

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O sentido em dizer (Wilson Bueno) deriva da *conjunção*

Florianópolis, junho de 2010

O branco do poema corta o branco da
arma pérfuro-cortante corta: o corpo
atravessado de fissuras, as mãos pênseis,
o tombo.
Para Wilson Bueno, *in memoriam*.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O sentido em dizer (Wilson Bueno) deriva da *cozjunção*

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação do Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Flávia Bezerra Memória

Florianópolis, junho de 2010

Agradeco

Ao Professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, orientador dessa Dissertaço, a
colaboraço paciente;

Aos professores Raúl Antelo, Susana Scramim e Sergio Medeiros, os encontros com o
conhecimento;

À secretaria e coordenaço do curso de Pós-Graduaço, a Elba (Maria Ribeiro);

À Capes, a bolsa que me possibilitou dedicaço integral à pesquisa;

Aos meus pais, Luiz Otávio Brígido Memória e Francisca Rosimar Bezerra Memória,
por usarem o tempo para dizer, com vagar, que *germinar* é maior do que *gerar*;

Aos meus irmãos, Ulisses Bezerra Memória e Themis Bezerra Memória, os enredos
incomensuráveis;

À Elisa Helena Tonon, a generosidade, veemência e acuidade de seu pensamento
– ou sua simples companhia;

À Ana Carolina Cernicchiaro, a mais perspicaz balbúrdia, sob a perspectiva de que
perspectivismo for;

À Simone Sobral Sampaio, Nina Sampaio e Carolina Paganine, o poema em que já
não era a ilha, mas o mar e as sereias;

Ao Felipe Vernizzi, por explodir toda angústia em múltiplos pixels e ritmadas
disputas;

Ao Rodrigo Amboni, motor dialético engrenado a café forte, as mais incríveis
gratuidades;

À Érica Zíngano, toda a amizade que nunca sequer nos pertenceu;

À Fátima Costa de Lima e à Ana Lúcia Vilela, a sutil intermitência;

Ao Ceará, o *Memória's Heaven* do *Bronx*.

A máquina do mundo

*E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco*

*se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas*

*lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,*

*a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.*

*Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar*

*toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.*

*Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera*

*e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiros tristes périplos,*

*convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,*

*assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,*

*a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procurasse em ti ou fora de*

*teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,*

*olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,*

*essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo*

*se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”*

*As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge*

*distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos*

*e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber*

*no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,*

*e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade;*

*e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,*

*tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.*

*Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,*

*a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa*

que entre os raios do sol inda se filtra;

*como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face*

*que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há anos,*

*passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes*

*em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,*

*baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.*

*A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,*

*se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.*

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

No desenvolvimento do presente trabalho, partimos dos postulados teóricos de Giorgio Agamben quando afirma que compartilhamos a época do surgimento da figura limítrofe do *muçulmano*, erigida na fronteira em que ética e vida convergem na extinção de todo sentido possível. Isso nos indica que a inaceitável lógica do campo aponta para a urgência de um pensamento que finalmente se detenha sobre o vínculo que nos une: a linguagem.

Portanto, *perquirir o sentido do mundo como ser-com* é o objeto desta dissertação. Construído sob o signo da disseminação, nada impede que o justifiquemos segundo um de seus procedimentos mais recorrentes: *remetendo-o* à urgência que um pensamento da comunidade exige. Nossa leitura se realizará sob a lógica do arquivo, compreendido, segundo Michel Foucault, como o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como *acontecimentos singulares*. Pretendemos, assim, investigar *como* pensar a nossa condição de membros de uma *comunidade* que, nas palavras de Roberto Espósito, é “constituída por la nada”.

Evidenciaremos, portanto, as condições precárias de uma crítica que se faz a partir da ausência de pressupostos, exposta ao abandono, ao nada do fundamento, mas que talvez por isso mesmo já se sinta pronta, ou melhor, já não espere o momento propício para dar-se a ler – e ver, pois se trata, também, de uma reflexão sobre a imagem, aberta à intersecção entre elementos de escrita e objetos de arte com vistas à proposição de uma leitura que se realiza entre o verbal e o visual, entre literatura, filosofia e teoria da arte – sob a condição de admitirmos que elas podem ser distinguidas.

Articulamos, para tanto, um modo de leitura que, reiterando a problemática nietzscheana do eterno retorno, propõe-se a viabilizar uma rede de conceitos referentes à questão do sentido no ser-com da comunidade, que, diferenciando-se em diversos rearranjos, irão perpassar os eixos enunciativos dos quatro capítulos: o objeto sob o viés da taxonomia, o corpo como o corpo do sentido, a viagem no exílio e na errância, a ausência no espaço literário.

As singularidades das escrituras de Wilson Bueno, as fotografias de Arthur Omar e os objetos de arte de Arthur Bispo do Rosário, Javier Barilaro e Mira Schendel servirão como *seres exemplares* imprescindíveis ao desenvolvimento da questão investigada em nossa pesquisa, qual seja, *a assunção do sentido no tempo em que a comunidade exige um pensamento cuja abertura permita que seus membros coabitem na errância aporética da palavra*.

Abstract

In the development of this thesis, we start with Giorgio Agamben's theoretical propositions when he says that we are living in the age of the surge of the *musselman*, a limit-figure erected on the frontiers in which ethics and life converge in the extinction of all possible sense. This leads us to infer that the unacceptable logic of the camp points to the urge of a reflection that ultimately dwells on the bond that links us all: language.

Therefore, the object of this thesis is to inquire into the sense of the world as "be-with". Developed under the sign of dissemination, there is nothing to prevent us from justifying it by using one of its most recurring procedures, that is, by *referring* to the urge which the thought of community demands. Our reading is based on the logic of the archive as it is understood by Michel Foucault: as a system that governs the emergence of enunciations *as singular events*. We aim thus at inquiring *how* to think about our condition as members of a *community* which, according to Roberto Espósito, is "constituted by nothing".

Hence we will emphasize the precarious conditions of a criticism that is made from the absence of assumptions, that is exposed to abandonment, to nothingness in its foundation. But maybe that is the very reason that makes the criticism ready, or rather, makes it not wait for the right moment to be read and seen, since this is also a reflection on the image, which is open to the intersection between writing elements and works of art. This leads us to a reading that happens between the verbal and the visual and that takes in literature, philosophy and art theory.

We propose, therefore, a mode of reading that reiterates Nietzsche's concept of eternal return and that intends to bring forth a net of concepts related to the question of the sense in the community's "be-with". Combined in different ways, these concepts are present in the enunciative axes of the four chapters: the object under the view of taxonomy, the body as a body of sense, the travel in exile and in wandering, the absence in the literary space.

The singularities in Wilson Bueno's writings, Arthur Omar's photographs and the art objects of Arthur Bispo do Rosário, Javier Barilaro, and Mira Schendel will be used as *exemplary beings* which are indispensable to the development of the question inquired in this thesis, that is, *the assumption of the sense in a time in which the community demands a reflection with an openness that allows its members to live together in the word's aporetic wandering*.

Sumário

Introdução	[11]
Objetificar o sentido?	[26]
Índice remissivo das imagens [60]	
Corporificar o sentido?	[61]
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
Índice remissivo das imagens [105]	
Exilar o sentido?	[107]
Índice remissivo das imagens [130]	
Procurar o sentido?	[131]
Conclusão	[157]
1. “pensar (...) lo intratable del coestar sin someterlo a ninguna hipostasis”	
2. “nos encontramos en una desgarradura interna de la civilización única”	
3. “con lo que hay que trabajar: con la comunidad enfrentada a sí misma”	
4. “adelantarse a sí mismo para desafiarse y ponerse a prueba”	
5. “una separación que es también la condición de este ser”	
Bibliografia	[178]

Introdução

Tu, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?
Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*.

Em *O arquivo e o presente*, Raúl Antelo, intentando instaurar o que ele designou de “um estado de debate sobre a ficção contemporânea na América Latina”¹, avança sobre o campo teórico de modo que acaba por projetar uma extensão para além dos domínios do texto. Atento ao procedimento, o pensamento de uma estética do presente possibilita, por fim, que se abdique do modelo epistemológico de análise que permeia o universo da modernidade autonômica – regida pela lógica ordenada e hierárquica na formulação de seus postulados críticos – para que possamos nos mover segundo a lógica arbitrária e anárquica do arquivo, que permeia o traçado das “escrituras do real” estendido sobre a seara das “literaturas pós-autonômicas”.

Demonstrando que no universo expansivo das literaturas pós-autonômicas os próprios valores de realidade e ficção começam a dissolver-se nos limiares das inúmeras potencialidades lingüísticas que se buscam e se entrecruzam na peculiaridade de cada tessitura crítica, Raúl Antelo convida ao seu texto um excerto (de) outro, para, evidenciando-o, dizer que

Ahora, en las literaturas posautónomas [‘ante’ la imagen como ley] todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista [la realidad separada de la ficción], sino la *realidadficción* producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado-publico). Esa realidadficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación.²

¹ ANTELO, Raúl. “O arquivo e o presente”. Disponível em: «<http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata22web.pdf>». Acesso em: março de 2010.

² Idem. p. 48

Quando Josefina Ludmer insiste que a *realidadficción* do universo literário imiscuindo-se na vida inclui também o virtual, sua proposição logo se confunde com a de Giorgio Agamben que, depois de apontar o hiato irremediável entre *phoné* e *logos*, conclui que “somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser até aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma «gramática», neste vazio e nesta afonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis.³ O que nos permite dizer que o *experimentum linguae* é o gesto propício à existência humana enquanto natureza cindida que, no entanto, jamais prescindirá de um vínculo através do qual uma instância política possa emergir, cedendo lugar à vinda da comunidade.

O vazio mencionado por Agamben – e sugerido por Ludmer como *o virtual* –, é o espaçamento incontornável entre língua e discurso, semiótico e semântico, disperso nos contornos superficiais de todo e qualquer signo como o espaço de uma aporia intransponível que incide sobre o pensamento filosófico como a força de uma potência que se nutre justamente da condição humana de articular a linguagem através da privação.

Entretanto, se a voz é o índice de prazer e dor manifesta em todos os viventes, somente a linguagem permite ao homem experimentar sensações boas ou más, distinguir entre justo e injusto. Desse modo, esse vazio do hiato que nos aproxima e distancia é o elo paradoxal que nos permite criar laços comunitários efêmeros e fortuitos que produzam o lugar da diferença na habitação (*oikía*) e na cidade (*pólis*).

A linguagem se liga ao mundo no momento em que se divisa um horizonte lingüístico-comunitário pautado na distinção grega entre *zoé* (forma de vida comum a todos os viventes) e *bíos* (forma de vida de um indivíduo ou de um grupo), ou seja, a linguagem se liga ao mundo através da força de um suplemento de politização. Análoga à relação entre o *logos* que articula a *phoné* na passagem da forma à

³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 16.

significação, a política articula a *zoé* através de atributos qualitativos que nos permitem reconhecê-la como *bíos*. Na *pólis*, a vida humana se constitui somente sob a condição do surgimento de uma normatização, criada para permitir que a linguagem exista através de seu caráter referencial; caráter este responsável também por insuflá-la dos dinamismos (des)regrados dos jogos lingüísticos que acontecem no âmbito de um *telos* compartilhado.

O ser do pensamento como a forma de vida na palavra.

Ora, nesse intercâmbio - incessante atravessamento do abismo -, pode-se dizer que a vida humana devém na forma lingüística e vice-versa, o que desde já reivindica em si a assunção de que a articulação entre forma e vida, signo e pensamento, é o elo que nos vincula à comunidade que é, a um só tempo, necessária e infundada, mas, ainda assim, compartilhada:

entre existencias singulares que no son sujetos, y cuya relación – la partición misma - no es una comunión, ni una apropiación de objeto, ni un reconocimiento de sí, ni siquiera una comunicación como se la entiende entre sujetos. Pero estos seres singulares están ellos mismos constituidos por la partición, son distribuidos y situados o, más bien, *espaciados* por la partición que los hace *otros*: otros el uno para el otro, y otros, infinitamente otros, para el Sujeto de su fusión, que se abisma en la partición, en el éxtasis de la partición: «comunicando» por no «comulgar». Estos «lugares» de «comunicación» ya no son lugares de fusión, aunque *se pase* de uno a otro; están definidos y expuestos por su dis-locación. Así, la comunidad de la partición sería esta dis-locación misma.⁴

O vínculo comunitário nunca foi e nem será um vínculo assegurado por uma reciprocidade contratual, mas sim um vínculo que se fragmenta na exposição de uns aos outros. A referencialidade inerente ao vazio do signo lingüístico é o elemento mais forte deste vínculo, pois enquanto afirma uma existência comum, avança sobre o nada que nos funda como um corpo que necessita de espaço a percorrer para sofrer as metamorfoses advindas do contato com o outro, as quais o fazem sentir vivo (e ávido). Destarte, aquiescendo com a referencialidade na constatação de que a

⁴ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001. p. 51.

linguagem existe como “a ilatência impresumível que os homens habitam desde sempre, e na qual, falando, respiram e se movem”⁵, se em Hobbes o acordo originário é estabelecido na estipulação artificial de um contrato social, o acordo que funda a comunidade da existência – existência aqui entendida como exposição das singularidades – faz-se presente na repetição: “en cuanto es actuado y repetido en el ahora, y vuelve así la vida posible. El con-sentido es el origen del sentido no en cuanto comunidad constituída sino en cuanto ‘hacer’ que confirma la posibilidad de una puesta en común del sentido.”⁶ Referir-se à comunidade como “necessária e infundada, mas, ainda assim, compartilhada”, é um modo de denotar a impossibilidade de conferir-lhe atributos, pois mais que ser justificada, a comunidade pede que seja atuada.

A vida das formas: nossas formas de vida.

Raúl Antelo indica a urgência em “revisitar o arquivo para retirar dele linguagens até então obliteradas”. Ora, se o arbitrário do arquivo operando no “tejido de palavras e imagens de diferentes velocidades e densidades”, conforme mencionado por Ludmer, é o modo de ser da linguagem como exposição do comum na *configuração* de um sentido real-ficcional, a pós-autonomia que acentua a condição errante da literatura resvala na escrita não apenas como o tramar do pensamento nos traçados da palavra, mas no que, da escrita, se *excreve*. Conceito cunhado por Jean-Luc Nancy, *excrever* o corpo é outra maneira de aludir ao limite absoluto entre o sentido da escrita e a extensão de pele e nervos do corpo, constituindo, pois, uma tentativa teórico-prática de conjugá-los através do que passa de um ao outro. Em *Políticas da escrita*, Jacques Rancière também se dispõe a

⁵ Sobre o termo *ilatência*, Agamben observa que se trata de um termo que “aparece na análise heideggeriana do conceito de verdade (a partir do gr. *a-lethéia* ‘verdade, realidade’, comp. pref. neg. *a(n)-* e subst. *léthe* ‘esquecimento’) como o *não-oculto*, ou seja, da verdade como *revelação* ou *descobrimto* do ser.” AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 17.

⁶ ESPOSITO, Roberto; GALLI, Carlo; VITIELLO, Vincenzo (orgs). *Nihilismo y política: com textos de Jean-Luc Nancy, Leo Strauss, Jacob Taubes*. Buenos Aires: Manantial, 2008. p. 56.

perquirir o que liga o conceito de escrita ao pensamento no liame comunitário.

Citamos Rancière:

O conceito de escrita é político porque é um conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com sua própria alma. (...) antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação (...) Ela [a escrita] é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.

Abordar a escrita como o gesto inerente à “constituição estética da comunidade” é aceitar que a partilha do sensível advinda da inscrição-fora do texto toca o comum e o particular, a *res cogitans* e a *res extensa*⁷, o arquivo e a biblioteca e que é isso o que permite, a um só tempo, “a inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalente pluralidade da rede.”⁸ Consentir que este toque está sempre a acontecer na escrita não nos faculta uma explicação. Afinal, sabemos que a escrita pode se dar no espaço aberto por uma leitura e que “leitura” é mais um nome para a disseminação dos sentidos na *arealidade*⁹ do corpo. Do que se depreende que, dentre tantas significações, urge que nos voltemos sempre ao *toque*, ao que nos une, separando.

⁷ Conceitos propostos por Jean-Luc Nancy ao tratar da questão do corpo. Por esse motivo, serão melhor abordados no segundo capítulo. No entanto, convém anteciparmos uma breve aproximação: “La sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad. Mejor aún: conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. No hay más que un existente, que puede considerarse bajo el aspecto de su puntualidad o bien bajo aquel de la exposición de esta puntualidad.” NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. p. 11.

⁸ ANTELO, Raul. *Op. cit.*, p. 56

⁹ Palavra que, alargando-se, evoca uma idéia de área. Idéia que, no entanto, não predomina sobre outra, ao lermos o prefixo que indica negação *a*-realidade. No tectônica dos corpos, ela designa a falta que demanda o contato na formação de um sentido que se (des)dobra na própria extensão da palavra, uma vez que “la extensión es en sí fuera de sí: distancia entre los lugares, *partes extra partes*, figuras y movimientos (siendo las figuras mismas el efecto de un movimiento que las traza).” NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 45.

Em *Las musas*, texto em que Jean-Luc Nancy discute o que *resta* da arte e, portanto, o que nela *resiste*, outra questão se volta para o teórico: “si el arte, hoy, sigue siendo arte”. À procura de uma possível resposta, Nancy encontra em Hegel a mais abrangente definição que lhe possa servir como elemento de ligação à construção de seu raciocínio sobre o *ser* da arte: “el arte es *la presentación sensible de la Idea*.” Acontece que, neste caso, a acepção hegeliana de Idéia não concerne ao intelecto ou a alguma projeção futura, idealizada, mas sim à “presentación a sí del ser o de la cosa. Es, de tal modo, su conformación y su visibilidad interna, y también la cosa misma en cuanto es vista, palabra que debe tomarse a la vez como substantivo (la cosa como una forma visible) y como adjetivo (la cosa *vista*, aprehendida en su forma, pero a partir de sí o de su esencia).” A arte, portanto, é “la visibilidad sensible de esta visibilidad inteligible, es decir, invisible”.

A partir desta constatação, a relevância em pensar a arte (e a literatura como uma manifestação da força das musas que anima toda e qualquer manifestação artística) se confunde com a necessidade de deixar que o próprio conteúdo do *experimentum linguae* se exponha como o núcleo radioso da comunidade: a existência da linguagem. O incorpóreo da linguagem é o que garante a exposição do mundo-dos-corpos enquanto tal: ser-uns-com-os-outros, singular-plural da origem. A linguagem, portanto, está no *com*, ela é a forma de relação absoluta em que

todo lo existente se expone como su sentido, es decir, como la participación originaria según la cual lo existente se relaciona con lo existente, circulación de un sentido del mundo que no posee ni comienzo ni fin, que es el sentido del mundo como ser-con, la simultaneidad de todas las presencias que son todas las unas con respecto las otras, y de las que ninguna es en sí sin ser con las demás.¹⁰

Perquirir *o sentido do mundo como ser-com* é o objeto desta dissertação. Ainda que construído sob o signo da disseminação, nada impede que o justifiquemos

¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Madri: Arena Libros, 2006. p. 100.

segundo um de seus procedimentos mais recorrentes: *remetendo-o* à urgência que um pensamento da comunidade exige e à disponibilidade que a lógica do arquivo, sob o viés de uma política do anacronismo, respeita.

Quanto à estrutura, o presente trabalho se divide em quatro capítulos – além dos capítulos introdutório e conclusivo. Em cada um deles, um livro do escritor contemporâneo Wilson Bueno¹¹ emerge como o fio que alinhava “reticulado do avesso”¹² que irá compor nosso *corpus*: *Cristal*, *Mar Paraguayo*, *Meu tio Roseno*, *a cavalo* e *Canoa Canoa*. Deixaremos para revelar o porquê desta escolha logo após uma breve digressão.

Pensar a vinda do sentido como o que se sente passar é compreender que a comunidade se constitui no confronto, no choque de uns com os outros com vistas à promoção de um contato que, por sua vez, fará irromper a verdade do mundo - que, por ser um a cada outro olhar, jamais poderá ser unívoca. Ora, apesar de a mera menção da palavra “mundo” proliferar uma infinidade de imagens possíveis, cumpre ressaltar que esta palavra já teve uma vinculação bem próxima ao conceito identitário de obra, pautado por um caráter autoral, de filiação: “‘Dios’ fue el nombre de la transformación del mundo en obra. El ‘hombre-dios’ fue el nombre de su transformación en operación. El ‘mundo’ es de ahí en adelante el nombre de lo que no opera ni es operado: el sentido del ‘hay’.”¹³

¹¹ Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, Paraná, em 1949, e faleceu em 2010, em Curitiba, onde criou e dirigiu, durante oito anos, o jornal literário *Nicolau*. Foi também co-editor da revista *Azul*, publicada em Nova York. Escreveu *Bolero's Bar* (Curitiba: Criar edições, 1986), *Manual de Zoofilia* (Florianópolis: Noa Noa, 1991), *Ojos de agua* (Argentina: El Territorio, 1992), *Os chuvosos* (Curitiba: Tigre do Espelho, 1999), *Mar Paraguayo* (Buenos Aires: tsé-tsé, 2005), *Cristal* (São Paulo: Siciliano, 1995), *Meu tio Roseno, a cavalo* (São Paulo: Ed. 34, 2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (São Paulo: Ed. Planeta, 2004), *O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo* (Florianópolis: Katarina Kartonera, 2009) e *Canoa Canoa* (Córdoba: Babel Editorial, 2009). Integrou a coletânea *Medusário* (México: Fondo de Cultura Económica), da produção literária latino-americana e também a seleção “Pindorama – 30 poetas de Brasil”, da revista argentina *Tsé-tsé*, números 7/8. Buenos Aires, outono, 2000, pp. 25-28.

¹² BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 129.

¹³ NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca editora, 2003. p. 224.

Pois bem, a eleição das obras e sua disposição em quatro capítulos distintos aconteceu não apenas para evitar que a literatura servisse de cadáver a ser compartimentalizado segundo um diagnóstico de conceitos teóricos impregnados em um que outro excerto probatório, mas para denotar a metamorfose dos diversos (e divergentes) processos de escrita, promovendo a diferenciação com o propósito de sugerir que a exposição das singularidades desvelada no espaço vazio da comunidade é o que escapa à qualificação dos escritos segundo uma essência comum que os encerra na genealogia de uma obra. Logo, “ni obra que producir, ni comunion perdida, sino el espacio mismo, el espaciamento de la experiencia del afuera, del afuera-de-sí”.¹⁴

Wilson Bueno deixa de se confundir com o nome de Deus para experimentar a morte, que não é outra coisa senão o “«en tanto que» sin cualidad ni complemento”, ou melhor, “desde el ángulo del sentido, y de la verdad, es presentar lo «en tanto que» *como tal*, es decir, la exterioridad de la cosa, su ser-delante, su ser-con-todas-las-cosas (y no su ser-en o su ser-en-otra-parte).”¹⁵ Wilson Bueno é mais um vestígio, mais uma marca singular espraiando-se sobre os laços da comunidade, como tantas outras.

Apesar de haver uma divisão, ao avançarmos na leitura podemos perceber que alguns dos elementos comuns na construção de seus textos – como certas expressões em guarani; a vacilação dos nomes dos personagens: os de alguns sofrem mutações no decorrer da narrativa, outros são “nomeados” através de adjetivações, há também aqueles cujos nomes não são mais que ruídos onomatopéicos; a prática recorrente de contextualizações taxonômicas; a mescla das línguas – quando inseridos nesta divisão em capítulos, potencializam a questão do singular-plural já mencionada como um forte elemento da comunidade; elemento importante porque assinala uma mudança significativa no pensamento paradigmático da modernidade: a crise do valor do novo

¹⁴ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madri: Arena Libros, 2001. p. 41.

¹⁵ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Madri: Arena Libros, 2006. p. 104.

que impulsiona uma utopia do futuro pautada pela idéia de progresso, desenvolvimento e inovação. A utopia futurista impregnada no espírito moderno é um dos maiores impasses com que tem de se confrontar o pensamento da comunidade, pois para que ele possa se dar, uma nova concepção de história e tempo – já antecipada na proposição teórica nietzschiana do eterno retorno do igual – deve acontecer.

Se a divisão em capítulos parece confirmar um centro, a cabeça, basta atravessar os títulos para que a extensão dos corpos confunda o visível e o invisível. Em *La poesía como experiencia*, Philippe Lacoue-Labarthe refere-se à arte a partir do conceito freudiano de *unheimlich*: estranhamente familiar. Nancy, em *Las musas*, diz-nos que o que a arte nos faz ver é que “el sentido del mundo sólo se da al dislocar desde el origen su sentido único y unitario de «sentido» en la *zonificación* general que se indica bajo tal o cual distribución diferencial de los sentido.”¹⁶ O que evidencia que o “estranhamente familiar” mencionado por Lacoue-Labarthe certamente acontece porque a visibilidade que recai sobre os materiais difere da visibilidade advinda da escrita; a “*zonificação*” mencionada por Nancy concerne à maneira em que as zonas, em virtude desta peculiaridade, se diferenciam.

Además, cada tipo o forma se multiplica en una infinidad de puntos, una *localidad* divisible al infinito aunque sus «puntos» no sean geométricos y de dimensión cero, y afecten en cambio, cada vez, una extensión determinada. Por otro lado, y para concluir, en cada valor local la mirada combina valores sensibles heterogéneos, pero sin homogeneizarlos: *ese* rojo es también un espesor, una fluidez, una figura, un movimiento, un estallido sonoro, un sabor o un olor. La zona misma está zonificada.¹⁷

Porque no palavrório de tantas falas o que se há de atentar é o cuidado do ser-como-tal, “«cuidándose» en el sentido de la discusión, como se «cuida», en el sentido

¹⁶ NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 32.

¹⁷ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 35.

de la perseverancia en el ser”¹⁸, como poderíamos hablar (d)o sentido do mundo como ser-com separando o visível do invisível se eles não são mais que camadas do sensível que se intercambiam em um processo infinito de auto-afetação?

Reiterando a problemática da diferença que se dá na repetição, tentamos viabilizar uma rede de sentidos no seio da comunidade que, cintilando diferentes matizes, apresentassem as condições precárias de uma crítica que se faz a partir da ausência de pressupostos, que se constrói sobre uma impotência em distribuir às palavras os referentes que elas não têm, uma crítica exposta ao abandono, ao nada do fundamento, mas que talvez por isso mesmo já se sinta pronta, ou melhor, já não espere o momento propício para dar-se a ler (e a ver).

Sendo assim, perseguindo a hipótese de que o sentido do mundo se dá somente no âmbito da comunidade, em todos os capítulos, através do retorno de questões como o tempo, o espaço, o corpo, a matéria, a errância, a ausência, pretendemos apresentar a singularidade de cada procedimento segundo os objetos comprometidos neste *juego de la juntura*. Para tanto, devemos correr o risco de investir sobre ruínas, visto que

En frente de las monstruosidades de pensamiento (o de “ideología”) que se enfrentan en razón de no menos monstruosas cuestiones de poder y de usufructo, hay una tarea, que consiste en pensar lo impensable, lo inasignable, lo intratable del coestar sin someterlo a ninguna hipótesis. No es una tarea política ni económica, es algo más grave y gobierna, a fin de cuentas, tanto lo político como lo económico. No nos encontramos en una “guerra de civilizaciones”, nos encontramos en una desgarradura interna de la civilización única que civiliza y barbariza el mundo de un mismo movimiento, pues ya ha tocado la extremidad de su propia lógica: ha devuelto el mundo enteramente a sí mismo, ha devuelto la comunidad humana enteramente a sí misma y a su secreto sin dios y sin valor de mercado. Con eso es con lo que hay que trabajar: con la comunidad enfrentada a sí misma, con nosotros enfrentados a nosotros, con el *con* que se enfrenta al *con*. Un enfrentamiento que sin duda pertenece esencialmente a la comunidad: se trata a la vez de una confrontación y de una oposición, de un adelantarse a sí mismo para desafiarse y ponerse a prueba, para dividirse en su ser con una separación que es también la condición de este *ser*.¹⁹

¹⁸ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 103.

¹⁹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. p. 33.

No primeiro capítulo, abordaremos o lidar com a matéria do mundo através da lógica do colecionador que, apesar de empreender uma luta contra a dispersão das coisas, reunindo-as segundo uma afinidade ou mesmo uma cronologia, guarda também em si o alegorista que “desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa do que lhes é afim e do que lhes é próprio. Ele as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado.”²⁰ As fotografias de Arthur Omar, assim como os mantos e os estandartes de Arthur Bispo do Rosário, conferem um suporte narrativo à tessitura teórica que, a nosso ver, potencializa o exercício taxonômico evidenciado em *Cristal*.

No segundo capítulo, partiremos de uma discussão sobre o corpo para intentar uma apresentação de como os nossos corpos se afetam conforme o trânsito se dá entre a *res cogitans* e a *res extensa*. O sentido sensível tem sentido inteligível na intelecção de sua própria receptividade: os matizes de Javier Barilaro atravessam o texto não apenas como um desenho de palavras cujos contornos proteiformes parecem atravessar a membrana translúcida de nosso pensamento teórico, mas sim como outra escritura que pede (e concede) a palavra. À sua maneira, as singularidades de seus livros feitos com papelão recolhidos das ruas e de suas pinturas-poemas-colagens (de)formadoras de fragmentos como zonas erógenas do pensamento, anunciam-se, a cada uma das cinco subdivisões do capítulo, como relatos que concernem os mesmos nódulos teóricos impregnados na linguagem-em-cópula-de-idiomas de *Mar Paraguayo*.

No terceiro capítulo, através do nomadismo, buscamos discernir a viagem do exílio, a busca interminável do expurgo discriminatório, articulando o desgarro das transparências de Mira Schendel com a errância de *Meu tio Roseno, a cavalo*.

No quarto capítulo, o oco da *Canoa Canoa* em busca de seu canoeiro fala da própria fala, a literatura se expõe como essa necessidade infinita do outro,

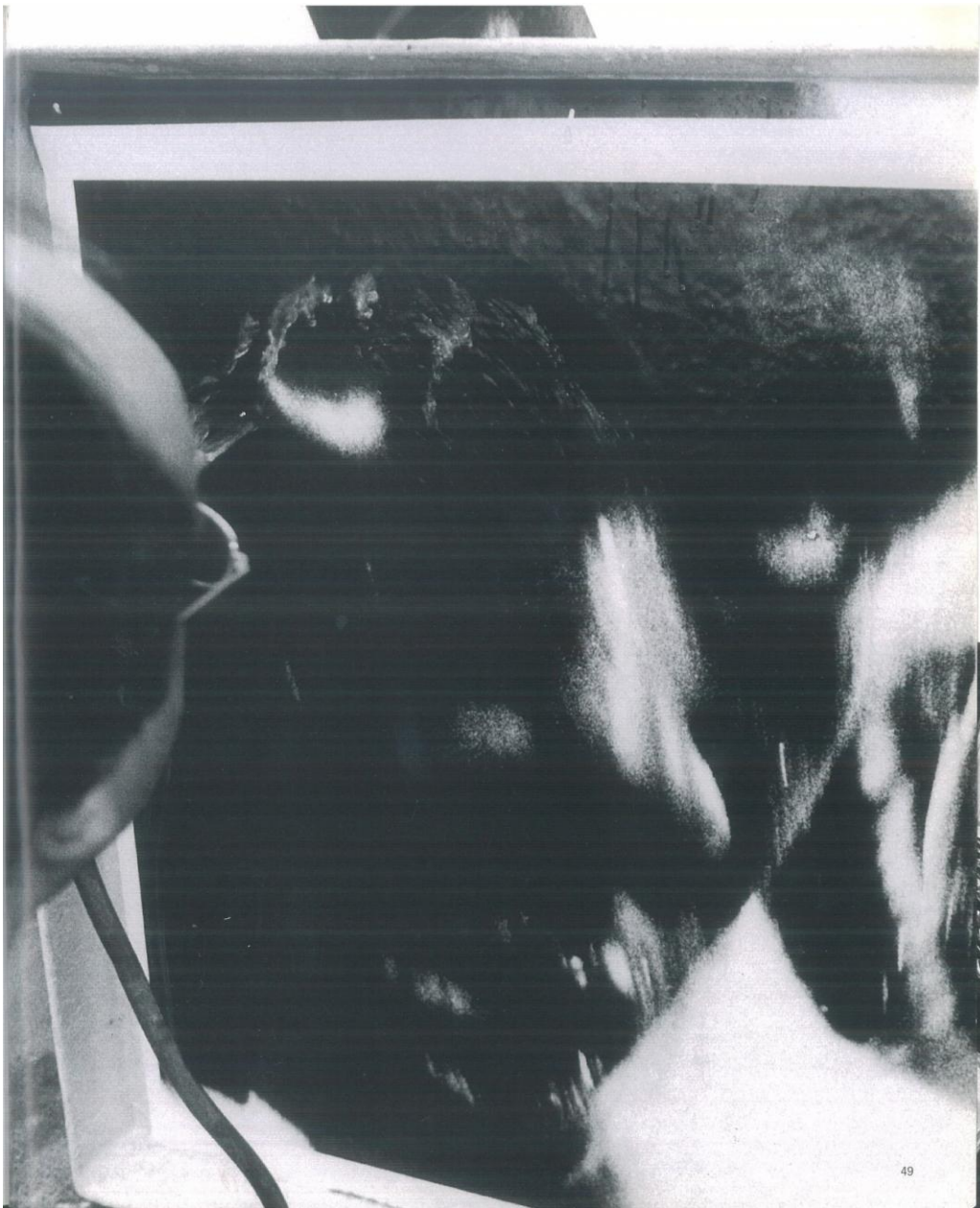
²⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 245.

movimento intermitente como o fluxo das águas: livro e leitor, poema e poeta, ausência e exuberância, leitura e escritura: o motor que nos exorta a seguir é o mesmo que nos força a admitir que “tem mais presença em mim o que me falta.”²¹

²¹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 67.









Corpo filosófico vivo



Não te vejo com a pupila,
mas com o branco dos olhos



Retire o centro e
terás o universo

Objetificar o sentido?

El infinito, querido, es bien poca cosa;
es una cuestión de escritura. El universo
sólo existe sobre el papel.
Paul Valéry, *Monsieur Teste*

Recebido o convite, faz-se necessário que se coordenem os primeiros passos em direção a. O percurso se entrevê seja através de uma avenida, uma alameda, um corredor ou quiçá qualquer orifício de um corpo disperso: o percurso, ainda. Busca-se um desígnio, confabula-se acerca da questão, embora nada se articule e justifique. Eis que se chega a uma morada, um sítio qualquer onde estão dispostas, em série, fotografias de faces ultra ampliadas. Acompanhando o redimensionar intermitente, começamos a perceber que a assimilação de cada foto varia conforme a distância: em um primeiro momento, quando o encontro se dá com o conjunto de todas elas, é quase inevitável que as dissolvamos em uma ordem serial em que a especificidade de cada rosto se perde na ilusão de uma humanidade que se dissemina em uma totalidade absoluta.

Involuntariamente integrados ao espaço, involuntariamente instados a avançar: uma vez mais próximos, intuímos um modo de organização em que as imagens se repartem em “agrupamentos coerentes”, nos quais elas “trocam correntes energéticas entre si, movimentos e direções, ou então exibem traços em comum, formando ritmos e séries.”²²

Por “aguçar das percepções”, podemos também exprimir uma sucção violenta sobre a volição: é o *eu* quem decide seguir ou ele finge – para quem? - não ceder à coação que lhe atravessa o próprio discernimento sobre escolhas hipotéticas? O fato é que, ainda mais de perto, torna-se possível esquadrihar uma única foto, fortuita aparição que

²² OMAR, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003. p. 48.

(...) passa a ser a totalidade do instante, o campo de concentração. É o instante humanizado, por excelência. O espectador reconhece um outro à sua frente. Mais um passo, o tamanho da foto aumenta e se confronta com a pequena dimensão do corpo do espectador. Jogo de escalas. Com a diminuição do espectador diante do aumento da foto, paradoxalmente é como se ele estivesse sendo visto de longe por ela, ele se sente distante.²³

O empuxo perdura. Independentemente de o movimento aproximativo acontecer pelo revezamento das passadas que deslocam todo o corpo em direção à fotografia, ou de se tratar de uma projeção distante da visão, o que conta é o acercamento:

Se ele se aproximar ainda mais, começa a dissolução da compacidade da imagem. O rosto perde o contorno, os acidentes faciais já não são reconhecíveis, e então os grãos proliferam. As formas se degradam em manchas, e o que a foto oferece e sustenta agora é isso, zonas longas de pura textura, feitas de matéria fotográfica granular. Turbilhões abstratos, espirais caóticas de pura vibração. Se tivéssemos a capacidade visual, naquele momento, de nos aproximarmos mais ainda desses grãos, e isolarmos um a um, em escala microscópica, tenho certeza veríamos blocos de cinco, dez grãos semelhantes, agrupados, formando padrões, até atingirmos a visão ampliada de um único grão, do tamanho de uma foto da própria *Antropologia da Face Gloriosa*. Esse grão seria um novo tipo de face. (...) Ao ficarmos frente a frente com um grão, único e isolado, provavelmente nosso olhar projetaria essa configuração facial nas suas incongruências e torções espaciais. Então perceberíamos os grãos gloriosos que compõem a matéria.²⁴

Resultado de um exercício obsessivo de compilação de imagens, em 1997 (depois de haver sido editado por primeira vez pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com o apoio da Petrobrás), a série *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar é publicada pela editora paulista Cosac & Naify, sob o título *O zen e a arte gloriosa da fotografia*.

