà en reflets de nos propres regards – en mirages de nos besoins, en échos de nos prières ? (...) la poésie arrive-t-elle à réduire la rhétorique? »

24. Pensar, de modo a atingir esta região vulcânica, vem sempre de um “fora”, sempre fruto de um encontro com o exterior, da atuação de forças heterogêneas que afetam o pensamento, mas isto se dá, principalmente, porque me encontro na dobra subjetiva, como via de comunicação com o fora. Artaud apresenta esta profundidade esquizofrênica, então alguém pergunta: “é possível pensar sem enlouquecer?”, “como separar a ambição do pensamento e o risco do pensamento?”; faço a experiência: “aquele que tem maior mergulho no fora, enclausura-se no fora e deságua num dentro absoluto”. Aprendo que, para Deleuze, a *exterioridade* é o fundo-sem-fundo de onde surge a subjetividade; faço então da exterioridade minha textura mais íntima no processo de subjetivação. Uma subjetividade sem identidade, agregada ao tempo [por excelência o instante], ao outro, à morte. (Algumas anotações encontradas num caderno, por ocasião de um *colóquio* realizado na UFSC, em 1999, *O pensamento do fora, o fora do pensamento*. A fala é do Professor Peter Pál Pelbart. Utilizo-me dela e intervenho).

25. Donaldo Schüller, depois de assistir a minha performance intitulada CorpOmmagio a Joyce, uma homenagem a Luciano Berio e James Joyce, faz uma observação precisa sobre a grafia do termo corpoema/processo (antes assim utilizado): esta barra oblíqua usada para separar estas palavras transcritas sem solução de continuidade, implica numa racionalidade gráfica, a qual perde o traço de objetividade matemática diante do registro subjetivo desta corpografia, a do corpo próprio perpassado pelo processo da linguagem poemática. Deste modo, acatando de imediato sua sugestão, a expressão “corpoema/processo” passa a ser identificada, na pesquisa atual, por uma única palavra, a palavra *valise* “corpoeMAPROCESSO”. [II Bloomsday, realizado em Florianópolis, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 17 de julho de 2003, organizado pelo grupo de estudo Pilcomayo sob a coordenação do Prof. Dr. Sérgio Medeiros. Donaldo Schüller é Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, e tradutor de *Finnegans Wake*, de James Joyce.]

26. AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. p. 7.

27. “Por que o Estado e todos os muito respeitáveis meios institucionais nos pagam para escrever teses e não aforismos? Muito simples: escrevendo teses, ficamos meses, anos, às vezes muitos anos, confinados horas numa cadeira, dando a impressão aos que trabalham que também trabalhamos arduamente. Damos às vezes essa impressão a nós mesmos. Há até muito de nós que sequer suspeitam tratar-se apenas de uma impressão. O fato é que ficamos ali, por horas, dóceis, inofensivos, exemplares. Com os aforismos é totalmente diferente. São rasgos, clarões, estampidos de pensamento. São sempre subordinados ao acaso dos encontros, ocorrem à mercê dos acontecimentos. Escrevê-los é festejar a vagabundagem e a indisciplina da vida e do pensamento. Podemos fazê-lo no trânsito, na praia ou numa paquera às vitrines. São pensamentos tão velozes, que podem nos surpreender durante qualquer divertimento. A nós, é exigido somente decidir se os anotamos ou não. Imaginem se nos pagassem por isso! Quanto a mim, com todo cinismo que Jesus me deu, anotaria todos. *Como é bom poder tocar um instrumento*. Influência não existe. É papo de professor, de psicólogo, de jornalista. Gente que tem sempre que dizer alguma coisa sobre qualquer coisa e que quase sempre fala essas burrices simpáticas. Pra mim, nunca existiu. Desde muito tempo penso contra essa noção. Gaguejo, balbucio, tento argumentos contra quem me fala disso. Falar de influência é supor que inicialmente somos alguma coisa uniforme, enquadrada, uma personalidade, uma identidade, que vai ser transformada por uma outra coisa dessa mesma natureza. Esse pensamento não me interessa. Ele só enfraquece tudo. É sempre aquele que não faz nada ou faz apenas coisas medíocres que pensa isso dos outros, daqueles que tiveram a sorte, o poder, o poder-sorte de fazer coisas fortes, malucas, interessantes. Pra cima de mim não! Quem sabe faz, quem não sabe, ensina, analisa, comenta.” ORLANDO. Doses Bárbaras. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p. 189.

28. “Nela, o místico tem o poder de animar o que ele quiser; a intensidade sufoca, elimina a dúvida e percebemos o que esperávamos. Como se dispuséssemos de um potente sopro de vida: cada pressuposto do espírito é animado. O arrebatamento não é uma janela dando para fora, para o além, mas um espelho. É a primeira doença. A segunda é o projeto da experiência. Ninguém pode ter lucidamente uma experiência sem ter tido o projeto dela. Esta doença menos grave não é evitável: o projeto deve mesmo ser mantido. Ora, a experiência é o contrário do projeto: atinjo a experiência ao contrário do projeto que eu tinha de tê-la. Entre experiência e projeto estabelece-se a relação da dor à voz da razão: a razão representa a inutilidade de uma dor moral (dizendo: o tempo apagará a dor – assim, quando é preciso renunciar ao ser amado). A ferida está aí, presente, terrível e recusando a razão, reconhecendo o seu fundamento, mas só vendo nisto um horror a mais. O projeto pode, tal como a certeza, ser um criado gozador [*valet moqueur*], não ignorando nada, cético e consciente de ser um criado, furtando-se logo que a experiência, ocorrendo verdadeiramente, como a dor (um suplício), exige a solidão, e grita amargamente: ‘deixe-me’.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p.61.

29. “O NÃO-SABER DESNUDA. Esta proposição é o cimo, mas deve ser entendida assim: desnuda, então *vejo* o que o saber escondia até aí, mas se *vejo*, *sei*. De fato, *sei*, mas o que soube, o não-saber ainda o desnuda. Se o contra-senso é o sentido, o sentido que é o contra-senso perde-se, torna-se de novo contra-senso (sem parada possível). Se a proposição (o não-saber desnuda) possui um sentido – aparecendo e tão logo desaparecendo – é que ela quer dizer: O NÃO-SABER COMUNICA O ÊXTASE. O não-saber é antes de tudo ANGÚSTIA. Na angústia aparece a nudez, que extasia. Mas o próprio êxtase (a nudez, a comunicação) se furta se a angústia se furta. Assim o êxtase permanece possível na angústia do êxtase, no fato de que não pode ser satisfação, *saber apreendido*. Evidentemente, o êxtase é antes de tudo *saber apreendido*, particularmente na extrema privação que eu, a minha vida e a minha obra escrita representamos.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 58.

30. (...) *uma proximidade máxima da experiência do movimento estático em Duchamp, e as ondas permanentes e sempre as mesmas do eterno retorno de Nietzsche, encarado como “êxtase”, arrebatamento (...).*

Ensaio escrito para o curso *Teoria das Ficções: o inconsciente ótico*, ministrado pelo prof. Dr. Raúl Antelo, Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, Florianópolis, jul. de 2001.

Ver GlossÁRIA: [Infralevelza e complô](#)

No desconjuncto da tese, o tecido gira à mão livre e o eixo das hélices parece sempre descentrado no movimento estático do texto. A aproximação de Nietzsche e Duchamp ao que se desescreve como corpoemaprocesso é insinuante, perigosa, lâmina bumerangue que retorna precisa ao mesmo ponto de onde foi lançada, à fenda do discurso, que assim se rasga em outras direções. O corpo é o “instante do pórtico”. Conspiração: o que está oculto é o que mais aparece, um não-saber que joga com a nudez infraleve (vontade de desnudamento).

31. “Le désastre inexpérimenté, ce qui se soustrait à toute possibilité d’expérience – limite de l’écriture: il faut répéter: le désastre dé-crit. Ce qui ne signifie pas que le désastre, comme force d’écriture, s’en exclue, soit hors écriture, un hors-texte.” BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du desastre*, op. cit., p. 17.

32. “É preciso *viver* a experiência, ela não é facilmente acessível, e mesmo, considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver aí uma soma de operações distintas, algumas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar; é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar.” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 16.

33. « Quand il parle de la vie, c’est du feu qu’il parle : quand il nomme le vide, c’est la brûlure du vide, l’ardeur de l’espace à vif, l’incandescence du désert. Le Mal est ce que brûle, force excorie. Si, dans l’intimité de sa pensée et dans la violence de sa parole, il a toujours senti l’attaque de quelque chose de méchant, il a reconnu en ce Mal, non pas le péché, mais la cruauté et l’essence

même de l'esprit que "*le cœur vrai du poète souffrant*" est voué à abriter. Il est bien vrai qu'Artaud a souffert de l'esprit e par l'esprit. Il est vrai que sa pensée a été douleur et sa douleur, l'infini de la pensée. Mais cette violence qu'il supporte avec un étrange tourment innocent, de même que la révolte que sa parole affirme, loin de représenter un mouvement particulier et personnel, indique l'insurrection venant de la profondeur de l'être : come si l'être n'était pas seulement l'être, mais déjà dans son fond "*le spasme de l'être*" et ce "*rapace besoin d'envol*" par lequel furent soulevées sans relâche la vie et la poésie d'Antonin Artaud. » BLANCHOT, Maurice. La cruelle raison poétique. In: OBLIQUES. *Artaud*. Numéro 10-11, (Revue trimestrielle), 4° trimestre, Paris: 1976.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, La cruelle raison poétique. Paris: Gallimard, 1969. pp. 432-438.

34. « L'illisible, disait Roland Barthes, ne se définit pas, il s'éprouve; il se décèle à cette souffrance de lecture qu'il inflige. Y aurait-il une relation d'agressivité que certains textes entretiennent avec leur lecteur? (...) l'écriture moderne semble repousser avec dédain ou violence quiconque pose encore sur l'oeuvre d'art un regard amoureux. Lire Artaud ou Beckett, Blanchot ou Joyce, relèverait-il de ces médiocres plaisirs pervers où se complaît l'actuelle mélancolie: "La chair est triste, hélas!" disait Mallarmé... Avons-nous lu tous les livres? » GROSSMAN, Evelyne. *Artaud/Joyce, le corps et le texte*. Paris: Éditions Nathan, 1996. p. 7.

Mas confesso que experimento na carne uma outra leitura e arrisco uma outra espécie de *regard amoureux*, outro sentido ao que nomeia *ces médiocres plaisirs pervers*. A experiência com Artaud-Blanchot-Joyce é, outrossim uma loucura do dia: « ...telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurai à mourir une satisfaction sans limites. » BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*. Montpellier: Édition Fata Morgan, 1973. p. 9.

35. «(...) le lecteur-critique est à la fois le "Je" lisant qui s'inclut dans le texte (est lu par le texte) et le "Je" d'un savoir qui s'extrait de cette absorption pour

écrire sa lecture ». GROSSMAN, Évelyne. *Artaud/Joyce, le corps et le texte*. Paris : Éditions Nathan, 1996, p.23.

36. « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. » BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Le Spleen de Paris. XXXV – Les Fenêtres. Paris: Gallimard, 1954. p. 340.

37. Jean Thibaudeau cita Artaud: «... *s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers*. Pourtant, et Artaud le savait mieux que quiconque, il ne peut y avoir de *signe* sans des *formes* et lorsqu'il dit: ... *changer la destination de la parole au théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace* - on se rappelle le *théâtre* de Baudelaire, acharné à ébaucher des drames surnaturalistes (...) Pour Artaud, les faiblesses de ses poèmes de jeunesse manifestaient *une maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie*. Le poète est devenu comédien, et le théâtre acteur, parce que, sans doute, *dans l'état de dégénérescence ou nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits*. Le corps est devenu le lieu d'une crise du langage. » THIBAUDEAU, Jean. In: *Artaud. Obliques*. Numéro 10-11. Revue trimestrielle, Paris, 1976.

38. Sobre o Colloque International *Corps d'écriture – corps politique (cosmopolitismes, multitudes, mondialisation) XVIIIe–XXIe siècle*. Colóquio organizado por Evelyne Grossman et Yannick Séité, em colaboração com o Collège International de Philosophie – Université Paris 7 – Denis Diderot, UFR

Sciences des Textes et Documents. École Doctorale (langue, littérature, image). Equipe de pesquisa « Théorie de la littérature et Sciences Humaines ». « S'il est vrai que la littérature ne cesse d'explorer l'articulation du corps et de la langue, la constitution sujet et, par là, les limites de la socialité, l'objet de ce colloque sera d'analyser :

- comment a pu être pensée, à partir de **la figure littéraire et politique du cosmopolitisme au XVIIIe siècle**, la question des identités nationales linguistiques.
- Quels nouveaux types de subjectivation, d'articulation du lien entre corps de langue, on peut déceler dans les écritures contemporaines.

Si l'on a pu parfois définir la modernité littéraire par ce geste qui consiste à s'arracher aux traditions territoriales et linguistiques, à dénouer le lien social, les textes modernes qui tentent de se déprendre des linéarités généalogiques et des enchaînements syntaxiques des récits constitués, peuvent-ils nous permettre de **concevoir de nouveaux corps d'écriture**, ceux de sujets aux appartenances et identifications multiples (pas nécessairement phallogocentriques, filiales et générationnelles, ni forcément assignées au modèle familial de la fraternité humaine) ? »

Foi por ocasião deste colóquio que conheci meu tutor de tese, Christophe Bident. Uma mão estendida sob o silêncio. Susto protocolar. Nenhuma sintaxe. Estranhamento territorial na não-identidade nacional lingüística. Primeiro avanço corpo-a-corpo para o desarme institucional.

Sobre *O teatro e a peste* de Antonin Artaud:

“Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele presencia todos os desvios da moral, todos os fracassos da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, ficam pesados e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. Será tarde demais para conjurar o flagelo?”

“(…) creio que é possível concordar quanto à idéia de que se trata de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, não veiculada por um vírus.”

“E nesse momento instala-se o teatro. O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente.”

“Entre o pestilento que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe de personagens nas quais sem isso nunca teria pensado, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa intempestivamente certas personagens e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e da peste no plano de uma verdadeira epidemia.”
ARTAUD, Antonin. O teatro e a peste. *In: O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987. pp. 25, 29, 35, 36.

39. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*, op. cit., p. 50.
Solidão de corpo.

40. Idem, p. 46.

41. « Il s’agit donc de cesser de confondre les destinées du théâtre avec les destinées de la littérature. / Objection de la Parole »
ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*, IV, Le théâtre et son double / Le théâtre de Séraphin / Les Cenci. Paris: Éditions Gallimard, 1978. p. 224.

Mas, que teatro? Teatro... ? Eu detesto a idéia de teatro.

« Le théâtre n’est pas un art.

L’art, dans le sens désintéressé, dans son sens d’imitation de la vie, est une idée occidentale. Il se peut d’ailleurs que la loi terrestre, et le conditionnement de la matière soient dans cette impuissance imitatrice, mais nulle production artistique n’est valable sans le sentiment de cette impuissance, et la conscience exaspérée et active de ce qui, du fait de vivre, a été ainsi perdu.

Sans une référence perpétuelle à des forces, sans un effort qui émacie mais qui juge, toute activité de l’esprit est inutile. L’exercice vrai de l’esprit creuse la vie comme une maladie. [...] L’art n’atteint pas. L’art n’atteint plus personne. Cette

absence de réaction organique ne peut, si le corps social veut mériter sa guérison, se compenser que par une atteinte organique.

Organiquement et sur un plan à définir le théâtre doit se développer comme la peste. »

ARTAUD, Antonin. *Idem.*, p. 222.

42. 05 de dezembro de 2003. Paris às 19:30 no Café Beaubourg.

Peço um pequenino café de três euros. Da janela, o centro Pompidou. Não exatamente o que se imaginara. Já fumei um cigarro, penso logo em fumar outro. Estou carregando na membrana dos olhos ainda *Rútilo Nada*, da Hilda. A visão não será a mesma depois disto. Acendo outro cigarro. A maioria das pessoas veste roupas pretas. Muros uivantes. Tem uma vela acesa sobre a mesa. Não consigo dizer mais nada, porque estou desejante de tudo o que não se diz. Estou no desvio da escrita, da fala, do pensamento. C'est tout! [Diário escrito para o Vivo, Edson Costa Duarte].

“16/02/2000. 19 horas. A morte pode ser também o absoluto desprezo de tudo. ‘Morremos sempre na véspera’, eu escrevi um dia. Hoje parece que morri umas três vezes. E renasci, feito fênix, da tristeza, da dor e da angústia. / Queria estar mais além, onde se fazem os sonhos. Igual a um quadro de Chagall, como se fazem os doces, o algodão doce, para ser mais preciso. Ou as nuvens, quem saberá? Quantas vezes se morre num dia? Não é só no sono que se morre. Morre-se também no desafeto, no desaforo de continuar vivo. Quanto se morre no período de um dia?” DUARTE, Edson Costa. *Diário de um P.M.D. HOSPITAL PSIQUIÁTRICO TIBIRIÇÁ* (De 11 de fevereiro a 07 de março de 2000), Campinas, 83 p. Trabalho não publicado, p. 9.

43. LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*, essai sur l'extériorité. Paris: Biblio Essai, 2003. pp. 21, 22.