Retomando aquele instante inicial em que nos deparamos com o grandioso conjunto da obra de Omar, temos a impressão de nos defrontarmos com uma série de retratos. Entretanto, como se nos submetêssemos à ação de forças contrárias atuantes

²³ Idem, p. 48.

²⁴ Idem, Ibidem.

em um plano de superfícies imantadas, escapamos à fixidez dos ideais estéticos do retrato clássico – que buscavam capturar uma essência do sujeito através de um delineamento preciso e definitivo de seu rosto –; aos ideais cientificistas do retrato antropométrico dos novecentos, que intentava uma identificação do humano segundo uma fisionomia determinada²⁵, e lançamo-nos à descoberta de estudos sobre

o primeiro objeto que o ser humano vê na vida, e que programa sua relação visual com a realidade. O rosto, o objeto por excelência, o objeto mais importante do planeta, um objeto do mundo que representa o próprio mundo, um objeto do mundo eleito como a sua expressão concentrada, e tratado, portanto, como paisagem. Não sou um retratista, mas apenas um paisagista do rosto.²⁶

Admitindo que delinear paisagens é lançar-se a viagens, no ponto em que estamos já não podemos deixar de responder ao convite, avançando cada vez mais na direção do rosto, penetrando-o até que seus próprios contornos já não sejam sentidos, mas tão somente a matéria de que é feito. Faz-se necessário entrar no rosto até o ponto de dilacerá-lo, mexer na matéria até a desfragmentação total da imagem para que, alcançando os “domínios do grão” de que nos fala Omar, tomemos a palavra como este grão que, de fato, nos exhibe um rosto, nos remete ao objeto originário, à matéria embrionária: o mundo.

²⁵ A pesquisa desenvolvida por Eliane Robert Moraes acerca da ingerência de dispositivos de poder sobre o corpo inicia-se com a análise da figura do decapitado, na literatura do século XX. Segundo a autora, a derradeira ação do carrasco, ao exhibir o rosto do “monstro” decapitado para a horda de espectadores, revela que “a arte de retratar guilhotinados teria se desenvolvido para reiterar os objetivos da exibição pública das cabeças decapitadas: ‘desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação’. Nesse sentido (...), a iconografia do gênero responderia a aspirações antigas e modernas: de um lado, aos ideais estéticos do retrato clássico, cujo objetivo era fixar a expressão completa e definitiva de um rosto para alcançar ‘a essência do sujeito’; de outro, aos ideais ‘científicos’ do retrato antropométrico que, a partir do século XIX, visava a definir o ser humano por de (*sic*) sua conformidade a uma determinada fisionomia. Os retratos dos guilhotinados representariam, portanto, um ponto de contato entre a estética do modelo humano e a ciência policial das identificações do rosto.” MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. p. 18-19.

²⁶ OMAR, Arthur. *Op. cit.*, p. 52.

Tal qual um punhado granular recolhido de um deserto de sal que se estende ao norte do território argentino – fato que poderia dar-se também onde se demarca por Chile ou Bolívia –, recolhemos em nossas mãos o mundo em vida, exposto em sua materialização disforme. Identificando aí um procedimento caro a Jorge Luis Borges, a mirada dirigida a este punhado nos desconcerta e interpela como se a camada granular de matéria fotográfica de um dos rostos de Omar compusesse, fortuitamente, o traçado da caligrafia borgiana de *El Rostro*:

El año 163 de la Emigración y quinto de la Cara Resplandeciente, Hákin fue cercado en Sanam por el ejército del Jalifa. Provisiones y mártires no faltaban, y se aguardaba el inminente socorro de una caterva de ángeles de luz. En eso estaban cuando un espantoso rumor atravesó el castillo. Se refería que una mujer adúltera del harem, al ser estrangulada por los eunucos, había gritado que a la mano derecha de profeta le faltaba el dedo anular y que carecían de uñas los otros. El rumor cundió entre los fieles. A pleno sol, en una elevada terraza, Hákim pedía una victoria o un signo a la divinidad familiar. Con la cabeza doblegada, servil – como si corrieran contra una lluvia – dos capitanes le arrancaron el Velo recamado de piedras. Primero, hubo un temblor. La prometida cara del Apóstol, la cara que había estado en los cielos, era en efecto blanca, pero con la blancura peculiar de la lepra manchada. Era tan abultada o increíble que le pareció una careta. No tenía cejas; el párpado inferior del ojo derecho pendía sobre la mejilla senil; un pesado racimo de tubérculos le comía los labios; la nariz inhumana y achatada era como de león. La voz de Hákim ensayo un engaño final. “Vuestro pecado abominable os prohíbe percibir mi esplendor...” comenzó a decir. No lo escucharon, y lo atravesaron con lanzas.²⁷

Voltamos a nos afastar novamente. Estamos agora diante não só dos múltiplos rostos que compõem a *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar, com suas carnavalescas purpurinas, cinzas, confetes e cílios postiços, mas também de faces marcadas por manchas de lepra, pálpebras pênseis, narizes inumanos e dedos sem unhas. Indo além, começamos a perceber que cada um dos grãos de palavras com os quais nos deparamos estão sempre formando montículos de rearranjos para outras imagens, em rompantes incontroláveis. No que conduz à totalidade através da

²⁷ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 388.

particularidade de um grão está “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos: *El Aleph*.²⁸

Consentindo com a sedução da escritura de Borges, tentamos, como Omar, retê-la em um rápido disparo para, depois, trabalhar sua matéria: “La verdad no penetra en un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz.”²⁹ Um cristal?

Poeta submerso na fissura entre linguagem e mundo, Francis Ponge “postula (...) a materialidade, a diversidade e a opacidade ou desafiante resistência das coisas do mundo.”³⁰ Referindo-se a seus textos como uma “retórica por objeto (quer dizer por poema)”, a linguagem do *objeu*³¹ (objogo) de Ponge busca refazer o mundo nos “vários sentidos de ‘refaire’ em francês: não só refazer, recomeçar; restaurar, restabelecer, recompor; mas também consertar, e ainda enganar, ludibriar, trabalho de imitação irônica.”³² Em Ponge, o objeto resiste à apreensão. Ele acusa. Mais do que se afigurar, ele se desmancha em partes, ou melhor, ele rodopia, alternando suas

²⁸ Idem, p. 750.

²⁹ Idem, p. 751.

³⁰ PONGE, Francis. *Alguns Poemas*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996. p. 12.

³¹ Capturada pelo eterno inacabamento em dizer objeto algum, a poética pongiana assinala uma crise insuperável, que vai desembocar justamente no desconcertante *objeu*. Em *Francis Ponge – O objeto em jogo*, Leda Tenório da Mota acrescenta que: “Para Ponge, é antes a linguagem que é tridimensional, com suas duas dimensões, uma para o olho, outra para os ouvidos, acrescidas de uma terceira, a significação. E é com tais concretudes que ele sabe que também está lidando quando está lidando com o mundo sólido. É desse fundo sonoro, plástico, conceitual, que dita seus próprios termos e, assim impõe limites de visibilidade, constrangimentos de dicção, hipóteses de interpretação à própria coisa experimentada, que também sai o objeto. Por isso mesmo, nunca inteiramente centrado em si, nunca inteiro, sempre entre dois fogos, sempre dúbio. Por isso mesmo, na expressão do poeta, um “*objeu*”: algo entre o objeto e o jogo (*jeu*), que permite ficar com as duas coisas: o inventário do mundo e a ‘jogada de linguagem’.” A autora dedica um dos capítulos do livro à exposição de cruzamentos entre as vidas e as obras de Ponge e Borges, conferindo maior relevo à questão da conflagração do gesto de inventariar a memória do mundo como decorrente de uma memória livresca, através da qual está implicada a noção de *objeu* mencionada e por meio do qual, “envolvido, sem solução, com jogos retóricos e objetos, o poeta tanto transporta seus objetos para o mundo da linguagem quanto se acha, diante deles, em transporte” DA MOTTA, Leda Tenório. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 39.

³² Idem. p. 14.

muitas facetas ante o atônito olhar humano – lembramos, aqui, a pertinência do comentário infantil de Picasso relatado em *A Prática da Literatura*: “você, suas palavras parecem uns peõezinhos, sabe, umas estatuetazinhas, que vão rodando e cada palavra tem muitas faces, que vão clareando umas às outras.”³³ Mais do que ocupar um lugar fixo em que pudesse ser possuído ao alvedrio do homem, o objeto afeta-o e complementa-o, tornando-o, inclusive, refém do que Derrida, em *Signéponge*, definiu como “rage de l’expression”: a ordem de falar.³⁴

Em *Métodos*, Ponge discorre brevemente sobre os cristais:

Temos aqui espécies homogêneas, de elementos perfeitamente definidos, que crescem por justaposição dos mesmos átomos ligados entre si pelas mesmas relações, para enfim surgir segundo seus contornos geométricos próprios. Nessa pretensa liberdade oferecida pelas falhas de sua sociedade circundante, que mais podem eles desenvolver senão sua determinação particular, em sua maior pureza e rigor? Daí seu elã, daí seus limites, seus maravilhosos limites! Temos, para já, a perfeição. Já não se trata mais de argumentos porém de EVIDÊNCIAS concretas e, graças a essas evidências (LIMITADAS), de que poderes! Vazias de nuvens, de toda e qualquer sombra, a mínima luz se sente aí aprisionada, e não pode mais sair: ela crisa os punhos, se agita, cintila, tenta fugir, então, mostrando-se quase simultaneamente em todas as janelas, como hóspede atônito de uma casa (por ele mesmo) incendiada...³⁵

A imagem cristalina de Ponge – ainda que carregada da opacidade que impregna todos os (seus) objetos – se desdobra, neste trajeto, em dois³⁶ “baús”: o da “vieja casa inveterada de la calle Garay”, do conto *El Aleph*, de Jorge L. Borges; e o da casa da Velha de onde se avista a “estrada do Gouveia”, da novela *Cristal*, de Wilson Bueno. Uma mesma remissão que se bifurca em distintos acessos às imprevisíveis manifestações do mundo. Se aceitarmos que o universo pode revelar-se em um rosto ou em um objeto, acomete-nos a evidência de que somos capazes de ler o mundo na

³³ PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. p. 152.

³⁴ DERRIDA, Jacques *apud* DA MOTTA, Leda Tenório, *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 29.

³⁵ PONGE, Francis. *Op. cit.*, p. 79-80.

³⁶ Que constituem um terceiro: o baú da infância de Ponge. Assim como o de Borges e o de Bueno, este também se apresenta como um mundo de sensibilidades, concretudes e ausências lingüísticas: “lembro que, quando era criança, meu pai tinha dicionários na sua biblioteca, e eu entrava lá dentro como dentro de um baú cheio de tesouros, brincos, jóias, como o baú do marajá, o cofre de jóias, cheio de jóias.” DA MOTTA, Leda Tenório. *Op. cit.*, p. 136.

fugacidade de um instante qualquer. Mas se isto é assim, por que temos a impressão de que podemos prescindir da linguagem em detrimento da imagem, separando-as, quando uma não acontece sem a outra, ou melhor, quando ambas não são mais que facetas do *objeu*? Ponge adverte-nos que “não se trata mais de argumentos, porém de EVIDÊNCIAS concretas”. Se assim o é, vasculhemos os baús.

No conto de Borges, é o amigo do narrador, Carlos Argentino, quem primeiro encontra o Aleph. A descoberta de Argentino se dá a partir da menção de um terceiro acerca da existência de um baú no sótão da casa da Rua Garay, o qual lhe incitava a procurá-lo sob a alegação de que ali ele iria encontrar “um mundo”. Ao relatar sua descoberta ao amigo (narrador), Carlos lhe assegura que somente ele (dono “legítimo” do portal) seria capaz de entender efetivamente o significado de “mundo” revelado naquela expressão. Ocorre que, ao avançarmos na leitura do texto, o próprio narrador, após a *sua* visão de todos os pontos do universo em um só e a descoberta de um manuscrito atribuído a um cônsul britânico que garantia a existência de outros Alephs, questiona não só a falsidade do Aleph da Rua Garay, mas a possibilidade de haver ou não visto o Aleph em todas as coisas porque passara, tendo dele esquecido. Sendo assim, de onde provém a certeza de Carlos Argentino de que também naquele baú, de que também aquele terceiro qualquer não seria legítimo detentor do entendimento sobre a visão do *mundo* em um ponto?

Na novela de Bueno, a variedade dos elementos desafia os limites da linguagem (o que é também dizer *do humano*) através de uma apropriação discursiva das coisas do mundo. Elencando-as de modo compulsivo, a figura da Velha que a elas se vincula (e através delas *se veicula*), confunde-se, por instantes, com a fálscia mencionada por Ponge que, aprisionada no interior de um cristal, mostra-se “quase simultaneamente em todas as janelas, como hóspede atônito de uma casa (por ele mesmo) incendiada...”³⁷. Basta um trecho, uma breve aproximação para visualizarmos a iminência do anúncio de que a qualquer momento, a figura da velha pode deslizar

³⁷ PONGE, Francis. *Op. cit.*, p. 80.

para dentro da imagem pongiana do cristal, para o interior da pedra da coluna da mesquita de Amr mencionada no conto de Borges, para um dos rostos de Omar e, assim, dirigir-nos o olhar do objeto que *inscreve* o relato, como o reivindica a poética de Ponge.

A imagem de um hóspede instalado no interior de uma habitação por ele mesmo reduzida a escombros e cinzas, é propícia a um desdobramento inelutável: quando os objetos se insurgem na mera exposição de sua alteridade radical, a linguagem cede, o poderio de que o homem julga ser o *legítimo detentor* – valendo-nos uma vez mais da contundência do personagem de Borges – retorna-lhe uma espécie de *expressão abismal* e expõe-no, finalmente, à fragilidade do discernimento daquele que, ainda que se saiba eternamente necessitado de abrigo, resiste ao acolhimento, pois esta escolha implicaria o desvencilhar-se de uma concepção de compartilhamento do mundo dissociada de muitos dos seus projetos de dominação e destruição. O anúncio, repita-se, é iminente:

Tinta de cera anil, azur-azur-azul, pomos, rugas, rusgas, aguadas, pó grafite da prússia, serenos areias, claro em sépia e fugidio rosicler, rocio em flor, aragem, cores de malva e leve antúrio, a Velha, ajoelhada diante do Baú, desfolha o álbum de fotografias. Não ousa, como a São Miguel Arcanjo, retirar o álbum do guardado lugar desde onde, forçando os olhos, a Velha imagina o tempo como a fuligem de uma sucessão de auroras. E de longe vem essa cor borrada dos velhos retratos, gastando aqui a carne de um braço e ali o carmim furta-cor de um rosto. Mesmo as fotos em preto e branco a Velha mandara colorir, aquele tempo em que pensava em se casar, ela que, um dia, fora moça e interpelava a vida com grandes olhos amendoados. De que ocre azul-petróleo estas bocas que aí vão? Não pode entender como ficaram violetas estes olhos aqui e nem que seja mancha de giz e alfazema o magenta com que transtorna, neste outro papel, o primitivo cenário de um piquenique. Só um chapéu e uma sombrinha de aneladas pontas com borlas, tremeluzem – entre estragados verdes, lilás e purpurina. Como se voassem sobre uma nuvem, ao entardecer, chapéus e sombrinhas, os olhos da Velha vão e vêem. Ceroso borro color as tintas tangem. Lápis-lazúli, musgo e céu, gasosa a cor se expande, ovais retratos embrulhados em panos, caixas de celofane azul, caixetas de vime e algodão rosa, pó-de-arroz, o minúsculo estojo de um brinco ametista e o óxido verdeo de uma fruteira de antiga prata. Como se no ar, chapéus e sombrinhas, a tarde que fora escarlata, agora de rubro vermelho. Gasto champanhe, arranjo de rosas sobre a mesa, o vaso. Em que escura mortalha, de pano ou papel, ficou preso aquele malva, o malva dos olhos seus? Não

perguntem à Velha que, com ímpeto quase homicida, fecha o Baú – um soco e grunhido estrondo – como quem cerra, com pesada laje, um cadafalso.³⁸

Assim como a Velha não entende o tanger das cores, como se aturde com o mover-se de seus olhos revirando-se desde quando moça até um canto ou outro da casa erigida sobre o seu tempo saturado de fuligem cronológica, também o leitor se embaralha: ao malva de que olhos é tecida a mortalha? Aos olhos amendoados de quando a Velha ainda não era velha, quando ainda interpelava a vida? Ou seria a morte, com seus olhos abertos de fixo azul no corpo morto do Alemão estendido sob o horizonte de sua janela? Eis o dilacerar de um furo que, apesar de aclarar com uma fresta de luz os argumentos tecidos sobre esta superfície, decerto exacerba a tentação de nos apaixonarmos cada vez mais “pelo reticulado do avesso” que vai “ficando mais confuso a cada ponto dado”³⁹. Decididamente, o teor da visão aturdida da Velha se coaduna com a visão do Aleph narrada por Borges: “(...) vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”⁴⁰

Em *La conjuración sagrada*, Georges Bataille narra um episódio que se nos apresenta bastante pertinente, porque reproduz o mesmo gesto angustiado da Velha quando confrontada com uma visão demasiado densa:

Cuando hace unos días estaba con André Masson en esa cocina, sentado, con un vaso de vino en la mano, mientras él, imaginándose de pronto su propia muerte y la de los suyos, con la vista fija, sufriendo, casi gritaba que era preciso que la muerte se volviera una muerte afectuosa y apasionada, gritando su odio hacia un mundo que impone aun sobre la muerte su pata de empleado, no podía dudar más de que el destino y el tumulto infinito de la vida humana

³⁸ BUENO, Wilson. *Cristal*. Sao Paulo: Siciliano, 1995. p. 20-21.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 127-129.

⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*, p. 754.

se abrirían para quienes ya no podían existir como ojos reventados sino como videntes arrebatados por un sueño perturbador que no puede pertenecerles.⁴¹

O frenesi congestionado da vida moderna revela-se através de um sonho perturbador que, no entanto, não pertence – assim como pensava Carlos Argentino – àquele que o presencia. Não se pode negar que, ao nos imiscuirmos na densidade das atmosferas oníricas ora mencionadas, temos a impressão de que a visão do “inconcebible universo” é algo que conduz, irreversivelmente, à “neurastenia geral” contra a qual não apenas o personagem de outro enredo similar, o Sr. Palomar, “homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado”⁴², mas qualquer homem submetido aos corriqueiros ditames modernos erige uma defesa.

No entanto, ao contrário do protagonista da novela de Ítalo Calvino, que tenta o máximo possível manter suas ações sob controle, a dúvida suscitada pelo personagem anônimo do conto de Borges ao indagar-se sobre se “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?” e, logo em seguida afirmar que “nuestra mente es porosa para el olvido (...)”⁴³, assim como o exercício taxonômico evidente na narrativa de *Cristal*, cuja protagonista termina por transformar-se em mais um elemento a servir de pretexto para o inventário de palavras-objeto⁴⁴, caracterizam um gesto de luta entre o esquecimento e a rememoração através das coisas que nos chegam do mundo e, portanto, um modo de compor significações a partir do contato com elas. Entrementes, esquecimento e rememoração de quê? E mais: de quem?

Que as coisas nos chegam do mundo creio seja a única unanimidade consentida até então. A questão, portanto, reside no modo como nos apropriamos delas. Giorgio Agamben, no texto *Beau Brummel ou a apropriação da irrealidade*,

⁴¹ BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 230-231.

⁴² CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 8.

⁴³ BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*, p. 756.

⁴⁴ “Na paisagem retomada de cor, seca e turva, a sombrinha deflagrada, a Velha era apenas mais um acidente do lamoso chão – corcunda, fixa, ao quadrado, efígie aquosa que a neblina desenha nas asas de um vaso.” BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 90.

comenta sobre a fobia da “má consciência com relação aos objetos” do homem moderno. Segundo o filósofo italiano,

É a má consciência do homem com respeito aos objetos mercadorizados que se expressa na encenação dessa fantasmagórica conspiração. A degeneração implícita na transformação do objeto artesanal em artigo de massa manifesta-se diariamente, para o homem moderno, na perda da desenvoltura na relação com as coisas. Ao aviltamento dos objetos corresponde a inabilidade do homem, ou seja, o temor da possível vingança por parte dos mesmos (...).⁴⁵

Ao consumo desenfreado de objetos e seu descarte quase simultâneo, bem como à rele apropriação funcional dos mesmos - atitudes utilitárias pautadas por discursos propagandísticos que escravizam através da ilusão de uma liberdade formal e ilusória figurada na atual concessão desenfreada de crédito (operação que forja uma falsa cumplicidade entre consumidor e produtor) -, opõe-se uma tentativa de reconstituição do mundo onde o objeto é abstraído de sua função e relacionado não só ao indivíduo mas também a outros objetos por um processo de abstração que, dito de outro modo,

(...)introduz como um fundamento da *consciência clara de si* a consideração dos objetos anulados e destruídos no instante íntimo. É o retorno à situação do animal que come outro, é a negação da diferença entre o objeto e eu mesmo, ou a destruição geral dos objetos enquanto tais no campo da consciência. Na medida em que a destruo no campo de minha consciência clara, esta mesa deixa de formar uma tela distinta e opaca entre o mundo e eu. Mas esta mesa não poderia ser destruída no campo da minha consciência se eu não desse à minha destruição suas conseqüências na ordem real. A redução real da redução na ordem real introduz na ordem econômica uma reversão fundamental. Trata-se, para preservar o movimento da economia, de determinar o ponto em que a produção excedente se escoará como um rio *para fora*. Trata-se de consumir – ou de destruir – infinitamente os objetos produzidos. Isso poderia ser feito igualmente sem a menor *consciência*. Mas é na medida em que a consciência clara triunfar que os objetos efetivamente destruídos não destruirão os próprios homens.⁴⁶

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2007. p. 82.

⁴⁶ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 79.

A destruição⁴⁷, portanto, deixa de ser possível para ser necessária. Não mais temer os objetos, nem tampouco dispor deles apenas para lhes conferir uma destinação funcional, mas relacionar-se com eles pelo princípio do sacrifício, de modo que o homem possa lidar também com uma noção de perda que lhe é intrínseca. Afinal, a relevância dos rituais de sacrifício se evidencia quando percebemos que é através deles que nosso olhar se torna passível de ser aguçado e desacostumado à inércia dogmática que tende a domá-lo e dominá-lo por intermédio da absorção desenfreada da lei da oferta e da procura espalhada nos objetos, seres e saberes. Ora, todo sacrifício implica uma consagração, por intermédio da qual algo passa do domínio comum ao religioso, comunicando, assim, o mundo profano e o sagrado e modificando tanto o sacrificante quanto a vítima, seja ela de que natureza for. As relações humanas são pautadas por estes trânsitos, trocas, aproximações e distanciamentos propiciados pelos distintos processos ritualísticos em que

o ato de abnegação implicado em todo sacrifício, ao freqüentemente lembrar às consciências particulares a presença das forças coletivas, alimenta precisamente a existência ideal destas. Essas expiações e essas purificações gerais, essas comunhões, essas sacralizações de grupos, esse caráter bom, forte, grave, terrível que é um dos traços essenciais de toda personalidade social. Por outro lado, os indivíduos encontram nesse mesmo ato uma vantagem. Eles conferem a si mesmos e às coisas que mais lhes interessam a força social inteira. Revestem de uma autoridade social seus votos, seus juramentos, seus casamentos. Cercam, como se com um círculo de santidade que os protege, os campos que lavraram, as casas que construíram. Ao mesmo tempo, encontram no sacrifício o meio de restabelecer os equilíbrios perturbados: pela expiação redimem-se da maldição social, consequência da falta, e se reincorporam à

⁴⁷ O mundo dissolvido, destruído, por um instante, para que sua reconstrução possa acontecer novamente. Inevitável como a dicção de Walter Benjamin sobre: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio. O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remoja, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radicação de seu próprio estado. O que, com maior razão, nos conduz a essa imagem apolínea do destruidor é o reconhecimento de como o mundo se simplifica enormemente quando posto à prova segundo mereça ser destruído ou não. Este é um grande vínculo que enlaça harmonicamente tudo o que existe. Esta é uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia. O caráter destrutivo está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição.” BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 236.

comunidade; pela doação de uma parte das coisas cujo uso a sociedade reservou, adquirem o direito de usufruí-las.⁴⁸

Mencionando os estudos de Marcel Mauss e Henri Hubert *Sobre o sacrifício*, Giorgio Agamben sintetiza que suas pesquisas

mostram que, nas sociedades primitivas, a ‘coisa’ nunca é simplesmente objeto de uso, mas dotada de um poder, de um *mana*, como acontece com os seres vivos, está profundamente enredada na esfera religiosa. Onde a coisa foi subtraída à sua ordem sagrada originária, são sempre o dom e o sacrifício que intervêm para restituí-la à mesma.⁴⁹

Atingidos os atuais índices de produção, resta-nos acolher, de uma vez por todas, a evidência de que o próprio discernimento nos é dispensado, uma vez que o sentido desta produção em grande escala “é o próprio consumo improdutivo das riquezas – a realização da consciência de si nos livres desencadeamentos da ordem íntima”, mencionado por Bataille.⁵⁰ Em tais índices incluímos não só a produção dos bens de consumo, mas também a própria produção literária e artística. Diante da miríade de manifestações artístico-culturais - e acessos a elas -, devemos indagar se o cânone, a finalidade das obras, seu estatuto ou o modo de seu usufruto por parte da comunidade, por exemplo, não são questões para circularem na construção de um pensamento que se serve também da leitura dos restos, do ínfimo ou mesmo do ausente que lhe chega ao acaso, configurando, assim, um trabalho de montagem dissociado de qualquer proposta transgressiva. Em *Sobre la noción de gasto*, Georges Bataille principia por desmontar a crença na possibilidade em se estabelecer o que seja útil ou prazeroso para o homem, pois desde sempre tais definições não serviram mais que para corroborar, hipocritamente, propósitos pecuniários intrínsecos à atividade social produtiva. Ocorre que, diante dos índices de produção alcançados até

⁴⁸ MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício: Marcel Mauss e Henri Hubert*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 108-109.

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 84.

⁵⁰ BATAILLE, Georges. *Op. cit.* p. 73.

então, lidar com o excesso parece ser o único modo de dar continuidade à realização inútil e infinita que rege o universo, pois, segundo Bataille,

La vida humana, distinta de la existencia jurídica y tal como de hecho tiene lugar sobre un globo aislado en el espacio celeste, del día a la noche, de una región a otra, en ningún caso puede ser limitada a los sistemas cerrados que se le asignan dentro de concepciones razonables. El inmenso trabajo de abandono, de flujo y de torbellino que la constituye podría expresarse diciendo que no comienza sino con el déficit de esos sistemas. Al menos el orden y la reserva que admite no tendría sentido sino a partir del momento en que las fuerzas ordenadas y reservadas se liberan y se pierden con fines que no pueden ser sometidos a nada de lo que sea posible rendir cuentas. Solamente a través de una insubordinación semejante, aun si es miserable, la especie humana deja de estar aislada en el esplendor sin condiciones de las cosas materiales.⁵¹

Entretanto, a pergunta mais aguda é de que maneira podemos lidar com este excesso? Quiçá uma hipótese possível para a reivindicação batailleana do abandono insubordinado esteja no exercício confuso da personagem de Wilson Bueno enquanto se divide entre a faceta do colecionador, que “empreende uma luta contra a dispersão” das coisas no mundo, e do alegorista, que “as desliga de seu contexto e desde o princípio confia na sua meditação para elucidar seu significado”⁵², compondo a imprevisibilidade de um gesto capaz de restituir o objeto, através de um exercício de transfiguração poética, ao seu estatuto original de coisa subordinada às destruições improdutivas:

Não mais os hinos, as litânias, os gerúndios, as aleluias. Maria Adelaide. Vestiria esses vestidos de color ruge e iria, entre batons e artigos de toucador, pelas ruas iria e pela cidade, dançar no dancing a dança do ventre, espanhola, e mal desse uma lua no céu, tomar um copo duplo de campari ou conhaque com soda-limonada, e sopraria a fumaça de um cigarro, na ponta da piteira, entre drapeados botões, dourado e prata, vermelhos, escuros vermelhos como o sangue pisado das merencórias canções. Pâmala Parker. O longo coleante vestido negro. Seria assim como Pâmela Parker, a comprida piteira, dublando Barabara Streisand. Do palco, o cenário de estrelas papel-alumínio contra o fundo azul de prata a cintilação dos candelabros-de-ouro machê e os

⁵¹ Idem, p. 132.

⁵² BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 245.

pingentes de cristal pendendo dos telhados, chuva de vidro e cal. Pâmela Parker. No decote do negro vestido, um diadema da safira mais jóia e mais esmeralda e a concentrada luz dos topázios e miríade de braceletes e gargantilhas, diamante preso à coleira, chuva de rubi ao palco estrelado. Pâmala Parker! Senhoras e senhores, com vocês, a mais famosa artista de Bocaiúva do Sul, recém-chegada de vitoriosa turnê por Cuiabá, Marília e Assunção, a melhor, a melhor e mais autêntica expressão internacional de nosso cast – Pâ – ma – la Par-ker! E entraria o palco em salto-alto, sob holofotes, e diria uma canção em inglês, oh is mais love suíte rarte. Um filho que fosse crescendo como a uma angústia, a angústia de não ser mulher, uma mulher como ela, a Velha, só de vingança e perfídia e espesso ódio, por este homem que seria o pai e que dizia, bêbado pelas ruas de Bocaiúva, fosse fêmea a jogaria ao mar. Onde o mar de Bocaiúva? Maria Adelaide. De crepes e rendas, bordados e madreperolas os vestidos carmesins flutuando pelas águas de um pensamento, o vôo de borboletas grandes, e tomando o céu das ruas e o cuspidor piso das bodegas empoeiradas, voassem, panos deflagrados voassem, bando aéreo de pássaro escarlate. E todos sairiam às janelas e aos pátios, olhar, mira que vejam, as tramas, as trapas, os tecidos. De um corpete que não se vê, ver a forma ausente de dois seios contidos. Correriam as crianças como corresse atrás de balões, aos ganidos, aos ruídos, aos enleios, as crianças correndo, arfantes correndo e olhando para o céu.⁵³

Pensamento que vira borboleta como se fossem panos deflagrados em revoadas de pássaros: a prosa de Bueno se acumula em texturas, tantas e tão misturadas que quase somos capazes de cantar aquele vermelho “sangue pisado das merencórias canções” ou talvez até tropeçar em busca dos balões enquanto as formas do corpete invisível desviam a atenção para o grito ébrio e ameaçador de jogar Maria Adelaide no mar, qual fosse aquele nome um outro objeto que apenas sugere uma qualquer dimensão ou nem isso: indefinição que nos impele à apropriação, à vontade de conferir-lhe um lugar tão somente para perpetuar a *série ad infinitum*.

Acúmulo ou coleção? Formar uma coleção a partir do acúmulo.

Incontáveis objetos (porque em grande quantidade ou porque, assim como a maioria de nossos *valerosos* bens de produção, caso não fossem coletados e transformados por mãos persistentes, nunca sequer chegariam a *existir*, consumidos nas engrenagens que ao mesmo tempo em que nos servem, nos dispensam cada vez mais a manobra, inermes e inertes em seus eficazes papéis?) e inenarráveis bordados

⁵³ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 25-26.

compõem o instigante universo de Arthur Bispo do Rosário. Quando Bispo afirma que seu interesse recai sobre “o material existente na terra dos homens”⁵⁴, referindo-se desta maneira à matéria-prima que ele recolhia dos restos utilizados por seus comparsas *infames* - desperdiçados pelo consumo vertiginoso da sociedade -, para, a partir deles, compor os registros de sua passagem, percebemos a importância do olhar que as coisas nos exigem. Afinal, que outras peças senão *resíduos* poderiam compor o espólio destinado, segundo Rodrigues Caldas - diretor da instituição que alojou não somente Bispo do Rosário, mas também Lima Barreto -, aos “tarados e desvalidos de fortuna, do espírito e do caráter, os ébrios, loucos ou menores retardados, ou delinquentes e abandonados, assim como os indesejáveis inimigos da ordem e do bem público, alucinados pelo delírio vermelho e fanático das sanguinárias e perigosíssimas doutrinas anarquistas ou comunistas.”⁵⁵ Dissolvida na homogeneidade de atributos generalizantes, a singularidade de cada um dos internos da Colônia Juliano Moreira é violentamente reduzida a escombros, ou, talvez, a “existências que estão destinadas a não deixar rasto”, como menciona Michel Foucault em *A vida dos homens infames*.

Transitando por sendas que ele mesmo convencionou chamar de “antologia de existências”, Foucault nos aponta uma diferenciação embutida no próprio conceito de infâmia que permeia as

Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis, aqui, juntar alguns restos. Existe uma falsa infâmia, a de que se beneficiam estes homens de assombro ou de escândalo que foram Gilles de Rais, Guilleri ou Cartouche, Sade e Lacenaire. Aparentemente infames, por causa das lembranças abomináveis que deixaram, dos delitos que lhes atribuem, do horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são homens da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua infâmia não é senão uma modalidade da universal *fama*. Mas o recoleto apóstata, mas os pobres

⁵⁴ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 17.

⁵⁵ Disponível em: <<<http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=2672>>>. Acessado em 03.04.2009.

espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão; eles não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens. E o acaso quis que fossem essas palavras, essas palavras somente, que subsistissem. Seu retorno agora no real se faz na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo. Inútil buscar neles um outro rosto, ou conjecturar uma outra grandeza; eles não são mais do que aquilo através do que se quis abatê-los: nem mais nem menos. Assim é a infâmia estrita, aquela que, não sendo misturada nem de escândalo ambíguo nem de uma surda admiração, não compõe com nenhuma espécie de glória.⁵⁶

Ao contrário das parcas palavras que nos legaram os que propalaram a vida dos “infames a todo rigor”, são muitas as perguntas que se nos acercam à medida que cruzamos os sendeiros foucaultianos: que vida se furta ao encontro de um acaso? Que homem escapa ao pavor e ao escândalo? Em que se diferenciam as idéias de “lenda gloriosa” e “grandeza humana”? A partir de tais especulações, detemo-nos a imaginar uma evanescente e desnuda figura humana: o quê, nesta figura, nos inspiraria o horror ou a ingenuidade necessários para atribuir-lhe a edificação de uma “lenda gloriosa” ou submeter-lhe à condição piedosa de “pobre extraviado por caminhos desconhecidos”? Se entre resto e fama se interpõe um abismo intransponível, qual o lugar, na antologia de Foucault, de um (falso?) infame glorioso, de um resto (literal e solenemente) catalogado sob o viés da “modalidade da universal *fama*” como aconteceu a Bispo do Rosário? E mais: que resto sobra à redenção na leitura de um acaso *infame* quando “é inútil procurar-lhes um outro rosto, ou suspeitar neles uma outra grandeza”?

Voltemo-nos às falas de Bispo – que devem ser lidas não apenas nas breves sentenças que proferiu em diálogos esparsos, mas também em cada um dos artefatos que produziu durante os 50 anos em que esteve internado -: elas expõem a ausência e o esquecimento que a história dos vencedores, a todo o momento, finge não mais

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos & Escritos IV. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 210.

encerrar nos bastidores. Bispo lia Walter Benjamin nas entrelinhas⁵⁷, pois era flagrante que ele também sabia do perigo de sempre: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.” As menções aqui evocadas advêm da primeira tese *Sobre o conceito da história* de Walter Benjamin, onde é narrada

a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, coloca-o numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.⁵⁸

Michel Löwy, em breve e, porém, profícuo estudo sobre as teses benjaminianas, esclarece-nos que o autômato do texto corresponde ao materialismo histórico convencional, que ainda acredita na história como o mecanismo para se alcançar a vitória no socialismo. Para Benjamin, porém, é necessária a junção entre teoria e prática, ou seja, as operações do autômato devem ser determinadas pelo espírito, que, em Benjamin, encontra correspondência na teologia, que “não visa à contemplação inefável de verdades eternas, e muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da

⁵⁷ O vocábulo “entrelinhas” neste caso não pode abdicar de uma realidade pragmática ao extremo: com as linhas reaproveitadas de qualquer tecido que lhe fosse doado - mormente o de suas próprias vestimentas -, Bispo criou não apenas enormes e sofisticados estandartes, mas, certamente, uma de suas obras mestras: o *Manto de Apresentação*, “espécie de mortalha sagrada que bordaria durante toda a vida para vestir no dia da apresentação, no Juízo Final, na data de sua *passagem*. Bordados neste manto estariam todos os nomes das pessoas que ele julgava merecedores de subir, de carona, rumo ao além.” Disponível em: «<http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=2672>». Acessado em 03.04.2009.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222

luta dos oprimidos. Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico.”⁵⁹

O “miserável autômato” mencionado por Löwy ao tratar do materialismo histórico concebido segundo os moldes dos ideólogos, pode figurar, por exemplo, na imagem de Che Guevara estampada em um adesivo; em uma camiseta com a frase *Yes, we can!*, da campanha do recém eleito presidente dos Estados Unidos, Barack Obama; em uma bandeira multicolor a favor da diversidade sexual ou em um fio de linha azul, uma boneca de plástico, um pé de cabra, um martelo, um colar de contas gastas ou uma minúscula garrafa de vidro. Não importa (o tanto, pois parece que nunca será o bastante). Não seria necessário que Bispo fosse afeito à lógica do jogo de xadrez articulado por Benjamin para que ganhasse todas as partidas. Suas obras não apenas (re)constroem *a e a partir da* máquina (do mundo), - intuindo, nesta menção, nossa relação com os objetos -, mas promove, em e a partir de cada uma, aquela “força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico”, mencionada por Löwy. Os estandartes bordados por Bispo estarrecem a visão: são menções a ruas, cidades, países, são batalhas, são pastagens, flores, animais, parques, ferramentas, números, pontes, uma tourada, escadas, esquadras, geometrias, datas, enfim, o infinito em muitas finitudes: a humanidade redimida na imagem dialética que se forma em um instante de perigo, de que nos fala Benjamin, não se entrega como instrumento nem tampouco os cede às classes dominantes. Nós os narramos, nós os manuseamos, pois sabemos que falar em “instrumentos” é referir-se, a um só tempo, aos objetos e a nós mesmos.

Ao apresentar a sua matéria-prima como “o material existente na terra dos homens”, Bispo parece colocar em xeque⁶⁰ o princípio do valor de troca como regente absoluto da circulação dos objetos nos domínios da cultura, intimando-nos a

⁵⁹ Idem, p. 45.

⁶⁰ Expressão que remete, uma vez mais, à fábula do tabuleiro de xadrez em Walter Benjamin.

olhar através do vazio gratuito de quem já sentiu a vida presente em cada objeto – ou ponto do universo - porque já foi capaz de experimentar a própria destruição.⁶¹

Em *O sistema dos objetos*, ao comentar sobre o gosto pela coleção, Jean Baudrillard afirma que tal

prazer vem do fato de a posse jogar, de um lado com a singularidade absoluta de cada elemento, que nela representa o equivalente de um ser e no fundo do próprio indivíduo – de outro, com a possibilidade da série, e, portanto, da substituição indefinida e do jogo. Quintessência qualitativa, manipulação quantitativa. Se a posse é feita da confusão dos sentidos (mão, olho), de intimidade com um objeto privilegiado, é igualmente toda feita de procura, de ordem, de jogo e de agrupamento.⁶²

Pode-se dizer então que o intuito da coleção volta-se sobre o colecionador, pois a intimidade com a alteridade absoluta de cada objeto jamais se encerra em um tipo de projeção narcisística, mas, ao contrário, impele a multiplicação interminável da série sob o viés da procura, do jogo entre os elementos e a nossa falta irremediável.

Em outro trecho do mesmo livro, Baudrillard nos lança mais uma ressalva importante:

*É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial (positivo), já que a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle de si: enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite apenas desempenhar sua própria morte, figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a. Esta ausência é vivida como sofrimento, mas é também ruptura que permite escapar ao arremate da coleção que significaria a elisão definitiva da realidade.*⁶³

Se a manipulação dos objetos passa por um gesto de dispor de si mesmo no intercâmbio entre coleção e jogo, ordenação e caos, escolha e procura é porque a

⁶¹ Sobre o conceito, cf. nota n°. 47.

⁶² BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 96.

⁶³ Idem. p. 100.

ausência faz-se sempre presente. O movimento só se institui na série porque a busca é ininterrupta. A cada novo elemento incorporado à trama, uma nova imagem é formada, um outro desejo instaurado, mais um convite é lançado: modos de abertura das alteridades, modos de fazer despontar outros horizontes ou quiçá de remeter-se para a realidade de um chamado distinto através do qual ocorresse algo como o vislumbre de um novo começo possível. Assentir na figuração da morte em um objeto é um modo de conferir à existência - nisso que Baudrillard menciona como realidade - uma face que, assim como a nossa, submete-se a mutações e, por isso, nos interpela ao embate, ao confronto com o mundo por meio de uma relação de apropriação destrutiva em que ao mesmo tempo em que a matéria se submete à nossa intervenção *maquínica*, ela também mo(l)difica a existência humana e seus compostos. Está claro que a figuração mencionada mais se aproxima à fulguração que resvala da imagem dialética benjaminiana: um grito evanescente, um registro consumido pelo fogo, um retrato revelado em seu sumiço, um objeto que, fazendo-se preterir, evocaria

o vazio, a não-matéria, o não-objeto. Mas, justamente pela impossibilidade de ser atravessado pelo olhar ou pelas mãos, ele adquiriria o estatuto absoluto de objeto. Se permanecia imperceptível e impalpável, se sua presença não oferecia nenhuma evidência material, é porque ele resistia em transformar-se num objeto comum, para conservar sua integridade e sua realidade total. O objeto ausente responderia, assim, aos desejos mais inconscientes do homem, atingindo suas nostalgias mais profundas.⁶⁴

O embate entre as singularidades do objeto e do humano é provocado pelos diversos movimentos deste jogo de alteridades, em que se confundem não apenas os sentidos, mas a própria meta almejada por aquele que coleciona, já que, a cada nova posse, a série se prolonga e perturba através da instauração de outra ausência. Por isso, a cada nova inserção de um objeto, são deflagrados no colecionador sensações que se alternam permanentemente entre satisfatórias e decepcionantes.

⁶⁴ MORAES, Eliane Robert. *Op. cit.*, p. 65.

Repita-se: formar uma coleção a partir do acúmulo. Serializar infinitamente o acaso. “Quintessência qualitativa, manipulação quantitativa”: se cada ponto do espaço contém a todos, se a retenção de um grão condiz com a vida exposta em uma matéria qualquer, como não se ater ao tramado atento, ao coser minucioso de todas as interfaces que interferem em nossos percursos, sejam elas minerais, vegetais ou animais? O olhar que nos denuncia os equívocos, que nos devolve à vida ou restitui a morte formar-se-ia somente entre cílios humanos ou poderia também se expor em qualquer superfície (forma e textura) ou fenômeno etéreo, qual som, vento ou cor?

O olho que viu *el inconcebible universo* não deixa de se confundir com o olhar extasiado de Arthur Omar, com o olhar obsessivo de Arthur Bispo do Rosário e com o olhar cristalino da personagem de Wilson Bueno, pois a ambição maior de todos eles, sua obsessão em comum está na trama, na junção das diferentes perspectivas para a formação de um outro objeto capaz de suprir uma ausência já prenhe de tanta falta, de tanta gente, de tanto tempo:

A velha trama, silícios de anarrugoso camisão, as trampas e as tramas da velha ziguezagueiam. Às tantas horas da manhã tão cedo, tropel, cavalos, a máquina de costura Elgin que a velha trampa e trama, chuleios. Voa o voal de um corpete. Os olhos, atrás dos óculos, o telégrafo na ponta da agulha, os alfinetes, babados e nenúfares. Ziguezagueia a flor de azul no limbo brilhante do fio. O olho rente a uma adaga. O fio de náilon, tensa lâmina. Ocre a manhã terrosa, agora que a Velha esculpe, dançando crepes, chifons, estrelas, pelo vento negrusco da manhã aziaga, antes que chova, o vento, raios faíscam madreperolas mordiscando botões, bordas, margens, colarinhos, cueções. As fendas embainhadas por onde entrarão, de pérola ou colchete, de zinco ou madressilva, botoamentos de osso e prata. Vai pelo manto veludoso o azul profundo, sószinhos-de-aplique por todos os debruns, por todas as dobras e o acetinante forrado de alpaca e chuva. Do berço, nu Anania espia – os olhos pelas grades, o secreto revólver de prata dos bandoleiros, as águas do voal, pelo quarto, com luxo de sala renascentista. Do guarda-roupa à cama, do berço ao outro extremo dos cantos, grades, cantábile, voam, náilons e sedas, jérseis e casimiras. Retalhos tão longos que alçariam o céu da cidade e tão e muitos que, por um instante, em corcoveios, serpenteantes caudas de arraia no ar dos domingos, encobriam o sol, e de novo, seria a chuva desta manhã, a obscura nota contra o vapor dos panos por onde a Velha trama e pinta e borda e anoitece. (...) Depois a prova de alfinetadas e alinhado, aqui a gola menor que o pescoço, ali uma manga que, de tão bufante, ficou maior que a saia, imperfeições da pressa e do desassossego, (...) organzas e cotelines cobrem,

recobrem, devastam, desvestem, arredondam, gigantam, estufam, apertam, engordam, bufantes, enleios, mais inflam que adormece, os tules, as açucenas. (...) Assim coroada, a Velha andou com a criança, já muito pesada, nos seus quase três anos, e com o cuidado de quem manipula uma boneca enguiçada, muito curva e tensa, a Velha conduziu, como numa procissão do senhor morto, ate um caixote, no meio da sala, e sobre tal base e consolo pôs a criança imóvel com as mãos em prece e sem que ela ouvisse, sem que ela jamais ouvisse, rezou contrita e dolorosa, como nunca fizera em toda a vida, um credo-em-cruz e três ave-marias. Sentiu, de longe sentiu o rumor das procissões bruxuleantes, de velas e murmúrios, e vindo, todos que vindo, os desenganados, os sensíveis, os trouxas e os roubados, os canalhas chegando e com eles os cáftens e as prostitutas e os meio-oblíquos e os todo tarde e os murchos, os anões, os surdos, os engrouvinhados, os turvos, os tontos, os cegos, os corcundas, a santa mãe infante, a santa mão, e os trôpegos e os sem equilíbrio, e os cobertos de hematoma, e filhos com mães nas costas e mães nas costas com avós no ombro e tios insolúveis e primos distantes e sobrinhos calvos aos quinze anos, a santa mão, a santa mãe infante, a santa mão.⁶⁵

O texto de Bueno, assim como os bordados de Bispo (que tecem com o descarte que lhe chega, fortuitamente, às mãos) e as fotografias de Omar (cujos resultados diferem ao se submeterem a procedimentos de revelação controlados por composições musicais escolhidas ao acaso), direciona nossa percepção para as nuances que norteiam nossas relações com os diferentes materiais, explicitando que a atividade escultural a que nos dedicamos quando inventa(ria)mos novas formas é a mesma que nos molda o corpo em retorno. E assim o é porque tais formas estão implicadas na ordem simbólica não por uma distinção entre o eu e o outro, como se acaso se tratasse de uma diferenciação apaziguadora como aquelas que estipulam escalas, valores ou tipos categóricos identificadores, mas porque denotam que os elementos “são apenas momentos reversíveis que se sucedem e se trocam, numa sedução incessante.”⁶⁶

⁶⁵ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 61-63.

⁶⁶ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Campinas: Papyrus, 1990. p. 134.









Em Cristal, esta questão do olhar permissivo, do olhar que se vê confundido e já dilacerado pelas manobras do e no corpo, resvala da manipulação, do contato com a matéria vertido em uma obsessão pueril por reter todos os elementos, por obsedar o tempo numa espécie de amálgama espacial absoluto em que se presentificariam também as ausências: procedimento desesperador no qual viceja a maior angústia humana: o inelutável vazio existencial que nos concerne. O náilon que perpassa os retalhos em direção ao céu é o mesmo que fixa a criança sobre o caixote e arremata a reza contrita da velha; a “santa mãe infante” se confunde com os(as) trouxas, as velas, os murmúrios, os “cáftens” (o que está à disposição deixa de ser o bastante e a falta que rege a coleção exige também o que não se discerne: quer que a palavra inconcebível pouse sobre as coisas e engendre novas formas: neologismos), os hematomas e etc: apesar de não se entender o porquê, de não se garantir uma explicação consistente para o absurdo da vida, é preciso que as mãos continuem a recriar, sempre:

Quis a ternura das mãos pequenas, penseis mariposas no cio e o enlaço de seu estreito tórax de pombo e olhou séria, pela primeira vez olhou grave e triste para o menino. Que estranho pendor de esperança, o seu, de que carmim e organza se entreteçam nele como uma forma deliberada de alegria. Que alegria esta que chilreia e dança pelo tafetá da sala? Vê-lo, desde a janela, que lhe alonga do berço uns olhos de róseos cílios claros, à deriva, põe o estômago da Velha mareado.⁶⁷

A desolação da Velha nos remete à evidência da suscetibilidade da coleção à ruptura abrupta de sua coerência interna, isto é, a qualquer momento o suposto alheamento discursivo em que está imiscuído o colecionador através de sua coleção pode romper-se com a submissão da série a um projeto ou exigência - como se a coleção portasse uma mensagem a ser decodificada através da comunicação. Referida submissão, todavia, ocorre somente quando há a intervenção invasiva de uma exegese externa, onde a atribuição de um sentido unívoco decorre de uma volição

⁶⁷ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 83.

inquisitorial por parte de quem a lê. Afinal, de onde irrompe o impulso taxonômico senão da necessidade em criar *discursos ficcionais* a partir de uma realidade repleta de mecanismos excludentes e esterilizadores de nossas múltiplas potencialidades? Ao abdicar da “generosidade” mercantil, o colecionador apropria-se dos diversos elementos do mundo para, conjugando-os em uma sintaxe particular, reconstituir a voz, rosto e/ou corpo intrínseco(s) à (re)formulação de si através de suas *protoficções*.

Uma volta a mais e outro retorno marcam o percurso da agulha: voltamos ao pesaroso “pendor de esperança” da Velha. O acúmulo de suas agruras e aflições, ainda que fulgido e matizado, por vezes, culmina em uma oca dor aguda no estômago, entre as têmporas ou em um ponto do corpo que sequer saberia localizar, pois, em um acesso de uniformidade, cristaliza-se a Velha. Vemo-la⁶⁸ como se através de seus olhos “frios como ladrilhos(...): o lenço na cabeça, as covas do rosto, a boca arrematada de pregas, lisos os cabelos em coque, fazia supor que ela existisse desde sempre, como coisa que já tivesse nascida pronta e acabada.” O instante em que se “cerra a persiana da janela e, com um soco preciso, puxa o cordão da cortina como quem não quer ver, como quem não quer ver mais”⁶⁹, é quando o colecionador presente que

está fadado ao fracasso: acreditando ultrapassar não vê que transpõe pura e simplesmente a descontinuidade objetiva aberta em uma descontinuidade subjetiva fechada em que a própria linguagem que emprega perde qualquer valor geral. Esta totalização por meio dos objetos traz portanto sempre a marca da solidão: não responde à comunicação assim como a comunicação a ela não responde. A questão coloca-se de outro ângulo: podem os objetos constituir outra linguagem além daquela? Pode o homem, por meio deles, constituir outra linguagem além de um discurso a si mesmo? Se o colecionador jamais é um maníaco sem esperança, justamente porque coleciona objetos que o impedem sempre de certa maneira de regressar até a

⁶⁸ A narrativa de *Cristal* é pautada por uma alternância entre primeira e terceira pessoa. Dentro desta retomada de si, do mundo e dos objetos, podemos admitir que a mudança da pessoa e do tempo verbal apontam para um alheamento, um modo de perceber-se à distância e sob uma outra perspectiva – quiçá a dos objetos que, a todo momento, não só instigam sua visão a transpor as múltiplas camadas que enovelam as coisas, mas também são capazes de expulsá-la de sua própria morada no corpo, como o hospede que destrói a casa que o acolhe.

⁶⁹ Idem, p. 77.

abstração total (ou o delírio), o discurso que com eles realiza tampouco pode, pela mesma razão, ultrapassar uma certa indigência e uma certa infantilidade. A coleção é sempre um processo limitado, recorrente, seu próprio material, os objetos, é muito concreto, muito descontínuo para que possa se articular em uma real estrutura dialética. Se “aquele que não coleciona nada é um cretino” o que coleciona tem sempre algo de pobre e de inumano.⁷⁰

Momento em que se presente uma confusão – e uma convulsão. Neste trecho, a fala de Baudrillard ressoa tão aturdida e equivocada quanto a vontade da Velha em não ver mais – ela sabe que tal “acesso de uniformidade” é o apagamento que se insere entre os termos que compõem a diferença que nos constitui infinitamente e nos impele aos jorros da imaginação.⁷¹ A cada sentença articulada pelo teórico, é traçada uma barreira entre o indivíduo e as coisas fundada em uma classificação ontológica que impossibilita a mobilidade da série por intermédio do intercâmbio sujeito-objeto que tentamos demonstrar seja tão profícua e imprescindível à nossa existência. Depois de separar as descontinuidades objetiva e subjetiva em sistemas fechados e incomunicáveis, que espécie de garantia nos oferece Baudrillard ao afirmar que o composto criado por e com o colecionador irá sempre lamentar a incomunicabilidade de um destino solitário? Que discurso se formula através do contato com uma alteridade e regressa, intacto, ao seu emissor? E mais: quais os limites da indigência, da infantilidade, da coleção ou da “real estrutura dialética” utilizados por Baudrillard como parâmetros para a justificativa da insuficiência de um gesto oriundo de necessidades resultantes de encontros

⁷⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*, p. 113, 114.

⁷¹ O gesto abrupto da Velha é como um recobrar de forças para reiniciar a atividade em suspensão. A enxurrada de discursos e instruções que sistematizam, periodicamente, as pulsões mundanas, conduzem a tais “acessos de uniformidade”, em que uma insurreição pessoal contra si mesmo e contra tais Verdades, finda por reestruturar a capacidade inventiva que dá vazão à nossa imaginação: “Então fica claro que a sistematização consumada e a propagação universal da ortodoxia científica tiveram por última e suprema razão de ser o desenvolvimento extraordinário de hipóteses, de heresias filosóficas, de sistemas pessoais e indefinidamente multiplicados, de fantasias líricas e dramáticas extraordinárias, nos quais se satisfaria plenamente em cada espírito, graças ao saber impessoal, a necessidade profunda de universalizar sua nuance especial, de imprimir no mundo sua marca. A inteligência levada ao extremo acabará por ser apenas um manual prático de imaginação.” TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2007. p. 100.

imprevisíveis entre seres e coisas? Quanto à frase final de Baudrillard, melhor nos parece adicionar proposições que nos concernem do que investir contra ela através de procedimentos interpretativos falsamente legitimadores.

Voltemos então à imagem dos grãos, do Aleph e à dos baús já mencionadas: todas elas postulam a idéia do todo em cada uma de suas partes, o que também nos permite afirmar que o universal é alcançado por intermédio do infinitesimal. Referida concepção condiz com o conceito de mônada proposto por Leibniz. Segundo ele, as mônadas seriam as substâncias mais simples de que um composto é feito e, por isso, elas se diferenciam ao mesmo tempo em que promovem uma diferenciação constante, já que existem em relação. Por este motivo, reitera-se a suposição de que também ao elemento infinitamente pequeno pode-se atribuir a constituição da(s) diferença(s). Se o cotejo de um resíduo disperso pode converter-se em um relacionar-se entre ou nos indivíduos, a própria distinção entre social e individual já não é mais possível e o que passa a importar é a articulação entre os compostos existentes, segundo um processo constante de diferenciação, posto que “existir é diferir; na verdade, a diferença é, em um certo sentido, o lado substancial das coisas, o que elas têm ao mesmo tempo de mais próprio e de mais comum.”⁷²

A protagonista desta novela de Wilson Bueno não apenas tergiversa com os objetos, ela também objetifica humanos, deforma-os ou meramente os enumera, mas também é moldada – e até emoldurada - por eles:

Para ele, o Baú, é que perdera, lavrada e tinta em madeira, a imagem de São Miguel Arcanjo, deitado sobre a almofadinha de cetim, no fundo escuro de uma caixa-de-sapato, tanto tempo, que ao reencontrá-lo, já não tinha mais forças nem pressa para libertá-lo do involuntário exílio. Arrancá-lo dali para o balcão da sala ou para voejar a capelinha da Santa, seria um despropósito – ficaria, sobre a almofada ficaria, dentro da caixa, para sempre, o nítido contorno de seu desenho – como uma forma imutável e sem esperança. Pequenino, os olhos de vítreo veneno, lantejoulas azuis, afundado contra a minúscula almofada de cetim, dali que ele quase sorri para a Velha,

⁷² Idem, p. 98.

evanescente visagem de anjo que também tivesse um bril, um triz do silêncio quando mágico das crianças.⁷³

De modo que nossa relação com o outro há de pautar-se pelo que se poderia chamar de *usufruto mutuo* de todos por cada um, sob formas variáveis. O exercício taxonômico evidenciado seja na obra literária ora evocada, seja no colecionismo de Bispo do Rosário, nas “células” dos rostos de Omar ou no universo inconcebível de *El Aleph*, não condiz apenas com a lógica tacanha da posse ou do uso. O artista como o que acusa o golpe é aquele que aponta o processo, que se arrisca a comprovar, ou melhor, a deflagrar o que não para de se escapar. O artista aponta sua fragilidade e luta contra ela em golpes (e galopes) sucessivos valendo-se das diferentes maneiras de ser sempre em devir. Tantas maneiras de ser como os batimentos das pálpebras formam sempre um outro olhar, formulam sempre um outro objeto de contato “recíproco”, pois discernir o que nos concerne é o que poderíamos denominar de política do *usufruto mútuo*: o objeto nos objetifica e vice-versa. Damo-nos (deixamo-nos) ao uso e ao usufruto. Mas não apenas, nunca o bastante. Sempre um espaço para a mutação seguinte, sempre o despertar, o reinventar de uma nova forma ou dicção. Múltiplas combinações quando o ilimitado é um sem fim de misturas: abismar-se

Escapando do gradeado berço, a criança cruza a passadeira da sala e lenta arrasta atrás de si a cauda de tule, crivada de lantejoulas. Acostumara-se ao embaraço das saias, seus leves, decotes, cavas e babados e de ereto pescoço atinge o sofá encostado à janela, Cleópatra, dulcinéia, a rainha-de-sabá. E, sem muito esforço, bumbos, cuícas, retinires, latas, couro, ganzá, alcança a trava e num riso sufocado, tamborins, maracás, frigideira, batendo palminha, renga nenê, sobe ao parapeito da janela. De pé, pompadour, começa a evoluir, destaque império serrano. À sua frente, reverências e repiniques, a bateria – tambores, cuícas, novos ganzás. Do parapeito da janela, há quem diga, de beijos com a platéia. Uma bolota de ouro/ caia por cima de mim/ caia por cima de mim.’ Mal passado o cortejo das falenas-de-plástico agitando guirlandas de mão, duas ou três que param e sambam e se atrasam e se entortam e se embevecem – ele em pensos cachos sobre o corpete, de boca vermelha, os sorrisos e os gritinhos e os bamboleios. Duas ou três falenas-de-plástico de imensos cílios como conchas lavradas em pó de ouro. E já pensam jogá-lo para

⁷³

BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 19-20.

cima para ver se voa, quando pede o chão, e correndo, na frente correndo, atrás de si tules, lantejoulas, celofanes, os broqueis e a boca em coração das falenas-de-plástico, duas ou três, atrás do vértice com que rainha, veloz, reluz, à frente – já se misturando por entre requebros, pandeiros, rútilos, reco-reco, apitos, mais de mil falenas dançando a dança do dancing, remelexo de cintura, vestais.⁷⁴

Na atmosfera prismática da carnavalização ficcional de Bueno, os objetos surgem quase ao acaso, ajuntam-se por atrações inexplicáveis, como as palavras que, em alguns casos, não passam de uma marcação, de um entre-vírgulas volumoso, um ruído carnavalesco assomado ao cortejo. Na ebriedade de tais movimentos insólitos, quando a fronteira entre sono e vigília se esfumaça, a formação de uma imagem informe se apresenta e, olhando-a como se nos voltássemos para o brado de uma exigência, constatamos a miséria finalista em que encerramos as coisas. O caráter *informe* desta imagem não a desvela na simplicidade de uma adjetivação significativa, mas abre seu corpo para a inquietação do(s) sentido(s) que se estende por sobre a superfície de “um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme.”⁷⁵ A proposta de desorganização insinuada pelo verbete batailleano, ao reivindicar que cada coisa tenha a sua forma, constitui-se a partir da suposição de que, assim como, para Picasso, as palavras de Ponge parecem pequenos peões dotados de “muitas faces, que vão clareando umas as outras”,

os atributos que cada elemento deve à sua incorporação no regimento não formam sua natureza completa; ele tem outras inclinações, outros instintos que procedem de arregimentações diferentes; outros, enfim e por conseqüência (...), que lhe vêm de seu âmago, de si mesmo, da substância própria e fundamental na qual pode se apoiar para lutar contra a potência coletiva, mais vasta, porém menos profunda, da qual faz parte, e que não é senão um ser artificial, composto de lados e fachadas de seres.⁷⁶

⁷⁴ Idem. p. 89.

⁷⁵ BATAILLE, George. “Textos para a revista Documents”. Trad. Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. In: *Inimigo rumor*, número 19. Rio de Janeiro: 7Letras/São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁷⁶ TARDE, Gabriel. *Op. cit.*, p. 106.

Como não poderia ser diferente (ainda que haja sempre que persistir diferenciando-se), o mesmo acontece com as palavras: recombináveis e recriáveis nos confins que espacializam o universo, urge que as tomemos como peças, contas, conchas ou mesmo lâminas, *com* os quais realizamos trocas sensoriais e, imprimindo movimento aos compostos, recriamos, incessantemente, nossas realidades ficcionais:

Ananias. Nania. Nia. Nanê. Coisim mamá, cadê chocalho de naná nane. Nuim-nuim, nenê da Mamá, nenê da Má. Bilu-bilu nana nenê... Tiquitim tin, luladadá, nuim-nuim, nenê, nana nenê da Má. Pintiquintinho pititiquim pipi. Papá já vá, nenê. Papá já vá, Nania. Papá ta qui, papá-tá-qui pra nenê mamá. Má que fê o mamá da nenê. Papá ta quema, papá ta quem boquim Nania nenê. Papá quema. E que vai boquim de nenê deixá nana e na? I qui vai boquim de nenê deixá nana e na? I qui vai boquim mamá miligui de si? I qui vai??? Gora, nenê Nania vá, mamá nê. Tetê com lei pra nenê Nia. Nia, nenê da Má. Mama, mamá da Má tentinho ta. Tetê com lei. Búqui zóio da dandá nenê? Qui qui nenim vê? Nenim no nô da Má? Mama, nenê. Mamá Tetê com lei, pra nenê Nia. Naniazim da Má! Naniazim da Má! Ta aqui escuro e nê, nenê não naná, nenê não naná mais jamai, ta aqui escuro e me, nenê! Muito e muito me! Mê de mole. Molê. Molê não neném, nunca não nenê, Naniazim da Má, nunca e nunca não mole. Mama, Nia. Mama, Nia da Má. Papá pá pecê, papá pa bincá de bi, bibibi, bububu da Má. Quesse zóio? Que pezim da Má quesse? Pezim pim-pim? I issi pintinquititinho pitiqui pipi? É da Má? Pintiquintim é da Má? Pintim de anjim pitiquitim? Quesse zóio? E quesse dentim? Dentim de Nanim nessa boquim de Nia. Dentim mais bunitim, dentim bunitim de nenê! É da Má, é da Má, nenê? Gora nenê Nania vá mimi. Drume-drume pra nenê Nania naná na Vó. Não! Na Vó, não! Naná na Má! Má é quela é! Má da nenê Nania! Da nenê Nia, Má! Só osso, isso, é Vó, nenê! Má que Vó é da nenê! Só Má que Vó é! Gora que neném nana que vá, nana nenê Nia... Danjim do céu. Gora, Nania drumidim que ta, e a Sirigaita foi passar o sábado com os pais, gora nenê Nia, Nia nenê, que Ique não chora, e nenê vá nanar. Nenê vá nanar pra cuca sair daqui. Nana, nenê. Nenê só nana. Nenê não vai mô! Nunca que nenê Nia, nunca que mô nenê vá! Nunca que vá! Nia, na... nê... nananá.⁷⁷

Da *com*-junção de todas as imagens até agora evocadas (seja no texto seja a partir dele), desistimos de resistir a mais uma citação, pois, aqui, a força sugestiva de sua interrupção é flagrante:

⁷⁷ BUENO, Wilson. *Op. cit.*. p. 45-46.

seria o momento de pensar uma obra que como nenhuma outra iluminaria a crise artística, da qual somos testemunhas: uma história da literatura esotérica. Não é por acaso que essa história ainda não existe. Porque escrevê-la, como ela exige ser escrita – não como uma obra coletiva, em que cada “especialista” dá uma contribuição, expondo, em seu domínio, “o que merece ser sabido”, mas como a obra bem fundamentada de um indivíduo que, movido por uma necessidade interna, descreve menos a história evolutiva da literatura esotérica que o movimento pelo qual ela não cessa de renascer, sempre nova, como em sua origem – significaria escrever uma dessas confissões científicas que encontramos em cada século. Em sua última página, figuraria a radiografia do surrealismo.⁷⁸

Por enquanto, portanto, deixemo-nos, com vagar, inquietar por algo: será que já não folheamos essa página sem o saber; que não nos deparamos com essa radiografia em uma fotografia, escultura, gravura; nas canecas e confetes relacionados a Bispo ou, assim como o Aleph, que ela não pode estar neste ponto de interrogação que se anuncia?⁷⁹

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁹ A visão *del inconcebible universo* não é solícita nem se solícita. Não a perseguimos, mas pode ser que aconteça de encontrá-la. A expansão de uma abertura absoluta permanecerá sem fim e, por isso, cumpre que tomemos nossas escolhas assim como quem manuseia com destreza um instrumento cortante: promover a interrupção ao desenhar um corte é assentir com o sentido; tocar a superfície para construir a partir dos escombros e para os escombros. Não nos resta mais que existir na linguagem através do contato com o outro, da *com*-posição real-ficcional, para que, somente assim, os sentidos venham à tona.

Índice remissivo das imagens

1. *Estandarte*, Arthur Bispo do Rosário. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. p. 48.
2. *Manto da Apresentação*, Arthur Bispo do Rosário. Tecido e linhas. Bordado, 118,5 x 141 x 20 cm. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. p. 49.
3. *Abatjour*, Arthur Bispo do Rosário. Madeira, metal, vidro, plástico, fibra de algodão. 194 x 74 x 30 cm. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. p. 50.
4. *Canecas*, Arthur Bispo do Rosário. Metal, madeira, cartão. 110 x 50 x 13 cm. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. p. 51,

Corporificar o sentido?

A vida não é uma tela e jamais adquire
o significado estrito
que se deseja imprimir nela.
Tampouco é uma história em que cada minúcia
Encerra uma moral.
Ela é recheada de locais de desova, presuntos,
liquidações, queimas de arquivos,
divisões de capturas,
apagamentos de trechos, sumiços de originais,
grupos de extermínios e fotogramas estourados.
Waly Salomão, *Algaravia – câmara de ecos*

1.

No impreterível ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin revela, não sem certo tom de lamento destoante da primeira parte do texto, que

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.⁸⁰

Inserido no universo das múltiplas perspectivas que se cruzam na dinâmica textual benjaminiana, esse breve período frásico foi suficiente para promover um interstício “longo de cerca de vinte anos” capaz de enredar um pensamento na persecução de seus sentidos. Referimo-nos ao ensaio de Susan Buck-Morss, intitulado *Estética e anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. A potência da inquietação intelectual da crítica, por si, já desestabiliza a crença niilista na esterilidade de nosso discernimento como resultado inevitável dos processos de entorpecimento físico-psíquico erigidos como mecanismos de defesa

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 196.

inevitáveis – e irreversíveis - à adaptabilidade que a experiência do choque⁸¹ na era moderna exige. A sinuosidade do percurso de Buck-Morss, em sua tentativa de compreensão da anestesia sensorial atrelada à percepção por distração como efeitos da reprodutibilidade, inevitavelmente, materializa-se na superfície curvilínea e expressiva de um corpo de sentido. Ao contrário do que o étimo grego *aistitikos* designa – aquilo que se percebe “através do tato”, na experiência sensorial que nos vincula à realidade material da vida -, a distração sensorial experimentada na era da reprodutibilidade, transforma a realidade em uma fantasmagoria⁸²: ao invés do contato com a multidão, o indivíduo aguça a visão como se regulasse o foco de uma objetiva que intermediasse seu olhar de observador distante, quase como se toda a

⁸¹ O “choque” a que nos referimos aqui corresponde à exacerbação dos sentidos no cotidiano da modernidade técnica, contexto em que a abundante circulação de mercadorias e de informação favorece o surgimento de conjunções alienantes, que determinam reações impensadas por parte dos indivíduos. Entretanto, o pensamento benjaminiano lida também com outra concepção de choque, ou melhor, compreende seu surgimento em um contexto diverso, que, ao invés de entorpecer o pensamento, mobiliza-o. Trata-se do contexto de formação do que Benjamin designará como *imagem dialética*, uma vez que, segundo Georges Didi-Huberman, “*produz ela mesma uma leitura crítica* de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito (que não é portanto simplesmente sua ‘fonte’ temporal, sua esfera de ‘influência’ histórica). Produz uma leitura crítica, portanto um efeito de ‘reconoscibilidade’ (*Erkennbarkeit*), em seu movimento de choque, no qual Benjamin via ‘a verdade carregada de tempo até explodir’. Mas essa leitura, porque explosiva, portanto fascinante, permanece ela mesma ilegível e ‘inexprimível’ enquanto não se confrontar com seu próprio destino, sob a figura de uma outra modalidade histórica que a colocará como *diferença*.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 183.

⁸² Paralelamente ao aumento do uso de drogas, no século XIX, Burck-Morss elucida que o surgimento do termo se deu na Inglaterra, como anúncio de uma exposição em que ilusões ópticas eram provocadas por lanternas. De modo que, o termo aponta o surgimento de práticas em que a técnica manipula os sentidos na produção de uma aparente realidade. Nas palavras da crítica, as *fantasmagorias tecnoestéticas* “tem o efeito de anestésias o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e –o que é mais significativo- os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.” BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: *Travessia – revista de literatura*. no. 33. Ilha de Santa Catarina: EdUFSC, ago-dez. 1996. p. 28.

extensão de seu corpo ocupasse o limite estreito da cabeça que sustenta seu olhar absorto.

Na era moderna, o caráter indócil e instintivo de nossos sentidos foi se dissimulando e apagando através de uma abordagem estética que, transitando por diferentes correntes discursivas, culmina em um enfoque controlador de cunho notadamente disciplinatório. Do que se constata que, à medida que a materialidade corpórea é violentada, também o incorpóreo do sentido sofre a influência de torções e distorções significativas.

Susan Buck-Morss inicia o encadeamento dos distintos percursos teóricos que irão desembocar em uma forte repressão do corpo, com o mito da autogênese. De acordo com ela, os modernos resgatam o clássico mito grego da criação *ex nihilo* de si mesmos para justificar a veemência da ilusão narcisista de controle total: “o tema do sujeito autônomo e autotélico, de sentidos mortos, e por esta mesma razão um criador *viril*, com auto-arranque (*a self-starter*), bastando-se sublimemente a si mesmo, aparece ao longo do século dezanove – bem como a associação da ‘estética’ deste criador com o guerreiro, e daí com a guerra”.⁸³

A consciência atrofiada do *homo autotelus* torna-se o malogro de um apêndice do pensamento atrelado ao que se percebe como uma prótese sintética: no construto mítico do controle total, o ser autogenético “se possui alguma espécie de corpo, este deve ser inacessível aos sentidos e portanto estar a salvo do controle externo. A sua potência reside na sua falta de resposta corpórea. Ao abandonar os sentidos, desiste, é claro, do sexo.”⁸⁴

Em seu, repita-se, *sinuoso* caminho, argumentando em favor de Benjamin, quando afirma que a tarefa principal da “politização da arte” é a de “*desfazer* a alienação do aparato sensorial do corpo”, Buck-Morss atravessa, inclusive, a *Fenomenologia do espírito* hegeliana. Isto porque Hegel afirma que, para sabermos o

⁸³ Idem, p. 18.