Desessência, separação e afastamento. Relação positiva talvez com uma fome sublime. Levinas diz que o desejo é absoluto se o ser desejante é mortal e o desejo, invisível; esta invisibilidade indica uma relação com aquilo que não é dado. Desejo sem satisfação que alcança o afastamento de toda a exterioridade do outro. *Mourir pour l'invisible – voilà la métaphysique*. Talvez,

este invisível, nesta desessência de um corpoemprocesso, esteja grudado à pele e sua invisibilidade dependa exatamente do excesso do que se põe palpável, sentido pelos músculos, orgânico e desorgânico, vulnerável à epidemia de uma peste.

« *Ce monde-là*

Toute poésie est métaphysique.

Toute métaphysique est inquiétante et utilise la Peur. » ARTAUD, A. *Ouvres complètes d'Antonin Artaud* – Dossier du théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1978. p. 225.

44. “O nome é estável e estabiliza, mas deixa perder-se o instante único já desvanecido; da mesma forma que a palavra, sempre geral, desde sempre erra o que ela nomeia.” BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*, op. cit., p. 74.

O corpoemprocesso é não-nome porque ele nada nomeia. Ele existe para desestabilizar não só o nomeado, mas o estado prepotente do discurso do qual a escrita não prescindiu. A escrita? Serve para isto também: trair-nos no próprio discurso.

45. « Il semble qu'il y a bien des similitudes entre, précisément, l'écriture de Blanchot et le fait théâtral, dans la fascination commune d'un présent qui tente en vain de se saisir. Dans le travail théâtral, il y a permanence de cette tension entre les images et l'être-là des comédiens et de la représentation. La mise à jour de ce trouble de la présence, de cet "abîme du présent", déborde, va au-delà des protections rassurantes que sont les fictions et personnages; elle exige une mise en danger de ces notions mêmes, au risque d'une mise en danger de la représentation elle-même. *Dans les textes de Blanchot transparaît fortement une écriture portée par le corps*, aussi y ai-je vu la possibilité de porter cette même écriture au théâtre. » VILLEMINE, Pierre-Antoine. *De l'écrit à la parole* – Table ronde animée par Jacques Munier, avec Maurice Attias, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Pierre-Antoine Villemaine. Compte rendu de Véronique Hotte. Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers – Janvier – Février, 1988, n. 79, pp. 36-41.

46. Carta a Michel Foucault, de Daniel Link:

“Segunda-feira. Querido Miguelzinho: Quando era pequeno meus mapas eram os melhores do colégio. Quem os fazia era meu papai – que agora está morto – , em papel de decalcar com tintas chinesas de diferentes cores. (...) / Em algum momento de minha vida meu pai deixou de fazer os mapas e suponho que, desde então, não fiz senão esperar que alguém traçasse os mapas de que eu ia sucessivamente precisando: Enrique Pezzoni, Roland Barthes, Gilles Delleuze, você. (...) / Se eu precisava de mapas que me orientassem na selva do mundo e ordenassem os caminhos de meu espírito um pouco transtornado, nunca encontrei nenhum mapa mais delicado ou mais belo que os teus. Agora leio *Defender a sociedade* e abomino o destino que não permitiu que eu assistisse a nenhuma de tuas aulas. E sinto tua falta como só senti destes homens que fizeram mapas para mim.” LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002. pp. 43-44.

47. *Libération*, 24 février 2003. Blanchot s'efface Par Eric LORET.

48. GROSSMAN, Évelyne. Le corps-xylophène d'Antonin Artaud, Préface. *In*: ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris : Éditions Gallimard, 2003. p. 7.

49. BLANCHOT, Maurice. *Le dernier Homme*. Paris: Éditions l'Imaginaire Gallimard, 2003. p. 112.

50. GROSSMAN, Évelyne. *Artaud, L'aliéné authentique*. Paris: Éditions Farrago/ Éditions Léo Scheer, 2003. pp. 163-164.

51. BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 67.

52. Idem, p. 98.

53. ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, IV, Le théâtre et son double / Le théâtre de Séraphin / Les Cenci. Op. cit., p. 132.

Borderline / Partage

Derrida – Artaud – Joyce – Blanchot – Bataille

O limite do espaço literário – expérience au bord de la pensée: aí, onde a verdade falta e o risco é essencial; aí, onde tocamos o abismo; aí, onde não há fundamento para o pensamento. O riso e o desespero. O riso da alma é gozo da língua, da escritura. A remuneração da dor. Sentido de epifania. Lugar das invenções e neologias, de sintaxes paradoxais – invenção de palavras. Palavra-valise é colocar a palavra em um equilíbrio instável.

SAVOIR ÇA / SA [= St. Agostinho] S'AVOIR

Caravelles Cristophéliques (a instabilidade entre o bem e o mal / Cristóvão Colombo, Cristo, Méphisto / Missão: evangelização messiânica que carrega o mal).

L'athèse [atese]: estrutura não posicional. As coisas não são estáveis. As coisas não se sustentam. Borderline – abordage (caravelles) / DÉBORDEMENT – Aí, onde há uma coisa que transborda / ultrapassa (déborder) o limite da teoria. Le thèse = fixe / rattachement / amarrage. Stase [estase]: movimento que se fixa, impossibilidade do fixo. Crispações. Trata-se de uma *escritura intransitiva*, escritura que revela outro tipo de verdade – uma verdade que não pode revelar. Escritura de “un ver à soie”. Au-dehors. “En vue de revenir à soi, d'avoir à soi ce que l'on est, de s'avoir et de s'être en mûrissant mais en mourant aussi à la naissance, de s'évanouir au fond de soi, ce qui revient à s'ensevelir glorieusement dans l'ombre au fond de l'autre.” [CIXOUX, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Éditions Galilée, 1998. p. 83].

Revenir à soi – savoir – revenir vers soi.

A estética de Hegel está dirigida ao saber absoluto (savoir absolu). Revelar a verdade é o objetivo, o fim da arte. *A verdade, uma pintura*. A natureza e a arte estão no mesmo plano. Círculo / giro. Em Hegel, o romântico traz a noção da união com ele mesmo, de se encontrar com ele mesmo, de se voltar a ele mesmo. O círculo é o espírito se unindo a si, nisto está a revelação de um saber absoluto. Para Derrida, nós estamos em círculo constante. Não há início. O espírito retorna circularmente. Tudo isto é o retorno.

ENXERTO

06 de janeiro de 2005 09h45min Mas isto vem desde a visão fluvial do misantrópico e melancólico Heráclito, rio em círculo num céu de fogo. O constante também implica numa lei universal e fixa (o *Logos*), o que justifica uma *harmonia feita de tensões*. E os homens descompensam *deste Logos* (palavra / discurso / linguagem / razão), “quer antes de ouvir”, diz o fragmento Sobre a Natureza, “quer tão logo tenham ouvido”. A grandeza do sol tem a largura de um pé humano que segue *o-que-é-com*, o comum, diz Heráclito, mas o logos engana os homens fazendo-os crer que são possuidores de uma inteligência particular. Afinal, os bois são felizes quando encontram ervilhas para comer? Eu não sei bem, mas só posso me assegurar da felicidade quando todo o prazer do meu corpo a diz.

_____ FIM DO ENXERTO

O performativo da verdade está do lado do ato. Dizer é fazer, diz Grossman, sempre inspirada por Derrida. *Performar* um ato, aí, o que se diz é outra coisa. É a sorte do acontecimento. Uma outra temporalidade, outro corpo. É aí que surge a outra coisa da verdade incorporada na língua.

Cf. GROSSMAN, Évelyne. *La vérité est-elle une question littéraire?* : seminário, École Doctorale Dea d'études Littéraires, Université Paris 7, Denis Diderot, UFR Sciences des Textes et Documents, 15 de mar de 2004. Notas de aula.

No bloco rosa escrevi:

15 março 2004

A questão é enfim atravessada – um discurso que se desprende. É preciso urgente, ainda hoje, ver a experiência interior de Bataille / a experiência teatral de Stanislavsky. A questão da experiência que Blanchot afronta / Artaud despedaça / a fenomenologia deflagra, mas é ela sempre e necessariamente desaparecimento / separação e esquecimento. A tensão não é só discursiva. Não é o discurso que me prende à vida. É o corpo que me prende à vida, a uma afirmação que não mais afirma, um corpo como sendo o único, neste instante preciso de obscurecimento, que desvela ou de véu que descobre, é capaz de desdizer, de desescrever... de provar da verdade que jamais se revela.

[a experiência do que acontece é intransmissível. Verdade = mutação / movimento. A verdade é performática].

19:45. Dia de primavera em Paris. Passei a tarde vendo pessoas atiradas aos gramados de um verde extenuante. Todos: velhos, crianças, jovens, adultos, cachorros, pombos... Todos, ali, dizendo só o que pode / não / ser dito. Agora tremo com o corpo extático – leio Bataille e tenho a rara sensação (estasiofóbica) de que não vou suportar ficar em pé. Não vou? Não. Já, neste instante impreciso, perdido no que se quer perder e ser sempre perdido, sou o que não suporta, como um dente doendo na boca de Hegel! “Além de qualquer saber está o não-saber e quem se absorveria no pensamento de que além do seu saber ele não sabe nada”?

Como prosseguir? Por que prosseguir? Pelo que prosseguir?

“Além da Poesia (*na cinta do volume*). Somos talvez a ferida, a doença da natureza.

Ser-nos-ia então necessário – e aliás possível, ‘fácil’ – fazer da ferida uma festa, da doença uma força. A poesia em que se perderia mais sangue seria a mais forte. O mais triste amanhecer? Anunciador da alegria do dia. / A poesia seria o sinal anunciando maiores dilaceramentos interiores. A musculatura humana só estaria inteiramente em jogo, ela só atingiria seu alto grau de força e o movimento perfeito da ‘decisão’ – o que, de qualquer maneira, o ser exige – no transe extático. / Não se poderiam retirar destes antecedentes religiosos a possibilidade, que permanece aberta, apesar das aparências, ao descrente, de uma experiência mística? Separá-la da ascese do dogma e da atmosfera das religiões? Separá-la, em uma palavra, do misticismo – a ponto de ligá-la à nudez da ignorância? / Além de qualquer saber está o não-saber e quem se absorveria no pensamento de que além de seu saber ele não sabe nada, mesmo se houvesse nele a inexorável lucidez de Hegel, não seria mais Hegel mas um dente doendo na boca de Hegel. Faltaria somente um dente doente ao grande filósofo?” BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., Notas, p. 180.

54. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:Rocco, 1987. p. 214.

« Personne ne peut se tenir quitte facilement de ce "refus de soi", refus au bénéfice de l'action libératrice que le "soi", le soi artistique, gêne ou n'aide qu'insuffisamment. » BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, op. cit., p. 283.

55. CHAR, René. *Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 1988. p. 127.

56. Ver *L'étoffe IV – arcabouço de tese*, "Um capítulo para Blanchot ou o corpo inútil".

57. ou seria eu uma Eurídice que andava em sua frente?

58. "(...) o amor, a poesia, sob uma forma romântica, foram as vias por onde tentamos escapar do isolamento, do achatamento de uma vida em pouco tempo privada da sua saída mais evidente. Mas mesmo se estas novas soluções fossem de natureza a substituir inteiramente a antiga, a antiga tornou-se inacessível, ou tomada por tal, para aqueles que foram atingidos pela crítica: assim a vida deles foi privada de uma parte de seu possível." BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 18.

59. « Si l'expérience [interieur] est le "voyage au bout des possibles de l'homme", si elle est immanence absolue, si elle se joue dans le non-savoir total, dans l'extase, elle ne saurait ni être reprise dans et par un avenir, ni avoir de référent dans son passé. Elle ne saurait donc s'inscrire dans une quelconque linéarité: elle reste une brisure, une faille dans l'ordre du linéaire. Elle ne saurait non plus supporter un travail, une mise en oeuvre (qui requiert à la fois un but vers lequel la mise en oeuvre s'achemine et un référent au nom duquel elle travaille et qui la justifie). »

« L'expérience mystique est donc instanciée sur une histoire linéaire référenciée et référentielle, qui possède un point zéro de son origine et le point oméga de son achèvement. Ainsi est-elle à la fois mémorial, répétition (...) et attente, tension vers son avenir comme sens (...). » ARNAUD, Alain; EXCOFFON-LAFARGE, Gisele. *Bataille*. Col. Écrivains de toujours, n°101, Paris: Éditions du Seuil, 1978, pp. 33, 34,40.

O corpoemaprocesso mergulha no não-saber-se absoluto, sem saber se projetar num futuro mesmo imediato, sem assegurar-se na referência de um passado próximo. Em estado de desmemória – desprende-se do devir que a lembrança do passado cria. Sua existência é não-permanência que se realiza na descontinuidade. É a descontinuidade que determina seu início e seu fim, sua diferença, sua existência inviolável que a morte aprova: o corpoemaprocesso é erotismo virgem. A tese é como a experiência mística instanciada sobre uma história linear referenciada e referencial.

Como consumação de forças no instante do ato/processo, sem justificação nem referência, o que seria a experiência corpoemaprocesso senão a expressão limite, pois absolutamente física, da experiência interior de Bataille?

60. BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Édition complète, 1995.

61. Michel Zimbacca é, atualmente, membro do grupo surrealista de Paris, contemporâneo do grupo de André Breton.

62. Correspondência recebida em Paris, 19 de julho de 2004. A carta manuscrita de Michel Zimbacca que acompanha a correspondência está entre os anexos.

LA VOLUPTÉ S'ENQUÊTE

A consulter les dictionnaires, du plus laconique au plus disert, à faire le tour des nombreuses citations auxquelles recourt le Grand Robert pour tenter une définition de la volupté, on constate qu'elle n'est généralement perçue que comme un summum de plaisir, au mieux comme un spectre de l'orgasme, applicables adjectivement à toutes espèces de bonheurs débordants, recherchés ou non.

Rien ne la caractérise comme phénomène spécifique, signifiant son intégrité à l'être, forçant un moment son unification psychique et physique, et pour cause de culture divisionniste. Hormis le discernement des poète (Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, la Noailles) pressentant que la volupté pourrait contenir la plus

vive réponse qui nous soit donnée par une physique prénommée Meta, la majorité des auteurs ne l'appréhendent que comme autant d'effets sur nos facultés.

Si pour vous elle exprime autre chose qu'un affect répondant à nos nécessités immédiates, mais conditionne en les exprimants les mouvements capitaux de la vie, nous souhaitons votre réponse à cette enquête.

Le groupe de Paris du mouvement surréaliste

Paris, le 25 janvier 2004.

Enquête :

- 1) Comment décririez-vous la volupté? (Celle que vous éprouvez, celle que vous partagez)
- 2) Pensez-vous que, par delà le plaisir, l'orgasme et sa jouissance, il y a des conditions particulières pour que l'acte sexuel engendre la volupté? Lesquelles?
- 3) Que nous dit-elle sur notre condition de vivants?
- 4) Quel éclairage vous apporte-t-elle sur le sens de la vie, de la mort, et de leur reproduction?
- 5) Pensez-vous pouvoir la considérer comme le bien absolu?
- 6) Participerait-elle, au centre d'une conscience et/ou d'une inconscience approfondies, du point suprême de l'esprit, tel que l'a exprimé André Breton?
- 7) A-t-elle pu inspirer plus ou moins directement quelques civilisations, quelques traditions, quelques utopies?
- 8) Pourrait-elle, sans pour autant être banalisée ou exploitée, être assumée par une société et à quelles fins?
- 9) De l'infiniment petit à l'infiniment grand, concerne-t-elle les phénomènes cosmiques dont nous n'appréhendons que la mécanique, mais dont les mouvements forcent à l'analogie?

À nos correspondants

L'objet de cette enquête sollicite en premier lieu une forme d'intuition, qui demande à demeurer dans sa forme la plus haute et la plus subtile que nous nommerons sub-objective.

Les résultats auront pour nous valeur de matériaux pour nos investigations et pourront être ultérieurement publiés en totalité ou en partie.

Le groupe de Paris du mouvement surréaliste

Eu começo a responder assim a primeira pergunta:

Sylvain m'a demandé: comment renverser le procès de la parole pour en faire un instrument d'incarnation, sans pour autant dissoudre l'articulation et le transport du sens?

Je lui ai demandé: pourquoi ne pas dissoudre l'articulation et le transport du sens? Je sens toujours le procès de la parole se dissoudre dans la chair, c'est ça pour moi l'incarnation. Pas d'instrument, la parole dans la chair c'est l'esprit qui renverse le sens du corps autant que transport. L'articulation décompose (je risque à dire) c'est la volupté que j'éprouve, sans transporter aucun sens de ce renversement. Le sens de la parole est le solide du corps qui brûle sans laisser de résidu. Décrire cette volupté peut déjà être un acte voluptueux que j'en éprouve comme un acte d'incarnation. Quand cette volupté peut être l'objet d'un partage, ce sens mis en acte peut devenir un embrasement corporel pleinement goûtée. La demande m'attire à toucher au-delà des mots. Je pense et je sens à la fois mon corps sans identité, décomposant l'articulation du déjà dit, traversant les sens et transportant lui-même sur une extase inconnu, secret, où la parole deviant sueur, ébranlement, poil hérissé.

63. O texto a seguir foi escrito para o relatório de estágio de Doutorado-Sanduiche, solicitado pela CAPES, instituição que me concedeu a bolsa.