⁸⁴ Idem, p. 16.

que é a mente, devemos observar o que ela *faz*, ou seja, devemos observar que o pensamento é justamente a *mediação* entre a miríade elementar do ambiente externo do mundo que, tocando a superfície do corpo, nos desperta a cognição.

Logo em seguida, Buck-Morss menciona as pesquisas neurológicas do anatomista inglês Sir Charles Bell para, finalmente, retornar a Walter Benjamin, pois

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa idéia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos – “energias excessivas”- do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória. (...) Sem a dimensão da memória, a experiência empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno – responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência.⁸⁵

Tais choques cotidianos alternam-se entre choques físicos e psíquicos provocados pelo ambiente tecnologicamente alterado. Ao esquivar-se dos demasiados estímulos tecnológicos, o organismo entorpecido, dessensibiliza os sentidos e perde a capacidade de arquivar a memória. Daí porque o *sistema sinestético* - pautado por uma idéia de consciência sensorial – se torna um *sistema de anestésica* - incapaz de reagir às demandas de uma maneira criativa, dada a anestesia que o imobiliza.

Sendo assim, no momento em que a *estética* passa de um modo cognitivo de contato com a realidade para uma maneira de dissimulá-la através de distintas bases mitológicas, é quando

a tecnologia afetou o imaginário social. As novas teorias de Herbert Spencer e Émile Durkheim apreendiam a sociedade como um organismo, literalmente um “corpo” político, no qual as práticas sociais das instituições (mais do que, como na Europa pré-moderna, as condições sociais dos indivíduos) desempenhavam as várias funções orgânicas. A especialização laboral, a racionalização e a integração das funções sociais criaram um tecno-corpo social, e imaginava-se que ele fosse tão insensível à dor quanto o corpo

⁸⁵ Idem, p. 22.

individual sob anestesia geral, de modo que se podiam fazer quantas operações se quisesse no corpo social sem necessidade de aflição (...).⁸⁶

O corpo posto a nu na manipulação cirúrgica dos cálculos do poder: “Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística.”⁸⁷ É ainda assim que se manifesta a indistinção que orienta a biopolítica moderna⁸⁸. Na reprodutibilidade infinita de nossa humanidade em artefatos de consumo diário, aí se manifesta a exceção tornada regra; aí, onde o espaço da vida nua, usualmente situado para além das fronteiras do ordenamento jurídico, coincide com o espaço político. E mais, assim também se manifesta a constatação de que

no ‘grande espelho’, da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial – um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à ‘norma’; um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor. Como escreve Jünger: ‘É quase como se o ser humano pudesse empenhar-se em criar um espaço em que a dor [...] fosse vista como uma ilusão’.⁸⁹

O ensaio de Benjamin foi escrito em 1935-1936, no entre-guerras em que a lógica do campo, levando ao limite toda e qualquer possibilidade de sentido, veio, por *fim*, nos interpelar com a urgência de colocarmos em questão a nossa qualidade de seres dotados de linguagem e, portanto, de inteligência. Admitir o não-humano como constituinte do humano é um modo de rechaçar a lógica do campo espraiada

⁸⁶ Buck-Morss alude a uma importante passagem de Spencer, em uma de suas notas de rodapé, reproduzida aqui: “Muito comumente comparamos uma nação a um organismo vivo. Falamos do ‘corpo político’, da função das suas diversas partes, do seu crescimento e das suas doenças, como se ele fosse uma criatura. Mas usualmente empregamos estas expressões como metáforas, pouco suspeitando do quão próxima é a analogia, e do quão longe ela permite ser levada. Contudo, uma sociedade é tão completamente organizada com base no mesmo sistema do ser individual, que quase podemos dizer haver mais do que analogia entre eles.” Idem, *ibidem*.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 170.

⁸⁸ No capítulo conclusivo, atemo-nos com maior especificidade a esta questão, dada a sua relevância para o presente estudo.

⁸⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 36.

na biopolítica contemporânea: que possamos existir no campo do possível cuja reivindicação *biológica* do pensamento é capaz de reativar não apenas as sinapses, mas todas as pulsões que nos impelem ao desejo de sentido no contato com o outro.

Ao abordar o mito autogenético, Buck-Morss destaca o grande equívoco do homem moderno que, acreditando-se bastar a si e acreditando-se potente para criar a partir deste si, abandona os sentidos e desiste do sexo.

Que o pensamento convulsione por entre as circunvoluções descentradas de seu *corpus*. Para Jean-Luc Nancy, “el sexo no hace, precisamente, sino conmocionar lo uno-en-sí: pero ese ‘uno’ no preexiste al sexo. No hay nada ni nadie que subsista antes de la relación o fuera de ella, y ésta es un separar y poner en relación que atraviesa a cada ‘uno’, desde el origen (divide el origen), en la misma medida que pasa entre los individuos y divide o estructura los grupos.”⁹⁰

Do exposto, podemos deduzir que o *homo autotelus*, soberano da autogênese moderna retro mencionada, não existe, ou melhor, que sua existência alheia ao sentido é a inexistência absoluta que entorpece o pensamento e permite o advento das maiores catástrofes, em nome de uma razão inóspita porque apartada do mundo dos corpos.

O sexo *co-move* o ser. O sexo é o que se diferencia não de outro sexo, mas onde se experimenta a diferenciação em si mesma através da errância imperscrutável do desejo. Espaço de uma abertura incomensurável. Espacialização em distintas zonas erógenas. O sexual “se revela allí como aquello que abre un orden distinto tanto del de las cosas como del de las significaciones: un orden del *sentido* – *y de los sentidos del sentido* - donde entran en juego unos signos que no producen significación alguna pero si placer-deseo. Lo que está en juego es una llamada.”⁹¹

Esta ordem distinta é a própria ordem de existir, diferenciando-se, no contato com o outro, na relação que, orientada pela profusão de prazer e desejo, não pode

⁹⁰ NANCY, Jean-Luc. *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Editorial Sintesis. 2001. p. 34.

⁹¹ Idem, p. 53.

não ser sexuada. O pensamento do corpo, através de sua mera exposição, é o que nos impele a pensarmos o *ser* como a constatação da existência do *ente* – outra forma de pronunciar a palavra *corpo*. Daí a ênfase contemporânea sobre a questão do *entre*: se todos os entes são corpos que afetamos e que nos afetam, para que possamos ser na constatação de que *há* coisas em geral, devemos pensar o liame comunitário vazio e impresumível que nos une: a vida na palavra.

No breve excerto mencionado por Buck-Morss, Walter Benjamin compartilha conosco a crença de que a reação à espetacularização de nossa própria destruição promovida pelo fascismo, partirá da politização da arte pelo *comunismo*. Todavia, o emblema constituído por esta palavra, também já experimentou a sua catástrofe. Por esta razão, procuramos elucidar os postulados benjaminianos em confronto *com* algumas proposições de Jean-Luc Nancy:

Que la justicia, la libertad – y la igualdad - comprendidas en la idea o en el ideal comunistas hayan sido, con seguridad, traicionadas en el comunismo llamado real, abrume a la vez con el peso de un sufrimiento intolerable (...), y con un peso político decisivo (...). Pero estos pesos son tal vez aún solamente relativos en relación con la carga absoluta, que aplasta u oculta todos nuestros «horizontes» y que sería ésta: no existe ningún tipo de oposición comunista – o, digamos, comunitaria, para dejar bien claro que la palabra no debe estar restringida aquí a sus referencias políticas estrictas - que no haya estado o que no esté siempre profundamente sometida al objetivo de la comunidad *humana*, es decir, al objetivo de la comunidad de los seres que producen por esencia su propia esencia como su obra, y que además producen, precisamente, esta esencia *como comunidad*.⁹²

Não só a comunicação íntima de seus membros, mas também a comunicação da comunidade mesma com sua própria essência: a com-partição. Jean-Luc Nancy nos alerta que não se trata de outra questão senão a do *comunismo literário* - ou a partição da comunidade por sua escritura. A justificativa para esta questão advém do fato de que o pensamento da comunidade não visa produzir um discurso, mas sim convocar os seres para a produção de uma obra que não é mais do que a sua própria

⁹² NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001. p. 15.

essência como comunidade. Do que poderá sempre ser dito de outro modo: trata-se, portanto, “de indicar, en el limite, una experiencia – tal vez no una experiencia que hacemos, sino una *experiencia que nos hace ser*. ”⁹³

A chamada que nos convoca à experimentação, é também a resposta que podemos dar à disseminação absoluta que homogeneíza as leituras, engecece os seres e desconjura os entes: a escritura.

Pero, ante todo, su esencia no consiste en ser la «cosa literaria», compréndasela de la manera que se la comprenda (como arte o como estilo, como producción de textos, como comercio o comunicación del pensamiento y del imaginario, etc.), y tampoco consiste en aquello que el vocabulario de la «llamada» hace sonar como invocación, proclamación, como declamación incluso, y efusión de una subjetividad solemne. Esta esencia no está hecha más que del gesto que interrumpe, con un trazo – con una incisión y/o una inscripción –, la plasmación y la escena del mito.⁹⁴

A interrupção aludida por Nancy é o que toca na suspensão ou na «diferencia» do sentido quando de sua cisão por um traço, um tramado de linhas que configura a torção de um discurso, uma volta da palavra sobre o suporte que *há* de conferir-lhe uma resistência capaz de demovê-la de si mesma: mutações da palavra no pensamento ou o corpo manipulando o sentido no presente vivo da maleabilidade da matéria? Deixar que cada técnica co-labore com uma resposta, ou, talvez, que cada gesto de escrita produza uma fissura cuja abertura promova o contato comunitário.

O fato é que, mais uma vez testemunhamos, no choque entre os pensamentos de Nancy e Benjamin, o surgimento da imagem dialética em que o crítico e o historiador resvalam no poeta. Atuando como forma de transformação, é ela a força que desloca os campos discursivos circundantes, pois sua própria forma é compreendida como uma escrita “imagética”, portadora e produtora de imagens e de história.

⁹³ Idem, p. 53.

⁹⁴ Idem, p. 133.

Tendo em vista a nossa proposta em tecer uma leitura crítica que entrelace elementos visuais e textuais, problematizaremos não apenas a inaplicabilidade das instâncias analíticas que os separam em campos discursivos intocáveis; mas pretendemos sugerir, aqui, uma leitura crítica pautada pela imprevisibilidade do choque entre as formas produzidas e as formas compreendidas. Nela, as singularidades dos elementos cruzam-se de acordo com as demandas *do sentido*. Afinal, o pensamento da comunidade que aqui se esboça, é pautado por um jogo de aproximação que inquieta e evidencia o elo inapresentável que nos une. Na manifestação de todos os signos como componentes visuais e táteis – além dos balbucios sonoros emanados neste vasto *mar* de hibridizações *paraguayas* –, esperamos conseguir evidenciar que “os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha, na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.”⁹⁵

Mesmo porque a crítica que nos concerne, leitores de um tempo em que não valem mais que por nossas singularidades instantâneas e passageiras, deve agir a sua obra de montagem a partir dos vestígios de todas essas fragmentações *reproduzíveis tecnicamente*. A crítica é a origem que se nos apresenta como um sintoma em sua dimensão de crise. O alerta de Benjamin sobre o papel da arte é um alerta para o olhar que nos é retornado a partir das imagens técnicas que, ao retratar-nos, devolvem apenas a dilaceração dos sentidos – o que é já outra *coisa*. Se a resposta ao fascismo é o chamado da literatura, assim o é porque a escrita é o lugar em que os vestígios de “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”⁹⁶ se condensa no surgimento longínquo de uma imagem originalmente dialética.

⁹⁵ Segundo Didi-Huberman, *anadiômeno* é o atributo conferido à Vênus “saída das águas”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 33

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 170.

Segundo Walter Benjamin,

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto⁹⁷.

A origem não é um conceito ou a fonte de algo, mas o turbilhão da memória no anacronismo da história. O passado não mais sendo representado, mas constantemente alterado, produzido pelo anúncio novidadeiro da morfogênese lingüística. A partição da comunidade se dá na escrita porque, na origem, a literatura é o que “se interrompe: es en lo que, esencialmente, es literatura (escritura) y no mito. O mejor: eso que se interrumpe – discurso o canto, gesto o voz, relato o prueba -, *eso* es la literatura (o la escritura). Eso mismo que interrumpe o suspende su propio *mythos* (es decir, su *logos*).”⁹⁸

Se na era da reprodutibilidade, o leitor pode se tornar escritor, o transeunte pode virar ator e o cineasta é o cirurgião que se contrapõe ao mágico⁹⁹, o artista é quem prolifera o contágio.

Assim como poderiam aparecer em vermelho, destacando-se de um fundo amarelo colado a uma garrafa verde de uísque escocês - um rótulo qualquer, em suma

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 170.

⁹⁸ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.* p. 135.

⁹⁹ *Seres exemplares* mencionados por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Já que tocamos neste tópico do exemplo – conceito que, na verdade, está implícito em todas as nossas escolhas e, inclusive, na nossa articulação crítica -, Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*, define o ser exemplar como uma singularidade entre outras, que se dando a ver como tal, está em vez de cada uma delas e vale por todas. Daí porque “o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente lingüística. Só a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente lingüístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito.” Ocorre que, Agamben adverte, “o ser-dito – a propriedade que funda todas as possíveis pertenças (o ser-dito italiano, cão, comunista) - é, de fato, também o que pode pô-las radicalmente em questão.” AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 16.

-, JB, aqui, anuncia-se como a abreviação de um nome: Javier Barilaro. Singularidades múltiplas (se) amoldam (a)o sentido circundante. Do olho ao mundo, o retorno desvia-se de si e vira som que repercute a voz de um corpo, que, logo em seguida, irá se coordenar no *logos* para compartilhar um relato confessional desprovido de assinatura, mas não de sentido:

Estudié en la Pueyrredón, hasta que me aburrí (1995-6). Tomé talleres de dibujo con modelo vivo. Pero me siento autodidacta. Trabajé con mi ex mujer y amigos en un grupo de teatro, llamado Compañía E, hice escenografías, diseños gráficos y varias performances con ellos (1997-2000). Estuvimos en Mar del Plata, Rosario, Montevideo... Mi primera muestra recordable fue con Miguel Mitlag en una casa de San Telmo (2000). Después me sumé a Belleza y Felicidad, donde mostré en 2002, 2003 y 2006. Ahí mismo conocí a Washington Cucurto, con quien hicimos Eloísa Cartonera, desde el 2003. Desde esa época que hago pinturas "cumbieras", surgieron al mismo tiempo. A partir de ahí participé en muestras como Civilización y Barbarie (2004-5, por 5 ciudades de Latinoamérica) y la Bienal de San Pablo 2006. Mi última muestra fue "Salado", en Braga Menéndez.¹⁰⁰

Onde a vida se dissocia da arte, a potência de uma heurística da experiência cede à *enteléquia* isolada em uma realização plena, termo que, segundo “Aristóteles no significa otra cosa que el estado final, acabado, de un ente cualquiera: en suma, el punto donde su ser se acaba, culmina, lo cual a tal vez representa también el punto donde termina el ser”. Não nos interessa o fim – o extermínio absoluto já extinguiu o sentido, alcançando o limite do impossível -, mas a articulação do entre. Nem a vida que se funda em uma obra, nem a obra que se funda em uma vida, mas conferir vazão à vida através da comunidade de nossos gestos que ora obram, ora desobram e se desdobram.

As colagens de Barilaro, por seus próprios materiais, revelam-nos um sintoma. Se a memória de corpos desmembrados pode surgir de uma associação com algum esquecido acontecimento *En un rincón de Paraguay*, quando aqui também a guerra se interpôs – interpõe? -, ela há de chocar-se também com a imagem de um corpo

¹⁰⁰ Disponível em: «<http://www.boladenieve.org.ar/?q=node/5441>». Acesso em: maio de 2009.

feminino seminu, com o descaso dos animais, a transitoriedade das borboletas, o nomadismo das letras que se buscam, os segredos de mensagens que escondem uma cifra como quem oferece guarida a um estrangeiro qualquer.

Compostas de tinta acrílica sobre papelão ou tela, cores recortadas de outras páginas e pedaços de cartazes *cartoneros*, as escrituras que habitam a superfície dos quadros ou que se ocultam no miolo de livros costurados com papelões recolhidos das ruas, vicejam ao serem retocadas por mãos anônimas e variadas como as cores que compõem matizes imprevisíveis. Perpassando a epiderme, o pincel e as capas, elas – as cores e as mãos – sabem: a grafia de cada letra não escreve apenas um título, mas *excreve* carícias ao delinear as curvas de corpos desejanter.

As telas de Barilaro evocam, sob o viés da colagem, não só eventos da dispersão submersos no mar de nossas múltiplas memórias latino-americanas, mas o desejo de sentido latente na sexualidade pigmentada dos corpos. A rearticulação incessante que permeia o universo infundado da linguagem precipita-se sobre a necessidade de compartilhar a escrita antes mesmo que ela se organize em uma leitura, logo no primeiro contato. Elas parecem se insurgir contra as dicotomias e, questionando não apenas a sua condição de objeto de análise, interrogam também o sujeito que delas se aproxima, o texto que a elas se acerca. Ali, cada pedaço de palavra impulsiona à abertura de perspectivas, à expansão dos signos, à detonação dos limites vertidos em limiares.¹⁰¹

Ocupar-se de signos é comprometer-se a *co-laborar*, desarticulando-os da maquinação logocêntrica. No trânsito das correntes oceânicas deste *Mar Paraguayo*, pode acontecer de formar-se o que J. Derrida irá denominar, a partir do conceito de

¹⁰¹ *Detonação*: palavra que soa como a ação de um tom, ou do tom uma ação. “Pinturas cumbieras” foi como Barilaro definiu alguns de seus trabalhos. Talvez seja um modo de experimentar a fala na sonoridade sincopada da reordenação de suas letras. A *cumbia* é um estilo musical muito popular em todos os países da América Latina, à exceção do Brasil. São inúmeras as variações de estilo. Na Argentina, uma das mais populares é a *cumbia villera*, que “se comenzó a musicalizar en las villas miseria (barrios muy pobres) de la Gran Buenos Aires, rastreándose los primeros antecedentes en la villa conocida popularmente como ‘La Cava’ a finales de los ‘90.” Disponível em: «http://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia_villera». Acessado em 04.06.2009.

difference, o *rastro instituído*. Ele remete ao arbitrário do signo, ao vazio que ele porta como o que viabiliza a materialização de um sentido, que, por sua vez, irá se constituir a partir dos traços dos demais elementos do sistema ou da cadeia com os quais interage. A irrupção de um sentido na revelação de uma margem, no surgimento de um lugar.

Que a leitura deste *corpus* aconteça como um desses lugares de convergência dos fluxos de um corpo: “condición sensible pura *a priori* del ejercicio de la razón.”¹⁰² Os fluxos, os miasmas, os guaranis, os *portunhóis*, o espaçamento estreitando as citações, os números marcados mais largos e escuros, as cores, os traços, as técnicas, os materiais, as telas, mais traços, acentos, aspas, tabulação, vazio e cheio: onde as formas começam a diferenciar-se? Em que ponto elas se separam, onde se deformam, distanciam, apagam ou enovelam?

El lugar produce sentido siendo lugar, pesante y punzante – remarcado y perforado. El sentido siempre tiene el sentido de lo no-acabado, de lo no-infinito, de lo que todavía va-a-venir, y en general de la *a*. (...) No tiene la significación de una respuesta, ni tan siquiera de una pregunta: en ese sentido, no tiene sentido. Es el acontecimiento de una abertura. No aporta la salvación, pero saluda (apela) a lo que va-a-venir y al sin-fin.¹⁰³

As *figuras* que irrompem neste corpo de escrita entrelaçam-se para, compondo leituras significativas, destituir os signos de uma atuação mítica despolitizada e deixá-los que existam. Elementar: agir politicamente nos interstícios alma-corpo, singular-plural é aceitar nosso dom de nada como a origem do pensamento-práxis que resiste à dominação (in)condicional generalizante. O que a exuberância dos mundos possíveis interpõe à miséria humanística é uma única e paradoxal pressuposição: a derruição dos pressupostos na assunção dos sentidos.

Deste modo, convencendo-nos da inevitabilidade de imagens que *reciclam* acontecimentos sobre a *textura* das linhas que se anunciam, citamos uma vez mais

¹⁰² NANCY, Jean-Luc. *El peso de un pensamiento*. Castellón: Ellago Ediciones, 2007. p. 16.

¹⁰³ Idem, p. 18.

Benjamin quando ele afirma que “o filme é uma criação da coletividade”, pois assim externamos uma proposta de leitura: se, por sua natureza, o fenômeno fílmico é algo que pede seja experimentado coletivamente – como a linguagem –, que as montagens de Javier Barilaro atravessem todas as zonas de nosso texto *crítico* como essa projeção: fina película sexuada por onde se entrevê nada mais que o próprio *contato*.

2.

Ainda que não hesite em entrecortar veredas labirínticas *ad infinitum* quando o assunto é escrita(o), Jorge Luis Borges, no texto que, mais do que abrir ou fechar portas, há de nos apontar pontes, é resoluto ao assegurar-nos que o que entendemos por universo pode também chamar-se *Biblioteca*. Uma vez dentro de *La biblioteca de Babel*, para sempre plasmar-se em sua imensidão cósmica. Publicado em 1941, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (título atribuído a um de seus contos) é composto por uma miscelânea inventiva de tal ordem que a afirmação preliminar do próprio autor, quando diz que “*las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación*”¹⁰⁴, não desvela outra astúcia senão a de que, entre a amplitude do desconhecido e as garantias de verdade que nos são ofertadas, é a gratuidade imprevisível do fascínio fortuito e da curiosidade infantil que nos impulsiona à elaboração de uma *comprovação*.

As infinitas galerias hexagonais e avarandadas distribuídas nos incontáveis andares do universo descrito por Borges contêm não apenas todos os livros e, neles, a explicação dos impasses aparentemente mais insólitos e insolúveis, mas também a solução de mistérios desde sempre presentes na memória coletiva dos povos – como a própria origem da Biblioteca e do tempo. Tudo pode ser explicado por palavras, pois “*la multiforme Biblioteca habrá producido el idioma inaudito que se requiere y los vocabularios y gramáticas de ese idioma*”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ BORGES, Jorge Luis, *Obras completas: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 511.

¹⁰⁵ Idem. p. 562.

Quanto à dinâmica deste universo, Borges alerta-nos sobre a atuação constante de procuradores oficiais – também chamados de *inquisidores* –, que, apesar de compartilharem conosco da possibilidade conferida pelo universo de solucionar todos os problemas e enigmas existentes, a *procuração* de que se valem estes filhos bastardos de uma instituição inexistente não lhes foi conferida por outro(s) que não eles mesmos: incautos sacerdotes de uma verdade que não se interessa em descobrir, mas em conservar o controle sobre as buscas, a exumação de ameaças e o impedimento do livre trânsito da comunidade de leitores rumo às infindáveis prateleiras da Biblioteca.

Segundo Borges, a voluptuosa perseguição dos agentes advinha da *superstição* de que o livro que era “la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*”¹⁰⁶ existia e já havia sido, inclusive, folheado por um dos bibliotecários. Quando, algumas linhas depois, o autor esboça a crença na existência de tal exemplar sob a alegação de que “basta que un libro sea posible para que exista”¹⁰⁷, talvez se esteja diante da imagem literária por excelência.

A alternância das folhas de um livro por mãos que o tocam na concomitância do olhar que o lê. Aperceber-se da literatura como um gesto, é compreender que “*literatura* então designa uma série de atitudes que tomamos em relação a um campo do discurso, mais que uma propriedade interna desse campo.”¹⁰⁸ Com isso podemos sugerir também que a literatura é a própria relação, que a obra que permaneceu obstinadamente não escrita está também em cada livro, ali onde a infância se inscreve no texto como o que delinea o cerne de uma experiência de enfrentamento consigo através de uma leitura cujo sentido está sempre por vir, afinal

¹⁰⁶ Idem. p. 563.

¹⁰⁷ Idem. p. 564

¹⁰⁸ SEARLE, John *apud* RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995. p. 36.



Se a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular o problema dos limites da linguagem, o conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar estes limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o “inconexo” [*irrelato*] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível poder pressuponente, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. Ao contrário, o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela «puríssima eliminação do indizível na linguagem» que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem.¹⁰⁹

A *coisa* da linguagem mencionada por Agamben é o seu corpo de escrita quando exposto à leitura. Nem *só* o leitor colhe, nem *só* o escritor planta. Existir em concomitância é não apenas ser lido, mas também formular uma escritura. Mais do que buscas específicas, amearhar (na transitividade complementar de quem ajunta e distribui) indiscerníveis encontros criptográficos ou alegóricos que justifiquem a Biblioteca, uma vez que:

No puedo combinar unos caracteres *dhcmlrhtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. (...) La escritura metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se prosternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezmando la población. Creo haber mencionado los suicidios, cada año más frecuentes. Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos. Inútil, incorruptible, secreta.¹¹⁰

Se o engano de Borges é verossímil, se ele advém da velhice ou do temor, não seremos nós quem o confirmaremos, mas uma refutação de sua hipótese ainda é

¹⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 11.

¹¹⁰ BORGES, Jorge. *Op. cit.*, p. 565.

possível: continua a repercutir na Biblioteca o burburinho de nossas elucubrações; nas galerias ecoa o som de nosso trânsito; através das passagens de ar, articulações silábicas aferram-se a buscar a ternura dos nomes e a sucumbir em precipitadas constatações advindas da “certidumbre de que todo está escrito nos anula e nos afantasma”.

3.

A certeza de que tudo está escrito, mencionada por Borges, não poderia derivar senão de um procedimento que se institui de forma metódica, insidiosa e finalista, por nós contra nós mesmos. Incurrer em tautologias¹¹¹, neste caso, é estar submetido a um processo de captura em que a fala, por uma emissão que se apropria de conceitos estanques, gira sobre si própria e nos devolve uma imagem petrificada: um mito. No último capítulo de *Mitologias*, Roland Barthes tece minuciosas considerações sobre *O mito, hoje*.

Instaurando-se como uma fala, o mito atua como um sistema de comunicação que se define pela maneira por que é proferido, isto é, a fim de transmitir uma mensagem específica, o mito investe a matéria em uma forma cujas específicas condições de funcionamento irão caracterizar o seu modo de significação. Na construção de seus avatares, a mitologia estrutura-se através de figuras retóricas estabelecidas que irão funcionar como receptáculos dos significantes míticos. “Tais figuras são transparentes, isto é, não perturbam a plasticidade do significante; mas já estão suficientemente conceptualizadas para poder se adaptar a uma representação histórica do mundo”.¹¹² Do que se deduz que a mitologia se desenvolve a partir de um

¹¹¹ Barthes define a tautologia da seguinte maneira: “A tautologia é um procedimento verbal que consiste em definir o mesmo pelo mesmo. (...)é um refúgio, como o medo, a cólera ou a tristeza para quem não encontra uma explicação; a carência acidental da linguagem se identifica magicamente com aquilo que se decidiu ser uma resistência natural do objeto. (...). A tautologia testemunha uma profunda desconfiança em relação à linguagem, que é rejeitada por não ser possuída. Ora, toda recusa à linguagem é uma morte. A tautologia fundamenta um mundo morto, um mundo imóvel.” BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. p. 245.

¹¹² Idem, p. 242.

modelo de disposição das idéias que se vale tanto da semiologia (ao correlacionar significado e significante na produção de um signo pleno), quanto da ideologia (como discurso de representação formulado sob um viés historicista).

A intransitividade que caracteriza o desenrolar da linguagem mítica é explicada por Barthes do seguinte modo:

no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira.¹¹³

O mito atua através de uma relação de *deformação*. Agindo sobre a linguagem – sistema formado por significantes vazios e arbitrários –, o mito apropria-se de conceitos que podem ser identificados por uma função precisa ou, segundo Barthes, uma “tendência”, e cria a forma na qual será implantada uma história que corresponda à sua finalidade irretorquível, imutável. Ou seja,

(...)o mito é uma fala despolitizada. Naturalmente, é necessário entender: *política* no seu sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo; é, sobretudo, necessário conferir um valor ativo ao sufixo *des*: ele representa aqui um movimento operatório, atualizando incessantemente uma deserção.¹¹⁴

A proposição de Barthes nos implica em um agir, pois o homem é exortado a falar para transformar o real e não para conservá-lo em uma imagem extática e idealizada por interesses aferrados a uma economia que reduz a variedade (e variação) dos atos humanos a uma organização do mundo em que as coisas e eventos parecem se justificar por eles mesmos, afinal

¹¹³ Idem, p. 206.

¹¹⁴ Idem, p. 235.

O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* desse real. E, do mesmo modo que a ideologia burguesa se define pela deserção do nome burguês, o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades e atos humanos; sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível.¹¹⁵

Tornamo-nos insignificantes quando a leitura que fazemos do mundo se exaure na instantaneidade simplista, alheia e farisaica que a imagem mítica nos impõe. Ainda que o mito pretenda a tudo atingir, corromper e dominar, é possível retorquir-lhe que qualquer objeto, desde o mais tosco a um qualquer artefato utilitarista (ou não), contém aquela lembrança “do ato humano que o produziu, organizou, utilizou, submeteu ou rejeitou. Esse vestígio político, a linguagem-objeto, que fala *as* coisas, pode manifestá-lo facilmente; com muito menos facilidade o fará a metalinguagem, que fala *das* coisas”¹¹⁶. De modo que resistir à mitificação é aceder ao que nos conecta ao mundo na transitividade de um ato político em que a natureza se apresenta na medida em que é transformada por uma linguagem que *age* o objeto.

Que sejamos tomados pelo sentido de nossos atos e não mais por uma imagem mítica idealizada é um modo de compreender que a “fe es una conducta, no la adhesion a un mensaje. Es en el acto y no en la significación, o su significación está totalmente en su acto.”¹¹⁷ Afinal, segundo Jean-Luc Nancy, o perigo está em que

la Idea misma del mito resume tal vez ella sola lo que se podría denominar unas veces toda la alucinación, otras toda la impostura de la conciencia-se-sí de un mundo moderno extenuado en la representación fabulosa de su propio

¹¹⁵ Idem, p. 234.

¹¹⁶ Idem, p. 235.

¹¹⁷ NANCY, Jean-Luc. *La declusión (deconstrucción del cristianismo, 1)*. Buenos Aires: La cebra, 2008. p. 134.

poder. La idea del mito concentra tal vez ella sola toda la pretensión de Occidente de apropiarse de su propio origen, o de robarle su secreto, para poder identificarse al fin, absolutamente, en torno a su propia preferencia y a su propio nacimiento. La idea del mito presenta tal vez ella sola la Idea misma de Occidente, en su representación y en su pulsión permanentes de un regreso a sus propias fuentes para reengendrarse en ellas como el destino mismo de la humanidad. En este sentido, lo repito, no tenemos ya nada que hacer con el mito.¹¹⁸

De modo que, o interesse em evidenciar esse caráter alucinatório do mito¹¹⁹, está em denunciar a migração perigosa de sua lógica: do gesto inicial em que “la invención y la narración de los mitos (pero la narración no se distingue de la invención), es «vívida y viviente»: en ella se dan a escuchar las palabras que brotan de la boca de la humanidad presente a mundo»¹²⁰, à mitigação do liame comunitário que lhe é inerente, através da adoção de um caráter *substancialmente* fundacional, dissociado de sua narratividade *corpórea*¹²¹.

¹¹⁸ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001. p. 89.

¹¹⁹ Daí porque o mito nas sociedades ameríndias (ainda) difere radicalmente dessa lógica identitária que foi se configurando no Ocidente. Em *A floresta de cristal – notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*, Eduardo Viveiros de Castro elabora uma possível definição do que seja um *mito*: “Não é descabido definir o discurso mítico como consistindo principalmente em um registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um ‘caosmos’ onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. Esse pré ou proto-cosmos, muito longe de exibir uma ‘indiferenciação’ ou ‘identificação’ originárias entre humanos e não-humanos, como se costuma caracterizá-lo, é percorrido por uma diferença infinita, ainda que (ou porque) interna a cada personagem ou agente, ao contrário das diferenças finitas e externas que constituem as espécies e as qualidades do mundo atual (Viveiros de Castro, 2001). Donde o regime de ‘metamorfose’, ou multiplicidade qualitativa, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em figura de jaguar ou um bloco de afetos felinos em figura de humano é rigorosamente indecível, pois a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, ‘ainda’ não é processo e ‘jamais foi’ processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir.” VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A floresta de cristal – Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. Disponível em: «<http://nansi.abaetenet.net/abaetextos/a-floresta-de-cristal-e-viveiros-de-castro>». Acessado em 06.05.2010.

¹²⁰ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 95.

¹²¹ Furio Iesi, em seu acurado estudo sobre *O mito*, revela os mecanismos desta mesma armadilha: “E quem acredita na existência do mito como substância autonomamente existente, tende a julgar-se depositário da exegese que, apoiada na presumível essência autônoma do mito, distingue os justos dos injustos, aqueles que devem morrer daqueles que devem viver. Qualquer estudo do conceito

4.

Lembro todo. Todo enovelo y narro y perdida ya no me encuentro en neste rostro que el tiempo fue demolindo – con cruexa e sin piedad. El ueco del oco del medio no es propiamente el infierno más a el se acerca – con su movimiento desacelerado y en desacordo y lleno de todo que puede faltar a uno ser triste, asi triste como yo, en lo término de la picada, cerca deste mar que, en el fondo, bien en el fondo, no escoji para que mi vida desse nele – assim como se fuera una botilla náufraga.

Wilson Bueno, *Mar Paraguayo*.

Antes de chegar ao mar, necessário atravessar a praia. Pode que seja uma praia devastada por anúncios de propaganda, pode que muitas das deformidades sulcadas na areia sejam causadas por curvas de corpos *deformados* ou quiçá por vestígios de passos que podem ser de qualquer um, pois a certeza na especificidade da matéria que os traçou não é capaz de, *per se*, conferir-lhes qualquer indício de autoria, mas apenas apontar uma singularidade. As hipóteses são ilimitadas como isto que ora nos interpela: o mar. Enquanto a praia está geralmente carregada de material mitológico, do mar não formulamos sequer uma dúvida - se portasse qualquer mensagem, seria dentro de um objeto alógeno que nos forçaria desde já um recorte ou uma associação que de algum modo nos desviaria de seu abis mar -se.

Recebamos o objeto alógeno na figura da novela de Wilson Bueno: *Mar Paraguayo*. Publicada por primeira vez em circunscricão brasileira (Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, São Paulo, 1992), sua segunda edição ocorreu sob os auspícios do editorial Intemperie (Santiago de Chile, 2001) e a terceira - que por ora nos guiamos qual se tratasse de um astrolábio - da

de mito que não queira confundir-se com a elaboração doutrinal da mística do poder, deve enfrentar, como problema capital e com a crítica mais rigorosa, a eventualidade da substância do mito.” Isto porque, arremata Iesi, o equívoco está no que a moderna acepção da palavra impõe à medida que a “palavra originária *mythos*: significado de «palavra eficaz» reduzida a «narração livre que não implica argumentação», enquanto o significado de *mythos* como «palavra eficaz», «projecto», «maquinação», «deliberação» se transferiu quase exclusivamente para a palavra *logos* e sobreviveu no verbo *mythiázomai*.” IESI, Furio. *O mito*. Lisboa: Editorial Presença, 1977. p. 25.

Editora Tsé-Tsé (Buenos Aires, 2005). Ainda que a narrativa pareça ir ganhando, à medida que avançamos, ares de uma consistência que tende à unificação e fechamento da escritura em obra, não podemos perder de vista o quão evanescente é o lugar de onde as palavras sopram diferentes desejos-de-conversa. *Ñe'e*. Dísparas grafias que, ao se aproximarem e distanciarem - feito o movimento das ondas -, mais parecem articular um blefe fantasioso disfarçado em imaginário canto de sereia¹²²: “(...) esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el principio, en el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como um juego-de-jugar: ñe'e.”¹²³

Mar Paraguayo: de imediato tendemos a convencionar uma (de)limitação fronteira: para o Oceano Pacífico, percorrer territórios chilenos, bolivianos ou argentinos; para o Oceano Atlântico, quiçá uma outra extensão argentina ou então a larga faixa de terra brasileira. Ora, qual a possibilidade de haver um mar intercalado?, insinuado à distância, acometido por um espaçamento *paraguayo*? Quando já não é mais possível representar uma realidade externa, tampouco o é

¹²² Em *O livro dos seres imaginários*, a ser freqüentado pelos curiosos “como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio” Borges evoca estranhos seres engendrados pela fantasia humana, dentre os quais estão as sereias. A pertinência desta imagem fantasiosa está na mais que profícua alusão ao espaço literário como o espaço concedido à imaginação, à criação de seres, letras, formas e sons a serem manejados (enquanto também o manejam) pelo homem em infundáveis composições que se entrelaçam enquanto repensamos nossa ação no mundo. Os seres, como as palavras, delineiam formas para moverem-se por entre os limiares. A alusão ao *Livro dos Seres Imaginários*, de Borges, remete, inevitavelmente, aos bestiários escritos por Wilson Bueno: *Jardim Zoológico*, *Cachorros do Céu*, *Manual de Zoofilia*, *Os Chuvosos*, além de outras animálias dispersas por escritos esparsos em periódicos impressos e virtuais. A questão do animal é premente e demanda um pensamento sensível. Se ainda não é evidente, ressaltamos que a leitura que ora desenvolvemos dialoga com tais obras na medida em que pretende aproximar-se da linguagem como quem se depara com o insondável que, no entanto, demanda-nos uma resposta, uma escolha, uma invenção, criação ou construção em comum. Entretanto, a montagem que ora nos concerne, perpassa diferentes planos e sistemas de ordenação, que se evidenciará de acordo com a premência deste modo de percorrer o espaço literário e a *extensão* de seus traçados. BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 10.