Os realces no texto e as escritas em vermelho e azul são intervenções de Alckmar Luiz dos Santos, professor orientador desta tese. O diálogo se dá em dois tempos: primeiro, os realces em amarelo e comentários em vermelho; segundo, minha resposta a partir dos realces numerados acompanhada de seus comentários em azul.

RELATÓRIO / DOUTORADO-SANDUÍCHE

Período: de 11 de novembro de 2003 a 31 de julho de 2004

Instituição: UNIVERSIDADE PARIS VII

Co-orientador estrangeiro: Christophe Bident

1-Estágio de desenvolvimento da pesquisa.

A pesquisa deste doutorado é, antes de tudo, a experiência de pesquisa, cujo objeto é o próprio processo. Nestas condições, toda a construção do discurso acadêmico, institucional e, portanto, científico – seu método, seu sistema, sua estrutura de conteúdos, sua retórica de conceitos, seu entorno à linguagem –, é transpassado pelo corpo. Um corpo físico, singular, particular, subjetivo, autônomo e anônimo, suspenso em paradoxo, misturando sujeito e objeto e desaparecendo com ambos [SE É UM CORPO SUBJETIVO, COMO VOCÊ AFIRMA, NÃO SE PODE FALAR, ENTÃO, DE DESAPARECIMENTO DO SUBJETIVO!]. A este ponto, a tese *Teatro desessência / corpoemprocesso* aponta-se como um descaminho, cujo trânsito se dá à margem: investida de um discurso *do fora*, transita dentro e vice-versa – a interioridade extrema é exterioridade em excesso. A tese vem do avesso como *destese* de um Diário de Bordo (diário *extimo*). Ali, os extremos da pesquisa se tocam, se engolem, e o centro do discurso, uma *crítica ficcional* como produção de conhecimento, é um centro desconhecido girando fora do círculo e, paradoxalmente, dentro do corpo descentrado [CLARISSA, TEMO, BASTANTE, QUE AQUI, COMO EM OUTRAS AFIRMAÇÕES SUAS, VOCÊ SE DEIXOU INFLUENCIAR POR UM CERTO DISCURSO, NÃO NECESSARIAMENTE OS DISCURSOS DE ARTAUD, DE BLANCHOT, DE BATAILLE, DE DELEUZE E DE DERRIDA, MAS DE UM CERTO DISCURSO QUE ALGUNS CRÍTICOS E PENSADORES (?) FAZEM A PARTIR DELES. TRATA-SE DE UM DISCURSO QUE APOSTA NO HERMETISMO, PARA PROPOR CONCEITOS QUE NÃO PASSAM DE JOGOS DE PALAVRAS. SEI QUE NÃO É O QUE VOCÊ PRETENDE, NEM PROJETA, QUE SEU PERCURSO PASSA ALÉM DISSO. MAS ESSA CONTAMINAÇÃO PODE ESTAR COLOCANDO SENTIDOS (OU FALTAS DE SENTIDOS) ALÉM DOS QUE VOCÊ IMAGINA. SE VOCÊ COMPARAR ESSES JOGOS TEÓRICOS AO QUE VOCÊ FALA, MAIS ADIANTE, DE SUA ESTADIA EM PARIS, VOCÊ PERCEBERÁ GRANDE DIFERENÇA. AÍ, NÃO SE TRATA DE MERA DESCRIÇÃO, MAS VOCÊ JOGA SOBRE SUAS EXPERIÊNCIAS PARISIENSES UM OLHAR TEÓRICO QUE É MUITO MELHOR E MAIS INTERESSANTE DO QUE APARECE ACIMA. DE TODO MODO, LENDO ESSES POUCOS PARÁGRAFOS, PERCEBI QUE O AFASTAMENTO ENTRE MEU MODO DE PENSAR E O SEU, QUE EU JÁ HAVIA SENTIDO EM PARIS, PODE TER-SE ACENTUADO MUITO. SE FOR O CASO, SINCERAMENTE, NÃO SEI O QUE VAMOS FAZER, MAS CALAR SERIA CATASTRÓFICO. PRECISAMOS REALMENTE CONVERSAR. SE ESTIVER ACONTECENDO O QUE RECEIO, NÃO SEI COMO AJUDAR VOCÊ EM SEU TRABALHO, NA MANEIRA COMO VOCÊ O COLOCA E PROJETA, A PARTIR DO QUE VOCÊ DIZ DELE.]. Artaud, Blanchot, Bataille, definem-se personagens conceituais de um *grande jogo* em rede-rizoma, Deleuze e Derrida estão também aí multiplicados, eles fazem parte da leitura física de um corpoescritura, unido e despedaçado, simbólico e alegórico, orgânico, múltiplo

e disperso, que a produção textual e a *práxis/teórica* desta tese executam na investigação dos espaços da performance, resultado do estágio de leituras dirigidas e do exercício de escrituras corporais realizados em Paris.

2- Avaliação global do trabalho, dificuldades e facilidades encontradas.

Nove meses parecia um tempo justo à experiência do estágio em Paris, no entanto, o período destinado à gestação do que viria a ser o decisivo momento de finalização do doutorado, demandava um tempo maior, tal a intensidade desencadeadora. A ÉCOLE DOCTORALE DE A D'ÉTUDES LITTÉRAIRES – Université Paris 7 – Denis Diderot – UFR Sciences des Textes et Documents abriu essa rede de pontos de relações fundamentais à pesquisa, estendendo-se além dos espaços estritamente acadêmicos. Através dos cursos, seminários e jornadas de estudos, foram se estabelecendo também contatos pessoais, essenciais à pesquisa, que foi tomando rumo concreto de produção e realização, apontando desenvolvimentos futuros. A realidade estrangeira e a dificuldade inicial com a língua nos primeiros meses de adaptação criaram um tal campo de desafios à experiência de pesquisa que se tornou clara a noção de exterioridade que se estabelece à margem do discurso centralizador, justo para introduzir a voz e o som estranho *do fora*, que quer se manter como tal, criando a possibilidade de um pensamento instável. Foi atravessando esta fenda de instabilidade e ultrapassando além deste limite, sem querer resolvê-lo, que se tornou possível efetivamente provar a experiência performática que emerge sujeito e objeto à superfície invisível de um espaço *fora do discurso e fora da linguagem*: a escritura de um *corporemaprocesso*. O campo era fértil, foi aberto e a experiência em Paris faz-se ainda. A instituição e o fomento à pesquisa, ao excederem seus próprios limites no que marca a invenção do conhecimento, lançam mão e estendem braços ao múltiplo da criação do que vem *desconstruindo* no pensamento contemporâneo.

3- Infra-estrutura básica, sistemas e métodos de trabalho e atividades complementares no desenvolvimento do trabalho.

A Cité Internationale Université de Paris foi, em princípio, quem deu a infra-estrutura de base para que o contato com a realidade estrangeira se desse amplo e diverso; a experiência de pesquisa começou ali. Já em outra instância, a condição de estrangeiro, exterioridade e desterritorialidade absolutas, inserida à construção gélida da Université Paris VII, é posta em evidência, primeiramente, no sistema e método de trabalho proposto entre *tutor* e orientando. A partir desta relação pragmática e econômica, a presença anacrônica do pesquisador de “fora” passa a circular, num tempo preciso, pelas dobras e fissuras da articulação concreta entre corpo institucional e língua estrangeira, ampliada nas relações contingentes das salas de aula às salas de conferências. A instituição acadêmica, como um caldeirão, ferve, cozinha, transborda com o enriquecido alimento das diferenças. É nas atividades complementares onde mais se testa e se prova tal feito – ali, misturam-se tradições territoriais e lingüísticas nas identificações múltiplas de um novo

corpo de escritura. Condição tátil que favoreceu intensivamente o desenvolvimento do trabalho.

RESPOSTA A ALCKMAR / RESPOSTA DE ALCKMAR

1 - Um corpo físico, singular, particular, subjetivo, autônomo e anônimo, suspenso em paradoxo, misturando sujeito e objeto e desaparecendo com ambos

Desaparecimento, não do subjetivo, mas da representação sujeito e objeto. É no corpo físico, particular, do corpoemaprocesso que se misturam sujeito e objeto e é nele que ambos desaparecem como coisas separadas. Não há desaparecimento do subjetivo; ao contrário, o sentido do que isto representa é ampliado e multiplicado. [CONCORDO! ENTÃO, HÁ QUE MUDAR A EXPRESSÃO “DESAPARECENDO COM AMBOS”. ADEMAIS, ESSA FALTA DE FRONTEIRAS ENTRE SUJEITO E OBJETO PODE SER ENXERGADA EM INÚMERAS FILOSOFIAS.]. Há uma frase de Deleuze, em *Mil Platôs*, que simplifica bem esta questão: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. [NÃO CONCORDO! DIZER “EU” SEMPRE TERÁ ALGUMA IMPORTÂNCIA. MAS PODE-SE DIZER “EU” COMO QUEM DIZ “OUTRO” — LEMBRA DO RIMBAUD DIZENDO “JE EST UN AUTRE”?].

Partindo da idéia precisa que Bataille apresenta no início de *A experiência interior*¹³⁶, tem-se o sujeito como *não-saber* e o objeto como o *desconhecido* em fusão que cria, precisamente, outro existir - é no corpo que o novo ser se dá, não mais como sujeito, não mais como objeto, mas como passagem/processo do descontínuo ao contínuo e vice-versa [É ISSO! MAS VOCÊ NÃO PRECISA SE APOIAR O TEMPO INTEIRO NAS AUTORIDADES, COMO BATAILLE, DELEUZE, DERRIDA, ARTAUD ETC. PARA DIZER ISSO. DESENVOLVA E EXIBA SUA PRÓPRIA AUTORIDADE. ACHO QUE O QUE ME INCOMODA É JUSTAMENTE ESSA INSISTÊNCIA NA CITAÇÃO, COMO SE VOCÊ NÃO ESTIVESSE PENSANDO POR SUA PRÓPRIA CONTA E RISCO. ORA, VOCÊ FOI ALGUÉM QUE SEMPRE PENSOU, ATUOU E CRIOU POR SUA CONTA E RISCO. PARECE AGORA MEIO AMORDAÇADA PELA NECESSIDADE DE REPETIR OS OUTROS! DÊ UMA OLHADA EM SEU TEXTO E VEJA QUANTAS VEZES EU DESTAQUEI EM AZUL AS CITAÇÕES! ISSO NÃO SIGNIFICA QUE TODAS AS CITAÇÕES E REFERÊNCIAS SEJAM DANINHAS, NADA DISSO, MAS A ACUMULAÇÃO DELAS...]. Isto está presente na idéia do erotismo desenvolvida por Bataille, experiência ligada à vida, não mais objeto de uma ciência, mas de uma paixão poética. Sujeito e objeto se unem no

¹³⁶ « L'expérience atteint... la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu. Elle peut laisser se briser là-dessus l'agitation de l'intelligence: (...) rentrer en soi-même au contraire pour y trouver ce qui manqua du jour où l'on contesta les constructions. " Soi-même", ce n'est pas le sujet s'isolant du monde, mais un lieu de communication, de fusion du sujet et de l'objet. » BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954. p. 21.

corpoemaprocesso e uma continuidade se estabelece entre eles, a partir do desaparecimento de seus sentidos isolados. “O novo ser é ele próprio descontínuo, mas ele traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos”. No singular corpoemaprocesso há vários. Neste corpo físico « il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre. Et toutefois l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit. »¹³⁷. Neste corpo feito em pedaços, há um corpo unido, como o corpo sem órgãos que se expressa em **Artaud**; autônomo e anônimo ele se dá um pseudônimo suspenso num paradoxo indissolúvel.

2 - A este ponto, a tese *Teatro desessência / corpoemaprocesso* aponta-se como um descaminho, cujo trânsito se dá à margem: investida de um discurso *do fora*, transita dentro e vice-versa – a interioridade extrema é exterioridade em excesso. A tese vem do avesso como *destese* de um Diário de Bordo (diário *êxtimo*). Ali, os extremos da pesquisa se tocam, se engolem, e o centro do discurso, uma *crítica ficcional* como produção de conhecimento, é um centro desconhecido girando fora do círculo e, paradoxalmente, dentro do corpo descentrado.

A influência por um certo discurso que aposta no hermetismo, se assim então se dá, é uma influência que ignoro, independente, sem sujeição, ou mais obscuramente, involuntária. Pensando livre, posso até dizer que mantenho cristalizado um certo movimento secreto (no qual, realmente, não identifico nenhuma influência precisa de algum crítico e pensador), mas onde se misturam sim, se arrisco a dizer, filosofia e alquimia, para referir aí a doutrina ligada ao gnosticismo, sem que eu tenha tido aqui algum cuidado teórico com ela, apenas (já que foi notada) pelo que dela aparece, então insidiosa, no plano da experiência. Mas tratando do trabalho do discurso, não se trata de um jogo de palavras e, sim, das palavras mesmas postas em jogo, de onde incide a falta de sentido que o próprio discurso cria quando a linguagem é colocada em questão e, “despossuída, não pode dizer nada”. É a tensão do discurso de que fala **Bataille**[VEJA, NOVAMENTE, O QUE EU DISSE ACIMA SOBRE AS CITAÇÕES. E, POSTA DIANTE DE UMA CONTESTAÇÃO, VOCÊ TIROU DA MANGA DUAS CARTAS, DESSAS QUE AS PESSOAS ESTÃO TIRANDO SEMPRE: FAZ UM JOGO DE PALAVRAS (“NÃO É JOGO DE PALAVRAS, MAS PALAVRAS EM JOGO”; ORA, PALAVRAS EM JOGO PRESSUPÕEM A INAUGURAÇÃO OU ABERTURA DE UM CAMPO DE EXPERIÊNCIAS E DE VIVÊNCIAS QUE NÃO SE FECHA DE MODO SOLIPSISTA, MAS SE ABRE A OUTRAS PESSOAS, EXPERIÊNCIAS E VIVÊNCIAS) OU CITA ALGUMA AUTORIDADE (NO CASO, BATAILLE).]., quando o artifício das palavras fracassa e a contaminação oculta é generalizada. É pontualmente em **Bataille** que me apoio para afirmar isto: “Ainda que as palavras drenem em nós quase toda a vida (...), subsiste em nós uma parte muda, furtada, inapreensível. Na região das palavras, do discurso, esta parte é ignorada”. Talvez possa realmente

¹³⁷ ARTAUD, Antonin. « Position de la Chair », op. cit., p. 681.

estar criando esse jogo teórico que se realiza no que denominei de rede-rizoma para a matriz de minha teoÁRIA, mas minhas leituras textuais, além da leitura física que estes textos me provocam, têm os olhos direcionados fixamente em **Artaud, Blanchot e Bataille, cerzidas por Derrida e Deleuze**. São eles que, diariamente, leio. E quem são eles? São vários. O que apreendo, e aqui parafraseio ainda **Bataille**, “sou [eu mesma] divagando, enfiando frases, talvez a propósito do [meu] esforço (e em seguida do [meu] fracasso), mas frases, na impotência de apreender outra coisa”¹³⁸. **[SEU TRABALHO — TRABALHO, EM TODOS OS SENTIDOS! — GANHARÁ CORPO E POEMA, QUANDO VOCÊ CONSEGUIR FINALMENTE SE LIBERTAR DE ORIENTAÇÕES E ORIENTADORES. DE NADA ADIANTARIA O MEU TRABALHO DE ORIENTAÇÃO, SE VOCÊ FICASSE PRESA AO QUE EU DIGO E FAÇO. LIBERTE-SE DO QUE EU DIGO, CONTESTE O QUE EU FAÇO, DIFERENCIE-SE POR VOCÊ MESMA. MAS NÃO ADIANTE FAZER ISSO, BUSCANDO OUTROS ORIENTADORES — ESSES, DE PAPEL —, TROCANDO UMA SERVIDÃO VOLUNTÁRIA POR OUTRA. SE EU NÃO CONSEGUISSE PASSAR ISSO A VOCÊ, ENTÃO MEU TRABALHO COM VOCÊ NÃO TERIA VALIDO DE NADA!]**.

Tentarei um desdobramento do parágrafo salientado, relendo-o pelo ponto de vista apontado. Percebo, sim, as palavras que foram sendo apropriadas durante o processo e, sem dúvida, fui lançando mão dos conceitos por elas construídos – fato de fazerem eco barulhento no silêncio ruidoso da experiência do corpoemaprocesso que, talvez, as conteste ou as ponha em risco, mas que lhe servem de alimento. Palavras/objetos para nos fazer escorregar, como diz Bataille, do plano exterior (objetivo) à interioridade do sujeito.

3 - a tese *Teatro desessência / corpoemaprocesso* aponta-se como um descaminho

A idéia de descaminho quem traz é **Blanchot**. Trata-se de “**uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada**”, portanto, o **trânsito se dá à margem**. Um dis-curso, diz ele, “**curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a idéia de fragmento como coerência**”. Isto inicia a *conversa* que pressuponho realmente *infinita*, sem concordâncias mitificadas, nem com a literatura, nem com seus autores. Eu poderia dar início à tese partindo apenas da nota de *A conversa infinita*, calcá-la aí mesmo (calcar, no sentido de esticar e fixar com força, comprimir no caminho do discurso teórico, o que se dá fora dele). Arrisco-me a dizer que foi a citação seguinte que decidi a presença de **Blanchot** nesta pesquisa, pelo modo como apreende, através da questão que estende sobre a linguagem, o sentido específico do *ato de escrever*, o que vislumbra o tipo de escritura desta experiência denominada *teatro desessência* no espaço da literatura e a emersão do *corpoemaprocesso*. Experiência que se liga a questões que definem interiormente uma experiência de vida.

¹³⁸ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. pp. 22-23.

Escrever, a exigência de escrever: não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a idéia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a idéia do Livro e da obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem.

Do mesmo modo, a *experiência interior* também não tem outra preocupação senão ela própria. Aquilo que produz a invenção de um teatro que, primeiramente, denomina-se *teatro de essência* e que, logo adiante, pela pressão e contaminação dos conceitos, deve se desdizer em *teatro desessência*, tem origem tão somente na experiência interior: “os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditada”, respondendo, e aqui também é Bataille, “à necessidade em que me [encontrava] de colocar tudo em jogo (em questão), sem repouso admissível”¹³⁹ e sem que, no interior da experiência, houvesse “uma procura de estados enriquecedores (atitude estética, experimental)”¹⁴⁰. O curioso é que o percurso desta experiência começa por colocar em questão a idéia de Deus, por consequência, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno (a questão, por exemplo, da *verdade de sentimento* do teatro de essência, reinventando, no ciclo efusivo das linguagens, a idéia de um corpo unido feito à coerência do fragmento: o ser-do-ator-no-ato desestetizado) e por fim, a idéia do Livro e da obra que toma proporções teóricas claras com a descoberta do poema/processo de Wladimir, que vai pensar no livro/poema como mutação, processo, o fim do Livro. O que o corpoemaprocesso processa é a ausência da obra, ausência de tese. Então, doutorado sem tese? Isto é uma tese? (Pergunta de Sérgio Medeiros, ainda aqui presente). [EM CERTO SENTIDO, PODE-SE DIZER QUE TESE É O QUE VOCÊ FAZ, SE QUIZER FAZER! TESE É A INAUGURAÇÃO DAQUELE ESPAÇO A QUE ME REFERI ACIMA. NÃO TEM QUE TER UMA CARA VESTUSTA, NEM SEGUIR PROTOCOLOS TRADICIONAIS, MAS TEM QUE TER A GENEROSIDADE DO PENSAR E DO AGIR, SEM O QUAL NÃO SE SAI DO CÍRCULO SOLIPSISTA DA PRÓPRIA CONTEMPLAÇÃO].

4- investida de um discurso *do fora*, transita dentro e vice-versa – a interioridade extrema é exterioridade em excesso.

“Discurso do fora”, esta expressão associa-se não só ao discurso de Blanchot. Também Bataille, Deleuze e Derrida a interpenetram, mas é em

¹³⁹ Idem, p. 11.

¹⁴⁰ Idem, p. 14.

Artaud que ela se realiza, efetivamente, como acontecimento, e somente nele. Artaud é quem vive a experiência extrema, limítrofe, do fora, onde o discurso aparece intrincado ao corpo, um corpo-ato que não é mais o seu, e esta exterioridade em excesso, excesso de onde o teatro desessência também surge, resulta de um fora que transita dentro e de um dentro que transita fora: neste momento posso dizer que a expressão já está apropriada. O corpoemaprocesso é experiência de um corpoescritura que se inscreve no espaço descontínuo do dentro-e-fora e isto é a vida desse discurso (*discorpo*).

5 - A tese vem do avesso como *destese* de um Diário de Bordo (diário *êxtimo*). Ali, os extremos da pesquisa se tocam, se engolem, e o centro do discurso, uma *crítica ficcional* como produção de conhecimento, é um centro desconhecido girando fora do círculo e, paradoxalmente, dentro do corpo descentrado.

Destese. Invento a palavra para reforçar o prefixo *dês*, que traz o sentido de afastamento, separação, privação e ação contrária. É na experiência fragmentada da escrita do diário que o *ato de escrever* deflagra sua exterioridade anônima, ou seja, seu contrário, seu inverso, por isso, a expressão “diário *êxtimo*”. Os extremos da pesquisa se tocam, se engolem: a imagem é a da cobra engolindo a própria cola. O que isto representa? A pergunta não é mais esta. O que está em jogo é o antes da representação, antes ou fora dela, exterior à imagem. O que há na exterioridade extrema da imagem? O que não é imagem? Invisibilidade oculta ou interioridade expressa?

A noção de *crítica ficcional* eu tomo deliberadamente de Raúl Antelo, produzindo, talvez, um novo sentido (cito nota 23, do glossÁRIA entregue à qualificação): “que novos modos de produzir sentido somos ainda capazes de construir. A questão, em suma, não se decide no campo da interpretação, mas no da intervenção (...) Reivindico completamente a matriz ficcional da crítica”.¹⁴¹ [O PROBLEMA DA “CRÍTICA FICCIONAL” É O MESMO DE SUA MATRIZ, A “ESCRITURA CRÍTICA” (NA PÉSSIMA TRADUÇÃO DO FRANCÊS, DE “ESCRITURA” POR “ÉCRITURE”). TRATA-SE DE UM JOGO DE SOMBRAS QUE PRODUZ IMAGENS E PROJEÇÕES SEM QUE O LEITOR DELAS TENHA A MÍNIMA CONDIÇÃO DE ENTRAR NO JOGO DOS CONCEITOS E DAS PALAVRAS— JÁ QUE JOGO É PALAVRA QUE AQUI E AÍ SE USA —! QUANDO SE COBRA DA ESCRITURA CRÍTICA OU DA CRÍTICA FICCIONAL ESSA ABERTURA PARA A PARTICIPAÇÃO DO OUTRO NO JOGO CONCEITUAL, LEVANTA-SE O ARGUMENTO DE QUE, SENDO ESCRITURA OU SENDO FICCIONAL, O CONCEITO NÃO ESTÁ EM JOGO; QUANDO, ENTÃO, SE COBRA UMA CONSTRUÇÃO DIALOGUE COM O ESTÉTICO, QUE SE INSIRA NO ARTÍSTICO, QUE PASSE PELO JOGO DE VALORES E DESVALORES, SE INVOCA O ESTATUTO DE CRÍTICA, QUE NÃO PODE SER SUBMETIDA NEM AO ARTÍSTICO, NEM À ESTÉTICA. ORA, ISSO É FALÁCIA OU, PARA SER

¹⁴¹ ANTELO, Raúl . *Babel: Revista de poesia, tradução e crítica*. Ano III, nº5, Santos/SP – Florianópolis/SC – Campinas/SP: janeiro a dezembro de 2002, p. 69.

MENOS AGRESSIVO, SOFISMA.]. Pois bem, esta tese é uma ficção[POIS BEM, NÃO POSSO TESE COMO FICÇÃO, A NÃO SER QUE SE ACEITE O VALE-TUDO CONCEITUAL QUE MUITOS ATUALMENTE EXERCEM POR PREGUIÇA E COMODIDADE. MAS, PORRA, ESSE NÃO É O SEU CASO! NÃO PRECISO VER TESE COMO ESSA RETÓRICA JÁ INSTITUÍDA, MAS NÃO CONSIGO VÊ-LA TAMBÉM NO OUTRO LADO DO ESPECTRO. ACHO QUE VOCÊ CAIU NA ARMADILHA DE UMA FALSA DISJUNÇÃO: OU É TESE TRADICIONAL OU É FICÇÃO. O MUNDO DO PENSAMENTO É MUITO MAIS COMPLEXO DO QUE ESSE POBRE MANIQUEÍSMO!]. e é desse modo que produz seu sentido. O centro desse conhecimento, a autoridade que intervém no giro do discurso, é a experiência interior, cujo objeto é o desconhecido, aquilo que se dá fora do círculo da cobra (da representação do conhecimento) e dentro do corpo. E este sujeito que aí está, é não-saber, um corpo descentrado, engolido pela experiência que, “calando em nós o discurso”, detém-nos na surpresa que este discurso nos dá.¹⁴²

Incrível, mas tuas considerações, Alckmar, fizeram que eu, finalmente, começasse a desmanchar a teia, fazendo o recuo necessário para distinguir, mais precisamente, os fios do discurso mediado pela teoria. Nestes dois meses, após o estágio, vinha sentindo um estranho roçar desse jogo teórico perigosamente enredado (“tão interior que todas as manifestações do exterior, uma queda de alfinete, um estalo, têm uma imensa e longínqua ressonância”): posso sorver deste estado a vivência de um ato/processo, o êxtase da aparição espontânea do corpoemaprocesso intervindo no discurso, mas não propriamente [in]concluir uma tese. Então, pus-me demoradamente, por várias seqüências de dias, a mesma pergunta: o que é uma tese?

O ato de escrever, para mim, é sempre acionado pelo interlocutor vidente. A experiência de pesquisa, por uma solidão ficcional. Ambas as necessidades me trazem reparadas, por isso projeto uma *thésis* e a realizo como o “ato de pôr”, colocando-a em algum lugar.

Haveremos de ter uma tarde próxima, uma manhã em tempo aberto. Gostaria de ter ainda mais próximo teu pensamento, de continuar a me mover em tuas idéias, já nos fizemos assim possíveis nessa hora da necessária companhia, mesmo que eu venha sempre naufragando além de tuas balizas.

Clarissa, escrevi no calor da hora e no fogo das idéias, sem me preocupar se poderia ferir sua susceptibilidade. Tome isso como cumprimento, por favor, pois julgo você suficientemente amadurecida (como pessoa e como intelectual) para ler e ouvir o que penso, sem melindres. Tome também como cumplicidade. São poucas as pessoas com quem eu exercito tal abertura de espírito.

Beijo,
Alckmar

¹⁴² BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., p. 23.

64. “Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.” BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 11-12.

65. “Por que, para nós, no âmago do dia pode aparecer alguma coisa, talvez, que não seja o dia, alguma coisa que, numa atmosfera de luz e limpidez, representasse o arrepio de pavor de onde saiu o dia?” NIETZSCHE, F. *In*: BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*, op.cit., epígrafe.

66. “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. / Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1, 1995. p. 11.

67. DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, Points Essais, nº100, 2003. p. 265.

RDC - REVISTA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL. Nonsense: o avesso do senso. A diversidade cultural segundo Donald Schüler. Blumenal: Universidade Regional de Blumenal, ano 26, nº. 82, jan./abr. 2005.

68. Sérgio Medeiros é professor de literatura na UFSC, tradutor, organizador da antologia de mitos amazônicos *Makunaíma e Jurupari* (Iluminuras, 2002) e autor do poema nonsense *Mais ou Menos do que Dois* (Iluminuras, 2001), co-organizador da revista RDC.

69. "Um livro? (..) um esboço (...) única expressão intelectual da experiência que permanece possível". BATAILLE, Georges. *A experiência interior*, op. cit., Nota p. 36, 2.B, p. 192.

70. Do Evgen Bavcar, o fotógrafo (cego): "É preciso agora ir para trás do quadrado negro, concebendo as trevas não somente como uma superfície, mas sobretudo como um volume, como um espaço existencial em que podem ainda permanecer algumas estrelas redentoras brilhando por sobre o novo. Ir para trás da cortina significa ao mesmo tempo aceitar outra Eurídice no Hades da existência; em termos diferentes, uma outra Eurídice, que anda à nossa frente e não atrás como rezava o mito. Nele, enxergá-la era perdê-la de vista para sempre. Se somos obrigados a imaginá-la andando atrás, somos ainda escravos de uma memória física constrangida à fatalidade da perda do objeto e, assim, à morte do sujeito." BAVGAR, Evgen. *A luz e o cego*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 463.

71. ----- Original Message -----
From: <clarissaalcantara@hotmail.com>
To: <alckmar@cce.ufsc.br>
Sent: Tuesday, November 16, 2004 9:44 PM
Subject: aceno

Alckmar,

Volto do Rio de Janeiro após 10 dias estando junto com minha madrinha (a que me deu Wladimir). Dias cor salmão asséptico, como o dos corredores da Clínica S.Vicente. Ela voltou para casa, levando parte do sistema de lá, o oxigênio é o elemento principal. Cada dia se conta, como se contam pedaços de história. Em meio a tudo, caio intacta no imponderável e tenho a visão mais ampla e iluminada da tese, em aguda obnubilação. O objeto que te prometi já é outro e, este, o terás em breve para manuseio. A tese é livro/poema, é livro de artista, exercício crítico do ato da leitura e das configurações físicas que aí se estabelecem, a questão de tensão é onde este livro é posto. A escolha deste lugar e o 'ato de pôr' é o que faz deste objeto uma tese. Impressa em nylon

[cretone ou Ionita], é a tese que, por fim, cobre o corpo, esse corpoemaprocesso que sem ela é corpo nu. Em quatro tiras de tecido dobrado em sanfona, o diário, as notas, o glossário e o arcabouço da tese, serão embrulhados em couro resistente; no fundo do volume estarão as imagens do processo. Vejo o tempo possível para isto, mesmo tendo que voltar e permanecer ainda por mais tempo no Rio, (mesmo concordando que a "impossibilidade", testando Blanchot, é "uma forma da relação com o imediato", a rigor impossível). Enquanto isto, reservo-me numa ausência. Tenho, também lá, encontro marcado com Wladimir e aproveito ocasião para entrar em contato mais próximo com a professora de quem te falei, possível membro da banca. Penso viável entregar a tese em meados de fevereiro, com defesa para março.

72. ----- Original Message -----

From: "Clarissa Alcantara" <clarissaalcantara@hotmail.com>

To: <sylvain.tanquerel@laposte.net>

Sent: Monday, November 22, 2004 7:17 PM

Sylvain,

De ce côté-ci le mouvement, dehors et dedans, a changé toute la vie et chaque pli de la *thèse remarquée*. Je suis l'attention frappée (et je peux dire cette phrase avec plusieurs sens).

Je me décide: l'objet-thèse devra être en étoffe imprimée, avec son journal extime, le même qui couvrira le corps. Seul pour nourrir mon érotisme vierge. L'excès de tout. La thèse est-là - l'action de poser.

(et ils me manquent les surréalistes)

Et toi, mon ami, où vas-tu?

----- Original Message -----

From: "Sylvain Tanquerel" <sylvain.tanquerel@laposte.net>

To: "Clarissa Alcantara" <clarissaalcantara@hotmail.com>

Sent: Monday, November 29, 2004 11:01 AM

Chère Clarissa,

De ce côté-là, la thèse avance sur sa fin.

Cela donne un objet hybride, où des langues différentes se mêlent: la parole d'Artaud (ses fulgurances, ses calcinations), les palabres

universitaires (avec leurs fausses articulations, cliquetis syntaxique), et la mienne, qui tente de donner corps à ce monstre bimorphique, dont je vais bientôt soumettre les cendres.

Je pense être parvenu à quelque chose (quelqu'un?) Mais il me faut encore attendre le démoulage de ce qui va maintenant travailler directement dans la matière de ma vie.

Les surréalistes sont (presque) là. Je t'envoie ma réponse à leur enquête sur la volupté. Marie-Dominique et Michel Zimbacca s'enquière souvent de toi.

Amitiés,

ANEXO:

1) *Comment décririez-vous la volupté ?*

(Celle que vous éprouvez, celle que vous partagez.)

Une durée d'abord, un espace de temps où quelque chose qui est quelqu'un cherche à se dégager, à s'arracher, à apparaître pleinement. Les sens, décrochés de leur stase anatomique, s'échangent: œil digital, texture des souffles, Tes parfums. Un transbordement s'opère, et c'est une élévation de substance, la proximité d'un présent: cet autre corps, où nous sommes deux, dont la lumière est une intensité de sang voilée par le monde. Mais: thermophone de la conscience ! – pyrobole métabasique ! – quelqu'une se donne ici à connaître qui n'est pas donnée: la connaissance. Il n'y aurait pas sans elle de volupté, crois-je. D'où son enfouissement, et l'animosité de la réalité à son égard (elle est l'ennemie, la toute-réelle). D'ailleurs, on a inventé le « sexe » pour y parer, *relookage* de la machinerie génitale du péché (celle des sex-shops sulpiciens plus que celle de quelques grands voluptueux mystiques).
Donc :

2) Oui je pense que, *par delà le plaisir, l'orgasme et sa jouissance, il y a des conditions particulières pour que l'acte sexuel engendre la volupté.* Car le problème est justement: l'existence (peut-on dire?) d'une sexualité sans volupté, où se greffe au nœud tout un système de contrôle qui s'explicite dans la cryogénie pornographique des publicitaires (prélude en cul mineur). Là, une multitude se pense dans nos sexes, nous ne sommes plus vraiment seuls, donc nous ne rencontrons plus personne (raréification de la rencontre). Rien de réel ne s'y passe vraiment, le transbordement présent dans ses prémisses vire et déborde, la conscience sabordée se reborde compulsivement dans sa pensée, rien n'a vraiment *eu lieu*. Claque le polichinelle! Que l'on soit enchaîné dans des guirlandes de groupes agglutinés ou perclus dans les geôles solitaires du cyber peep-show importe peu. Un vent pas du tout salubre circule ici.