¹²³ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 29.

continuar a existir vinculando-se a esconder-decifrar um segredo hermético ao compartilhamento.

Paraguayo como espaçamento de *mar* revela o arbitrário do signo. Considerados como instituições imotivadas, isto é, que prescindem de uma ligação imediata entre significante e significado passível de ser comprovada, os signos só valem se pensados a partir do horizonte da escritura, ou melhor, do “mundo como espaço de inscrição, abertura para a emissão e *distribuição* espacial dos signos, para o *jogo regrado* de suas diferenças”.¹²⁴ Quando se fala em “arbitrário do signo”, em seu caráter “imotivado”, pretende-se que se perceba a inexistência de qualquer vinculação natural do significado com a realidade: “Ciertas instâncias son percíveis como el viento, no existen pero es como se existissem. Distinto de un árbol, de un párraro, distinto del mar aún que el mar soporte otros más fundos ô extensivos desaciertos.”¹²⁵

Antes de ser atribuído à gravura, ao desenho ou à letra, o conceito de grafia, segundo J. Derrida, “implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído*.”¹²⁶ Atentemos para as nuances do pensamento do teórico argelino:

A “imotivação” do signo requer uma síntese em que o totalmente outro anuncia-se como tal – sem nenhuma simplicidade, nenhuma identidade, nenhuma semelhança ou continuidade – no que não é ele. *Anuncia-se como tal*: aí está toda a *história*, desde o que a metafísica determinou como o “não-vivo” até a “consciência”, passando por todos os níveis da organização animal. O rastro, onde se imprime a relação ao outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como ente-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se na dissimulação de si.¹²⁷

¹²⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 54.

¹²⁵ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 25.

¹²⁶ DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 56.

¹²⁷ Idem, p. 57.



O *rastro instituído* se insinua como o inapreensível que confere vazão à existência (do outro em si, de si no outro: o si é sempre um outro). Todavia, como é possível que algo que se *anuncia como tal* produza-se como *ocultação* de si? Talvez porque o rastro é indefinidamente o seu vir-a-ser-imotivado. E é neste vir-a-ser do rastro que uma zona de inapreensibilidade se insinua na temporalização de um *vivido* que não chega a se dar nem neste nem noutro mundo, que não é mais *no* tempo que *no* espaço, não é mais natureza que cultura, não é mais corpo que pensamento, mas um tocar-se mútuo.

Ao pressentirmos que nosso pensamento é forçado a ir cada vez mais longe através tanto de nosso agir na matéria do mundo quanto no agir do mundo sobre nós mesmos, nossos corpos, poderíamos atinar também para o fato de que o que nos suscita um sentimento, uma paixão ou um *sentido*, não é tanto a razão – em função de interesses e necessidades também agem os animais –, mas a imaginação, que nos instiga a perfectibilidade imbuída no “poder de antecipação que excede o dado sensível e apresenta no rumo do desapercibido.”¹²⁸ É neste espaçamento nebuloso que as diferenças¹²⁹ entre os elementos, que a irrupção de textos, que a produção de nós mesmos (também como produtores) e a proliferação de outras cadeias de rastros pode emergir através da mesma e já sempre nova articulação da linguagem.

Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de un cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silêncio – estos vasos comunicantes, lo rubro de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos – todo se dice y se completan vivamente. E – porque – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos,

¹²⁸ Idem, p. 222.

¹²⁹ De acordo com Derrida, “a diferença inaudita entre o aparecendo e o aparecer (entre o ‘mundo’ e o ‘vivido’) é a condição de todas as outras diferenças, de todos os outros rastros, e *ela já é um rastro*. (...) *O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferencia* que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e *nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo*. (...) Invisível também é a diferença no corpo da inscrição.” Idem, p. 79-80

siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. Soy mi propia construcción e así me considero la principal culpada por todos los andamios derruidos de mi proyecto esfuercado. Se chegaré a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón.¹³⁰

Que lhe “custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón”; que escreva para que não lhe rompam “las cordas del corazón”. Há que se reavaliar o preço, que se desincumbir da homogeneidade de medidas estipuladas segundo um sistema geral de equivalências atribuído em usura, uma vez que o valor da escritura não possui um equivalente, mas é o próprio avaliar-se enquanto acontecer da existência: *una experiencia en el corazón*. Título de um dos textos incluídos no volume intitulado *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)*, nele, Jean-Luc Nancy arremata: “el mundo de lo homogéneo presenta la evaluación como equivalencia tanto de un valor mercantil como de un sacrificio de la existencia a una omnipotencia suprema.”¹³¹

O mito vincula o valor a uma medida homogeneizante. A necessidade em repensar o valor está em deslocar a equiparação entre heterogêneo/homogêneo do intercâmbio que caracteriza o sistema da equivalência geral, para a decisão de cada um em “repensar su precio, considerándolo como un precio absoluto y no ya dependiente de un principio que lo fija.”¹³²

Os signos lingüísticos não são moedas a que se possa atribuir um valor mercantil, mas traços inflados de matéria corpórea significante. As formas que distinguem as línguas são maleáveis. A imotivação do signo mencionada por Derrida, fala dessa reivindicação do outro na voz do corpo. Em Mar Paraguayo, *la marafona del* balneário de Guaratuba, tem “hambre de amor y afecto, mas hambre tan escandalosa que ya marcha sobre cacos de cristal - los pies desnudos y en carne viva.

¹³⁰ BUENO, Wilson, *Op. cit.*, p. 26-27.

¹³¹ NANCY, Jean-Luc. *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)*. Trad. Guadalupe Lucero. Buenos Aires: La Cebra, 2008. p. 137.

¹³² Idem, p. 133.

Yerobi. Es la dança en el abismo dos vocacionados a lo equilibrismo.”¹³³ O rastro que articula sua possibilidade no campo do ente, segundo Derrida, é o signo que existe na lógica da afetação corpórea: caminha como quem dança equilibrando-se sobre um tablado em falso, na iminência de despencar.

O sentido, portanto, no enovelamento tátil da novela de Bueno, está na imbricação dos signos, que avançam sobre cacos de cristal com os pés desnudos e em carne viva. A fala da marafona é a fala de uma palavra, de um ser-dito que percorre a superfície mareante da escritura tocando a materialidade da vida humana através do corpo do sentido.

5.

De aguye a aguye todo lo que me permitirê es el contacto simple con la carne en agua del mar – tupã e no el karai del fuego que nos torna, otra vez, en explicables cenizas.

Wilson Bueno, *Mar Paraguayo*.

Delineia-se um corpo, um lugar, a partir de uma linha de partilha, tangência ou contato: o rastro se espacializa para dar conta do mundo, ou melhor, existimos quando endereçamos o pensamento *ao* contato de um fora que se aparta ou subtrai, pois

Se existe outra coisa, um outro corpo da literatura que não seja este corpo significado/significante, ele não será um signo nem fará sentido, e nesta medida nem sequer será escrito. Será a escrita, se <<escrita>> indica *aquilo que se desvia da significação*, e que por isso *se excreve*. A excrição produz-se no jogo de um espaçamento in-significante: aquele que desprende as palavras do seu sentido, sempre de novo, e que as abandona à sua extensão. Uma palavra, se não é absorvida sem resto num sentido, *resta* essencialmente estendida *entre* as outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem no entanto se juntar a elas: e isto é a linguagem enquanto *corpo*.¹³⁴

¹³³ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ NANCY Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000. p. 69.

Deflagrar a linguagem enquanto corpo é saber que quando as palavras se abandonam à sua extensão elas se deixam atravessar pelo rastro imotivado que guia o pensamento e simplesmente *acontecem*. O fora que se aparta ou subtrai é a própria extensão do corpo enquanto exposição da pontualidade do pensamento, disseminada e operante em todas e em nenhuma parte da materialidade do corpo. Desviar da significação passa a ser, portanto, um exercício de deslizamento entre a *res extensa*, que é o corpo (da palavra) e a *res cogitans*, o pensamento. Um percurso se espacializa nos limites da escrita: o corpo se faz sentir no pensamento e o pensamento move o corpo. “(...) El cuerpo no conoce: él solo siente. Sentir es sin embargo uno de los modos del pensamiento.”¹³⁵.

Assim como o movimento periódico das águas do mar sofre a ação conjunta dos astros, variando a cada ponto da superfície terrestre, o jorro *paraguayo* das marés deste mar de escritura não poderia deixar de causar implicações nos movimentos de uso da vida e do mundo, repita-se, dos corpos.

Suruvu es el alma-palabra convertida en párraro: estos vuelos, mis cardinales, lo pio en água del suruvu en soledad, puesto que aprisionado en lo duro ser de un ente grafado vivo en la ayvu, dulce dolores, martirizadas por la garganta trémula de los demasiado humanos – palabra-pássaro demudada en alma, suruvu fremui matinal por las jornadas de la aurora, la mar y la higuera, suruvu es mucho do que digo y un poco más do que me dicen las cosas que van por mi (...) ¹³⁶

Alma-palabra: alma-corpo. Palavra demudada, transfigurada em alma: “El pensamiento se piensa pensante, la imaginación se imagina las figuras extensas, y la unión se experimenta en la inatención de la actividad que se siente actuar y padecer sin pensar”. Pensar, imaginar, sentir: registros do conhecimento que já não podem ser concebidos separadamente, pois é somente através da convergência inevitável de

¹³⁵ NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. p. 40.

¹³⁶ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 34.

uma atuação conjunta que eles poderão contribuir “a un saber que sea él mismo un saber activo de la vida ordinaria y del dominio y posesión de la naturaleza.”¹³⁷

Neste ponto, a urgência do pensamento de Barthes retorna e, aflito como se impelido pela emergência de uma catástrofe (desde há muito) iminente, aponta-nos, atravessando as entrelinhas estriadas do texto de Jean-Luc Nancy, a violência resultante da deformação mítica que pretende continuar uniformizando o sentido, retraindo os corpos, legitimando uma historiografia de morticínios: uma chaga.

É difícil de dizer a que ponto a *concentração* (iniciais KZ) terá sido a marca de nascença do *nosso* mundo: a concentração do espírito, o SI incandescente – e a concentração dos corpos, as massas, os agrupamentos, as multidões, os amontoamentos, as acumulações, os saltos demográficos, as exterminações, os grandes números, os fluxos, as estatísticas, a presença obsessiva, anónima e exponencial, pela primeira vez, de uma *população do mundo*. Mas o que ela dá a ver e a tocar, antes de mais, é uma chaga. Não a multiplicação dos corpos, mas a unicidade, a uniformidade da chaga: corpos de miséria, corpos famintos, corpos batidos, corpos prostituídos, corpos mutilados, corpos infectados, corpos inchados, corpos demasiado alimentados, demasiado *body-builted*, demasiado excitantes, demasiado orgásticos. Só oferecem uma chaga: ela é o seu signo, assim como o seu sentido, outra e mesma figura da extenuação do signo-de-si.¹³⁸

Corroborar a lição de Barthes, que afirma que a função do mito é naturalizar conceitos historicistas através da produção de signos plenos, essencializando-os, é também aquiescer com a exposição de Nancy sobre a tendência da cultura ocidental em reiterar imagens que, monumentalizando o Ausente por excelência¹³⁹, sirvam de parâmetro não só para o reconhecimento e aceitação (da *deformação*) de nossos próprios corpos, quanto para a justificativa arbitrária de nossas intolerâncias e inações. Segundo Nancy, o efeito devastador da expressão cristã *hoc est enim corpus meum* (“este em verdade é o meu corpo”), se verifica quando o que se submete ao seu

¹³⁷ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, 76-77.

¹³⁹ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, 76-77.

alcance e domínio são os próprios corpos da humanidade – e, junto com eles, a vivacidade de nosso pensamento.

Não mais a chaga sanguinolenta, mas o corpo exposto da população do mundo, entregue à extensão, aberto aos sentidos *sensíveis*, partilhando o seu ser-corpo na significância do espaçamento; eis a necessidade “que é por ora inteiramente indecifrável: *este corpo exige uma escrita, um pensamento popular.*”¹⁴⁰:

La fatiga de los metales, el huevo del huevo del escorpión, la espreita, la carne tática hecho un jugo, la herança de los mayores, lo que se gasta, los anos, media ciudad, media edad, la calcinada travessia, el rio ferviente de los cinquenta inviernos, la cara oscura de la sangre exausta, los rines que ya no funcionan, la presión arterial, la urtiga y la páprica, el cabo, el mar, el cabo, el mar, el facto y el cabo de la buena esperanza, los pérdidas en la rama, el facto, el arco del siniestro, los pálidos, el entardecer, nuestro cuarto, nuestra casa, ñenomirí, la lámpara humílisma, nuestra cama, el sexo amputado que todavía prossigue coçando. Y lo engasgo, todo el flácido, lo flaco, el ueco del ueco del medio, es todo a media luz. E peor: mañana yo terê de me cantar una nueva canción desatinada y, tal vez, me sentirê completa como san completas todas las estaciones de la Hora Aziaga. Aquidauana, Dorados, Puerto Soledad, ciudades de ríos y polvo, de huesos moles a las duas en punto de la tarde, siesta y fuego, febril nos assombra dentro una viscosidad imponderable, todo se suda y suga, todo se emblanquiça emoxliente en uno estertor de intestinos desatados y más la derrota después de una colica toda hecha de esgar y vômito, el árbol no se mueve de si, el gusto de sexo en la língua, la língua, el sexo en los múltiplos idiomas, ayvu, casi asi como una rosa deflorada, la muerte y el sexo nada hablan pero como esplendiente se siente – el ventre que se eriça, el troar sonante de la piel tocada de deseo y coma, el aire, todo el aire como se fuera, engasgos, una sede que no la sacia sequer la agua y el miedo pronto de que, más un poco, el duro sol pueda secar a las calles donde imperan los prostíbulo ô los bares del casi – vacios y muertos desto cansaço por nadie y ninguém. Aquidauana. Que tristes, que melancolicos los demorados entardecere encendidos y todavia mudos, nuestra casa de mujeres, currutela en la frontera, nuestros quartos sufocados, lençol y sexo y punitivo calor. Todo esto en neste tiempo, no olvido, se constituía en una especie asi de destino – una forma de sofrer menos que Dios no los dá para solamente hoy comprender esta inclinación nuestra al martírio y al júbilo. Dos facas y dos gumes. Salva-nos siempre. Su gran mano para que no nos afunde en la alma el definitivo cristal ô su caco epléndido, en la escuma de sangre y vidro. Tinge-se rubro el mar. Paraîpieté. Pará.¹⁴¹

¹⁴⁰ Idem, p. 13.

¹⁴¹ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 58-59.



A novela de Bueno, ao desvelar a *exoglossia* errante de um idioma em mutação, desvela também o(s) corpo(s) estranho(s) que nos habita(m). É quando suas folhas se especializam ao roçar nossos dedos e ao tocarem nossa visão que um contato comunica corpo e alma, ainda que ambas as *res* permaneçam intactas - “el toque hace contacto entre dos intactos.” A proposição se desdobra em conluio com o *cogito* do autor:

La unión se hace en el orden del movimiento: es aquello en que o de lo cual se deduce que un movimiento del alma se transmite al cuerpo, o un movimiento del cuerpo al alma. Los movimientos del alma son del orden del pensamiento, es decir, de la relación a sí; un *ego* se relaciona consigo mismo [*à soi*] en el modo de sentir o de concebir, de imaginar o de querer. En sentido amplio y a los efectos de permanecer en el léxico del *motum* se podrá decir que estos movimientos son e-mociones.(...) Los movimientos del cuerpo son del orden del transporte local: van de un lugar al otro. La extensión es en sí fuera de sí: distancia entre los lugares, *partes extra partes*, figuras y movimientos (siendo las figuras mismas el efecto de un movimiento que las traza). En sentido amplio, digamos que todos los movimientos del cuerpo son extensiones (...).¹⁴²

Os movimentos, portanto, convergem para um tocar que está sempre por acontecer. Admitir que o papel da escrita é *excrever*, é compreendê-la como o imperativo ético de nosso tempo, uma vez que *agir* o objeto ou *escrever* o corpo é o gesto que permite um contato com a verdade do mundo a partir do transito por suas extensões. Ora, é através deste contato, que o mundo acontece, ou ainda, que a escritura se abre (o que também pode ser dito: que nós nos abrimos) para comparecer à vinda dos inúmeros, incontáveis, inenarráveis sentidos dos corpos em suas diferenças. É através do contato também que podemos desativar as ardilosas mitologias burguesas, dissolvidas na concepção ocidental logocêntrica e epistemológica que pretende dissecar o corpo através de análises, explicações e interpretações centralizadas em torno de um único ponto que arre^{mata} a obra.

Que seja então, a *morte* a guiar-nos em alto mar, com seus avisos luminosos de faróis derruídos, pois Derrida compartilha conosco o que os milhares de anos de

¹⁴² NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 44-45.

tradição insistem em uniformizar e amalgamar na proliferação de um ruído indiscernível (porque incessante):

A imaginação é, em seu fundo, a relação com a morte. A imagem é a morte. Proposição que se pode definir ou indefinir assim: *a* imagem é *uma* morte ou *a* morte é *uma* imagem. A imaginação é o poder, para a vida, de afetar-se a si mesma de sua própria re-presentação. A Imagem só pode re-presentar e acrescentar o representante ao representado na medida em que a presença do representado já está dobrada sobre si do mundo, na medida em que a vida remete a si como a sua própria falta à sua própria demanda de suplemento. A presença do representado constitui-se graças à adição a si deste nada que é a imagem, o anúncio de seu desapossamento em seu próprio representante e em sua morte. O *próprio* do sujeito é apenas o movimento desta expropriação representativa. Neste sentido, a imaginação, como a morte, é *representativa e suplementar*.¹⁴³

Quando Derrida afirma que “a imaginação é o poder, para a vida, de afetar-se a si mesma de sua própria re-presentação”, primeiro, a ênfase no prefixo re- alude a um retorno: a leitura de uma imagem se dá somente àquele que, discernindo-se como ser dotado de linguagem e, portanto, atravessado pelo vazio da significação, submete-se à demanda de suplemento a partir da rearticulação dos signos por ele já conhecidos, mobilizando-os sempre de novo, conforme o potencial imaginativo de re-articulá-los diferentemente; segundo, no que tange à afirmação de que a imagem é sempre uma morte, podemos entendê-la como a formação de um lugar, a vinda de uma presença como a constatação de uma leitura que, à sua maneira, materializa-se à visão deste sujeito cindido que, não obstante, buscará novos elementos para extrair-lhe um sentido: movimentos da expropriação representativa. A imaginação é o recurso que permite a vinda do outro, de novo. Quanto ao suplemento – porque o presente estudo não comporta a minuciosa leitura que a *Gramatologia*, de J. Derrida, requer –, limitar-nos-emos a tecer algumas considerações pertinentes à nossa travessia.

¹⁴³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 224.



Jacques Derrida, após discorrer sobre a economia da *diferência* como “a origem obliterada da ausência e da presença”¹⁴⁴, inicia sua proposta de pensar a experiência e a teoria da escritura de Jean-Jacques Rousseau a partir da convergência, em uma só palavra, de duas concepções distintas de *suplemento*. A primeira delas institui-se a partir do conceito de experiência como um recurso disponível à literatura como reapropriação da presença. Neste sentido, a escritura é vinculada à fala – reputada como a “forma de instituição ou de convenção mais natural para significar o pensamento”¹⁴⁵ – por uma operação de acréscimo que lhe irá fazer “derivar na representação e na imaginação uma presença imediata do pensamento à fala”. O perigo desta operação está em que o substituto (signo) confunda-se com a própria coisa, ou seja, com a plenitude de algo que ele só faz suprir. A plausibilidade desta hipótese está em que “o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária: (...) a *culminação* da presença.”¹⁴⁶

Entretanto, pode acontecer de o suplemento atuar como substituto, de ele intervir *em-lugar-de*. Neste caso, “seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não se pode preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração.”¹⁴⁷

Em ambas as acepções, o suplemento é exterior. Em outro trecho, Derrida reflexiona: “a infância é a primeira manifestação da deficiência que na natureza chama a suplência.”¹⁴⁸ Primeiro porque não lhes resta outra escolha que não sua completa susceptibilidade ao mundo. Segundo, porque é necessário auxiliá-las, supri-las em suas carências intelectual e física. Logo em seguida, quando o teórico é incisivo ao afirmar que “o suplemento, aqui, é ao mesmo tempo a oportunidade da

¹⁴⁴ Idem, p. 276.

¹⁴⁵ Idem, p. 177.

¹⁴⁶ Idem, p. 177.

¹⁴⁷ Idem, p. 178.

¹⁴⁸ Idem, p. 180.

humanidade e a origem de sua perversão.”¹⁴⁹, compreendemos que a fragilidade encetada na figura de um infante há de nos acompanhar por toda a vida, que o que falta na fragilidade de nossos corpos e falha na fragilidade de nossos balbucios é o que não pode prescindir da ingerência de contatos, de suplementos.

Ora, diante da impotência que constitui a própria razão tanto em pensar esta carência como em pensar que algo deva acrescentar-se a ela, a conduta humana pode armar contra si mesma uma armadilha – e nem sequer suspeitar disto.¹⁵⁰ Do que se denota que a busca de Derrida, ao aceitar o desafio em pensar a escritura

é tentar reconhecer o que escapa às categorias de passividade e de atividade, de cegamento e de responsabilidade. E menos ainda se pode fazer abstração do texto escrito para precipitar-se em direção ao significado que ele *quereria dizer*, por que o significado é aqui a própria escritura. Tampouco se deve buscar uma *verdade significada* por estes escritos (verdade metafísica ou verdade psicológica: a vida de Jean-Jacques atrás de sua obra), pois, se os textos por que vamos interessar-nos *querem dizer* alguma coisa, é o engajamento e a pertença que encerram no mesmo *tecido* no mesmo *texto*, a existência e a escritura. O mesmo aqui se denomina suplemento, outro nome da diferença.¹⁵¹

A linguagem, portanto, ao *acrescentar-se* à presença e ao disseminar o vazio de algo que não pode se preencher de si mesmo, introduz a diferença como o espaçamento indefinido que será o motor de nossa ação no mundo, pois a possibilidade de uma comunicação lingüística origina-se da passagem do grito à articulação. Entre os extremos, Derrida ressalta o perigo e a pertinácia da potência da *diferencia*:

¹⁴⁹ Idem, Ibidem.

¹⁵⁰ Como nos informa, novamente, Derrida, “O suplemento, sempre será mexer a língua ou agir pelas mãos de outrem. Tudo aqui é reunido: o progresso como possibilidade de perversão, a regressão em direção a um mal que não é natural e que se prende ao poder de suplência que nos permite ausentarmo-nos e agirmos por procuração, por representação, pelas mãos de outrem. Por escrito. Esta suplência sempre tem a forma dos signos. Que o signo, a imagem ou o representante tornem-se forças e façam ‘mover-se o universo’, este é o escândalo. DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 181.

¹⁵¹ Idem, p. 183-184.

(...) uma fala ao abrigo de toda escritura, não seria uma fala: ela se manteria no limite fictício do grito inarticulado e puramente natural. Inversamente, uma fala que fosse (...) de pura articulação, se tornaria uma pura escritura, álgebra ou língua morta. A morte da fala é, pois, o horizonte e a origem da linguagem. Mas uma origem e um horizonte que não se manteriam sobre suas molduras exteriores. Como sempre, a morte, que não é nem um presente por vir nem um presente passado, trabalha o dentro da fala como o seu rastro, sua reserva, sua diferencia interior e exterior: como o seu suplemento.¹⁵²

Nem o grito inarticulado nem a morte da língua: o toque incessante dos intocáveis, a criação infinitesimal do mundo: móveis aparatos técnicos que coordenam nosso périplo: corpos-continentes estrangeiros: paragens: passagens: paisagens que, de tão extensas, incabíveis em um único traçado: pensamentos-relevos que se delineiam à medida que alternamos as passadas, imprimindo-lhes movimento: a vida se dissipa e dissemina: nascente incessante:

e ahora yo gostaria de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahiî, tahiîquaicurú, hormigas, chilreantes, tahiî, tahiîquaicuru, aririi, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendiéndose en nestos crepúsculos de vierbos y sustantivos, en esta enredada telaraña – capaz em mi, santa senhora, de decir, con rude sentença, mi destino acá entre vos, seres ante-diluvianos. Si, porque, yo nasço a cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más posible. E logo serei ali o que ya no lo sô más acá. Añaretâ es el infierno e acabamos sabendo que sus fuegos vigen solamente en el pasado ô en el futuro – no se cabe y no se sabe en el presente, añaretâ (...)¹⁵³

Para além do *ali* e do *acá*, poder-se-ia testemunhar o nascimento de quê? Que espaço acolhe quem nasce *a cada rato del rato del rato*? E mais, que tempo marca a constância deste espaçamento? Aceitar que o nascimento dá-se também na morte, testemunhar a vinda inaudita do guarani como a vinda de formigas que se incendiam gradualmente – feito a luminosidade crepuscular –, é rechaçar (ou adiar, sempre, prorrogando o nascimento “hasta que no sea más posible”) a fulminação de

¹⁵² Idem, p. 385.

¹⁵³ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 27.



um fogo que o extermine de uma vez. E quem dirá se o nascimento imprevisível não viria para si, marafona, vertido em guarani?

Un aviso: el guarani es tan esencial en neste relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela otra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista.¹⁵⁴

6.

As formigas, o guarani, as palavras que se suicidam em cascata, os pássaros, a marafona, el niño, el viejo: zoo de signos. Giorgio Agamben, no texto introdutório ao *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, começa do mesmo lugar que os *nós* desta escrita:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoe*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo.¹⁵⁵

Quando a política moderna reflete, portanto, a própria estrutura da metafísica ocidental - baseada, conforme já mencionamos, no que se poderia denominar de “exclusão separatista” -, o que está implicado nos mecanismos e cálculos do poder é não só o novo corpo *bio-político* da humanidade, mas todos “os corpos absolutamente matáveis dos súditos que formam o novo corpo político do Ocidente.” Definida também como *tanatopolítica* - cuja acepção grega, *thánatos*, designa morte -

¹⁵⁴ Idem. p. 11.

¹⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 9.

, verifica-se em todo Estado moderno a ampliação de uma margem em que a decisão sobre a vida é também uma decisão sobre a morte, pois “os processos de subjetivação que, na passagem entre o mundo antigo e o moderno, levam o indivíduo a objetivar o próprio eu e a constituir-se como sujeito, vinculando-se, ao mesmo tempo, a um poder de controle externo”¹⁵⁶, não poderiam não resultar em catástrofes.

A criação da lógica do campo de concentração como laboratório para a experimentação e legitimação de um domínio total¹⁵⁷, somente é possível de ser articulado por um pensamento que, petrificado em si mesmo, já não atenta para as deformações que a maleabilidade aquática do mundo conferem em seu corpo ao retornar-lhe a questão: “como é possível “politizar” a “doçura natural” da *zoé*? E, antes de tudo, tem ela verdadeira necessidade de ser politizada ou o político já não está contido nela como o seu núcleo mais precioso?”¹⁵⁸

Um zoo de signos: animália pensante: *deja-me que exista*. Se o corpo é a chegada do estrangeiro, o estranho por excelência; se ele é nossa angústia desvelada frágil e fractal; se é no afastamento, no espaçamento, que nasce um sentido, como eximir-se?, como decidir sobre uma vida que me implica a cada nascimento?, como gozar do nosso dom de criar, recombinar e endereçar pensamentos se nos tornarmos capazes de esterilizar um corpo a ponto de aniquilá-lo? Um zoo de signos, ainda:

Vem agora o *mundus corpus*, o mundo como povoamento proliferante dos lugares (do) corpo. E antes de tudo, talvez seja nem mais nem menos que *isto*: aquilo que vem é *o que nos mostram as imagens*. Os nossos milhões de imagens mostram-nos milhões de corpos – como jamais eles foram mostrados. Multidões, acumulações, tumultos, montões, filas, ajuntamentos,

¹⁵⁶ Idem. p. 125.

¹⁵⁷ No capítulo intitulado *Sobre a politização da vida*, em *O Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, Giorgio Agamben, discorrendo sobre a lógica do campo, faz menção a Hanna Arendt quando ela discorre sobre a ingerência dos domínios totalitários nas condições de vida no campo: “O totalitarismo (...) tem como objetivo último a dominação total do homem. Os campos de concentração são laboratórios para a experimentação do domínio total, porque, a natureza humana, sendo o que é, este fim não pode ser atingido senão nas condições extremas de um inferno construído pelo homem”. ARENDT, Hannah apud AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. op. cit. p. 126

¹⁵⁸ Idem. p. 18.

pululamentos, exércitos, bandas, debandadas, fugas, bancadas, procissões, colisões, massacres, carnificinas, comunhões, dispersões, um excesso, um transbordar de corpos sempre em massas compactas e ao mesmo tempo em divagações pulverulentas, sempre reunidos (nas ruas, em conjuntos, megalópolis, periferias, lugares de trânsito, de vigilância, de comércio, de tratamento, de esquecimento). E sempre abandonados a uma confusão estocástica dos mesmos lugares, à agitação, que os estrutura, de uma incessante *partida* generalizada. Eis o mundo da partida mundial: o espaçamento do *partes extra partes*, sem que algo o sobrevoe ou o sustente, sem Sujeito do seu destino, tendo apenas lugar como uma prodigiosa *pressão* dos corpos.¹⁵⁹

Da miríade de corpos, pressionar o pensamento para individualizar-se à medida que se diferencia. O zoo de signos de Bueno confere vazão à existência humana à medida que a *res cogitans* abre-se para a percepção destas imagens não mais como signos absolutos que serão lidos e processados de uma só vez, mas signos que, valendo-se da substância da *zoé* (não mais como o que materializa o si ou o outro, mas o que expõe este todo *aquí*, no mundo), geram outros *corpos de sentido*.

En el pasado, Assunción, Birigüi, Poconé, Campo Grande, no importa, la Coisa Imposta se precipitó con ojos de duro diamante e en el futuro parece espetar – sorriendo, tridente, lúbrico, señor de la peste, del horror y del agrura, a todo crasso ô a todo crápula, que solo existen para plantar afliciones y cactus y sustos en el presente. Pero arranco de lo agora su inhóspita carne e lhe degluto para que me devuelva el mundo en miel. No, el guarani es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis tahiiguaicurú, sílfides, aracutí, aririi, pucú. Hormigas aladas que me escolhem el canto da boca para penetrarme, insistentes, suas alas, la dança nupcial del abismo, sus revoedos al derredor de las fossas nazales, sus entrantes agonias, ah, el guarani amolece-me los huessos: tahiiguaicurú, aririi, aracati, pucú, pucú.¹⁶⁰

Todos os corpos são signos, do mesmo modo que todos os signos são corpos (significantes). À medida que se articulam, copulam. Afetam-se, buscam-se. Se um corpo não bastará nunca a si mesmo, como poderíamos acreditar em um signo absoluto? Como é possível renunciar à fé em uma política de criação do mundo,

¹⁵⁹ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 28-39.

¹⁶⁰ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 28.

revelada no desdobramento de uma ação que interfere no real a partir de uma tessitura imagética (que pode nos alcançar em cada um, em todos e, inclusive, para além de nossos cinco sentidos) forjada a partir dos elementos que nos chegam, atravessam e renascem em outra composição, que, por sua vez, produzirá a abertura de e para outros signos? Como continuar a perpetuar posições colonizadoras de dominação dos espaços dos corpos, catalogando-os em espécies biológicas; dissecando-os em correntes previsíveis e fluxos policiáveis; encerrando-os em guetos indiscerníveis como uma mancha natural e irremovível; usurpando-lhes a capacidade de se sentirem corpos, de se saberem belos, frágeis, duros ou moles porque a língua que lhes confere o poder de digerir alimentos já não consegue distinguir fome, saciedade e gula?

Não mais violentar o corpo, enchendo-o à exaustão do que não se poderá preencher nunca. Não mais obsedar o pensamento até que ele se confunda com a chaga uniforme e homogênea do cadáver do “Ausente, por excelência”.

Philippe Lacoue-Labarthe, em *La poesia como experiência*, acrescenta: “um vértigo, puede sobrevenir, no adviene. O mejor, en su interior nada adviene. Es el puro suspenso del advenir: cesura o síncopa. Esto es lo que quiere decir <<tener una ausencia>>. Lo que queda suspendido, en espera, inclinándose repentinamente a la extrañeza, es la presencia del presente (el ser-presente del presente).”¹⁶¹ Existir é aceitar a vertigem do vazio e da ausência como a aproximação de um estranho, do amor, de um poema na suspensão de si. No que se fecha sobre si mesmo, nada penetra, nada escapa, nada advém. A fala que não comporta silêncios, que não permite uma suspensão do sentido através do acolhimento de um termo estranho, é uma fala morta. A urgência da *excritura* confunde-se com a urgência vertiginosa da vida.

¹⁶¹ LACOUE-LABARTHE, Philippe. *La poesia como experiencia*. Madrid: Arena Libros, 1997. p. 29.

¡NANDECÓ! ¡ESTE BAILONGO ES COSA DE MANDINGO!

TENTACIÓN

CURUPAYTI 69 - LA PATERNAL

15/11

1ª Y 2ª FILA KINOTO

LEANDRITO

LOS BOYS

"CABEZA FRESCA"

GARY

CECY

"me deben un verano"

MENEO

EX GRUPO GUINDA

CHARLY CHAS

Los Balamano

AUSPICIA SUPER-MERCADOS

LOCO LOCO

LOCO

TICKETS GRATIS



Esto – este vértigo de la existencia – es lo que dice el poema, (...) Y lo dice en la medida en la que *se* dice como poema: en cuanto que dice lo que ha surgido a lo que queda de lo advenido en el acontecimiento singular que él conmemora, siendo tal inadvenimiento lo que arranca al acontecimiento de su singularidad y hace que en el punto culminante de la singularidad se anule y sobrevenga el decir – en cuanto que él hace eso, el poema es posible.”¹⁶²

A singularidade mencionada por Lacoue-Labarthe delinea-se no reticulado de uma grafia local que, desafiando seus limites de traço almeja ainda encontrar o matiz ideal, a junção de cores que mostre ao mundo sua importância de trajeto e som. Se um poema surgir durante o percurso, eis o que ele primeiro dirá: palavras. Vindo assim, porém, como o entremeio que as manifesta, ele virá também em nosso socorro, pois se é ele que torna possível a saída de nós mesmos, se é nele que escrevemos as palavras inexistentes de nosso deslumbramento, é por ele também que buscamos o outro, que tocamos o aberto que torna a poesia possível: a linguagem e seus desvãos. Débil mansarda.

: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enternecen se todavia tecen: ñandú: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidas hojas de pleno acordó, ñandú, de acordó y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entreleza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó: acá me siento: ñandú: para urdir en el croché mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora; acá ñandú: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandú: invierno más que otoño: ñandú: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones? : si, los escorpiones del corazón: ñandu: acesos te pegan, te pegan de todo – el bote ñandú ocurriendo mortal: sobrevivimos entanto: mismo percoço-avestruz, ñanduguasú; enfiado en la arena: ñandú: ñanduti: telaraña: el croché de punto a punto se contorciéndose: corola: ramificación de pêlo y línea; lento anunciándose la florinha más florita: más michí, ñandutimichí: casi invisible, milacro, simulacro:¹⁶³

¹⁶² NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 31.