Dès lors quelles pourraient en être les conditions et : 3) *que nous dit-elle sur notre condition de vivants?* Que face à la Propagande magique qui conditionne nos désir (« répartition marchande du spasme », rétorque l'Anti-Robert), la

Volupté pose ses conditions: « Comme toi, je requiers les corps mais j'ai *du jeu*. Je ne suis pas un « capital jouissance » vu à la T.V., mais une maîtrise du lâcher-prise où tes prescriptions n'agissent plus que sur les amants du mot « critère ». Encore un effort! » Que nous dit-elle encore?: « Vivants, tout reste à faire, encore un effort pour être vivants ! Car je vous apporte *un éclairage sur le sens de la vie, de la mort, et de leur reproduction.* »

Enfants, écoutez... Dans le fatras des fivètes, des transferts embryonnaires et la nuageuse eugénie des technomages, votre Mère se passe assez bien de volupté. Or, la Volupté engendre la vie. Donc, ... (complétez le syllogisme).

5) *Pensez-vous pouvoir la considérer comme le bien absolu?*

Sens des valeurs, didactique de la morale... « On ne va pas du mal vers le bien mais du pire vers le meilleur », rétorquait quelqu'autre. Le problème étant que le mal absolu est certainement très voluptueux, précisément parce qu'il engloutit toute conscience dans son inconscience approfondie. André Breton, poète courtois, lui reste fidèle.

7) *A-t-elle pu inspirer plus ou moins directement quelques civilisations, quelques traditions, quelques utopies?*

Directement dans notre civilisation: Fidèles d'amour, Société des Amis du Crime, Alchimistes, et d'autres.

8) *Pourrait-elle, sans pour autant être banalisée ou exploitée, être assumée par une société et à quelles fins?*

Certes, toute société se fonde sur la promesse (évasive et insinuante, comme il s'entend) d'une volupté. C'est une technique de greffage qui use de la « comédie magnétique » pour « exploiter vos mondes », théâtre subventionné par le système de frustrations en place. Il y a ainsi comme un déplacement, un transfert: la volupté s'incarne, ou plutôt s'hypostasie ici dans le Consommateur voluptueux (qui n'existe pas, bien sûr), Image d'ailleurs tout aussi répugnante que celle, là-bas, du Lapidateur puritain, etc. Peut-on alors envisager une société où la volupté serait reconnue comme moyen de connaissance (et sa fin)? Je ne l'imagine que *secrète*, érotisant les consciences, et semant des signes invisibles que d'autres pourtant (re)co-naîtront.

9) *De l'infiniment petit à l'infiniment grand, concerne-t-elle les phénomènes cosmiques dont nous n'appréhendons que la mécanique, mais dont les mouvements forcent à l'analogie?*

Dans un monde où le Cosmos, devenu « espace », n'est plus que l'arrière-plan des existences personnelles (« *cin.*, le plan le plus éloigné de l'œil du spectateur ») et, en somme, l'extension de leur petitesse, la volupté nous rappelle un temps à la danse nuptiale des astres et du cœur humain (musique de la durée).

D'ailleurs, à y bien regarder (c'est-à-dire un peu en oblique), l'arrondissement scientifique de la Nature se heurte aujourd'hui à un mur théorique (l'unification des lois de la relativité et de la mécanique quantique) : il semblerait qu'il faille lui admettre une conscience (je ne parle pas d'un quelconque Monsieur ***). La volupté, lumière corporelle, éclaire cela à sa manière, seule effective.

[Sob a direção de Pierre Brunel, Sylvain Tanquerel prepara, na Universidade Paris 4, uma tese sobre *l'invention du coeur dans les cahiers de Rodez d'Artaud*. Entre seus últimos artigos, encontra-se: « Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers ». In: *Sociétés*, nº81, De Boeck, Bruxelles, 2003].

73. BATAILLE, G. *A experiência interior*, op. cit., p. 40.

74. ----- Original Message -----

From: <clarissaalcantara@hotmail.com>

To: <ywyhapi@hotmail.com>

Sent: Sunday, December 26, 2004 3:54 PM

Subject: eu escrevo para ti como se para ti eu pudesse me descrever

eu acabo de sentir no corpo os espaços enormes que trago dentro de mim e fora de mim, pois minha realidade me escapa no instante que dela tenho tudo o que posso ser e sou sim aquele instante sendo movimento visionário e elétrico, termodinâmica que me faz con.tacto em tudo. eu penso que diluo e espargida, meio louca e lúcida, sou sentidos todos mais que posso perceber sentido. e não-sentido e não-saber nada mais dizem quando no fluxo contínuo se perdem e a visão concreta de tudo é corpo e o mesmo espírito.

há uma cura processada no choro do gozo; e não há mais fala possível quando são giros nos braços, pés que se soltam das pernas, pernas que sim hastes desejosas de se desprenderem totalmente do solo e o peso da gravidade é tão grave quanto a visão do mínimo no máximo; e excesso de coisas querendo se dizer e, por isso, então, uma microcalcificação suspeita no lugar de onde não jorrou leite, assim como se espera o alimento para quem nasce e nascido de outro jeito descalcifica e suspende no oculto tudo o que sabe saber só sendo desconhecido.

eu pego tudo isto que estou fazendo e lanço no escuro. eu não sei como terminar, finalizar, rematar, ultimar; inconcluída arremesso na direção prevista e o alvo já é coisa desaparecida, a flecha sabe agora da ausência do seu objetivo e sua trajetória aleatória, alada e peremptória, é corte invisível na pele, corpo que voa despossuído de espaço, sem tempo possível para que pensamento seja.

75. CIXOUX, Hélène ; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Éditions Galilée, 1998. p. 84.

76. ----- Original Message -----

From: <clarissaalcantara@hotmail.com>

To: <duarteazul@ig.com.br>

Sent: Monday, January 10, 2005 10:30 PM

Subject: o corpo escusado

tenho os olhos colados à terra. Estou sentada te escrevendo, mas estou de
bruços, corpo em cruz, no chão. Ninguém pode ver, só eu sei o que estou
dizendo ["impressão sensorial, por ser única, é intransferível, cada um constrói
o seu próprio território de sensações"].
Como vê, aí, começa a insolúvel questão.

Acabo de ler o texto do Donald que me enviaste (Héráclito: o Discurso nos
discursos).

Recebo meu veredicto (verdade seja dita):

sou um poço

fundo

isolado

por isso posso,

em pleno deserto,

calar a sede de muitos.

Pergunta Donald: se ignorássemos inteiramente o que buscamos, como nos
poríamos a caminho?

Respondo em vermelho à margem do seu discurso: é o descaminhado que faz
o caminho, porque sabe ignorar - o não-saber - do que busca!

Para o veredicto dito,

antecipa-se um acontecimento (isso me-dita Derrida, "je savais sans savoir");

além de "novo idiota", descubro que sou uma Imbecil: um vaso que se rompe.

Eu não me resguardo,

despudorada vou exhibir meu imponderável.

Fazendo-me desatenta ao apelo do Discurso, é que pude descobrir por que
estava entre os que verdadeiramente amam.

Poluí praticamente todas as margens do seu "discurso-rio", vertendo ao lado como um rio vermelho que escorre falhado:

excitada, sim, em começar a leitura, abri os ouvidos à voz silenciosa, ausente em corpo, presente em logos. Minha fonte de excitação era a lembrança exata do "timbre da voz", da "harmonia dos gestos", do "brilho dos olhos" da "agilidade da argumentação", do "ritmo das frases" de Donald Schüler discursando na sala de eventos da universidade, no mesmo dia em que me exibia, como o autêntico Imbecil, em corpoemaprocesso. (Estavas lá, lembranças?). Seduzida por esta lembrança, parti sem norte. A primeira frase que sublinhei:

"Por que decidir o que Heráclito quer indeciso? Conservemos sempre na indecisão; na indecisão sempre declara a continuidade do acontecer e do permanecer aquém. (...) Nosso discorrer se resolve no estar aquém não só do Discurso, o Discurso dos discursos, como também dos discursos em curso (o de Heráclito e o de outros) antes e depois de os termos ouvido."

Depois, chamou-me atenção esta frase e a reipsei, isolando-a com um risco vermelho: "tarefa em andamento de que se ignora o fim". Sublinhei em seguida: Do canto e da dança vai-se à fala, ao andar atento; do dizer das musas, ao Discurso - SEM SUJEITO NEM OBJETO - o de sempre, fonte de todos os discursos", encontrei-me no justo dizer que ponho aqui em caixa alta.

Duas frases me aprazem ouvir: "Heráclito se detém naquilo que nos toca os ouvidos, os olhos, a língua, a pele. O sentido encontra-se no que sentimos." A outra: "O universo de Heráclito é vivo, coisas meramente coisas não há. Todas as coisas e todas as palavras são atos: atos de fala, atos do Discurso", acrescentei: atos do corpo, atos/processos. Afinal, o que ando fazendo?

Virei a página, já sentindo meu corpo todo atento e interessado, foi quando então comecei a transbordar desviando-me do curso. Li bem devagar esta frase curta e peremptória: "O discurso gera o que é e o que se diz." E como glossa escrevi, tomada já por minha visão alucinatória: mas o Discurso pode gerar um des-curso - um curso que se desvia - no modo de dizer o indizível que sabe, ainda assim, permanecer não-dito. Dizer o não-dito é andar desperto no sono. É que Donald escreve: "Outros homens, não despertos como Heráclito, dormem no sono e na vigília. Afundados no sono, escapam-lhes as experiências cotidianas e suas urgências. Não vivem adormecidos os que

buscam em agentes míticos explicação para os eventos? Acordados, agem como se nada vissem. Com que motivo considerar desperto o homem que cuida apenas dos seus interesses sem procurar compreender o mundo como um todo, sem prestar atenção à relação entre as inumeráveis experiências cotidianas. Não contentes com palavras, os despertados perguntam pela gramática. A gramática só se desvela a vigilantes. Só eles podem avaliar, julgar, dizer."

Rabisco dobrada sobre o sofá, costas curvas: Mas não contentes com palavras, os despertados no sono perguntam por imagens (?). Não, precisamente, perguntam pelo corpo. O corpo só se desvela a vigilantes do sono. Só o desperto no sono pode avaliar o discurso de um corpo vertido em imagem - "discorpo" - (corpo nu que transita na noite do não-saber e sabe tocar, ouvir, ver o discurso, a língua revestida de pele). Mais adiante, Donald diz: "Sem logos não há discurso; há, quando muito, amontoado caótico de palavras. Sem o discurso verbal, estaríamos desamparados de recursos para nos referir ao Discurso. Embora o Discurso ultrapasse em riqueza e significado o discurso verbal, não se oferecem cursos à sua exploração senão este (...)" Mas eu provo o contrário, meu corpo pode ser o recurso imediato para atingir em cheio o Discurso. Diante do corpo, o discurso verbal que fala sobre este corpo, desfalece, leva à dormência dos braços e das pernas, paralisa o músculo. Impede o pensamento de existir com vigor no lugar que lhe é próprio. Ora, não há pensamento, já disse Artaud, que tenha tido lugar sem um corpo.

Enquanto leio Donald Schüler é que vou me dando conta de minha condição em relação ao "ser conjuntamente um", "com-um". Prendo o Discurso no tecido do corpo e sou eu que estou na mira dos homens. "Seguir o com-um significa reprovar a dispersão, aderir à unidade, recolher os estilhaços e ordená-los em um, não consentir na dissolução." Mas é na dispersão que eu me estilhaço [e multiplico], porque consinto meu corpo, que não é mais próprio, a ser dissolução.

Em relação à noção de Idiota, coisa que já havia incorporado [idéia deleuziana] como personagem conceitual desde o texto da qualificação, fico fascinada pela idéia do profano, do privado que desafia o técnico e o sábio em suas relações com o pensamento. Isto está evidente. Mas Deleuze é preciso, quando

distingue claramente o papel do Novo Idiota, que não quer o verdadeiro, mas o absurdo, ou seja, quer criar. Fazer possível o perdido, o incompreensível. Como estaria Bataille nisto tudo tendo ele como objeto o desconhecido, como sujeito o não-saber? "O discurso, se ele quiser, pode trazer a tempestade", diz Bataille. É possível senti-lo no corpo, mas como posso enunciar isto, por que haveria? "O enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento." E "a natureza ama esconder-se", brinca o aforista Heráclito, e "(como?) coisas varridas e ao acaso confundidas (é?) o mais belo mundo".

Mas Donald Schüler enuncia: "O sonho toca adormecidos. Para entendê-lo é preciso despertar e refletir sobre ele. O entendimento segue os passos do Discurso: reúne, estabelece relações; trabalho de despertos." Arrisco-me no sobrevôo da glossa, dizendo: há uma outra espécie de gente tão antiga quanto o homem, que há muito anda totalmente desperta a trabalhar, produzir e conduzir seus sonhos. Mas na página seguinte as asas se prendem no redemoinho da correnteza do rio: "Ora, diz Donald, o estranhamento é o princípio do saber. Quem tem olhos para o estranho sabe. Só os adormecidos não estranham. A seus olhos sonho e realidade não se distinguem, perceptíveis só aos atentos ao Discurso."

A esta altura, despenco no poço, bem "perto do coração selvagem", como uma orelha cor de rosa, morta.

Isto tudo, meu amigo, sabes que me provoca felicidade. Ainda mais que sei que o que te escrevo vai parar no caderno de notas, entre as últimas e derradeiras notas do diário, dissonando, desafinando, desafiando o relógio, a máquina e o silêncio. Desejosa que estou de estar em "com-um" com Donald Schüler, no dia da defesa, este mesmo que me tirou dos ombros o peso da barra oblíqua - esse traço de racionalidade gráfica - o que fez desse corpoemprocesso o curso livre de um rio.

From: duarteazul <duarteazul@ig.com.br>
To: clarissaalcantara@hotmail.com
Subject: o corpo escusANDo
Date: Tue, 11 Jan 2005 02:59:52 -0200

Clarissa, eu aqui, depois de um dia de calor sufocante e de brancos, queria ser breve como um epitáfio.

Construtor de mim
em ruínas me faço.

Mas não consigo, escreverei um pouco, amanhã talvez eu me desfaça mais um pouco atento.

Mais do que tirar o peso da barra, o peso de seu corpo (onde ele dói mesmo?), o peso do medo do ridículo, o peso do não-sensatez, mergulhe no tal processo, deixa o participio de lado, seja gerúndio, deixa os discursos recursos cursos do teu rio fluírem, deixa-te no deciframeoumedevoro (coisa louca tudo isso, parece que tomei um ácido lisérgico)...

Mais do que tirar, crisálida, encontra as tuas asas.

Esqueça tudo. Execute a tese, o discurso deixa pro gerúndio.

Só quis te mandar alguns textos, pra você ver que as coisas podem ser mais simples do que parecem, mais L-EVE-S, OvO abrINDO Vôo noS SuStOS doS inStanteS SerpENTES espirALADAS: divindade egípcia NADA DE ES-FINGES

From: <clarissaalcantara@hotmail.com>

To: <duarteazul@ig.com.br>

Sent: Tuesday, January 11, 2005 11:00 AM

Subject: RE: o corpo inútil

achei desnecessário mencionar que, corpo escusado, quer dizer inútil, desnecessário, supérfluo - esse pesado corpo divino do Discurso, esse do qual gira em torno toda a delícia de nossos Imbecis e pequenos discursos, afluentes epifanias impróprias que nos fazem roer as unhas quando por si estancam e, brancos e lívidos, delas saímos suando. gerundiando participio a ti que o medo do ridículo é princípio de tudo, um tônico absintoso do ato, o mais leve dos vícios; que nonsense já me cheira a marca patenteada e que não-sensatez pode estar à altura também de acirrada concorrência. Mas a garrafa vem sem rótulo.

agradeço citações, mas tens razão, cansei e isso é bom demais...

difícil mesmo é algo agora realmente me deixar besta...

lembrei do Bataille dizendo que "(...) o próprio Nietzsche seria incompreendido se não fôssemos a esta profundidade. De fato, ele só teve até aqui conseqüências superficiais, por mais impressionantes que elas sejam."

amanhã terei experiências no corpo, agulha enfiada no seio retirando microcalcificações, corpo inútil que se extrai.

talvez mais leve me torne, tão leve que dispense mesmo asas para executar vôo.

devoro-me antes que me decifrem.

“Diálogo

A. Estive doente! Estarei curado?

Quem cuidou do tratamento?

Como esqueci tudo isso!

B. Apenas agora acredito em tua cura.

Estamos com saúde quando esquecemos.”.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1981. p. 16.

l'étoffe IV

arcabouço de tese

A justificativa

objeto/tese ? livro/poema ? livro de artista?
(sobre a tese impressa em tecido)

Quarta-feira à tarde, dia 08 de dezembro de 2004, Wladimir Dias-Pino dita ao telefone:

[a ditadura da necessidade]

O livro trabalha, a princípio, com a vertical: tentativa de o corpo adquirir dignidade. Depois ele se soma à horizontalidade da natureza. Esse cruzar se transforma numa alça de mira. É o frontal em carne viva. Como contorno ou irradiação, nós vamos ter, em cada haste cardinal, 90 páginas para propositalmente coincidir com o ângulo de 90°.

O manuseio necessário para seu uso, além de ser leitura, gira as hélices de sua estrutura, transformando-se num círculo. Sua mancha gráfica o transforma em alvo, atingindo a finalidade da sua consciência de querer ser um livro de artista. Talvez seja interessante que este furacão possa ser dobrado, de forma a ficar mais acentuado seu eixo que trabalha com ponteiros invisíveis, marcando um tempo o qual não pertence mais a sua autora.

Carta a Wladimir Dias-Pino (acompanhando a primeira impressão da tese)

Wladimir,

Eu perdi as direções das pontas, sou um quadrado sim de círculo descentrado. Eu estou separada das operações lógicas, estou imersa na experiência sensível.

As tiras do tecido, meus braços e pernas, essas hastes cardinais, atingem o giro de 360° e são, realmente, o alvo dessa vertigem, mas e a escrita incauta? Por ser experiência do processo, só tem autoridade em si mesma e não se molda à lógica do círculo, à matemática dos espaços. Terá de ter sua disposição física expandida ou concentrada, tanto faz, mas não se dobrará às regras. O que vejo improvável é forçá-la ao número de páginas exatas. Assim, visualizo pedaços brancos de tiras, vazios, seguindo até as pontas para atingir a medida desejada; como no caso do *arcabouço de tese*, onde o próprio texto-cérebro vai se diluindo sem mais nada de novo para dizer, como que atingido pelo mal do esquecimento, repetindo o não lembrado. Não há enxerto possível para este conteúdo. Já no caso do *diário*, a escrita vem empilhada, excessiva, enervada, ofegante e, irreduzível, deverá ser espremida em 2,5m de pano. As *notas* são mais suscetíveis e ainda poderão se adaptar, obedientes. Parece que será apenas o glossÁRIA que se deitará confortável no espaço justo que lhe veste tão bem.

90 páginas ou 88, seja como for, esta será a medida para evidenciar os vazios das dobras do furacão e acentuar o eixo de um tempo invisível.

Tudo isto veio durante a madrugada de quinta, uma mancha gráfica no pensamento do corpo “suando sob a sola no solo”.

Rio Negro, quinta-feira, 09 de dezembro de 2004.

thésis, 'ato de pôr'

1. Colocar (em algum lugar)

Retórica 1 - isto é uma thésis
**talvez minha retórica encontre uma eficácia que repouse
justamente no discursar mal**

2. Colocar, firmando ou apoiando; apoiar, firmar, pousar

Retórica 2 – em algum lugar
**meu corpo desocupado dos meios formais, firma e apóia a
escritura que pousa sobre o que nele se desdiz**

3. Instalar; estabelecer

Retórica 3 – estabelecido
instala-se no discurso o ruído físico

4. Fazer entrar; introduzir, conduzir

Retórica 4 – entro
na carne do discurso, o músculo introduz um fim

5. Fazer penetrar, ou nascer; incutir, infundir, instilar

Retórica 5 – penetrando
o discurso nasce de si mesmo, incute-se, infunde-se, instila-se

6. Colocar próximo ou chegado; aproximar, levar, chegar

Retórica 6 – o mais próximo
para chegar a ser o mais distante, leva ao recuo

7. Colocar em posição adequada; descansar, apoiar

Retórica 7 – adequando
o sem repouso possível

8. Guardar (em lugar seguro); meter, depositar

Retórica 8 - o lugar seguro
olhar onde se deposita a ausência

9. Fazer inclusão de; incluir, inserir

Retórica 9 – Feita a inclusão
o volume rugoso da carne está envolvido

10. Elevar, erguer

Retórica 10 – ergue-se
o corpo se esconde

11. Voltar, virar (numa certa posição ou direção)

Retórica 11 – Eu-riço
**voltado sobre si mesmo, o discurso é minha pele encrespada
que espinha**

12. Pôr por escrito; escrever, apor

Retórica 12 – na escrita
**justapponho as obscuridades do invisível à materialidade física
do verbo, imagem tátil**

13. Colocar (enfeite, adorno)

Retórica 13 – trama do tecido
o invólucro do corpo seduz pela nudez que oculta

14. Deitar, misturando

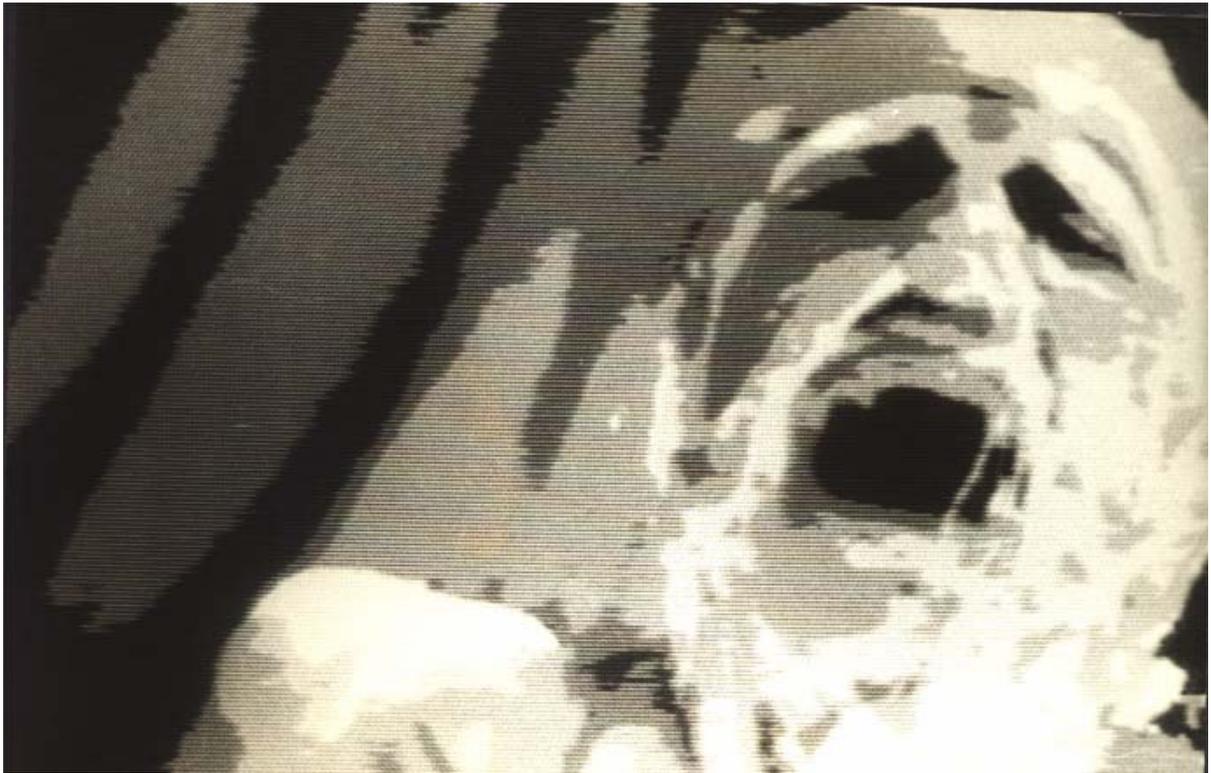
Retórica 14 – em cruz estendida no chão
o corpo está entregue à mistura

15. Arrastar, impelir (a uma determinada situação); reduzir, deixar

Retórica 15 – a força arrasta
**o corpo é escritura reduzida em músculos: a carne, a pele, o
tecido impele a escrita ao espaço, deixando-a se perder**

16. Fazer mudar ou trocar; converter, transformar
17. Fazer recair, atribuir, imputar
18. Fazer consistir; concentrar
19. Dar (nome); colocar
20. Dirigir (para alguém, ou algum lugar); pousar; fixar, cravar, pregar
21. Atribuir (defeito, falha)
22. Apresentar como objeção ou oposição; opor
23. Dar, obrigando a aceitar; aplicar, impor
24. Expor; propor
25. Colocar (em determinado grau de importância); classificar
26. Apresentar à vista; expor
27. Passar (para outra forma, em outra língua); traduzir, trasladar
28. Restituir, devolver
29. Usar habitualmente; aplicar
30. Colocar (em cartaz, em cena); exhibir, apresentar
31. Estabelecer (em emprego, função ou ofício); colocar
32. Fazer recair; determinar, sentenciar
33. Fazer passar; passar (a outrem); deixar, legar
V. t. d. e i.
34. Arriscar, apostando; apostar
35. Gastar, consumir, despende (tempo)
36. Dar em contribuição ou auxílio; contribuir com
V. t. d.
37. Abrir ao público; estabelecer, montar, instalar
38. Empreender a construção de; levantar, edificar, erigir
39. Usar como vestimenta e/ou como adorno; vestir
40. Fazer aplicação de; aplicar
41. Apresentar como oposição ou objeção; opor
42. Introduzir nos pés, nas mãos ou nas pernas; calçar
43. Assentar ou firmar no solo
44. Aceitar por hipótese; admitir, supor, pressupor
45. Afirmar solenemente; afiançar, assegurar
46. Levar a cabo a instituição de; instituir, estipular
47. Preparar de modo que se possa utilizar; arranjar, dispor
48. Fazer descrição de; descrever, contar, narrar
49. Deitar (ovos) no ninho
50. Lançar por escrito; escrever
51. Referir-se a; citar, apresentar
52. Deixar de lado; largar, depor
53. Empregar, usar, ao escrever
54. Fazer alcançar (função pública); tornar, eleger
55. Dar nome; chamar, nomear, denominar

56. Ter na conta; considerar, reputar, classificar
V. int.
57. Deitar ovos no ninho
58. Decidir-se a fazer alguma coisa; propor-se
59. Fazer propósito; planejar alguma coisa
V. p.
60. Colocar-se (em certo local ou posição); postar-se, situar-se
61. Permanecer (em determinada situação); ficar, postar-se
62. Dar começo (a uma ação); começar, principiar
63. Desaparecer no ocaso
64. Passar a ser; tornar-se, fazer-se
65. Ficar (em situação perigosa); expor-se
66. Colocar roupa; vestir-se, trajar-se
67. Chegar (a uma determinada situação); reduzir-se
68. Colocar-se hipoteticamente; imaginar-se, supor-se
69. Passar ao estado de



Hermafrodito

(1990)

O segredo está em exacerbar estes pontos de apoio como se estivéssemos a arrancar a pele dos músculos. É o grito que completa tudo.¹⁴³

¹⁴³ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Editora Minotauro Ltda., s/d. p. 199.

SUMÁRIO

Isso prima pela visão de conjunto da obra.

SILENCE

Et si je m'arrêtais de temps en temps?

Les choses en seront-elles plus claires?

La communication est-elle une chose devenue plus claire?

Qu'est-ce que la communication?

(John Cage, *Silence*, 2004)

Questão leitura corpoemaprocesso: a partitura do acaso.

O ruído visual: ver é escutar a distância invisível.

A obra de Wladimir Dias-Pino é silenciosa.

Criação é rompimento.

Em COMMUNICATION, Cage pergunta: Le silence existe-t-il?

PARTE ZERO (IDENTIDADE DE SOMA)

O espírito da carne. O raio.

Sala vazia e muitos. Os surrealistas, a Volúpia: o que queima sem deixar resíduo.

Do lado de fora e pele do avesso.

O poema não é corpo. O corpo é aberração poética. O santo e o voluptuoso.

A FORÇA MAIOR E O EROTISMO VIRGEM

Questão do meio.

A imagem em círculo, o plano limitado.

O sacrifício. A vida aprovada na morte.

O corpo. Que corpo?

Experiência Um. O limite é exceder-se. O limite é exceder-se. Excesso.

Excesso. Excesso.

O ilimite, a superação do excesso.

O teatro de essência: ciclo efusivo das linguagens.

Desessência: o distanciamento, a separação, a privação.

A unidade ficcional do fragmento [corpo unido em pedaços].

A experiência da morte possível.

O olho de si e nada.

A experiência em si e a maneira de ser da escrita.

Diário êxtimo: exo-do-eu

teoÁria (teÁria?): tecido em ondulações para encorpar a solitude da voz.

CORPOEMAPROCESSO

Arrancar a raiz.

SUMÁRIO

Isso prima pela visão de conjunto da obra. Uma tese é sempre visão de conjunto. Unidade. Uma tese coloca em algum lugar. É o ato de pôr.

(Ato de pôr, de situar, de dispor geograficamente, de aplicar, de empregar, de estabelecer, de instalar, de trazer à discussão, de situar-se intelectualmente, de tomar posição, de apresentar, de expor, de pôr à venda).

E onde ponho meu corpo, esse pedaço descontínuo de subjetividade, preso em dobras à unidade do mundo pela pesquisa? [Trabalho do tempo, a virada].

Esta tese é experiência de inacabamento, incompletude à visão de conjunto. Unidade inacabada posta *in absentia*. É possível criar uma articulação de linhas cujas extremidades jamais se tocam e os pontos descontínuos de contato são centros instáveis de tensão que põem em risco o trabalho do discurso. Trata-se da experiência de um pensamento volúvel, inconstante, movediço e é no corpo o seu lugar. Corpo cujo sujeito é objeto sem raiz. Não há mais “esse arrancar de raiz” – a metáfora blanchotiana que define o *trabalho da questão* –, pois não há mais referências seguras ao trabalho específico em questão. As influências se perderam na mistura anacrônica às margens dos discursos, e a experiência se faz no que há de mais interior na província. No entanto, CORPOEMAPROCESSO é ainda questão para arrancar a raiz: “vindo à superfície [discurso], [ele] se desprende do fundo, e dessa maneira, tendo-se tornado superficial [como *expressão intelectual da experiência*], oculta-se novamente”, eis a questão mais profunda, cuja resposta será sempre desastre, “a desgraça da questão”.

“Esse jogo insensato de escrever”, diz Blanchot, em *A conversa infinita*, na nota que inicia o livro. No presente jogo, bastaria se ater a esta nota, arrancá-la da raiz e ver a superfície incauta de um corpoemaprocesso que se escreve.

Isto é uma thésis

em algum lugar
estabelecido
entro

penetrando
o mais próximo
adequando
o lugar seguro

feita a inclusão
ergue-se
eu-riço

na escrita
trama do tecido
em cruz estendida no chão

a força arrasta

Isto é uma thésis, **Talvez minha retórica encontre uma eficácia que repouse justamente no discursar mal.** Em algum lugar, **Meu corpo desocupado dos meios formais, firma e apóia a escritura que pousa sobre o que nele se desdiz.** Estabelecido, **Instala-se no discurso o ruído físico.** Entro. **Na carne do discurso, o músculo introduz um fim.** Penetrando, **O discurso nasce de si mesmo: incute-se, infunde-se, instila-se.**

O mais próximo, **Para chegar a ser o mais distante, leva ao recuo.** Adequando, **O sem repouso possível.** O lugar seguro: **Olhar onde se deposita a ausência.** Feita a inclusão, **O volume rugoso da carne está envolvido.** Ergue-se, **O corpo se esconde.** Eu-riço: **Voltado sobre si mesmo, o discurso é minha pele encrespada que espinha.** Na escrita, **Justaponho as obscuridades do invisível à materialidade física do verbo.** Imagem tátil. Trama do tecido: **O invólucro do corpo seduz pela nudez que oculta.** Em cruz estendida no chão, **O corpo está entregue à mistura.** A força que arrasta **O corpo é escritura de músculos, o tecido, a pele, a carne impele a escrita a reduzir o espaço, deixando-o se perder.**

Texto quer dizer
Tecido; mas
enquanto até aqui
esse tecido foi
sempre tomado
por um produto,
por um véu todo
acabado, por trás
do qual se
mantém, mais ou
menos oculto, o
sentido (a
verdade), nós
acentuamos
agora, no tecido,
a idéia gerativa de
que o texto se faz,
se trabalha
através de um
entrelaçamento
perpétuo; perdido
neste tecido –
nessa textura – o
sujeito se desfaz
nele, qual uma
aranha que se
dissolvesse ela
mesma nas
secreções
construtivas de
sua teia. Se
gostássemos dos
neologismos,
poderíamos
definir a teoria do
texto como uma
hifologia (*hiphos* é
o tecido e a teia
da aranha)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 82.

Um capítulo para Blanchot Ou o corpo inútil

Blanchot afirma que “a resposta autêntica é sempre vida da pergunta. Pode-se fechar sobre esta mas a fim de a preservar mantendo-a aberta”.¹⁴⁵ O que é uma resposta autêntica? Esta é uma pergunta autêntica? A resposta autêntica é a que preserva o objeto da questão, o autêntico daquilo que a opõe? Pergunta lançada por Blanchot: “Em que consiste a arte, em que consiste a literatura?”. Em vista da exaustão de tais problemas, Blanchot acredita necessário manter a literatura longe das contrariedades, “dos debates em que ela se divide”, porque, talvez, nela mesma resida o princípio, a origem de tal divisão.

Blanchot propõe uma condição para a arte e faz uma distinção entre admiradores e ativistas.

A obra: se se concentrar a seriedade da arte nessa noção, parece que se deveria reconciliar aqueles que estão prontos a exaltá-la ingenuamente e aqueles que, apreciando na atividade artística o que faz dela uma atividade e não uma paixão inútil, desejam vê-la colaborar na obra humana em geral.¹⁴⁶

A seriedade da arte está concentrada na noção de Obra. Seriedade, aqui, supõe uma verdade? Uma autenticidade? Eis a “resposta vigorosa” de Blanchot: “uns e outros dizem do poder humano” que edifica, subordinado que está a um objetivo final: a Obra verdadeira, real, eficaz; mundo no qual deve residir a liberdade convertida em obra concreta – “o mundo convertido no todo do mundo”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. VII – A literatura e a experiência original, O futuro e a questão da arte. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 211.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Idem., p. 212.