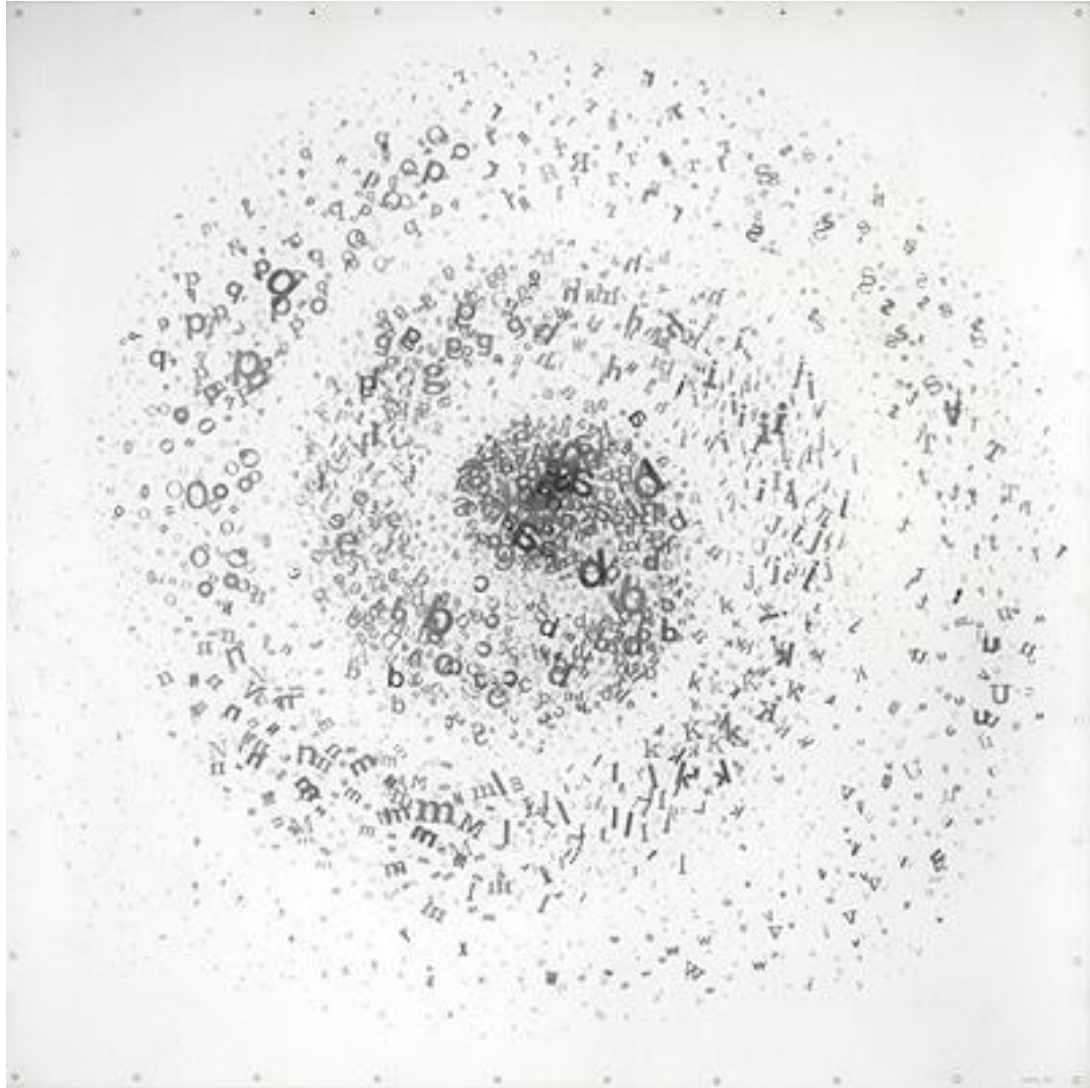
¹⁶³ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 36.

O que salva o traço do vazio de sua superficialidade é justamente o matiz de seu entorno. Se não há equivalência entre naturezas diferentes, por que se haveria de instituir padrões de valores que vinculassem e submetessem singularidades tão díspares como as que permeiam todos os gestos humanos que intervém na criação do mundo, a um processo automático e reducionista limitado a aquilatar segundo critérios de utilidade, eficácia, aproveitamento, lucro e etc? O mundo não está para servir-nos de alavanca em direção ao aprimoramento individual, as palavras não estão para conduzir-nos à consagração por meio de irretorquíveis sermões, o inumano não está para além de nós mesmos, senão dentro do corpo: abertura insondável: “Mi mar? Mi mar soy yo. Íyá.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ Idem, p. 60.

Índice remissivo das imagens

1. Exposição de alguns livros no estande da Eloísa Cartonera, na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, cuja proposta temática definiu-se a partir de um curso proferido por Roland Barthes no Collège de France: “Como viver junto”. p. 78.
2. *Secreto*, Javier Barilaro. Acrílica e tempera (guache) sobre papel e tela, colagens. 2006, 100 x 120 cm. Taller colectivo/galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Exposição individual "Nosotros". p. 87.
3. *Sudamerica*, Javier Barilaro. Acrílica e guache sobre telas e papéis, colagens. 2008, aprox. 120 x 60 cm. Centro de performances e exposições vinculado à ArteBa – *South Limit*, Buenos Aires. p. 94.
4. *Que nunca nos falte un verano*, Javier Barilaro. Acrílica sobre tela, e colagem. 2007, 300 x 200 cm. Galeria Braga Menendez, exposição "Salado", Buenos Aires. p. 97.
5. *En un rincón de paraguay?*, Javier Barilaro. Acrílica e guache sobre papel e tela. 2006, 120 x 250 cm. Taller colectivo/galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Exposição individual "Nosotros". p. 101.
6. *Tentación*, Javier Barilaro. Acrílico sobre tela. 2003, 100 x 150 cm. Taller colectivo/galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Exposto no evento "chaparrones musicales vol 2". p. 106.



Exilar o sentido?

En ese mundo disuelto, EL SER AMADO se ha convertido en la única potencia que conserva la virtud de restablecer el calor de la vida. Si ese mundo no fuera recorrido sin cesar por los movimientos convulsivos de los seres que se buscan unos a otros, si no fuera transfigurado por el rostro “cuya ausencia es dolorosa”, tendría la apariencia de una burla lanzada a los que hace nacer: la existencia humana se presentaría en estado de recuerdo o de film de los países salvajes.

Georges Bataille, *El aprendiz de brujo*

De uma aproximação súbita, feito acontece ao olhar quando pousa sobre algo, a mera visão do redemoinho inextrincável de objetos gráficos dispostos nesta imagem é incapaz de discernir se os grafemas rodopiam nas paredes de um pé-de-vento; se são sugados por um escoamento inesperado; se ali onde há uma condensação não se trata da formação de um buraco cósmico ou, por fim, se a imagem advém da ação de uma que outra mão ou máquina. Não bastasse a circularidade para evocar a idéia de movimento, neste trabalho de Mira Schendel, não só as letras se repetem em diferentes formas e modelos, redimensionando-se, mas o alfabeto apresenta-se segundo a sequência convencional: de A-Z. A escolha da artista em dispô-las sequencialmente torna evidente o interesse em pensar não apenas o movimento em si, mas também as hipóteses de origem e fim que insistem em limitá-lo por uma organização *comedida*. Muito embora possamos constatar uma tentativa de ordenação através dos elementos ali reunidos, de imediato as certezas são deslocadas com a aproximação de inquietantes indagações: estaria a artista sugerindo um fim da linguagem seja através da dispersão que conduz ao desaparecimento, seja através da sobreposição excessiva dos signos que culminaria em uma indiferenciação absoluta?

O título desta obra, *Objeto gráfico*, repete-se em várias outras, permitindo que aí se identifique um procedimento caro à artista: diferenciar-se na repetição, sendo a pluralidade o que as reúne, mas também o que possibilita a distinção. A partir de seu interesse pela utilização de materiais transparentes - como o papel

japonês gravado por monotipias¹⁶⁵ -, Mira começa a dedicar-se à produção dos *Objetos gráficos* utilizando placas de acrílico como suporte. Manuseável mais facilmente do que o vidro, o acrílico servirá perfeitamente como estrutura de sustentação para a montagem de suas obras, cuja base compositiva partirá do seguinte modelo: duas bases de acrílico irão comprimir as folhas de papel de arroz gravadas por monotipias, que serão afixadas por parafusos e suspensas por fios de *nylon*. Incontáveis variações de letras e números, desenhos caligráficos ou colagens repetidas (letraset) ajustadas às dimensões quase invisíveis das placas, articulações e acoplagens confundindo frente e verso, antes e depois: os objetos de Mira pairam livremente no espaço de um tempo disperso em sombras. Qual seria o lugar de um tempo que resvala como resto de uma incidência de luz? O tempo torna-se passageiro do movimento, e não o inverso. Como se poderia admitir infalível a contagem de padrão rítmico contínuo, quando até mesmo os dias e as noites carregam a marca da inconstância entrecortada por eclipses?

Referir-se ao *Objeto gráfico* de Mira como “abertura insondável” é um modo de perceber que a aproximação não se dá apenas em uma direção; que também ele(s) nos captura(m); que nosso olhar se fragmenta, detendo-se em um ponto e avançando para outro segundo o trajeto que acontece a cada percurso, a cada nova mudança de direção. A própria técnica das monotipias se define por esta simultaneidade de deslocamentos diversos:

as gravações são feitas num fino papel japonês. O resultado é uma quase pele que se deixa impregnar do desenho que, através do gesto da artista, emerge do papel superposto a uma placa de vidro cheia de tinta e talco, para dificultar a absorção imediata da tinta pelo papel. O papel então, impresso dos dois lados, permite vagamente que se distinga a frente do verso. Ao exercício do "ver" é acrescido o sentido do "entender" o processo que permite essa penetrabilidade do olhar, essa expansão transparente que nos permite enxergar através da

¹⁶⁵ Técnica de reprodução de gravuras em papel por meio da compressão de sua superfície sobre uma placa, em geral de vidro, que servirá como base para a composição a ser transposta. O procedimento se justifica a partir da fragilidade do papel, cuja intervenção direta da tinta sobre o mesmo resultava, quase sempre, em seu rompimento.

obra. O desenho entranhado no papel, explora as possibilidades dessa delicada superfície e, ao mesmo tempo, sofre a ação dela, num movimento de reciprocidade que realça os mais finos traços e permite a manifestação do acaso num borrão, numa falha ou num gesto que não se conclui.¹⁶⁶

Poder-se-ia dizer que a intervenção do acaso na feitura da obra ocorre graças ao “movimento de reciprocidade” mencionado por Beatriz Rocha Lagoa em seu texto, sendo este mesmo movimento o que irá impedir a conclusão do gesto no contentamento de um último objeto. Tanto assim o é que, de 1964 a 1967, a artista produziu aproximadamente 2000 monotípias (além dos trabalhos posteriores - como alguns dos objetos gráficos - em que ela iria incorporar o acrílico). O resultado do imprevisível em suas obras converge para a literatura não só a partir das letras, mas também das cores, traçados, texturas, transparências, circunlóquios e etc.: a literatura está em Mira ali onde pousa a imprevisibilidade do próximo objeto que se lhe irá surgir e sugerir um novo impulso à conversa infinita que vivifica o pensamento. O que difere a palavra do objeto quando ela, palavra, não pode prescindir da superfície que lhe sustenta o corpo; um só componente a cada vez (e mais outro)?

O objeto gráfico de mira está não só em sua coleção particular, mas também no buraco negro da *máquina do mundo* de Haroldo de Campos, nebulosa *repensada* a partir de uma explosão que, de acordo com a suposição que coube à ciência, deu origem ao universo e todas as suas *Galáxias*. Assim como a série de objetos de Mira, a miríade dos astros significantes de Haroldo foi sendo reunida, compulsivamente, de 1963 a 1973, extrapolando uma década de questionamentos e perquirições. E nisso foram se desenrolando menções e imensidões infinitas do que embora não institua marcos de origem nem fim, abre vias de acesso à recriação curiosa. Neste processo, o *eu* despedaçado já não se reconhece sujeito também por se ocupar de uma alteridade irrevogável que insistentemente lhe convoca àquele tempo circular e descentrado da linguagem.

¹⁶⁶ Disponível em: «<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/mira.html>». Acessado em 14. 11. 2009.

Por intermédio deste exercício de cartografar ausências, as obras revitalizam o diálogo surgido a partir de cada escritura através da enunciação infinita de imagens e situações que deambulam nos interstícios da vida, da linguagem e do imaginário. As galáxias de Haroldo, todavia, atravessam o texto de agora apenas neste *começo*, ao qual se seguirão tantos outros céus de letras e chão de estrelas, sob e sobre os quais, no *entre*, dá-se a vagar o homem e seus personagens viajados: “e começo aqui e começo aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem”¹⁶⁷.

A vida na ficção de Haroldo de Campos não é nem prosa nem poesia, ela apenas insiste em deformar-se nas afirmativas inconsequentes do eu-personagem, na linguagem detonada em neologismos e atropelada pela incontinência da falta de parágrafos ou pontuação, no fôlego que se deixa para recuperar nos espaços em branco que a página oferece às tênues zonas limítrofes de cada letra. Tais deformações podem ocorrer apenas porque há o intervalo, a interrupção em que real e imaginário se confundem como o que somente é possível em articulação.

Falar em errância, vagar de palavras, pairar de letras pênseis, dissolução do eu no outro é percorrer as paisagens imagéticas que, distanciando-nos, eclodem no pensamento nossa (ím)pia participação em uma comunidade cujo estado característico é o da dissolução. Sim. “Em estado” dispersivo, pois não se trata de anular a constituição de centros de irradiação, mas de sabê-los emergentes, fortuitos e precários. O lugar do *ter lugar*, em verdade. A disposição de uns aos outros acontece na formação deste ter lugar, no emergir de um acontecimento que os une e separa, ou melhor, os une separando, *especializando*. Aqui, portanto, no desdobramento de tantos desdobramentos, tem lugar a comunidade, a um só tempo real-fictícia:

¹⁶⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 200.

Hay el desobramiento de las obras de los individuos en la comunidad (de los «escritores», sea cual sea el modo de su escritura), y hay el desobramiento de las obras que la comunidad opera por sí misma y como tal: sus pueblos, sus ciudades, sus tesoros, sus patrimonios, sus tradiciones, su capital y su propiedad colectiva de saber y de producción. Se trata del mismo desobramiento: la obra en la comunidad y la obra de la comunidad (cada una, por lo demás, perteneciendo a la otra, cada una pudiendo ser ora reapropiada ora desobrada en la otra) no tienen su verdad en el acabamiento de su operación, ni en la sustancia y la unidad de su *opus*. Pero lo que se expone en la obra, o a través de las obras, comienza y termina infinitamente más acá y más allá de la obra – más acá y más allá de la concentración operatoria de la obra: allí donde quienes hasta ahora han sido llamados los hombres, los dioses y los animales, están *ellos mismos expuestos*, unos a otros, por esta exposición que está en el corazón de la obra, que nos da la obra y que, al mismo tiempo, disuelve su concentración, y la cual la obra está ofrecida a la comunicación infinita de la comunidad.¹⁶⁸

Aqui também, não mais e mais ainda os deslocamentos e as travessias que marcaram a vida e a obra de Mira Schendel e que certamente oscilavam (e oscilam) entre o “más acá y más allá de la concentración de la obra” mencionado por Jean-Luc Nancy. Até onde o olho define os contornos da imagem, diríamos que ali a obra se concentra. Todavía, diríamos também que na apreciação do que concerne ao exercício visual – que a obra de Mira demanda seja parcimonioso –, inúmeras leituras vão sendo tecidas junto ao mais aquém e ao mais além, trazendo as ausências que engoliram pedaços de vida da artista feito buracos negros que, assim como na obra de Haroldo, não há quem possa dar conta. Vão-se, estando.

Filha de judeus, Mira nasceu em Zurique, no ano de 1919, período que “seria marcado também na Suíça pelo renascimento de tendências e correntes antissemitas, cujas raízes se fundamentavam não apenas na religião, mas também em sentimentos xenófobos generalizados, já que, em 1920, 55% dos judeus que viviam no país eram estrangeiros”.¹⁶⁹ Como seu pai, Karl Leo Dub, nasceu em 1891, em Varnsdorf, e sua mãe, Ada Saveria Büttner, nasceu em 1896, em Nápoles, a dificuldade em domiciliarem-se na Suíça forçou que migrassem para Berlim, onde permaneceriam

¹⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.p. 135-136.

¹⁶⁹ DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 28

apenas alguns meses. Durante este tempo, seus pais se divorciaram e Myrrha Dagmar Dub (nome de batismo da artista), que havia permanecido na Suíça com os avós, já havia recebido *seu próprio cartão de registro*, onde era identificada como *Pflegekind* [criança sob tutela]; em setembro de 1922, nele registram sua saída “definitiva” da Suíça rumo a Itália, onde lhe esperava sua mãe. Quanto ao pai, Mira nunca mais teria notícia.

Contextos díspares irão compor o imaginário de Mira: as visitas recorrentes à família paterna, instalada em suas pequenas tecelagens na região da Boêmia, aproximavam-na da língua e da cultura alemã, assim como das tradições judaicas; por outro lado, a adoção do italiano como língua materna carregava discrepantes impressões, que perpassam os severos ensinamentos católicos na convivência com a mãe e nos internatos porque passara, estendendo-se ao infinito através das descobertas ocasionais propiciadas pelos percursos realizados através dos extensos corredores do Palazzo de Brera, cujo requintado estilo barroco convidava à visita da biblioteca, da pinacoteca, da escola de belas-artes, do observatório astronômico e do jardim botânico.

As tecelagens, os tecidos e as teias.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o espírito nacionalista moderno, com seu ímpeto de instituir unidades totalizantes através de delimitações e controles territoriais, serviu-se de uma forte apropriação ideológica do cristianismo a fim de fazer ressurgir o anti-semitismo de uma maneira ainda mais forte. Neste contexto, os *judeus estrangeiros* eram os mais vulneráveis à condenação como membros pertencentes à *nacionalidade inimiga*; atribuição que seria o passaporte para o banimento. Nesta época, a vida de Mira passa a definir-se por resoluções jurídicas fundadas em abstrações discriminatórias estampadas em papéis avulsos: em 1930, ela interrompe seus estudos de filosofia na Università Cattolica del Sacro Cuore pois a publicação e circulação de uma *determinação legal* específica impediu que judeus estrangeiros se matriculassem nas instituições de ensino superior do governo italiano;

com a promulgação das *leggi razziali*, apesar da formação católica que obteve durante toda a juventude e de possuir uma *certidão de batismo*¹⁷⁰ como prova de sua confissão, classificaram-na como judia estrangeira, obrigando-a a fugir para o estrangeiro. Antes da interrupção da guerra, em 1941, a vinculação de Mira à família Gnoli assegurava-se tão somente por um *atestado* do Asilo Evangélico de Milão, onde ela teria removido uma pedra do canal urinário; em seu arquivo pessoal, uma folha de papel com uma canção em ídiche datilografada; depois de cruzar os Alpes, passando pela Áustria, Hungria, Eslovênia e Bulgária, em Sarajevo, Mira conhece o croata católico de ascendência austríaca Jossip Hargesheimer, com quem se casaria. Depois de perder a nacionalidade italiana, ela conseguiu obter um *documento de identidade* com o sobrenome de casada e, em 1944, por sorte, ela conseguiu um *passaporte croata especial*. Com o armistício, o casal regressa à Itália, de onde imigraram para o Brasil.

Decretos, matrículas, certidões, certificados, classificações, atestados, folhas soltas, documentos, passaportes, tratados e cartas: registros do que nunca se acreditou sequer chegaria a tornar-se lembrança - como acontece(u) a muitos. A obsessão de Mira por papéis avulsos é a mesma obsessão que lhe instiga a estar atenta à singularidade da vida e seus vetores que vão produzindo faísca como reflexos: embora para muitos os papéis avulsos fossem nada mais que papéis opacos e indiferentes à destruição, Mira, na iminência da morte, pôde perceber a relevância do desenho de cada caractere, aliada à fragilidade do que ali convergia.

A produção de milhares de monotipias na composição de sua obra são produções de produzir lembranças, de saber-se efêmero e arriscado o universo lingüístico, tal qual o despencar dos astros e a inconstância do *ser*. Eis que aqui

¹⁷⁰ Durante todo o tempo em que percorreu a Europa Central sob o domínio nazista, Mira levou consigo esta certidão. Segundo Geraldo Souza Dias, “Mira trouxe a certidão de batismo para o Brasil quando emigrou. Durante a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) esse documento era indispensável para quem procurava asilo. O pré-requisito foi abolido somente após o fim da Segunda Guerra Mundial.

retorna a epígrafe mallarmeana de *Galáxias* (“La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit”): “a vida se movimenta também na mobilidade da escrita”.

Entretanto, “para que lembrar se as lembranças trazem o remordimento feito fosse o açoite?”¹⁷¹ Porque lembrar é deixar advir. Produzir lembranças é dar-se a executar gestos de busca que tencionem os meandros cronológicos da memória, permitindo o surgimento de uma nova idéia no retorno e na ida do que inspira e amedronta. Recuo e confronto: produzir lembranças é também proteger-se do apagamento, do desaparecimento total de si para o outro e logo para si mesmo, em regresso. Conceder aos vagos-viajantes-refugiados-refugos-expatriados uma morada na arte, na literatura, no imaginário que une as singularidades no ser-com de uma comunidade que, finalmente, pode abrir-se à recepção de uma chegada inesperada.

Assim como Mira (e outros tantos incontáveis personagens), singrando mares, riscando estradas ou abrindo sendas desconhecidas, neste espaço, há uma estória que pede para ser compartilhada. Trata-se do relato de *Meu tio Roseno, a cavalo*, ele também que nem

(...) mãe nem pai não tinha, perdidos para o desaforo e as brenhas, a mortificação da guerra, seus empalados vivos, e o duro combate dos heróis. Rosenunes nasceu com a ventania, ouvindo o vozeio atrapalhado da língua paraguaya, seu mais clamante guarani; brigando, menino, de garrucha amarrada no braço feito o braço cuspiisse o polvaréu que já pipoca e dedilha a poeira do chão; fazendo lança do galho do caraná, a ponta envenenada com o jequitiri cozido no unguento da dedaleira, moratal, curare, e brincando de canoeiro igual o índio que não era. Insistir nelas, nas lembranças, momandu’á cativo dos existidos de antes, é o jeito e a pressa a pé de nosso tio a cavalo. Muita gente até hoje pergunta onde é que nasceu o tio (...), e temos que Rosemundo como que nasceu em todos os lugares.¹⁷²

Insistir nas lembranças como “o jeito e a pressa” de perseverar na viagem através da busca do que se ausenta a cada novo sentido revertido à comunidade em

¹⁷¹ BUENO, Wilson. *Meu tio roseno, a cavalo*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 58.

¹⁷² Idem, p. 47-48.

vida e escritura, cujos participantes se reconhecem e relacionam através de uma espécie de

(...) juego de la juntura: lo que tiene lugar allí donde piezas diferentes se tocan sin confundirse, donde se deslizan, pivotan o basculan una sobre otra, una en el límite de la otra – exactamente en su límite –, allí donde estas piezas singulares y distintas se pliegan o enderezan, se doblan o estiran conjuntamente y una a través de otra, una en la otra misma, sin que este *juego* mutuo – que sigue siendo sin cesar, al mismo tiempo, un juego *entre* ellas – forme la sustancia y la potencia superior de un Todo. Pero aquí *la totalidad misma es el juego* de las articulaciones. Por ello, un todo de singularidades, que ciertamente es un todo, no se vuelve a cerrar sobre ellas para elevarlas a su potencia: este todo es esencialmente la abertura de las singularidades en sus articulaciones, el trazado y el latido de sus límites.¹⁷³

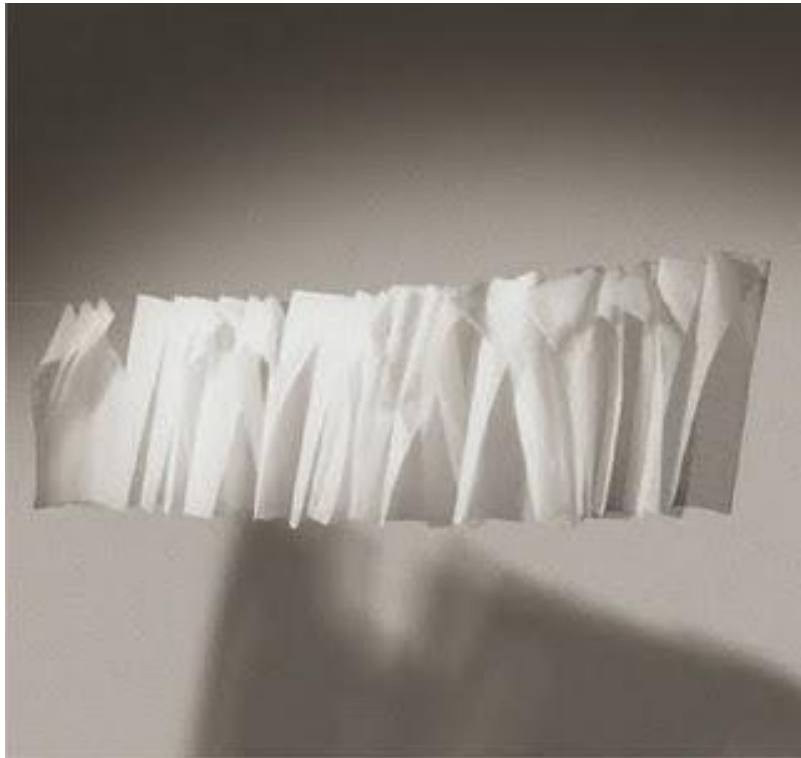
Nos objetos gráficos de Mira, pode-se dizer que a disposição arbitrária das letras entre as placas de acrílico, ao seu modo, dizem desta mesma singularidade-comum que permeia a relação entre os entes. No que elas, “piezas singulares y distintas”, se articulam, Nancy enfatiza que a mobilidade inerente ao “juego de la juntura” não forma, repita-se, “la sustancia y la potencia superior de um Todo”, mas sim que “*la totalidad misma es el juego* de las articulaciones”.

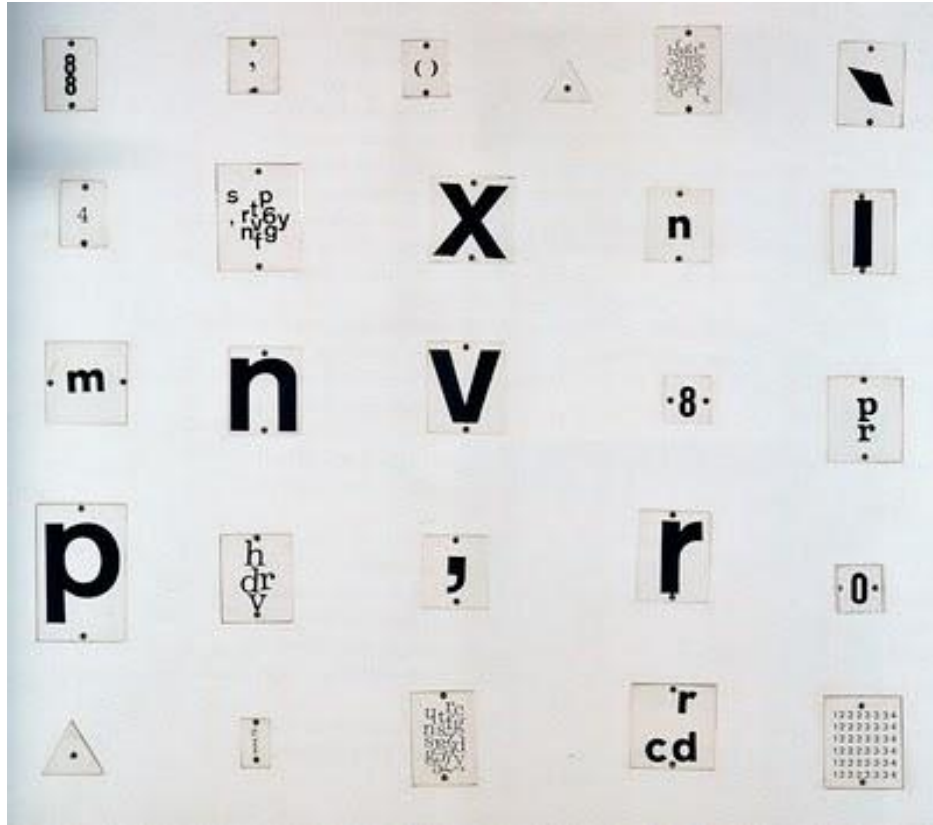
A justificativa para a utilização do acrílico em suas peças consistia em que o manuseio facilitado daquele suporte permitia-lhe desenvolver “[...] uma certa idéia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc.”¹⁷⁴ A totalidade de que nos fala Nancy está nesta contiguidade espaço-temporal evocada nas obras de Mira: é na articulação de uns com os outros que espacializamos o tempo e temporalizamos o espaço, no sentido em que tempo e espaço convergem para esta simultaneidade em que o encontro acontece. O coincidir das falas-conjecturas que são articuladas por uns e pronunciadas em outros arranjos por outros poderia mostrar o emergir de um encontro, como neste fragmento de um texto de Jean-Luc Nancy, onde o léxico em comum com a fala de Mira perpassa as mesmas questões:

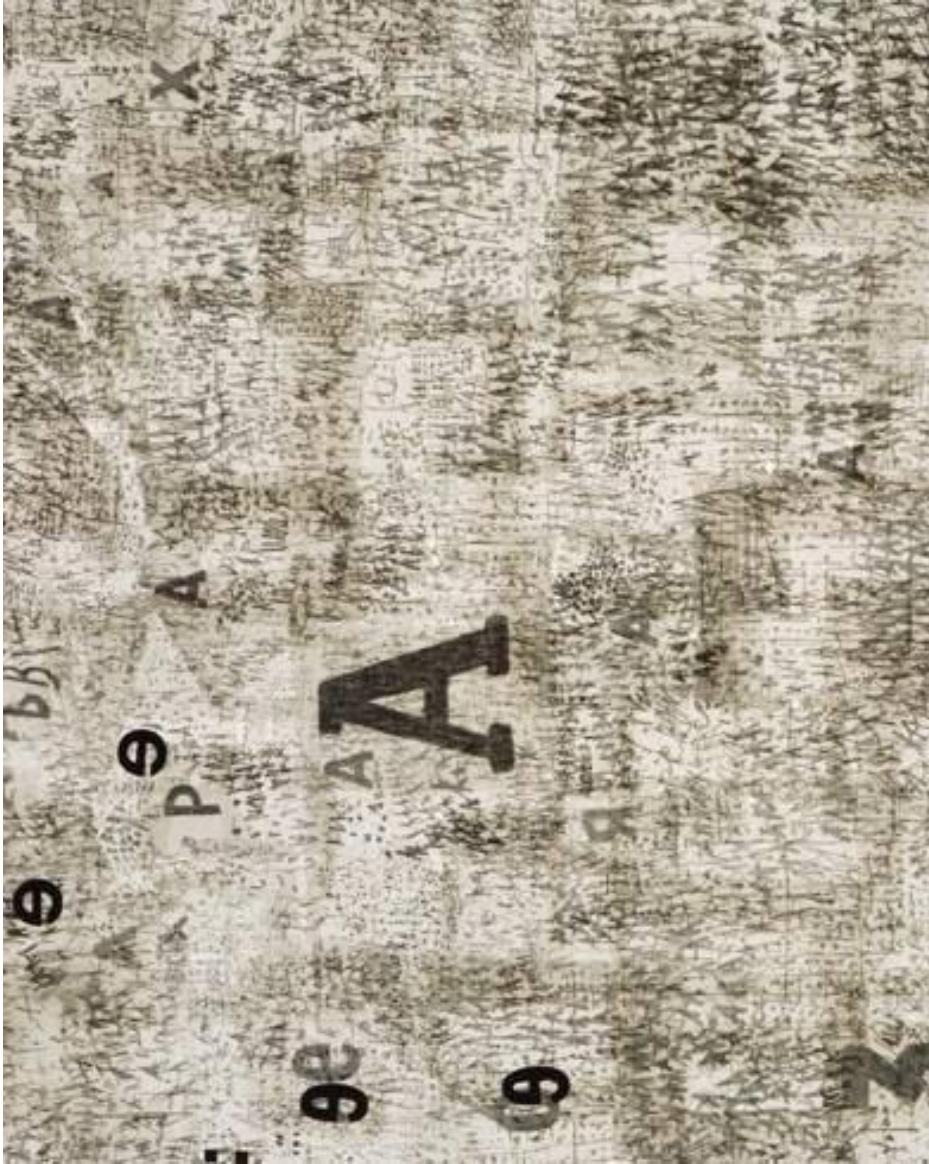
¹⁷³ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁷⁴ DIAS, Geraldo Souza. *Op. cit.*, p. 257.









[...] el tiempo no puede ser ni el instante puro, ni la sucesión pura, sin ser «al mismo tiempo» la simultaneidad. El tiempo mismo se implica como « al mismo tiempo». La simultaneidad abre inmediatamente el espacio como el espaciamento del tiempo mismo. El tiempo es posible, pero sobre todo es necesario, a partir de la simultaneidad de los «sujetos»: porque para estar juntos y para comunicar, es precisa una correlación de los lugares y una transición de los pasos. Participación y paso se controlan recíprocamente. Escribe Husserl: «la *co-existencia* de las mónadas, su simple *simultaneidad*, significa necesariamente una coexistencia *temporal*.» En efecto, lo simultáneo no es la indistinción: es por el contrario la distinción de los lugares tomados en conjunto. De un lugar a otro *falta tiempo*. Y en el propio lugar, en cuanto tal, también falta el tiempo: el tiempo para que el lugar se abra como lugar, el tiempo para que se espacie. Recíprocamente, al tiempo «originario» - el surgimiento como tal -, *le falta espacio* de su propia dis-tensión, el espacio del paso que hace entonces participación. Nada ni nadie puede nacer sin nacer a y con otros que llegan, que nacen a su vez, a su encuentro. «Conjunto» es por tanto una estructura absolutamente originaria. Aquello que no es conjunto está en el ningún-lugar-ningún-tiempo del no-ser.¹⁷⁵

Quando diz que a simultaneidade é o que abre o espaço como “el espaciamento del tiempo mismo”, entendemos que Nancy, através desta mesma simultaneidade, remete-nos à ausência que nos instiga ao movimento: “de um lugar a outro *falta tiempo*”. O que permite o movimento, o deslocamento, a busca, a abertura do mundo para a nossa investigação mais profunda: o encontro. A ausência do que se desconhece esteja por vir ou que, para sempre perdido, irá nos acompanhar como saudosa lembrança é o liame invisível com que iremos costurar o que vem, pois elas também, “as saudades, não se alongue, estas vão e vêm, e fabricam em silêncio a memória dos dias.”¹⁷⁶ O que permite, por conseguinte, a *co-existência* é também a simultaneidade da ausência espaço-temporal que acontece a cada encontro e acompanha toda busca errante. Que haja (a) falta.

Singulares são as estórias que alinhavam este pensamento viajante: nas obras de Mira, havia o pai desaparecido, a mãe distante, os familiares semoventes, as encruzilhadas, os desfiladeiros, a fuga que ora vertia-se em busca, ora não, as

¹⁷⁵ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Madri: Arena Libros, 2006. p. 76-77.

¹⁷⁶ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 60.

transposições clandestinas das fronteiras – que, às vezes, tornavam-se chegadas –, as falas em outras línguas que podiam soar canções, a estrangeirice a cada nome ganho ou esquecido; na novela de Wilson Bueno, *Meu tio Roseno, a cavalo*, é também “el espacio del paso que hace entonces participación”, afinal, ainda recitando Nancy, “nada ni nadie puede nacer sin nacer a y con otros que llegan”.

Escritura moldada por palavras que, assim como a mudança dos nomes da personagem de Roseno para Roselno, Rosalvo, Rosevilvo, Roseando, Rosenaro, Rosilvo, Rosimênio, Roselândio, aparecem em cada página como um aporte do sentido que se faz sentido sendo em conjunto com a chegada de um outro. Palavras também que se recriam, que se confundem na fronteira, dissolvendo-se do português ao espanhol passando pelo guarani, que lhes aguça a disseminação dos enigmas na diversidade de sonoridades e formas tão diferentes. As palavras acompanham Roseno na busca por um desfecho. Embora saibam que tudo muda a cada novo elemento assimilado *em* conjunto, as palavras repetem-se como o trote da cavalgada ou os tantos ruídos da estrada: “Andradazil. Andradazil. A trama da morte, o cipóal do medo – trezados à sombra do coração, isso o nosso tio se diz e rediz, neste Além-Ivaí de cascalho e basalto, a cerejeira-do-rio-grande na orla das margens, sempre e sempre, ao trote do saino, de ambos os lados, nossa companhia. Andradazil. Andradazil. Andradazil.”¹⁷⁷ O desfecho perseguido por Roseno e suas palavras era o enigma que ele sequer imaginava ler quando repetia, recobrando fôlego, “Andradazil. Andradazil. Andradazil.” Quiçá Andradazil, nome sonoro vindo ao trote de brioso, fosse o enigma lançado ao vento; quiçá ela mesma fosse nada mais que essa própria vinda do vento - vento que marca o espaçamento entre os corpos, o ar que trafega e permite a aproximação, o distanciamento, a busca, a junção e a falta.