Talvez fosse necessário *manter firmemente* não só a literatura, mas toda a arte à margem desses debates¹⁴⁸, talvez porque a arte, mais do que a literatura, atue como um poder humano às avessas. A arte bem sabe como colocar a literatura em questão, sem que necessite de oposições, sem que necessite remontar a si mesma; retirar-se do debate é desfazer-se da herança partilhada da origem. Pois a arte pode ser até mesmo o desmonte desse modo “artístico” de buscar um objetivo final, ela mesma desconstrução de si como Obra, o deixar-se-ser edifício que arruína, ela pode ser a ausência, o afastamento, a ação contrária à origem de qualquer partilha, o esvaziamento do princípio da Obra. A literatura é sim uma arte, mas, pelo que afirma Blanchot, uma arte em conformidade com “a vontade universal de produção”¹⁴⁹, essa tarefa que se faz essencial agindo eficazmente no seio da história, não podendo seguir senão este destino de trabalhar na obra humana em geral. Mas de que arte fala Blanchot? Ele parte de uma concepção *a priori* avalizada por Hegel, que tem como objetivo algo eficaz, real, absoluto e universal. Mas e se a eficácia da arte residisse no inacabado, cuja obra não é nem de longe sua medida, em que a noção de real é diluída na vertigem do êxtase, incomunicável, ilegível, condicional, fenomenal, relativa?

Tais expressões de Blanchot me chamam atenção; desconfio que eu comece a descolar da pele o mal pela raiz ou, não sei ao certo, o mal-entendido que enraíza. Frases-chave (ou buracos onde se perdem chaves?): *excelência de um poder; o exercício do artista que exige trabalho, disciplina, estudo, de uma forma desse poder; poder humano que edifica; segundo os limites que são nossos; de acordo com as leis de toda a ação; ação que submete e a qual está submetida ao objetivo final – realização da obra / edifício do mundo / mundo verdadeiro*. Blanchot diz que há uma discordância neste acordo. A arte edifica, mas edifica como quer, da contemplação à

¹⁴⁸ Idem., p. 211.

¹⁴⁹ “A arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza (de acordo com ele, mesmo no abalo e na ruptura), porque ela ajuda à sua realização e só terá sentido, só terá repouso, no mundo onde o homem será por excelência. Mas o que resulta disso? No interior da obra humana, cujas tarefas, em conformidade com a vontade universal de produção e de emancipação, são necessariamente as de maior importância imediata, a arte não pode deixar de seguir esse destino geral, pode a rigor fingir ignorá-lo, considerando que nesse imenso céu que a impele ela gira segundo suas pequenas leis que fazem da obra sua única medida, trabalhará, o mais consciente e o mais rigorosamente possível, na obra humana em geral e na afirmação de um dia universal.” Idem., p. 212.

agitação. Ele testemunha Hegel e enxerga na arte de Mallarmé e Paul Valéry essa palavra encarnada: “L’homme est ce qu’il fait”.¹⁵⁰ O artista é o criador, “criador de uma realidade nova, que abre no mundo um horizonte mais vasto...”, ele amplia em todas as formas a realidade, sendo “criador também de si mesmo no que cria”, destinado que está ao *sim* de um dia universal.

Pois bem, o que me intriga é o seguinte: em que sentido e em que proporções, na obra de Blanchot, este pensamento universal e essencialista da arte, da obra, do artista, toma corpo e dirige o gesto de sua própria escritura, dando existência eficaz, com suas leis particulares, a este importante mito – de ação imediata – que ele mesmo faz da literatura? Incrível, mas realmente eu não havia me dado conta disto. Talvez em páginas posteriores ele desfaça esta idéia, arme outro jogo com as palavras e, de uso da sábia má-fé da linguagem, venha me dizer o contrário. Questão de fundo ou de margem? Ou questão à deriva?

A arte, que deve sua “essência” à “vontade universal de produção” e à “afirmação de um dia universal” é, então, coisa passada? – pergunta Blanchot. Sim, responde ele, “a arte age mal e age pouco”.¹⁵¹ No entanto, ao contrário do que afirma, parece-me que a questão não está na arte, mas sim, no pensamento reducionista que dela se apropria para provar – com a razão, isentando-se do encantamento – a volúpia do grande poder insidioso do absoluto; o que mais justificaria o domínio da história? A questão não está no universal e no absoluto, mas no modo como deles se faz a experiência, que sim vivência irrefletida. Quem sabe se não teria sido preferível que Marx tivesse seguido seus sonhos da juventude e conseguido abalar o mundo com os belos romances que teria escrito? Onde está a ameaça maior, no irromper da *viva força* do reino das trevas ou na nossa presença que cumpre escrever e ser “útil”?¹⁵² É o encantamento que, de fato, nos abala e é preciso nos recompor, nos remontar, com eficácia.

¹⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, folio essais, 2003. p. 281.

¹⁵¹ Idem. *O espaço literário*, op. cit., p. 213.

¹⁵² “A arte é coisa passada? Mas, uma vez mais, o que resulta disso? Aquele que reconhece como sua tarefa essencial a ação eficaz no seio da história, não pode preferir a ação artística. A arte age mal e age pouco. É evidente que, se Marx tivesse seguido seus sonhos da juventude e escrito os mais belos

Incapaz de satisfazer a necessidade do absoluto, o que se tornou o consciente trabalho da história, Blanchot declara que a arte perde o que tinha de “autenticamente verdadeiro e vivo” e pertence agora ao mundo e ao seu trabalho real. Trama de afirmações que podem apontar um falso essencialismo blanchotiano, no mínimo, curioso. “É *em nós*, cita René Char, que a arte tenta reconquistar sua soberania”¹⁵³, já há tanto mantida, ou manipulada, por este “jogo perpétuo de permuta”, tão antigo da modernidade cartesiana, “entre uma existência que se torna cada vez mais pura intimidade subjetiva e a conquista, sempre mais atuante e mais objetiva, do mundo, segundo a preocupação do espírito que realiza e da vontade que produz”. Hegel, unido a Marx, diz Blanchot, tornou possível a realização deste jogo.

A arte, convertida em *atividade artística reservada*, fecha-se na afirmação de uma “soberania interior”, sem aceitar “nenhuma lei e repudiando todo o poder”. Eis aí a genialidade romântica na superabundância de uma recusa. “O Eu artístico afirma ser a única medida de si mesmo, a única justificação do que faz e do que busca”¹⁵⁴ e essa recusa é “afirmação pródiga”, “o dom criador”. Algo que se instaura além do prazer estético por uma exigência nada apaziguadora. A paixão da arte é, afinal, paixão pelo absoluto. No poema há, enfim, essa possibilidade inexplicável que afirma, sem provas, esse mergulho soberano e sagrado à paixão do coração: “Ela queima na solidão do sagrado. É a paixão do coração que acompanha tudo, estando aberta ao fogo que é a essência e o movimento do Todo”.¹⁵⁵ A arte é, portanto, essa paixão subjetiva, subversiva, insubordinada, frívola, com este “domínio extenso” sobre “a ignorância, o mal, o absurdo”, os quais, intimamente, lhe

romances do mundo, teria encantado o mundo mas não o teria abalado. Portanto, cumpre escrever *O capital* e não *Guerra e Paz*. Não se deve pintar o assassinato de César, cumpre ser Brutus. Essas aproximações, essas comparações, parecerão absurdas aos contempladores. Mas uma vez que a arte se mede com a ação, a ação imediata e premente não pode deixar de considerá-la destituída de razão, a arte não pode deixar de considerar-se ela própria alheia à razão. Basta recordar o que escreveu Hölderlin, de quem nunca será demais dizer-se que a sua sorte estava ligada ao destino poético, que ele só teve existência na poesia e para ela. E, no entanto, em 1799, a propósito da Revolução que ele via em perigo, escreveu ao irmão: “E se o reino das trevas irrompe *a viva força*, então joguemos nossas penas sobre a mesa e acedamos ao apelo de Deus, lá onde a ameaça for maior e a nossa presença mais útil.” Idem, p. 213.

¹⁵³ Idem, p. 215.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem, p. 216.

pertencem. No entanto, a arte mantém-se na afirmação de uma lógica e de uma razão que é princípio e funda seu discurso. Rejeita a ciência, converte o útil em inútil e eis que tal poder soberano parece cair em sua própria armadilha, pois “a soberania é posta a serviço do que ela domina”. Um útil instrumento para a dominação universal.

(...) é a partir do eu que Descartes funda a objetividade, e quanto mais esse eu se torna profundo, insaciado e vazio, mais se torna potente o ímpeto do querer humano que, desde a intimidade do coração, já estabeleceu, por um desígnio ainda inapercebido, o mundo como um conjunto de objetos capazes de serem produzidos e destinados ao uso.¹⁵⁶

Mas, afinal, a paixão do coração pode ser a maior e mais ardilosa invenção!?

Aqui parece não ser possível escapar ao pensamento maquinário dialético, diante de aproximações tão limítrofes e vertiginosas entre ausência e presença, subjetividade e objetividade, mundo insaciável, produtivo, vazio, utilitário – inversões constantes e fascinantes que só a natureza desse pensar, com punho leve de sintaxes lógicas e perfeitas, pode realizar. Parece realmente não ser possível outra forma, senão esta, de pensar temas como a arte, a linguagem, a escritura, senão a partir de uma retórica que inspire paixão à liberdade ameaçadora do discurso. Senão sob o domínio dessa existência neutra soberana que vai gritar sua afirmação, sua leveza, seu prazer imenso independente à “preocupação realizadora” e que, logo adiante, terminará tombando, pelo mesmo recurso de inversão, no seio do que recusa. Blanchot, até agora, neste capítulo, pareceu girar, soberbo, o círculo dialético ao redor de seu discurso mais secreto e ilegível, bem enriquecido por este jogo de inversões. Definindo e pondo em evidência seu espaço literário a partir do mundo do discurso objetivo, produtivo, útil, ele realiza sua retórica eficaz, específica, excelente e oferece sua *resposta autêntica*. Ilusão que se torna divina. Compete, então, à “essência” da arte (considerando aqui sua perturbação posta em evidência na literatura) tornar-se a presença do vazio? Ou tornar-se presente na essência própria do vazio? Será que compete à arte

¹⁵⁶ Idem, p. 217.

tornar presente a essência do vazio – tornar-se presença do vazio em sua própria essência? Mas do que estou falando? Qualquer coisa que facilmente escapa aos dedos.

Para a nova pesquisa da arte, segundo Blanchot, sendo “presença do homem em si mesmo”, ela deve tornar-se a sua própria presença. Eliminando as distinções e os limites, acaba por atrair todas as artes para si mesma.¹⁵⁷

Aqui, chego ao ponto em que me deixo deslocar do giro e dirijo a reflexão para a invenção de um teatro cuja pesquisa realizou-se na experiência de tornar-se presença do vazio pela ausência de sua própria essência. A presença no ato abria-se para o mais inautêntico vazio. Num momento inesperado de esquecimento absoluto do texto, a palavra se deforma e se descola da pele, para logo desaparecer por completo do espaço, deixando apenas a sensação extrema do seu alcance orgânico.

E a arte? A qual dessas tantas estéticas isto se filia? À de uma vivência encantatória que se contraia e se expanda e se perca no próprio corpo que a desconhece.

O teatro desessência não segue um caminho; seu movimento aleatório, não sei se gradual ou intempestivo, deixou de preocupar-se com a essência da arte e, mais especificamente, com a essência do teatro. Tudo foi desordenadamente desaparecendo. O teatro, sempre a última realidade a ser citada quando na arte se fala, parece realmente ser a arte da mistura (fantasma da totalidade e da liberdade) e, por isso, talvez, a mais apurada das decadências na ordem das representações. Por que nomear um teatro? É sendo nomeado que ele desaparece na própria experiência. Resta um corpo, resta a fome deste corpo desmanchando-se em arte. Arte? Vida? Não! Coisa sempre indefinida, assim é a desessência da arte, obra que desaparece no instante da vivência, sem origem, do corpo num ato.

¹⁵⁷ Idem., p. 220.

A literatura, diz Blanchot, realiza um trabalho profundo para afirmar-se em sua essência: o de destruir toda e qualquer distinção e limite dado pela significação duvidosa das formas e dos gêneros.¹⁵⁸ Quando escrevo corpoemaprocesso, trago algo indefinido a um espaço qualquer, provando, curiosamente, uma indiferença à destruição esperada desses limites e distinções. Afinal, não há nenhuma essência e nem mais uma verdade em que se afirmar e, por isso, nada mais a destruir – eu me pergunto: exatamente, onde estou? Qual o lugar disto? Como pensar numa essência própria da literatura que arduamente busca na própria impossibilidade da obra uma afirmação, quando é o próprio corpo desprovido de domínios, desprovido de arte, que se inventa e se pensa escritura? Que ora não mais escritura, mas poema, que não mais poema e sim processo, isto é, descontinuidade permanente. E por que processo? Esta pergunta começa com a filosofia, e a questão não é mais a arte, nem a literatura, mas um pensamento que está fora do jogo. Não é um pensamento, mas é um modo de vida. Não é particular, não é universal, não é tão assim subjetivo tão assim objetivo. Quem sabe pode ser político e estar ligado a um Partido Imaginário?! Uma forma de vida que pode estar na primeira linha de combate de uma guerra civil, onde a revolução é silenciosa?!

«Ma forme-de-vie ne se rapporte pas à ce que je suis, mais à comment je suis ce que je suis.»

«La guerre civile est le libre jeu des formes-de-vie, le principe de leur co-existence.»¹⁵⁹

¹⁵⁸ Idem., nota 3, p. 220.

¹⁵⁹ TIQQUN – Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire, « zone d’opacité offensive ». Imprimé en Europe – Reproduction libre, Distribution : Belles-Lettres, dépôt légal: octobre 2001. ISBN : 2-913372-11-2.

a-nexo

PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA VINCULADA A TESE

1- Vídeo ato/processo I - corpoemaprocesso

Realizado para qualificação de tese em 23 de outubro de 2003. Gravado com câmara digital 8mm e editado em DVD como corpus videográfico do objeto/tese.



Concepção, performance e edição: Clarissa Alcantara

Imagem: Rosana Cacciatore

Editado em março de 2005, Rio Negro / Paraná.

2- Vídeo ato/processo II - *La folie du jour*

Realizado em Paris, gravado com câmera digital 8 mm e editado em DVD como corpus videográfico do objeto/tese.



Texto

La folie du Jour de MAURICE BLANCHOT

Concepção, performance, fotografia, edição de som e imagem :

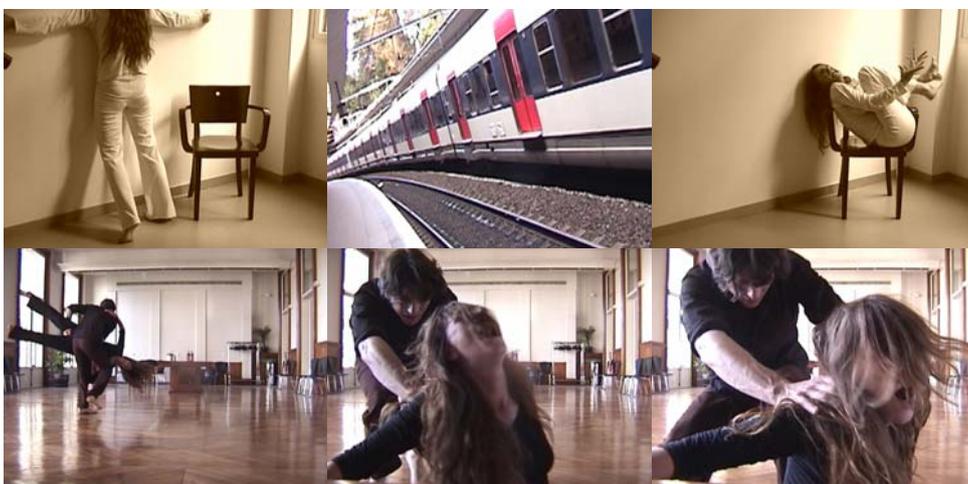
Clarissa Alcantara

Imagem : Rosana Cacciatore

Editado em março de 2005, Rio Negro / Paraná

3- Vídeo atoprocesso III - *Pour en finir avec le jugement de dieu*

Realizado em Paris, gravado com câmera digital 8 mm, editado em DVD e exibido como vídeoperformance na defesa da tese.



Textos

Sobre a natureza, Fragmento 76. Máximo de Tiro, *Philosophoúmena*, XII, 4, de HERÁCLITO DE ÉFESO

Pour en finir avec le jugement de dieu ; *Post-scriptum* ; *O homem-árvore (carta a Pierre Loeb)* de ANTONIN ARTAUD

Roteiro de Imagens:

Paris, novembro 2003 - Metrô

Paris, maio 2004 - Ato/processo *Pour en finir avec le jugement de dieu*

Paris, julho 2004 - Ato/processo com Sylvain Tanquerel

Performance, imagens, som, edição: Clarissa Alcantara

Editado em março 2005, Rio Negro / Paraná.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Enfance et histoire*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2002.
- ALCANTARA, Clarissa de Carvalho; SANTOS, Alckmar Luiz dos. *O poema avoluma.doc: teatro de essência/poema processo*. Florianópolis, 2000. [150] f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. *Hermafrodito*. Pelotas: Gráfica UCPEL, 1990.
- ANTELO, Raúl. *Babel: Revista de poesia, tradução e crítica*. Ano III, nº5. Entrevista. Santos/SP – Florianópolis/SC – Campinas/SP: jan. a dez. de 2002.
- _____. Curso: *O inconsciente ótico*. Disciplina: PGL *Teoria das Ficções*. Florianópolis. Curso de Pós-Graduação em Literatura, área Teoria Literária, UFSC, 1º semestre de 2001. Notas de aula.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ARNAUD, Alain; EXCOFFON-LAFARGE, Gisele. *Bataille*. Paris: Seuil, 1978.
- ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda – A presença de Wladimir Dias-Pino*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.
- _____. *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*. Vestibular 98 e outros concursos. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *L'ombilic des limbes*. Paris: Éditions Gallimard, 1989. (Col. Poésie).
- _____. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*. Le théâtre et son double / Le théâtre de Séraphin / Les Cenci. Paris: Éditions Gallimard Nrf, v. IV, 1978.
- _____. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*. Suppôts et Supplications. Paris: Éditions Gallimard Nrf, v. XIV, tome I, 1978.

- _____. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*. Suppôts et Supplications. Paris: Éditions Gallimard Nrf, v. XIV, tome II, 1982.
- _____. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*. Cahiers de Rodez – Juillet-août 1945. Paris: Éditions Gallimard Nrf, v. XVII, 1978.
- _____. *Oeuvres complètes d'Antonin Artaud*. Histoire Vécue d'Artaud-Mômo tête-à-tête par Antonin Artaud. Paris: Éditions Gallimard Nrf, v. XXVI, 1994.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Editora Minotauro Ltda., s/d.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- _____. Position de la chair. In.: *La nouvelle Revue Française*. Paris : Éditions Nrf, 13^e anné, n. 147, 1^{er} décembre, 1925. pp. 681-687.
- _____. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Préface de Évelyne Grossman. Paris: Éditions Gallimard, 2003. (Col. Poésie).
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *L'expérience intérieure*. Paris: Éditions Gallimard, n. 23, 1990. (Col. Tel).
- _____. *L'érotismo*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001.
- _____. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Le Spleen de Paris. XXXV – Les Fenêtres, Paris : Éditions Gallimard, 1954.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAVGAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, Aduato (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Essais biographique. Seyssel/FR : Éditions Vallon, 2001.
- _____. *Reconnaisances*. Antelme, Blanchot, Deleuze. Paris: Éditions Calmann-Lévy, 2003. (Col. Petite Bibliothèque des Idées).
- _____. ; VILAR, Pierre (orgs.). *Maurice Blanchot : récits critiques*. Tours/FR : Éditions Farrago, Éditions Léo Scheer, 2003.

- BITTENCOURT, Rita. *Poéticas do presente: limiares*. (Projeto de Qualificação de Tese). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, CCE, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. La cruelle raison poétique. In : *Obliques*. Artaud. Revue trimestrielle. Paris, n. 10-11, 4º trimestre, 1976.
- _____. *La folie du jour*. Paris : Éditions Gallimard Nrf, 2002.
- _____. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard Nrf, 1980.
- _____. *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard Nrf, 1969.
- _____. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, n. 89, 2003. (Col. Folio essais).
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Édition complète, 1995.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- CAGE, John. *Silence: discours et écrits*. 2. ed. Paris: Éditions Denoël, 2004.
- CIRNE, Moacy. Vanguarda: um projeto semiológico. In: DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever (Exposição) Catálogo* Cuiabá: Org. Departamento de Letras da UFMT, Edições do Meio, 1982.
- CIRNE, Moacy. Versão. In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda – A presença de Wladimir Dias-Pino*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.
- CHAR, René. *Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 1988. (Col. Poésie)
- CIXOUX, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Éditions Galilée, 1998.
- CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de. *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908). In. : GOSME-SEGURET, Sylvie. *Alain rubens, Le maître des insensés, Gaëtan Gatian de Clérambault, Benoît Dalle, Yves Edel, Alejandro Fernandez, Bien que mon amour soit fou*. Archives. Disponível em : <<http://www.carnetpsy.com/archives/>> Acesso em: 15 abril 2004.

_____. Pasaje de la Conferencia dictada en la Sesión del 5 de mayo de 1928, Bulletin de la Société d'ethnographie de Paris, 1931. In.: Vida e Obras, Historia de la Psiquiatria GATIAN DE CLERAMBAULT, GAETAN (1872 - 1934).

Disponível em: <<http://www.psiconet.org/otros/clerambault.htm>>. Acesso em: 15 abril 2004.

Deleuze, Gilles. A dobra: Leibniz e o barraco. Tradução de Luiz BL Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. *Che cos'è la poesia*. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In.: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, n. 10, maio de 2001.

_____. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Éditions Galilée, 1996.

_____. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions Seuil, n. 100, 2003. (Col. Points Essais).

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: Linguagem e Comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973

_____. *Wladimir Dias-Pino: A separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições do meio, 1982.

Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI. Rio de Janeiro: Lexikon informática Ltda., Editora Nova Fronteira, versão 3.0, 1999.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Tradução de M^a. Dolores D. Vaillagou. Madri: Tecnos, 1989.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours: leçon au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Éditions Gallimard Nrf, 2003.

GROSSMAN, Évelyne. *Artaud/Joyce, le corps et le texte*. Paris: Éditions Nathan, 1996.

_____. *La défiguration : Artaud – Beckett - Michaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. *L'aliéné authentique*. Paris: Éditions Farrago, Éditions Léo Scheer, 2003.

- _____. *La vérité est-elle une question littéraire?*: seminário, École Doctorale Dea d'Études Littéraires, Université Paris 7, Denis Diderot, UFR Sciences des Textes et Documents, 15 de mar de 2004. Notas de aula.
- _____. Le corps-xylophène d'Antonin Artaud, Préface. In: ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HERÁCLITO, De Éfeso. Sobre a Natureza. Fragmentos – B. Tradução de José Cavalcante de Souza. In.: SOUZA, José Cavalcante de. *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996. (Col. Os Pensadores).
- HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Circulus vitiosus*. Tradução de Sônia Salzstein Goldeber. In: MARTON, Scarlett (org.). *Colóquio de Cerisy*. São Paulo, 1984.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche e o Círculo Vicioso*. Tradução de Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E. *El Inconsciente Óptico*. Tradução de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tchnos, 1997.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*, essai sur l'extériorité. Paris : Biblio Essai, 2003.
- _____. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.
- LORET, Eric. *Blanchot s'efface*. Libération. Paris, 24 février 2003. Disponível em : <<http://www.mauriceblanchot.net/presse/memoriem/>> Acesso em: 20 fevereiro 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A Arte como Contra-Arte*. Tradução de Zita Moraes. Germany: Ed. Tachen, 2000.
- MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Tecnos, 1989.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. Rio de Janeiro: Tecnoprin/Ediouro, 1981.

- _____. *A vontade de potência*. Tradução, prefácio e notas de Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Ediouro Editora Tecnoprint S.A., 1981.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos* ou *A filosofia a golpes de martelo*. Tradução de Edson Bini e Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro Editora Tecnoprint 1981.
- _____. *O viandante e a sua sombra*. Tradução e prefácio de Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Ediouro Editora Tecnoprint S.A.. 1981.
- _____. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, n. 13, s/d. (Col. Biblioteca de Autores Célebres).
- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sússeking. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- Nouveau Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaire Le Robert / VUEF, version 2.1, 2001.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo*. São Paulo: Ática, 1993.
- ORLANDO. Doses Bárbaras. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- Revista de Divulgação Cultural*. Nonsense: o avesso do senso. A diversidade cultural segundo Donald Schüler. Blumenal: Universidade Regional de Blumenal, ano 26, n. 82, jan./abr. 2004.
- SÁ, Álvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
- SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- THIBAudeau, Jean. In: *Obliques*. Artaud. Revue trimestrielle. Paris, n. 10-11, 4º trimestre, 1976.
- TIQQUN – Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire, « zone d'opacité offensive ». Imprimé en Europe – Reproduction libre, Distribution: Belles-Lettres, octobre 2001. ISBN : 2-913372-11-2.
- VILLEMaigne, Pierre-Antoine. *De l'écrit à la parole* – Table ronde animée par Jacques Munier, avec Maurice Attias, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Pierre-Antoine Villemaigne. Compte rendu de Véronique Hotte. Revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers – Janvier – Février, 1988, n.79, pp. 36-41.

Une voix narrative. Pour un hommage à Maurice Blanchot. Ateliers de lecture et rencontres. Conception et organisation Emmanuèle Payen, direction artistique des ateliers de lecture Pierre-Antoine Villemaine, conseil scientifique Christophe Bident. Paris : Bibliothèque Centre Pompidou, janvier-juin, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANTELO, Raúl. *Trangressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).

ANTONIN, Artaud. *A arte e a morte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Livresiros Editores, 1987.

_____. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

_____. *Van Gogh le suicidé de la société*. Paris : Éditions Gallimard, n. 432, 2003. (Col. L'imaginaire)

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Éditions Gallimard, 2003. (Col. Poésie).

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes de Georges Bataille*. Premiers Écrits 1922 – 1940. Histoire de L'oeil / L'anus solaire – sacrifices / Articles. Présentation de Michel Foucault. Paris : Éditions Gallimard, v. I, 1970.

_____. *La littérature et le mal*. Paris : Éditions Gallimard, 2002. (Col. Folio essais).

_____. *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris : Mercure de France, 2001.

_____. *Ma mère*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1976. (Col. Bibliothèque 10/18).

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *Au moment voulu*. Paris: Éditions Gallimard Nrf, 2002.
- _____. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris : Éditions Gallimard, n. 300, 1993. (Col. L'imaginaire).
- _____. *Faux pas*. Paris: Éditions Gallimard Nrf, 2001.
- _____. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- _____. *L'arrêt de mort*. Paris: Éditions Gallimard, n. 15, 2003. (Col. L'imaginaire).
- _____. *L'attente l'oubli*. Paris: Éditions Gallimard, n. 420, 2003. (Col. L'imaginaire).
- _____. *Le dernier homme*. Paris: Éditions Gallimard, n. 283, 2003. (Col. L'imaginaire).
- _____. *Le pas au-delà*. Paris : Éditions Gallimard Nrf, 2002.
- _____. *Les intellectuels en question*. Ébauche d'une réflexion. Tours : Farrago, 2000.
- _____. *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard, n. 246, 1971. (Col. Idées).
- _____. *L'instant de ma mort*. Paris: Éditions Gallimard Nrf, 2002.
- _____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Éditions Gallimard, n. 413, 2002. (Col. Folio essays).
- _____. *Thomas l'obscur*. Nouvelle version. Paris: Éditions Gallimard, n. 272, 1995. (Col. L'imaginaire).
- BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, de Martine e SCHERER, Jacques. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien*. Paris. L'Arche Éditeur, 1999.
- BOUTANG, Pierre-André (org.). *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Paris : Éditions Montparnasse, Sodaperaga. Vidéo, 2004.

- BÜRGER, Peter. El significado de la vanguardia. In: CASULLO, Nicolas (comp.). *El debate Modernidad– Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- COELHO JR, Nelson; CARMO, Paulo Sérgio. Merleau-Ponty – *Filosofia como corpo existência*. São Paulo: Escuta, 1992.
- COELHO, Teixeira. *Uma outra cena – teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Polis, 1983.
- _____. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: L &PM, 1986.
- DELEUZE, Gilles. Deux regimes de fous. In: VERDIGLIONE, Armand (org.). *Psychanalyse et Semiotique*. Actes du colloque de Milan, 1974. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. (Col. Bibliothèque 10-18).
- DERRIDA, Jacques. *Demeure*, Maurice Blanchot. Paris : Éditions Galilée, 1998.
- _____. *Donner la mort*. Paris: Éditions Galilée, 1999.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Numéricos*. Rio de Janeiro: Tip Composição e Produções Gráficas Ltda., 1960/1961.
- _____. *Naquele flutuar das escritas: caligramas (leitura gráfica)*. Rio de Janeiro: Edição Europa / Casa da Visualidade, s/d. (Col. Enciclopédia Visual).
- _____. *Pré-história: uma leitura projetada (leitura gráfica)*. Rio de Janeiro: Edição Europa -/Casa da Visualidade, s/d. (Col. Enciclopédia Visual).
- _____. *Escritas arcaicas. (leitura gráfica).*, Rio de Janeiro: Edição Europa / Casa da Visualidade, s/d. (Col. Enciclopédia Visual).
- DUANE, Davis H. Reversible Subjectivity: The Problem of Transcendence and Language. In: DILLON, Martin C. *Merleau-Ponty vivant*. New York: State University of New York Press, 1991.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Col. cinema, teatro e modernidade).
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado, São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 7. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

- FERRACINE, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.
- GIL, José. O corpo paradoxal. In. : LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidad: un proyecto incompleto. In: CASULLO, Nicolas (comp.). *El debate Modernidad– Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- _____. *Discurso filosófico da Modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- HEGEL, F. *Estética VII – Poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos / Max Horkheimer e Theodor W. Adorno*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- HUSSERL, Edmund. *A idéia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *Theodor Adorno – Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- KAPFERER, Bruce. Performance and the structuring of meaning and experience. In: BRUNER, E. *Anthropology of experience*. Chicago: Turner, V. & Bruner / University of Illinois Press, 1982. p. 188-203.
- KIERKEGAARD, Sören. *Le journal du séducteur*. Paris : Éditions Gallimard, 2003. (Col. Folio essais).
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-même*. Paris : Éditions Gallimard, 2001. (Col. Folio essais).
- LACAN, Jacques. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Organização de Jacques-Alain Miller. Paris : Éditions du Seuil, 1978. (Col. Point Essais)
- _____. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil, 1975.

- LAPOUJADE, David. *Gilles Deleuze*. Paris : adaf – ministère des Affaires étrangères, 2003.
- LUCA, Ghérasim. *Héros-limite*. 3 ed. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- _____. *Héros-limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*. Paris : Éditions *Poésie*/Gallimard, 2002.
- LÉVINE, Eva ; TOUBOUL, Patricia. *Le corps*. Paris: Flammarion, 2002.
- Magazine Littéraire*. L'énigme Blanchot, l'écrivain de la solitude essentielle. Paris : Magazine Littéraire, n. 424, octobre, 2003.
- _____. Jacques Derrida, la philosophie em déconstruction. Paris : Magazine Littéraire, n. 430, avril, 2004.
- MAXWELL, H.J. ; RUGAFIORI, Claudio. *Le grand Jeu*. Collection complète, juin 1928 à octobre 1930. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1977.
- MELLO, Maria Amélia. *O poema/processo, como movimento, já acabou*. DIAS-PINO, Wladimir. Escrita – Revista Mensal de Literatura (Vertente Ltda.) v. Ano II. N. 16, 1977 p. 11-14.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Alvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Signos*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1990.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2002.
- MORTON, Scarlett (org.). *Cadernos de Nietzsche*. GEN – Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, n. 2, 1997.
- _____. *Cadernos de Nietzsche*. GEN – Grupo de Estudos Nietzsche. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, n. 3, 1997.
- MÜLLER, Carol (org.). *Le training de l'acteur*. Paris: Actes Sud, 2000.

- NIETZSCHE, F. *Origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro, Lisboa: Editora Guimarães, 1978.
- _____. *Ecce homo* (como cheguei a ser o que sou). Tradução de Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Tecnoprin/Ediouro, 1981.
- NORDHOLT, Anne-lise Schulte. *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors*. Geneva: Librairie Droz, 1995.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético – Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RÉGY, Claude. *Espaces Perdus*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, Éditions, 1998.
- _____. *L'état d'incertitude*. Paris: Paris: Les Solitaires Intempestifs, Éditions, 2002.
- _____. *L'ordre des morts*. Paris: Paris: Les Solitaires Intempestifs, Éditions, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *A arte do ator*. Tradução de Yan Michalski, Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- RUSSOLO, Luigi. *L'art des Bruits*. Manifeste Futuriste 1913. Paris: Éditions Allia, 2003.
- SALGADO, Renata (org.) *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.
- SIMMEL, Georg. *La philosophie du comédien*. Paris : Éditions Circé, 2001.
- SOLLERS, Philippe. *Bataille*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973. (Col. Bibliothèque 10-18).
- S.U.RR... Transmutation du langage. Paris : Éditions Surréalistes, n. 4, 2003.
- TIBLOUX, Emmanuel (org.). *Georges Bataille*. Paris: adaf – ministère des Affaires étrangères, 1996.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. Acting in everyday life and everyday life in acting, p. 102-122. Trad. Anp 30 – Seminário de Doutorado, Antropologia da Performance, URGs. New York: Performing Arts Journal, 1982.

WILSON, Sarah (org.). *Pierre Klossowski, Maurice Blanchot. La decadence of the nude / La décadence du nu.* Introdução de Alyce Mahon. Londres : Black Dog Publishing Limited, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz.* São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

_____. *Introdução à poesia oral.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC: Editora da PUC, 2000.