Antes que montasse o zaino Brioso, seu companheiro de viagem, e tocasse de volta para o Ribeirão do Pinhal, Rosenino ouviria da cigana que “de Doroí, aquele começo, o amor mais breu, amor de danação apesar de, a contra-senso, a cordura

¹⁷⁷ Idem, p. 50.

deste amor bugro retinto, misturando-se tudo num vento ruim, o ivituvaí”¹⁷⁸, viria uma filha sua: Andradazil. “Roseno, dizia repetidas vezes o nome, Andradazil, Andradazil, escandindo-o ao trote calmo do zaino, para gravá-lo mais e melhor. Andradazil. Nome esquisito, e necessário, segundo a cigana, para que Andradazil forjasse no barro daqueles ermos a sua índole de cão.”¹⁷⁹ Depois de apeiar o saino lhe veio a lembrança e ele, Rosenélio, que “nasceu com a ventania”, “como que em todos os lugares”, misturou-se à poeira que corria junto à estrada,

procurando pela mãe que não havia mais, vingança da guerra, o pai enfiado até o pescoço nos entreveros do Paranavaí, lenço-verde da primeira artilharia. Dos irmãos de Rosenésio, nosso tio, só minha mãe, no treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, parindo ao meio-dia, no sertão do Jaguapitã, este que um dia ia contar toda a história. Dos outros irmãos de nosso tio, soltos no mundo, em exato número de seis, nem notícia – pode ser que vivos tocando boiada no Mato Grosso ou para sempre insepultos no fuzuê sangrento das batalhas. Sobrara a Avó índia, filha de pai alemão, que ensinou a Rosenif’irû o ornato a estilete e flor do guarani. O Avô era um retratinho que a Avó guardava dentro da Bíblia, e que tinha sido um dia a voz que quase não lembra. A guerra dói no coração do lembrador, sua rajada de balas. Ñe’ê.¹⁸⁰

A guerra que reivindica os nacionalismos, que demarca fronteiras, que promove a vingança e institui heróis: contra a imobilidade do que está circunscrito em padrões e nomeações estáveis, reduzindo a vida à morte, a mobilidade do que se dá em *com*-junto: o *estar com* possibilitado ao homem como aquele que está dotado da faculdade de imaginar acontece somente através do espaçamento. Não por acaso surge um estrangeiro, dentre a proliferação de sumiços: “Ñe’ê” é o indiscernível de um olhar que convida ao mundo através da fabulação.

O elucidário de depois do livro - *elucidário* como um termo que parece trazer uma fresta de luz para permitir que seja visto o que se mostra só parcialmente -, mais do que fixar a significação, propicia uma visão tão precária quanto as condições do viajante que se move em fuga. No entanto, pode acontecer de o viajante dar-se conta

¹⁷⁸ Idem, p. 58.

¹⁷⁹ Idem, p. 14.

¹⁸⁰ Idem, p. 50.

de que esta meia-luz elucidativa, mais que evitar que sua aparição seja notada, pode desenhar-lhe proveitosos contornos volúveis de uma composição humana incapaz de ser apreendida pelo alvejar de uma categorização rápida e quiçá fulminante. Neste ponto dá-se um nascimento, uma vinda à luz que emana de um céu que se estende sobre todos; o que também quer dizer a vinda do sentido na “palavra; vocábulo; língua; idioma; voz; comunicação; comunicar-se; falar; conversar; fabular”¹⁸¹: Ñe’ é.

Dar um nome é *com-ceder* à palavra sua vez. Em *La declosión – Desconstrucción del cristianismo, 1*, Jean-Luc Nancy aborda a questão da “isenção do sentido” como a necessidade de desvincular-se do autoritarismo de uma vontade significante que poderia impedir a espontaneidade dessa junção no dizer que faz sentido sendo justamente o que passa de um ao outro.

[...] la verdad del sentido no es propiamente otra cosa que su reparto, su ser compartida , es decir a la vez su pasaje entre nosotros (entre nosotros siempre otros que nosotros mismos) y su dehiscencia interna y soberana por la que su ley hace derecho en su excepción, por la que el sentido se exime de sí mismo para ser lo que es, y por medio de la cual su goce ya no es su resultado sentido sino el ejercicio de su sentido mismo, de su sensibilidad, de su sensualidad y de su sentimiento.¹⁸²

Sensibilidade, sensualidade e sentimento: corpo. Mesmo o etéreo é composto da materialidade que servirá como resistência necessária para gerar movimento. Convém, aqui, citarmos a “fronteira” epígrafe desta obra de Wilson Bueno, cuja autoria é atribuída ao escritor argentino Cesar Aira – mais um (sobre)nome grafado no ar -: “Hay sábios antiguos que, como vejigas secas y desinfladas, han cabalgado los vientos – y no sabian si era el viento quien los transportaba o ellos los que movían al viento.”

A cada superfície, o desabrochar de um sentido desde uma letra, passando por uma palavra, chegando em uma frase até que um texto se forme e dissipe: texto,

¹⁸¹ Idem, p. 83.

¹⁸² NANCY, Jean-Luc. *La declosión (deconstrucción del cristianismo, 1)*. Buenos Aires: La cebra, 2008. p. 214.

palavra, letra são nomações que acompanham uma urdidura de afeto cuja capacidade de leitura conjuga-se à condição imaginativa que libera o homem no vazio que lhe constitui e o liberta para a constatação de que “no tenemos otra cosa que hacer, ‘nosotros otros’, que comprender y practicar el compartir del sentido – y del sentido del mundo.”¹⁸³

Em artigo publicado na Zunái – Revista de Poesia & Debates, André Dick, escrevendo sobre a obra de Haroldo de Campos, *Galáxias*, cita um comentário feito a ela por Paulo Leminski, em *Prosa estelar – Anseios crípticos 2*: “entre a força centrífuga da prosa e a centrípeta da poesia’, o livro de Haroldo ‘representa uma síntese, uma espécie de momento de repouso entre dois ímpetos que seguem em direções opostas’”. Deste movimento de abertura e fechamento, concentração e dispersão, outro *Objeto gráfico* de Mira Schendel transparece em concomitância com a leitura de um trecho da prosa de Wilson Bueno:

Laríope, Lindauro, Quizeu, Junílio, Vandreide, Cida, os nomes dos nomes afetos a Rosalves no troar do vento, ao exangue quarto entrecéu dessa fábula anônima, cheios de nome os nomes aos nomes dados, Laríope, Lindauro, Quizeu, Junílio, Vandreide, só se soube, depois, de Cida, Maria Aparecida Rodrigues de Oliveira, parindo, ao calor abrasado de pontual meio-dia, cinco léguas pegado ao Jaguapitã, parindo, naquele treze de março de mil novecentos e quarenta e nove, uma criança peluda.

E o que se vê, nesta marcha agora, de novo são os ventos, ventos que andaram o mundo de Atena às minas de Salomão, soprando desde sempre, as asas de nosso cavalo, cortando os ouros e os zéfiros da chuviscagem o quinto céu dessa lenda neblina que aérea reconta as trilhas do Guairá ao Ribeirão do Pinhal. Andradazil. Andradazil. Andradazil.¹⁸⁴

Sobre o que Rosevivo talvez só entendesse com a ânsia do *precisar* que lhe impelia para a bugra Dorói, o sobrinho narrador compreendia à medida que percorria os vestígios etéreos desse entendimento “voante, solto no mundo, brisal, a

¹⁸³ NANCY, *Op. cit.*, p. 213.

¹⁸⁴ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 58.

aragem agora do meio-dia, o friozinho dando lugar ao calor da tarde, as cigarras se assanhando nas aroeiras, o espumo ainda das águas do Ivaí, pela travessia.”¹⁸⁵

O que há aqui é uma tentativa de sair tanto da indistinção uniformizadora quanto da separação absoluta entre ser e ente; corpo e mente; humano, animal e mundo. O que chega, apresenta-se na multiplicidade original de sua partição. Ao parto da criança peluda, a sucessão de outros ventos, mas antes disso, a cigana dizendo ao tio Rosindo que chegasse a tempo de batizar a filha com o nome de Andradazil, repita-se, “nome esquisito, e necessário, segundo a cigana, para que Andradazil forjasse no barro daqueles ermos a sua índole de cão.” Para ler a argila não basta acessar sua textura maleável: é preciso que se veja nela também a vermelhidão do terreno que afeta o imaginário e irrompe do corpo, cindindo o entre, fino e frágil como um “só filete de sangue a demarcar fronteiras”. No barro vermelho, pulsa a vida a cada nova afetação corpórea, diga-se aí do vento, da poeira, do sangue ou dos nomes como afetos-palavras: *conceder* a escritura, *concebendo*-a em um sim para a vinda de si, no outro.

Uma força de atração é percebida nos elementos da novela de Wilson Bueno. Aí o homem não caminha sozinho, ele é o vento que toma a cor do pó vermelho que, misturado à correnteza do Ivaí, torna-se o barro que irá moldar-lhe em nova metamorfose. Daí que não poderia ser diferente: o homem que escolhe criar *o* e *no* mundo sabe que “a morte não há, cavalgue-se – uma e outra coisa do mesmo jeito –, desvãos do tempo, encanto, trabuco, combates sangrentos”.¹⁸⁶ Apesar de imaginá-la menina, Roseno, à sua maneira, sabia que Andradazil era a voz do corpo palpitando a ânsia “galopante” de chegar a Doroi, ao amor que ele, sanfoneiro e capador de galo, entendia também através do vento que (e)levava os acordes ao longe e resvalava das esporadas sangrentas dos embates:

¹⁸⁵ Idem, p. 49.

¹⁸⁶ Idem, p. 30.

Para Roisenes, meu tio, de cabelo e barba revoltos, lavando-se na beira do rio do que os sonhos lhe grudaram ao corpo de orvalho e ramas, mato e carrapicho, o mundo era uma estrada para o Ribeirão do Pinhal. Andradazil, um nome – a travessia de si para a bugra Doroi, de si para o ser que a barriga de Doroi fez crescer na ausência dele, enquanto tocava o roçal de milho, ele e o negro Tionzim, bem para lá de Guairá.¹⁸⁷

A gestação do ser, já é. O *ser* que a barriga de Doroi faz crescer é o aguçar de seu próprio desejo, as veredas por que Rosemante transita, a caminho do encontro que acontece em cada paragem, fundindo o tempo e o espaço em um instante do acontecido para que o aberto suceda novamente como o “*fin* en el cual o hacia el cual lo abierto infinitamente se abre: fin indefinidamente multiplicado de toda cosa y en toda cosa existente en el mundo”.¹⁸⁸ Quando Jean-Luc Nancy, em *La creación del mundo o la mundialización*, afirma que “el ser es: *que* el ente existe”, está justamente provocando este fechamento-abertura inerentes à disposição do mundo, isto é, o infinito só é através da finitude, a abertura só tem lugar no fechamento onde se dispõem as singularidades no seu ser-juntos.

El hecho de ser es idéntico al deseo de ser y a la obligación de ser, o bien, de otra manera, el ser, siendo, se desea y se obliga. Pero en la ausencia de todo sujeto de deseo o de orden, esto significa que el *fiat* – el *hecho* del *fiat* – borra en sí mismo la diferencia de una necesidad y de una contingencia, igualmente que la diferencia de un posible y de un real. Puesto que nada (no) produce al ente, no hay ni necesidad ni contingencia de su ser, de la misma manera que la cuestión de la «libertad» de un «creador» desaparece en la identidad de la libertad y de la necesidad que exige el surgimiento *ex nihilo*.¹⁸⁹

O desejo de ser-com Doroi confunde-se, portanto, com a necessidade de ser-com o mundo enquanto se empreende a travessia – Andradazil, Andradazil, Andradazil. O *ex nihilo* mencionado por Nancy é o nada de uma abertura que relaciona todos os entes, independentemente de qualquer necessidade ou

¹⁸⁷ Idem. p. 21.

¹⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003. p. 79.

¹⁸⁹ Idem, p. 81.

contingência do ser, uma vez que “es el *nihil* quien se abre y quien se dispone como el espacio de toda presencia (o bien, como veremos, de todas *las* presencias)”¹⁹⁰: no trote do saino brioso, a bugra, a filha, os pais, a infância, a feira de Araré, a carcaça crucificada dos heróis, os rios, as árvores, a “fala atrás da limalha dos dentes, cheia de palavras a fala do bruto Avevó”, a “cuñataí cujo sexo de tão pequeno lhe coube inteiro na concha da mão”, as lembranças, os meganhas, “uma Mulher Barbada quase fosforescente”, o cavalo-de-asas, o ívitu, os céus, repetidos clarões derramando-se sobre diferentes paisagens, pois o tempo não conta “nessa fábula de montaria, só as léguas, de um céu a outro entrecéu varadas pelas asas do nosso cavalo”.¹⁹¹

O acontecimento só tem lugar através do espaçamento infinitamente finito das singularidades na criação do sentido, isto é, a presença não se realiza encerrando-se no absoluto de si mesma, mas em sua partição, circulação, divisão. Por acaso ou não, a palavra *nós* também se divide em distintas acepções: pontos onde há algum tipo de concentração/junção e pronome da primeira pessoa do plural. Singular-plural. Na superfície de uma única palavra, vê-se desdobrar o argumento desenvolvido até então, pois, trilhando ainda o pensamento de Jean-Luc Nancy,

Al decir nosotros para todo lo existente, es decir, para todo existente, para todos los entes uno por uno, cada vez en lo singular de su plural esencial. Para todos, en su lugar, en su nombre – incluidos aquellos que quizá no tienen nombre –, el lenguaje habla para todos y de todos, dice lo que es el mundo, naturaleza, historia y hombre, y habla tanto para ellos como con vistas a ellos, para llevar a aquel que habla, aquél por quien el lenguaje llega y pasa («el hombre») hacia ese otro del ser que no habla pero que no está de menos – piedra, pescado, fibra, pasta y grieta, materia y halito. El hablante, habla para el mundo, lo que quiere decir hasta él, en dirección al mismo, a favor del mismo, con el fin por tanto de hacerlo «mundo», y así «en su lugar», y «a su medida», como su representante, pero también, al mismo tiempo (todos los valores del pro latino), delante de él, ante él, expuesto a él como a su más propia y más íntima consideración. El lenguaje dice al mundo, es decir, se pierde en él, y expone como «en él» se trata de perderse para ser de él, con él, para ser de su sentido, que es todo el sentido.¹⁹²

¹⁹⁰ Idem, p. 80.

¹⁹¹ BUENO, Wilson. *Op. cit.* p. 23.

¹⁹² NANCY, *Op. cit.*, p. 58.

“Zil. Zil. Zil. Nem sobra minuto para que o nome se conjugue inteiro nas dobras do coração. Vestia e crina, chapéus e orelhas, agora, sim, ao claro da lua esquiza, desembesta, patas e nervos, cascos e músculos, nosso zaino peleador, acudindo às pressas atrás, do sétimo céu desta história a esmo.”¹⁹³ Desmembrando-se, o nome se conjuga nas dobras permeáveis de Roseno, do zaino e seu trote, tornando-se a fala do trote, um indício onomatopéico do movimento que já não se sabe se é impulsionado por Rosenário, pelo zaino Brioso, pelo de dentro da barriga da bugra, por ela mesma, Dorói, ou pelos ventos.

Movido ou semovente?

Nos primeiros passos por esta fábula rasa, lupina, de montaria e mais tantas infinitas adjetivações para uma história trotada ao vento, a cigana advertiu a Roseno que ele deveria chegar a tempo de batizar sua filha de Andradazil, nome necessário para forjar no barro sua índole de cão. Entretanto, no que se repete sem fim, vindo sempre diferenciado pela junção do que lhe propicia uma abertura, que se leia o começo ou o fim como um gesto de coragem, atenção e cuidado de quem se lança no vazio para, dali, reinventar-se, pois é nesse limite, ou melhor dizendo, nesse limiar de uma exterioridade em comum, inaudita e inapropriável, que brota o sentido.

Talvez o leitor que “nunca pensou nosso tio fosse só linguagem e presságio”, ansiasse apenas pelo instante em que pudesse agarrar o tal desfecho como a curiosidade vã de Roseno em saber “como lhe sairá o nariz, de Andradazil? E o que de olhinhos mais vis?! Azuis?”¹⁹⁴ Acontece que agarrar esta resposta como se tratasse de obter a chave de um mistério que se resolvesse de uma única maneira possível, seria conferir à literatura o lugar de uma ferramenta que apesar de obsoleta, é capaz de convencer-nos que é melhor conformar-se com a comodidade de certezas estéreis do que arriscar-se a (re)criar o mundo a cada gesto de atenção reivindicado pelo universo literário nele disseminado.

¹⁹³ NANCY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁴ BUENO, Wilson. *Op. cit.* p. 21.

Ante o surgimento do inesperado que nos expõe às decisões criativas do compartilhamento, é preciso entender que já não faz *sentido* fechar-se em si mesmo através de processos de purificação catártica como os que desembocam na demarcação de fronteiras estanques, na instituição de práticas xenófobas, na destruição da vida que estará sempre por vir. De dentro de um poema rabiscado nas fibras vegetais de um papel qualquer cuja superfície caligráfica retratou um dia um rosto chamado “Myrrha”, deixar pulsar o vicejar semelhante ao que acontece à semente quando já não cabe em si e pede expansão: de Myrrha para Myrha, Mirha, Mirka, Mirra, Mira Schendel: assim como a palavra nasce e cresce, também o humano precisa aceitar-se mutante, espontâneo e errante: Roseno, Rosevante, Rosemundo, Roselindo, Rosimênio, Rosevéu, Rosenif’irû, Roseninho, Rosenico, Rosemante, Rosenito, Rosenuñez, Rosenário, Roseníveo, Rosevero, Rosenácar...

Germinar porque desde sempre é o universo que gira e se expande. A obviedade de tal afirmação oculta nosso maior perigo e salvação: a linguagem, pois somente ela pode servir para cavalgar os ventos que fazem girar a máquina do mundo ou instituir barreiras contra a natural expansão da vida. Os papéis de Mira nos dizem da solidez destas barreiras. Débeis como a espessura do papel-arroz, as convenções lingüísticas que equacionam as relações humanas estampando certidões, passaportes, mapas, cédulas em páginas e mais páginas de exclusões, não esquecerão jamais – a matéria tem razão, diz-nos Gabriel Tarde – que as fibras do papel, junto às representações gráficas, às figuras abstratas ou às toscas garatujas coloridas em giz de cera, carregam também seivas preciosas. Enquanto o vento se lhes atravessa os meandros, que costuremos nossas leituras no acaso destes encontros.

Do sétimo céu que marca o fim desta saga, pode ser que um livro termine *em* ou que ele recomece *a partir* de um ponto, um poro, uma imagem: “o sétimo céu desta fábula estrela, vês?, tão sucinto, de novo entardece – só uma linha e a fímbria

do horizonte.”¹⁹⁵ Lento nascimento de uma estrela, cuja luz permanecerá ainda muito tempo como o rastro de sua partida, no espaço. Andradazil não é mais que a estrada que se abre e estende sob o crepúsculo vespertino que desenha a transição entre o dia e a noite, quando a intensidade amarela do sol tende a condensar-se em uma vermelhidão esparsa e difusa. Como poderíamos ler um sinal de alerta ao acaso? Uma *chama* pode ser um passo para um *chamado*.

¹⁹⁵ Idem. p. 80.

Índice remissivo das imagens

1. *Objeto gráfico*, Mira Schendel. 1972. Letraset entre placas de acrílico, 95 x 95 cm. Col. Particular, São Paulo. p. 110.
2. *Objeto gráfico*, Mira Schendel. 1967-68. Letraset sobre colagem de papel-arroz entre placas de acrílico. 50 x 50 cm. Col. Particular, São Paulo. p. 120.
3. *Trenzinho*, Mira Schendel. 1960. Toalhas de papel-arroz e fio de algodão, 47 x 23 cm [cada folha], e fio de nylon, dimensão variável. Col. Ada Schendel, São Paulo. p. 121.
4. *Sem título*, Mira Schendel. 1975. Acrílico e letraset, 50 x 56,5 x 1,4 cm. Col. Ricard Akagawa, São Paulo. p. 122.
5. *Objeto gráfico*, Mira Schendel. 1967-68. Letraset e óleo sobre colagem de papel-arroz entre placas de acrílico, 100 x 100 cm. Col. Particular, São Paulo. p. 123.

Procurar o sentido?

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da casa.

Manoel de Barros, *O livro das ignorâncias*.

Se o término de uma conversa é o início de outra, cedo ou tarde - quando não a cada ponto de todo o circunlóquio, transfigurado por um que outro rearranjo -, iremos nos deparar com a inevitabilidade da repetição. Neste novo começo, *re*iterar um excerto que, flagrado resíduo, *re*torna prometido em *re*aproveitamento apto a *re*-significar – *re*começar a montagem em (mais de) uma palavra: primeiro, o prefixo *re*- no dizer da já mencionada transfiguração do sentido através da repetição não como mera reiteração, mas sim como um modo de diferir e deslocar; segundo, no acoplamento das palavras *rés* e *significação* para denotar que é no vazio de suas superfícies que novas imagens se articulam e fragmentam, gerando fissuras que impulsionam o movimento. *Rememorar* o excerto que em outro ponto pode ter sido um arremate, mas que aqui pode marcar um início:

La existencia no es verdaderamente humana – no se torna diferente de la existencia de las piedras o los pájaros – sino en la medida en que logra dotarse de un sentido. Un hombre que llevara una vida tan oscura que no tuviera sentido ni para él ni para los demás tendría la misma escasez de existencia que un alga: su nacimiento o su muerte ocurrirían en la vasta región de

indiferencia donde el flujo infinito de las apariciones y el reflujo de las desapariciones se producen con una libertad que ninguna atención, ningún cuidado pueden hacer perceptible para la contemplación humana. En contra de ese vacío que escapa al nacimiento y la muerte animal o vegetal, todo lo que se le aparece a los hombres y es bello, trágico o maravilloso le otorga a sus vidas el sentido silencioso, formado en un momento perturbado de la atención, sin el cual sólo habría un sufrimiento duro de soportar o el vacío aún más insostenible. Pero no hay nada bello, nada grande.... que no se encuentre *por suerte* y que no sea *raro*.¹⁹⁶

Ventilar tantos sentidos quantos forem os compartilhamentos do trajeto a percorrer: quiçá trilhar a extensão de espaços povoados e vicejados por tantos e tão distintos seres e entes em contato, pudesse, assim como no anúncio batailleano, na profusão dos arranjos de sentido, *com-verter* nossa existência em “verdadeiramente humana” e assim salvar-nos da “escassez de existência” de uma alga, de uma pedra ou de um pássaro. Mas para que haja esta produção, para que a existência se converta, urge que se perceba que ela também é feita de carência, é preciso conceber a neutralidade de suas partículas e aceitar o vazio sempre à espreita.

Se o sentido no contato, na travessia de uns a outros de nós mesmos, a esmo, é um bocado disto que se insurge contra o vazio que nos é constitutivo, não sendo, ele é a zona de indiferenciação mencionada por Bataille, em que o fluxo de nascimentos e mortes, aparições e desapareções, dá-se de uma maneira tão incontrolável e indistinta que escapa à capacidade humana de recortá-las através de leituras significativas. Assim como as estradas, os rios, os desertos ou os homens, os sentidos que irrompem da fala coletiva moderada por aproximações e distanciamentos do que se forja em conjunto e juntura, dentre suas tantas partições, acontecem, inclusive, na ambiguidade de uma larga flutuação fragmentária, capaz de complicar o antes e o depois de *quem* vem: se o sentido ou a ausência de sentido. Daí porque, ao depararmos com a circunscrição sugerida nos traçados do compêndio batailleano do que pareceria belo, trágico ou maravilhoso na outorga de sentido aos homens, é possível também que, por outro lado, nos voltemos para as evanescentes sombras da

¹⁹⁶ BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 208.

incerteza; afinal, o “momento perturbado de la atención, sin el cual sólo habría un sufrimiento duro de soportar o el vacío aún más insostenible”, refere-se à aparição de um sentido ou à nossa afetação silenciosa mais profunda, que nos impede de, por um instante, aceder a uma qualquer distinção substancial ou sequer imaginária? Referir-se a tal momento como ambíguo é compreender que o sentido declarado em todo entendimento procede de um movimento cuja pulsão advém de uma alternância desprovida de hierarquias que perpassa o humano como o que lhe *a-comoda* em sua mais íntima e derruída morada: a linguagem.

Se a linguagem carrega em si a existência de uma composição local significativa e a indeterminação de um desastre, a abertura do espaço que a unifica, em sua multiplicidade, interroga-se nessa oscilação do *entre*, de modo a permitir que o surgimento de uma alteridade se dê para além de uma relação considerada intersubjetivamente. Isso porque é na neutralidade espacial deste universo que um terceiro, distinto de um “eu” e de um “tu”, força a consideração de um “ele” que se erige e se dissolve, incontinenti, no *in-cógnito* e no *in-cognoscível*.

O pensamento enquanto interrogação total move-se nos meandros da possibilidade de conhecer que se *infinitiza* no “alargamento ilimitado da deriva semântica”¹⁹⁷ em que é permitido entregar-se à disseminação desordenada como um exercício de atravessamento de si para o exterior do(a) humano/linguagem. Neste amplo exterior, o plural de *possibilidade* pode ser dito na aparente unidade de *possível*:

é possível pensar um tipo de saber que pré-existe ao sujeito e se perpetua na palavra que lhe é confiada mas que, porque antecede a sua constituição enquanto sujeito (isto é, enquanto ser dotado de palavra), só parcialmente pode mover e utilizar na concretização dos seus propósitos. Seria essa palavra já previamente constituída (escrita) que permitiria pensar novos tipos de relação ao conhecimento ou, melhor dito, que abriria para o pensamento uma dimensão radicalmente distinta da que se propõe na forma de sistema, ou seja, na forma de um todo sistematicamente organizado em função de um conjunto de idéias agrupadas segundo uma coerência lógica determinada e de que a

¹⁹⁷ SAN-PAYO, Patrícia (org.). *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003. p. 147-148.

continuidade seria como que o emblema. De igual modo essa palavra questionaria o ser como continuidade (unidade ou confluência no ser) na medida em que a exigência neutra da escrita tenderia a suspender a estrutura atributiva da linguagem, a relação implícita ou explícita com o ser que, nas nossas línguas, é imediatamente colocada em qualquer coisa que se diga.¹⁹⁸

O “radicalmente distinto” desta concepção advém do caráter inconciliável entre a exigência do ser como continuidade e a exigência da palavra plural conectada à descontinuidade não-dialética que rompe e atravessa o discurso, interrompendo os limites pré-estabelecidos do método. Contínuas e descontínuas significações: o que faz sentido é que um avance em direção ao outro; é quando um pode sair de si para o outro que o *ethos* de uma partição local é formado. Todavia, dizemos “sair” cientes de que, *em verdade*, estamos conjugando o verbo “remeter”. Cientes estamos também de que este nosso fracasso fundacional sinaliza o anúncio de uma impossibilidade, pois é na fímbria de uma qualquer palavra que a abertura de nossa morada insinua-se; e é nos contornos desta mesma franja que os deslimites do imaginário espacializam a si e ao tempo que lhes orquestra as nuances de tom.

Se apontamos para o externo, é porque sabemos do interno. Chega-se a um através do outro, fechando-se apenas esporadicamente: nem amálgama nem dicotomia estatizada. O fechamento acontece dentro da abertura e a abertura é o tempo que virá quando o fechamento abismar-se na diferença de uma nova leitura.

“Dentro da abertura”: imensidão imagética. Da instancia planetária de onde falamos a partir de um empirismo em que aprendemos a sentir no corpo a maleabilidade da água - seja secando-o por inanição seja enchendo-o com declamações, e vice-versa - cabe aqui a lembrança de uma narrativa.

O relato começa com a reminiscência de uma voz, cujo ressoar se confunde com a exuberância crescente de elementos que, engalfinhando-se entre si, parecem absorver o eco da voz até que ela se dissolva por completo na ausência de quem a

¹⁹⁸ Idem, p. 123.

proferiu: Ele, o Canoeiro. A lembrança desta voz humana reverbera inaudível como a camada translúcida de um eco que, ainda que diferido no tempo, se propaga nas mesmas ondas sonoras porque transitam as palavras pronunciadas por outra voz, a narrativa, atribuída àquela que se identificou como a “que a mim mesmo me chamo a canoa Canoa”¹⁹⁹. O timbre da voz d’Ele, canoeiro, nesta primeira lembrança confessional, reverbera um trajeto sonoro composto de matizes cujo ineditismo não impede considerarmos o caráter vetusto das mesmas cores de sempre a tingirem

aquelas coisas todas, feito o róseo-púrpura das vetilas que se enroscam nas ambaúbas, a florada do cipoal vespertino, aos enleios, pela brisa aos murmúrios, aquelas coisas que um canoeiro diz à sua canoa. Escuto no vento e ao vento vou enquanto me levem as águas, até o fim, até o último suspiro, até onde ninguém duvide, atrás Dele.²⁰⁰

Resguardada a materialidade repetitiva das cores, à margem das águas por onde navega a narradora (a canoa) em busca de seu companheiro (o canoeiro), os matizes de tal entonação nostálgica muitas vezes aparecerão como ventos inóspitos que, apesar de precipitarem-na em sua busca, não têm estrutura para absorver a coloração patente do esmero de uma imagem. N’outros momentos, porém, a falta que se arrasta junto à canoa é enfatizada de tal maneira que a profusão dos elementos descritos pode, repentinamente, presentificar-se justo na invisibilidade de tais ventos; os mesmos ventos que trazem a voz da ausência e, com ela, a necessidade em dar-se continuidade à busca.

E o que me põe em falta – e ainda mais a saudade Dele então me aflige – é que só fui perceber aos primeiros albores do Pixuna, riozinho crespo e bom, a claridade amarelando devagar as águas e o ralo arvoredo das margens, barrancos e descampados, aqui e ali a taúna, altíssima, magra e florida e os campos de capim baixo onde as coréus vêm chocar seus ninhos no chão, assim, dispersa, só fui perceber, muito depois do acontecido, que já não me navegava mais meu Canoeiro e o que me levava, na noite medonha, rio e rios abaixo, primeiro, foram as fúrias do borrascoso vento e depois a bonança, os

¹⁹⁹ BUENO, Wilson. *Canoa canoa*, Córdoba: Babel Editorial, 2009. p. 15

²⁰⁰ Idem, *Ibidem*.

suestes calmos, serenos navegando-me até o Pixuna, ali onde só lambari-de-estrias se movimentam, aos cardumes, tão claras e rasas as águas do Pixuna, riozinho-criança e que novo nome os índios dão, em outro trecho além, à esquerda, antes de entrar no Cravéu, bem antes de passar por Ziongo, cidade meio fantasma, refúgio de morféticos e lazarados, um pedaço dele, do Pixunim, ainda mais menino, então toma a alcunha de Panambi-y, que quer dizer, na língua da indiarada, “borboleta”, “borboletinha”²⁰¹

Estórias de canoas e canoeiros são tantas que elas poderiam até avolumar os lençóis freáticos porque navegam e são navegadas, imiscuindo-se em suas águas, mas a desta canoa Canoa em busca Dele, Canoeiro, vem de uma proximidade longínqua: *Canoa Canoa* é o título da mais recente novela de Wilson Bueno, publicada, em edição bilíngüe, primeiramente na Argentina. Espanhol, português e guarani: fluxos de uma vasta correnteza que, percorrendo leitos paralelos, em um que outro ponto, cruzam-se em veios estreitos - a própria *canoas* como um deles. Conjunção que pode acontecer também por meio de um desvio, um acidente que de geográfico passa a morfológico: imprevisível fluidez da palavra, transitória como a peculiaridade tão distinta de *Panambi-y*. O fato é que, não nos sobra muito mais do que aquiescer com o fluxo da correnteza, que conduz a tantas perguntas quantas paisagens e paragens. Roberto Echavarren, à guisa de prólogo, é quem nos lança as primeiras:

La canoa vacía se desliza en busca de su tripulante, nombrado como Él (con mayúscula). ¿Es Él un antiguo amante, que ha penetrado esa cavidad hueca de la canoa? ¿Es un destinatario virtual del eros del relato, de un encuentro siempre pospuesto? ¿Es Él una fuerza divina inmortal que motiva el viaje, con la perspectiva esperanzada de un encuentro salvador?²⁰²

Resguardado o cenário da lembrança, para que a madeira do assoalho – transformada a partir do mesmo arvoredado curvado e laminado para a feitura desta nossa embarcação - ressoe, impera que a encenação de uma montagem encontre na vida de uma leitura silente e despropositada, um texto que seja capaz de girar

²⁰¹ Idem, p. 25-26.

²⁰² Idem, p. 10.

roldanas que deflagrem coxias, outro capaz de contorcer as descrições em diálogos, outro que transponha os silêncios e evoque melodias, mais um que percorra a pertinência de algumas referências, até que deste tablado, depois de tantos vestígios, as lembranças encenem (e encetem) memórias. Confrontar lembranças e memórias iluminando-as como personagens esquecidos do que significaria representar, é demovê-las do palco ou permitir-se abandonar a condição de expectador para assumir o papel que lhe convém na situação que está para acolher-lhes. O gesto de atuar converte-se, portanto, neste acolhimento do instante, em que a vida, mais do que adiar-se à espera de uma trégua tranquilizadora, oferece-se em todos os seus elementos e suplementos à montagem atenta de si mesma.

O tempo poderia ser um destes elementos em que o espaço agiria como suplemento, e vice-versa: do modo cronológico como se conta o tempo, não mais um rio cuja nascente e cuja foz pudessem ser delimitados em um mapa, mas uma porção de água que, por um desvio surgido de uma qualquer variação em seu curso, apressasse uma viagem que, programada para dias, levasse apenas o luzir de um acontecimento fugidio (como as águas).

Semear o tempo no compasso do trajeto do espaço.

A canoa que procura por seu canoieiro age no mundo com olhos de quem perscruta “um sentido que se retirou para sempre e desde sempre do sentido: o corpo próprio, um gesto, a coincidência da minha vida e da minha vida.” A leitura deste sentido consistiria, portanto, “em ‘ler-se’ a intransmissibilidade disso nos textos nos quais essa ausência se escreveu: citar, reescrever, traduzir noutra língua (ou noutra linguagem).”²⁰³

De uma língua a outra, o exílio irremediável da canoa continua a ser o mesmo. Como se tratassem de rios distintos, as línguas que *traem(n)*²⁰⁴ a angústia que

²⁰³ SAN-PAYO, Patrícia. *Op. cit.* p. 148.

²⁰⁴ Sobre o delgado fio traçado em itálico nas dobras da imagem desta palavra, enxergamos a conjugação do verbo “trair”, no presente do indicativo segundo as regras da gramática portuguesa,

permeia o oco da canoa, assemelham-se aos rios por que passara: os remansos do Chauá; o Araponguinha e suas rasas águas; as barrancas do Cervo; o Arapuanã e o medo do trecho lodoso entre Forquilha e Limão Bravo; o Cravéu, rio ligeiro; o Uvá e sua calmaria; o velho Talhoto, “espelho e prata ao amanhecer”²⁰⁵; o Pixuna, “riozinho crespo e bom”, que recebe a alcunha de Panambi-y, “borboletinha”, “na língua da indiarada.”²⁰⁶ Apesar de, por diferentes caminhos, conduzirem a compostos de sensações diferenciados, acabam não conseguindo dizer mais que a mesma ausência que anima a vertigem de um encontro com o outro. Navegar o leito fabuloso de Canoa Canoa é dar-se a perceber os movimentos da escritura na emergência de cada “rio lingüareiro” singularizado em um tom, uma velocidade, uma composição de elementos tal em que a obra passa a existir a partir de sua própria fragmentação em outras obras, como se os contornos sintáticos da escritura, na materialidade de cada fragmento, animassem blocos de sensações que afetassem o homem através de um devir inumano. A fala da água ressoando os murmúrios da canoa provocados pelos ecos da voz do canoero: o devir não humano do homem não é a passagem de um estado do vivido a outro, mas sim a passagem, que algo passa de um ou outro. “É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural.”²⁰⁷ Quando por todos os trajetos da palavra o que mais se evidencia é a ausência que impele uns aos outros no contato, assim o é porque na linguagem, em seu exercício inventivo de multiplicar os já mencionados *blocos de sensações*, o escritor desconcerta as palavras inserindo-as em uma sintaxe peculiar que, conservando também o vazio como mais uma sensação, mais um elemento intersticial,

assim como a conjugação do verbo “trazer”, em espanhol, isto é, “traer”, no mesmo tempo verbal: traír e trazer: repetir e diferir.

²⁰⁵ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 24.

²⁰⁶ Idem, p. 26.

²⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 225,

faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o “tom”, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir, oh! gente do velho Catawba, oh! gente de Yokanapatawpha! O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe²⁰⁸

A presença do outro na falta emergida de dentro de *si* é que permite a dispersão do pensamento e do corpo na materialidade do mundo, da linguagem, uma vez que

“(…)it is presence mentioned rather than used, but thereby used rather than mentioned; as such, it is perhaps readable only as an enigmatic erasure of presence, as presence, so to speak, in its fragility as erasure, presence always already effaced and just about to be effaced, presence deferred and dispersed, transformed into a possibility of otherness, into a spectral “presence” or ‘non-presence’. This other “presence” does not belong to presence, since it is what suspends presence, postpones it, and separates it from itself. In so doing, what it does is to introduce into the writing of the word (assuming that “presence” is still a word), in the form of a set of suspensive quotation marks and an invisible erasure, a supplementary trace that, being itself beyond presence, is by that token also beyond being and non-being alike. What it presents to thought instead is an alterity that is beyond ontology.”²⁰⁹

Em *O guardador de águas*, Manoel de Barros parece exercitar o arvorar de barragens de contenção para o jorro de suas muitas imagens, mas a torrente que logra transpor o entrelaçado de troncos interposto à sua fluidez, reafirma a fertilidade das palavras, a intermitência da linguagem: “A água passa por uma frase e por mim./ Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos./ A boca desarruma os vocábulo na hora de falar/ E os deixa em lanhos na beira da voz.”²¹⁰ As águas de Barros poderiam coincidir com as de um leito pedregoso como aquele do Araponguinha de Bueno, cujas “rasas águas, assim ó de pedra em faca e pedregulho”²¹¹, deixam “em lanhos na beira da voz”; águas que, tocando-lhe as frases, maceram-se em contorções silábicas. E se os vocábulo se confundem à margem da boca – que bem poderia selar a figura

²⁰⁸ Idem, p. 228.

²⁰⁹ HILL, Leslie *apud* SAN-PAYO, Patrícia. *Op. cit.* p. 98.

²¹⁰ BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 44.

²¹¹ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 16.

da canoa -, é porque os lanhos abismados no que se precipita através da escuta de uma fala distante são como cortes que a lembrança traz e, por vezes, cicatrizam memórias.

Se o gesto espontâneo de uma lembrança é o que marca o retorno de (mais) uma imagem *cicatrizada* na memória, o despontar constante de reminiscências é o que compõe esta mesma memória de muitas camadas e, deste modo, permite que se crie uma dinâmica em que as imagens, por sua vez, (re-)produzam uma memória que, repetindo-se, irá jogar com o tempo através de uma montagem de diferenças produzidas pelo choque de distintas temporalidades.

Esmiucemos: a memória como a manipulação do tempo ausentando-se de datas. Movimento. Quando dizemos que as imagens produzem uma memória que, por sua vez, irá jogar com o tempo através de uma dinâmica das imagens, falamos em promover a diferenciação na repetição através de um reconhecimento marcado no gesto da leitura. Não mais ater-se a definir se é a imagem que se forma antes da memória ou se é a memória que traça os contornos que definem uma imagem, pois a anacronia inerente a ambos os movimentos é o que permite a leitura do passado no presente como o gesto que rompe a linearidade pacificada da narração ordenada do relato histórico. Sendo a memória esta instância dinâmica que, ativada por uma lembrança, confere vazão à exuberância do tempo em sua complexidade e sobreposição de imagens, poderemos aceder ao saber que se dissemina segundo uma concepção de história pautada pelo princípio benjaminiano da montagem²¹² somente

²¹² O conceito benjaminiano de montagem, como se poderia supor, está estreitamente ligado ao conceito de imagem dialética e sua implicação sobre a questão do tempo. Antonio Oviedo, elucidada de uma maneira bastante coerente as articulações entre as leituras crítico-teóricas de Didi-Huberman e seus entrelaçamentos com – e a partir de – os conceitos de Walter Benjamin. Oviedo, no breve trecho que citamos agora, elabora uma explicação sucinta, mas muito precisa, sobre questão da montagem no pensamento de Walter Benjamin: a “imagen es dialéctica pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias. Benjamin utiliza el término ‘fulguración’ para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve pero que hace visible, que ilumina ‘la autentica historicidad de las cosas’ que acto seguido desaparecen o quedan veladas. El paso siguiente, derivado

se acaso nos permitirmos redimir de uma concepção cronológica e finalista para aceitar singrar o agora de uma leitura. Trata-se, portanto,

de un «hacer memoria» que, en lugar de limitarse a la reproducción más o menos fidedigna de un pasado precursor o etiológico, aspira a producir el recuerdo de aquello que aún no ha sido... presente. Como la lectura, se diría que el recuerdo (...) hace que cada presente sea legible «según otro» y que todo presente sólo pueda reconocerse como «lo segundo» de un pasado cuyo origen primero no habría tenido lugar en ningún ahora datable del que se guarde memoria.²¹³

O que navega nesta idéia de secundariedade que permeia o imaginário mnemônico é a mobilidade intrínseca ao universo lingüístico que constitui o humano. “Aceitar singrar o agora de uma leitura” é aceitar o passado como uma instância de memória, isto é, como uma instância dotada de movimento. “Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda.”²¹⁴ O movimento de recordar o passado, proliferando singularidades, margeia o interstício que, no percurso do relato, se abre no espaço da escritura e da leitura.

De um livro não lido, jamais se poderá dizer que ele chegou a ser escrito: ler é fazer com que o livro se escreva no instante em que acontece a leitura, sem intermediações ou assinaturas, no mais absoluto anonimato que marca a passagem deste olhar modesto e insignificante, livre de constrangimentos.

de las observaciones precedentes, se cumple al ceñir el destello, la fulguración o el relampagueo, como los instantes en que el Ahora y el Otrora (que no son el presente y el pasado), fusionándose, permiten definir a la imagen como ‘dialéctica en suspenso’. Mediante esta especie de doble y fugacísimo chisporroteo, Didi-Huberman introduce la imagen-malicia, la imagen que es la malicia en la historia. La malicia del tiempo en la historia aparece, se muestra y vertiginosamente se dispersa, sus manifestaciones se disuelven, o mejor: se desmontan, del mismo que se desmontan o desarman las piezas de un reloj, según el tiempo de Didi-Huberman. Sin embargo, previo al desmontaje existe el montaje, y uno y otro son términos asumidos por Benjamin para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica emplea para efectuarse.” OVIEDO, Antonio apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 21.

²¹³ CUESTA ABAD, José M. *Juegos de duelo – La historia según Walter Benjamin*, Madri: Abada Editores, 2004. p. 10.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 20.

A leitura faz do livro o que o mar e o vento fazem da obra modelada pelos homens: uma pedra mais lisa, o fragmento caído do céu, sem passado, sem futuro, sobre o qual não se indaga enquanto é visto. A leitura confere ao livro a existência abrupta que a estátua “parece” reter do cinzel: esse isolamento que a furta aos olhos que a vêem, essa distância altaneira, essa sabedoria órfã, que dispensa tanto o escultor quanto o olhar que gostaria de voltar a esculpi-la. O livro tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor. Não é, de início, uma verdade mais humana que a leitura lhe proporciona; mas tampouco faz dela algo de inumano, um “objeto”, uma pura presença compacta, o fruto das profundidades que o nosso sol não teria amadurecido. Ela “faz” somente com que o livro, a obra se torne – torna-se – obra para além do homem que a produziu, a experiência que nele se exprimiu e mesmo todos os recursos artísticos que as tradições tornaram disponíveis. O próprio da leitura, a sua singularidade, elucida o sentido singular do verbo “fazer” na expressão: “ela faz com que a obra se torne obra”. A palavra “fazer” não indica neste caso uma atividade produtora: a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é; ela é liberdade, não liberdade que dá o ser ou o prende, mas liberdade que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação do que ela é – e nada mais.²¹⁵

Ao fazer com que a obra se torne obra, *com*-cedendo-lhe a chance de ser o que é, a leitura fragmenta o texto em imagens advindas sob o viés de uma lembrança imprevisível que, ao cintilarem em seu fulgor característico, além de fundarem o agora deste olhar, evidenciam o quão heterogêneo e estratificado é o modo temporal que rege a sobredeterminação das imagens que emergem do universo da escrita *para* e *na* leitura.

Assim como ler é também promover a escritura de um livro, na novela de Bueno, apesar de a canoa seguir “à flor das águas, sozinha, vazia, arrastada para onde dê o vento, sem arbítrio nem decisão”²¹⁶, ela persiste no deslocamento com a convicção de saber que sua existência vincula-se (e veicula-se) diretamente ao movimento que somente um outro lhe pode imprimir. Este saber-se existente somente se sob o signo do deslocamento é o entendimento que perpassa também a necessidade volátil que relaciona a leitura à escritura. O perigo, portanto, está na

²¹⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 194.

²¹⁶ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 24.

inércia. Sem o canoeiro, sem a interferência de um outro, a susceptibilidade da existência pode vir a desaparecer de uma vez, daí o temor da canoa:

O meu maior medo, agora, rio e rios abaixo, o medo de nunca mais poder me mover do lugar e assim não prosseguir essa busca em desalinho, é o Arapuanã, no trecho entre Forquilha e Limão Bravo, ali onde lodoso um rio trai um homem, como um homem trai uma mulher ou uma mulher trai o seu homem – a isto tenho presenciado, escabroso, um lavar de sangue e grito e uivos em ambas as margens do chão, e, alguma vez, o que nunca foi o meu caso, mas volta e meia assisto acontecer, o imperdoável pecado de um canoeiro trair sua canoa.²¹⁷

O movimento de que nos fala a canoa ao promover um corte nas águas por onde passa, é o que nos demanda o texto: que exista. Quando Blanchot nos fala que o próprio da leitura é que “ela faz com que a obra se torne obra”, afasta o embuste da oferta enganosa de um livro à posteridade, da garantia de sua durabilidade mesmo quando se lhe catalogam o título como quem decapita um corpo e ainda considera o pulsar das veias rompidas como se insufladas de vida. “A obra não dura, ela é”²¹⁸. A decisão inicial que aproxima aquele que lê, inaugura uma nova duração que se dissocia de uma temporalidade contínua, uma vez que a presença da obra como a materialidade que possibilita uma marcação temporal é incessantemente atravessada por vagas interrupções cujo desvio espacializa o pensamento para que possa advir uma nova leitura a cada instante e deste modo preservar a natureza agônica²¹⁹ de sua existência.

Assim como o canoeiro presente a densidade fluvial nas correntezas de cada rio através do cavername da canoa, aquele que lê presente nos parágrafos, estrofes,

²¹⁷ Idem, p. 17.

²¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 202.

²¹⁹ Referida “natureza agônica”, para Blanchot, deve-se a que “(...) a obra jamais deixa de ser feita... nunca deixa de estar ligada à sua origem, que ela só é a partir da experiência incessante da origem, e isso lembra também que a violência antagônica pela qual, no decorrer da gênese, ela era a oposição desses momentos, não constitui um traço dessa gênese mas pertence ao caráter de luta, agônica, do ser da obra. A obra é a liberdade violenta pela qual ela se comunica e pela qual a origem, a profundidade vazia e indecisa da origem, comunica-se através dela para formar a decisão plena, a firmeza do *começo*.” BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 204.

frases ou versos de cada obra uma nova mutação, o nascimento diverso de uma renovada experiência de criação. Esta leitura originária é também uma leitura secundária e, portanto, uma leitura que se abre à perquirição sobre o modo como a obra foi feita, como ela pode ser escrita a partir de sua aproximação, o que ela desvela na fluidez de sua organicidade fragmentada, sempre a ponto de se *des-* ou de se *re-*organizar.

No contato em que a afetação é recíproca, como identificar quem age e quem sofre a ação? Na experiência aventurosa do livro, “a obra reencontra assim sua inquietação, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto que a leitura, unindo-se a essa inquietação e esposando essa indigência, torna-se o que se assemelha ao desejo, à angústia e à leveza de um movimento de paixão.”²²⁰

Sinédoque: as tantas direções imprevisíveis do trajeto pressuroso de nossa canoa falam justamente da instauração de tantas durações quantas forem as velocidades propulsoras ou não do tempo que uma obra ficcional acolhe; neste dizer sem fim, falar sobre o tempo é também avançar sobre a leitura que desvela o espaço atenta sobre as variações que o olhar sofre quando por ele passeia uma nova escritura que há de lhe sobrepôr mais uma camada remissiva:

Que o espaço seja esse tempo acima do instante, ou seja, esse espaço que “bebe a presença ausente” e transmuda a duração em intemporalidade, apresenta-se como o centro onde permanece o que não é mais, e a nossa vocação, ao estabelecer aí as coisas e nós mesmos, não é a de desaparecer mas a de perpetuar: salvar as coisas, sim, torná-las invisíveis, mas para que ressuscitem em sua invisibilidade.²²¹

O centro mencionado por Blanchot nesse excerto sugere uma espécie de proliferação de espaços uns dentro dos outros como um modo de comunicar o trajeto que une o homem às coisas em torno das quais ele está inserido. Aquiescendo com a vocação de conduzir as coisas e a nós mesmos para este “centro onde permanece o

²²⁰ Idem, p. 203.

²²¹ Idem, p. 144.

que não é mais”, o homem renuncia à atividade representativa e, na formação deste centro silencioso que marca também a desapareição de si mesmo, arrasta consigo todas as coisas a fim de, fazendo-as participar dessa interiorização, libertá-las dos limites estreitos e falseados a que lhes condena o uso. Em outro trecho do *Espaço literário* blanchotiano o texto evidencia que

Cada homem é chamado a recomeçar a missão de Noé. Deve tornar-se a arca íntima e pura de todas as coisas, o refugio onde elas se abrigam, onde, entretanto, elas não se contentam em permanecer tal como são, tal como se imaginam ser, estreitas, caducas, falazes, mas transformam-se, perdem sua forma, perdem-se para entrar na intimidade de sua reserva, onde estão como que preservadas de si mesma, não tocadas, intatas, no ponto puro do indeterminado.²²²

O espaço centrado em questão é o mesmo espaço que se (des)centraliza: no imaginário insondável, oferecer um refúgio ao que nos alcança do mundo como quem não renega hospitalidade a um estrangeiro porque sabe que, antes, é o *lugar* que nos convida a reconhecerno-nos ou não como hóspedes. Anne Dufourmantelle, ao convidar Jacques Derrida a atravessar o espaço do político na delimitação fronteira de conceitos como a hospitalidade e a hostilidade, indagando sobre a possibilidade de a “cidade humana” poder ou não advir de uma abertura proporcionada pela utopia política de um “sem-lugar”, insiste no desamparo, no espanto que mobiliza a o pensamento:

se em hebraico ‘fabricar tempo’ é equivalente a ‘convidar’, o que é então essa estranha inteligência da língua que pressupõe que, para se produzir o tempo, é preciso ser dois, ou, antes, que é preciso que exista o outro, uma efracção do outro original? O futuro está dado como sendo o que nos vem do outro, disso que é absolutamente surpreendente. A linguagem, então, não vem a romper a distância entre eu mesmo e o outro, mas ela a aprofunda. É isso o que faz trabalhar de dentro o espaço do político como redenção de uma inumanidade sempre prestes a se firmar em torno de suas obsessões.²²³

²²² Idem, p. 138.

²²³ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003. p. 72.

Quando a questão do lugar torna-se a questão de possibilitar ao pensamento lugares abertos de “inutilidade” para a palavra, revela-se aí um gesto político atento a questões como o exílio e a vinculação nativa segundo um referente de pertencimento, possessão, legitimidade, justiça e etc. Talvez pudéssemos tomar o lugar a partir da idéia de uma geografia da proximidade, na qual o leríamos como se remetêssemos um convite ao reconhecimento de que o sujeito não pode mais que submeter-se, pois ao mesmo tempo em que ele pode ser o hóspede, ele pode ser também o hospedeiro. Quando Derrida menciona que “um ato de hospitalidade só pode ser poético”²²⁴, problematiza este lugar justamente a partir da ambiguidade semântica contida no vocábulo *hôte*, que em francês designa tanto a pessoa que oferece quanto àquela que recebe uma hospedagem. Está aí o poder de admitir que a justeza de uma palavra não se percebe no isolamento, mas no manejo, no meneio de seus passos. O que será dito por Kierkegaard sobre a questão (“o como da verdade é precisamente a verdade”), constituirá também a fala de Derrida quando contesta a hospitalidade legitimada na identificação prévia do estrangeiro reivindicando a aceitação da “hospitalidade absoluta”, pois a interferência das instituições no âmbito da linguagem e do pensamento resvala, inevitável e evidentemente, no âmbito da vida em sociedade. Daí porque

a lei da hospitalidade, a lei formal que governa o conceito geral de hospitalidade, aparece como uma lei paradoxal, perversível ou perversedora. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” de hospitalidade. Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome.²²⁵

²²⁴ Idem, p. 18.

²²⁵ Idem, p. 23-25.

Oferecer guarida às coisas, ao estrangeiro, não para domá-las, para torná-las conhecidas pela submissão a um sistema de nomeação que as ordene, mas porque é neste movimento em direção ao mais interior, quando convertemos tudo na realização do visível no invisível, que o humano em nós também se transforma (e transtorna). Esse dom de (fazer) desaparecer confunde-se, em Blanchot, com o que ele reconheceu como “nossa tarefa de morrer” justamente no lugar que se desterritorializa no instante de sua formação, o lugar em que irrompe

uma “transformação”: no mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, *transformadas* no inapreensível, fora de uso e de usura, não a nossa possessão mas o movimento da despossessão, que nos despoja delas e de nós próprios, onde nem elas nem nós estamos já abrigados, mas somos introduzidos sem reserva num lugar onde nada nos retém.²²⁶

Uma única palavra dividida em dois: assim com podemos admitir que o pensamento carrega em si um potencial de domínio que tende a instituir definições estáveis, podemos, ainda que relutantes, reconhecer que a verdade do pensamento também pode ser descoberta no movimento e no rastro que a nomeia. Se admitirmos que é o lugar que antes define o hóspede, a questão do lugar de quem acolhe ou de quem concede um refúgio reveste-se da maior importância: tomar o objeto pensado através do enfrentamento com o território onde as questões se inscrevem, pois o terreno alagadiço que compõe a palavra sustenta apenas a impotência comum em possuímos uma terra, um lugar de onde poderíamos começar a falar.

Se a hospitalidade, portanto, é o próprio endereçamento - renovado - de um ao outro; se é um endereçamento dirigido a alguém que está a caminho, rumo a um destino que lhe é desconhecido, ela

²²⁶ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 139.

não pode ser oferecida senão aqui e agora em alguma parte. A hospitalidade dá como impensada em sua “noite”, essa relação difícil, ambivalente com o lugar. Como se o lugar que estava em questão na hospitalidade fosse um lugar que não pertencesse originalmente nem àquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto pelo qual um oferece guarida ao outro – mesmo e sobretudo se está ele próprio sem morada a partir da qual pudesse ser pensada essa acolhida.²²⁷

A passagem pelo espaço deste breve relato de Wilson Bueno acontece como se o texto estivesse escrevendo em aquarela sobre uma fina película: avançamos em nossa busca sem nos preocuparmos com os retoques, e sim aceitando a imprevisibilidade do traçado que irradia do centro de cada pincelada. A busca da canoa por seu canoeiro, desde o momento em que se inicia a leitura - gesto do endereçamento que comentamos anteriormente – passa a ser nossa busca, eterna falta. A hospitalidade que a canoa promete ao seu canoeiro não é mais do que uma palavra engolida pela noite, nessa “relação difícil, ambivalente, com o lugar”: ao mesmo tempo em que oferece a submissão de seu cavername à condução incondicional daquele que justificará sua busca “até o fim, até o último suspiro, até onde ninguém duvide”, a canoa é a abertura de uma força de desgarrar; assim como o poema, a canoa é o exílio, e o poeta (ou o canoeiro) que lhe pertence está sempre fora de si mesmo, no estrangeiro, em uma insatisfação errante, sem intimidade nem limite. “Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira.”²²⁸

Sumidouro.

A canoa, o canoeiro, o poema, o poeta, o tempo, o espaço: a linguagem: ausência e presença. À falta de um sujeito, a voz narrativa é proferida por uma canoa, objeto afeito a travessias, aberto a uma ocupação, uma quase-morada de tantos indígenas, um quase-transporte de tantos indigentes fronteiriços; assim como uma caneta, um pincel ou um acordeão, pode-se até dizer que são objetos manipuláveis,

²²⁷ DERRIDA, Jacques. *Op. cit.* p. 58.

²²⁸ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 238.

mas não se pode negar que eles também nos manipulam, afetam e carregam reminiscências de uma memória coletiva e impessoal que interfere em nossa relação com o mundo e, conseqüentemente, em nosso universo imagético que pede seja constantemente recriado através da linguagem.

Quantos – incontáveis! - canoieiros permeiam o espaço literário desta canoa quando as narrativas se confundem com memórias de nossas histórias coletivas e pessoais? Quais deles serão evocados a cada leitura? Quais nos forjarão na vinda de tantas lembranças? De que indígenas lamentaremos o sumiço? Da coagulação das feridas de que corpos desmembrados em braços e pernas reunidos nas margens d’algum leito mais turvo de sangue brotará a estupidez de um discurso autoritário e fascista? Com que velocidade atravessaremos os rios desta novela? Qual a intensidade necessária para que um vento mova esta canoa, para que nos *comova*? As águas de uma corredeira desembocam sempre em uma queda. Entretanto, “onde a queda, o baque, o abismo?”²²⁹

“Admitamos que a literatura comece no momento em que a literatura se torna uma questão”²³⁰: a novela de Bueno e seus rios, exprimindo-se na fala da água, não conta a história de um só, prefere evocar a condição comunitária que perpassa a tudo e a todos narrando a própria narrativa em sua miríade elementar. As peculiaridades de cada rio e suas correntezas e afluentes marcam as vicissitudes da travessia empreendida pela canoa e seu canoieiro, cuja ausência se faz presente através deste estranho contato que é a leitura.

Em algum momento, a obra é uma intimidade dilacerada, é a violência de movimentos contrários impossíveis de se conciliar ou apaziguar, como aquela que, segundo a canoa, permeia os lençóis do Araponguinha, rio difícil, sob cuja extensão acumulam-se obstáculos que forcem um desvio ou um estilhaçamento: “Nunca gostei

²²⁹ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 26.

²³⁰ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291.

do Araponguinha pois sempre temi em suas rasas águas, assim ó de pedra em faca e pedregulho, despedaçar-me a quilha, o já meio apodrecido cavername em mil.”²³¹

No instante seguinte, a obra é já a felicidade que libera o homem da engrenagem implacável do destino ou das opressões de uma vinculação genealógica supostamente inquestionável, permitindo-o, em um só movimento, refletir acerca dos aspectos *heurísticos* da experiência, pondo em dúvida a normatividade de toda e qualquer exigência epistemológica ao reconhecer a fecundidade e exuberância das configurações anacrônicas que sopram por entre as fendas da escrita. São estas as águas do Cravéu, “rio ligeiro, e comovido”,

(...)sobre cujo topázio ora morosa derivo, tocada pelo sueste que, dos ventos, é o mais benigno cá neste mundo perdido de Deus, e aonde persigo, bem sei, não só meu Canoeiro, mas também a história de um homem – seu passado e futuro, tudo o que viveu e viverá largo tempo sobre a Terra, e, mesmo se morto – o que não acredito –, ainda vivos hão de se conservar seus amanheceres e ocasos, para todo o sempre, como se conservam, de vossa margem, na tardinha arrepiada de brisa, a cheia floresta por onde desanda, intenso, quase um enjôo não o dissipasse o vento, penetrante olor a canela e baunilha.²³²

E ainda, a obra é também a palavra que obseda; a falta que impele o corpo à caminhada e o pensamento à busca; a sujeição de todas as nossas volições à inconstância dos desvios, das bifurcações, das partidas aos retornos e estorvos. A ausência que permeia o espaço literário como o espaço linguareiro por onde o homem pode investigar o universo que se (lhe) insinua é o que interrompe a plena satisfação de seus ímpetos possessivos; é a graça ofertada à cegueira de uma humanidade infinitamente sedenta por ser redimida, pois somente esta incompletude garante uma tênue medida condizente com a sua maior riqueza: a miséria que nos aflige é o que germina o pensamento a formular uma palavra inédita de acesso ao

²³¹ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 16.

²³² Idem, p. 18.

outro, uma imagem que nos comunique inevitável e intraduzível como o eco aproximado de um grave murmúrio exalando palavras ao avesso.

Para os homens, Walter Benjamin diria que “convencer é infrutífero”²³³; para o que navega nesta expressão, Benjamin sugestionará: “unicamente conhece um ser humano aquele que o ama sem esperança.”²³⁴ Uma tal sugestão pode não encontrar obstáculos e chocar-se fortemente com o casco da embarcação abandonada de Bueno: será um amor desesperançado como este o entendimento distante que nos é vedado, mas que nos alcança, a intervalos, no enigma da ausência que permeia o olhar indecifrável que as coisas nos retornam do mundo a cada nova combinação, a cada novo gesto?

A obra é também a ausência de respostas a uma saudade inesgotável, cuja curiosidade materializa-se em escrita para tentar expurgar o crescente esvaziamento.

Além dessa busca agoniada, o que me tira a calma dos dias, Talhoto, velho Talhoto, de pesca a combate, espelho e prata ao amanhecer; o que me tira a calma e o sossego dos dias, Talhoto é a saudade. E não há como ela para pôr nesta busca aqui um gosto amargo e breu, ainda que não me demova, antes me insufle, a seguir buscando meu Canoeiro, no seu encaço assim feito uma cigana apaixonada.²³⁵

Todas as questões florescidas dos brotos rizomáticos que até aqui foram sendo regados pelas mutações das correntezas que compõem este amálgama de fluidos córregos conceituais, desembocam na relação ente escritura e leitura. Entre um e outro, a obra; entre a obra e o leitor, a originalidade da escritura. Em um dos textos compilados por Patrícia San-Payo no volume *Blanchot: a possibilidade da literatura*, afirma-se que, para o teórico, “a obra é sempre sobretudo o espaço de uma distância, ou não coincidência de si a si. Tal distancia pode ser avaliada em função da metamorfose que o tempo histórico imprime na obra, que se reflete no processo de

²³³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 14

²³⁴ Idem, p. 42.

²³⁵ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 24.

desgaste dos materiais (...) mas, sobretudo no espaço aberto por essa não coincidência.”²³⁶

Como o gesto humano de criação mais incipiente, a escrita é este jorro incessante como o movimento das águas que, na intermitência que rege uma multiplicidade infinita de elementos em nós e no mundo, traz em si também a marca da escassez, da contaminação, do ocaso e da superabundância. A fala da água é a literariedade da fala, a escrita como a força que deforma o pensamento através da ingerência da língua, da palavra obsedada, no discurso: não apenas o código comum que reproduz tantas informações²³⁷, mas o “ruído”, o “rumor” que gera uma abertura a partir da cisão entre as diferentes temporalidades entre a escrita e leitura, no instante em que dialogamos com o texto. A cada nova conversa,

essa implicação num diálogo a duas vozes de um aspecto material, ou materialmente situável, que faz com que em qualquer diálogo haja sempre “mais do que um” de cada vez. Finalmente o modo com o pensamento associado à escrita e à queda no anonimato que ela comporta é também em Blanchot o traço que abre “sulcos, vias, espaços-tempos”, ou seja, propicia o encontro e produz ou inventa o acontecimento.²³⁸

A canoa busca, a escrita é ansiosa, o poema está sempre à espreita do que a razão finge abdicar e o poeta esqueceu, de si, o nome: o acontecimento é a convergência do nada ao absoluto, isto é, é a afirmação de cada acontecimento como absoluto e do absoluto de cada acontecimento. Todavia, ao relatar-nos esta busca pelo “encontro formidável”, logo de início o leitor se convence de que o encontro idealizado na fala da narradora acontece a cada parágrafo, que o texto de *Canoa Canoa*, mais do que alinhar um enredo linear, propõe um questionamento sobre a arte que supõe o deslocamento de uma força agindo na materialidade. Admitir que o movimento anacrônico dos elementos ficcionais problematiza a narração ordenada e,

²³⁶ SAN-PAYO, Patrícia. *Op. cit.*, p. 86.

²³⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 276.

²³⁸ SAN-PAYO, Patrícia. *Op. cit.*, p. 161/162.

assim, consente com um deslocamento em que o espaço se apresenta como o terreno de lentidões ou de velocidades rítmicas, é perceber que a linguagem e

Os rios são assim, em zigzag: corcoveantes igual as cobras e os cabritos selvagens; ora retos como uma estrada; salteados de pedra, rocha e calhau; ou raso espelho d'água aonde as papa-taocas, miúdas, dançarinas ariscas e sem-sossego, vão matar a sede quando em fraco cor-de-rosa amanhece o sonolento céu. Bonito de ver se uma canoa passa, tocada a remo, devagar, e, quase em silêncio não afugenta das margens as taoquinhas-do-campo, o biquinho delas, sorvendo, ávidas, a água, e logo a seguir a demorar-se, ao alto, espetado, a fim de que a água deslize pela sequiosa garganta e lhes refresque também, acho, o miudinho coração.²³⁹

O acontecimento se dá na espontaneidade do texto que não pode mais que realizar-se nas palavras que o desenvolvem no tempo e o inscrevem no espaço; o acontecimento se dá na aceitação de que a literatura não pode mais que revelar este seu dentro vazio, realizando-se em sua própria irrealidade; o acontecimento se dá no anonimato do escritor que retira sua existência da obra que se tornará obra dos outros e desaparecerá; o acontecimento se dá quando “o leitor faz a obra: lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita.”²⁴⁰ “A canoa que passa, tocada a remo, devagar, e, quase em silêncio” é uma bela imagem da escrita afetada por este espaçamento literário entre o tempo da escrita e o tempo da leitura que, dividindo-a e diferenciando-a, revestem-na com a singularidade de uma escrita tornada estrangeira, ocupada de uma realidade diferente, desconhecida, que carrega um elo de transformação. A transformação viabilizada pela linguagem atua no mundo assim como dele se ausenta. O caráter prismático atuante no choque dos elementos do mundo sensível no imaginário resvala neste elo de transformação visível somente se através do pensamento, afinal

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no

²³⁹ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 17.

²⁴⁰ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 296.

mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada.²⁴¹

Olhar para a literatura visualizando também este dentro vazio é projetar imagens do pensamento como forças atuantes na realidade que transformamos e que nos transforma em retorno, perpetuando diferenciações que impedem um amálgama efetivo, uma *conformação* em um molde padronizado que aprisiona o corpo em uma idéia de belo, correto, justo ou moralmente adequado que retiram o viço espontâneo tanto dele, corpo, quanto do pensamento. A ventura da literatura está em quando ela “coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio.”²⁴²

Feito barro: maleável até a incidência de luz e calor torná-lo rígido e seco: a inevitabilidade do ocaso, do fim, é o que propicia o retorno da palavra em um novo começo: a criação de tantos seres quanto a necessidade de agarrar a angústia de uma falta por uma qualquer parte de seu corpo até que a salvação aconteça na chegada inesperada de um toque inimaginável, de uma aproximação indistinta e indiscernível, mas um toque que transforme a aflição de uma saudade na imensidão de um desejo disseminado em um gozo de vento ou correnteza: a formação do sentido e suas

Maravillas – de un lado del Cervo, las barrancas movedizas como despeñándose, barro amarillo-oro mordido por el sol maduro del estío. El calor de muchos meses volvía harina el barro, que de tan seco se desfiguraba en terrores que se derruían de las barrancas del Cervo ahora vuelto un hilo de agua por donde yo pasaba y paraba, paraba y pasaba. Fue necesario mucho tiempo, hasta horas, para que poco a poco el agua fuese arrastrándose como se arrastra a un ser en el límite de sus fuerzas. Yo precisaba de allí de la corriente o del viento.

Y fue esse que viniendo, primero en un soplo calmo que de tarde de infierno pasaba a purgatório, el enjambre de mosquitos zumbando entre unos restos

²⁴¹ Idem, p. 305.

²⁴² Idem, p. 292.

de pescado que me quedaban encima pero que luego, más abajo, el traqueteo hizo que volvieran al agua de donde nunca deberían haber salido – muertos, podridos, aun así alborotaron, viniendo del fondo de las aguas, las tarariras hambrientas y los vespéus con el serrucho de dientes hecho un enjambre de agujas.²⁴³

Que canoa falaria, lastimaria uma ausência, senão uma canoa oca, a canoa canoa da palavra, repetido vocábulo materializado em outra coisa, esta que se arrasta no limite de suas forças, que olha para dentro de si como o leitor/escritor insaciável sustenta o olhar para o rosto do nada que, ali, luta e trabalha sua infinita inquietude.

Ora, se a linguagem literária é o texto que se despedaça como a quilha da canoa ao navegar ondas de pura inquietude e contradição, a obsessão pela ausência que a move, por vezes, choca-se com uma palavra amordaçada, enrijecida como um cadáver na linguagem comum, linguagem da informação que nos preenche de uma tranqüilidade inquestionável e cheia de razão. A massa de um corpo cujo ser se revela na substância absoluta da morte é como uma engrenagem obsoleta enferrujando sob as ondulações oscilantes das águas de um rio: a história de algo que está morto interpondo a sua força de discurso é uma forma de opressão que também nos impele a responder, a dizer, qual o queixume da (palavra) canoa:

Então foi, primeiro, só um rumor; a seguir, forte sacudir de correnteza e espuma a agitar-me a quilha e depois como se algo ou alguém a mim me fizesse pender para um dos lados no estreito limite entre virar-me ou não de borco – o que seria o fim e o naufrágio: primeiro o lado esquerdo; e não o conseguindo, então o direito... Mãos que tentassem agarrar-se a um dos meus lados, com a aflição dos afogados. Cheguei a pensar que ele estivesse, milagre insano, a emergir das profundezas... Tola esperança – coisa impossível de acontecer ali no meio de sua largura a perder de vista -, logo substituída pela certeza de que eram apenas vossas águas, Cravéu, trespassando as próprias águas, por debaixo de meu cavername, corrente furiosa vinda não sei de onde nem como, a levar-me, veloz e cambaleante, na direção esquerda de vossa imensidão, citrina ao sol, justo ali onde, desde longe, se divisava uma população ribeirinha. E quanto mais a correnteza me abria caminho nas águas, a errar toda a vante, na direção dos ribeirinhos, mais o ar mudava e mais empestevava um cheiro a salobro, azedo o ar, azeda a brisa, um asco. Mesmo o lodaçal do Arapuanã, intenso, cheira a bom, Cravéu meu, de meus destinos. E

²⁴³ BUENO, Wilson. *Op. cit.* p. 36.

não a isso que ora enjoa e náuseia. Seria, o que seria, meu Deus? De pronto me respondi com o possível e o razoável – medonha mortandade de peixes ou o apodrecido das algas por alguma razão de estio haviam enlouquecido a vazante. Coisa fedorenta mesmo, Cravéu meu, vós por onde navega agora o meu destino a esmo; e nele sigo. (...) Como o mau-cheiro ficasse cada vez mais íntimo, horrorizei-me de espanto: alguns metros além do andrajo, o boiar de um corpo; pelos seios e o cabelo, o corpo de uma mulher – sem nariz, e na cara derruída, arroxeadada, só o buraco dos olhos, sobre vossas águas, Cravéu, flutuava! A barriga encardida, ao ponto de explodir, imensa de inchaço. Acho que entupida de peixes que por dentro dela vivos nadavam, tanto aquilo mexia, Deus nos livre, Cravéu! Era dali, mais que decifrado, de onde o fedor exalava.²⁴⁴

O já morto da linguagem comum e o morrer da linguagem literária (de-)formam a canoa na composição ambivalente da narrativa de Bueno. A história de um homem, a imagem de um cadáver e o oco de uma canoa são os reflexos de um questionamento intermitente sobre os tormentos da linguagem, da arte, do tempo, do espaço: o mundo no homem e o homem no mundo. Encontrar o sentido, buscar o Canoeiro que lhe confira uma razão para a existência, perseguir esta ausência para que, ao encontrá-la, ela se transforme na imagem multifacetada de um caleidoscópio cujas conjunções designarão “em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão.”²⁴⁵ Afinal, “de que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a presença limitada e tacaña de uma palavra só?”²⁴⁶

Nas águas ligeiras do Cravéu, depois de “tocar, com um lado da roda-de-proa, (...) o cadáver” inchado, levada pelo vento sirôco, quente, outra vez o assombro de um braço, “uma perna, ou metade dela ou o que restara. Mais adiante um tronco; outro tronco, ainda, de lado; nova cabeça” e o vento arrastando restos de roupa, andrajos, “pedaços de gente ou gente inteira”²⁴⁷, as imagens reverberando perguntas que não pertencem a ninguém, mas que reúnem em coro a fala da água, das taocas, dos ventos, dos índios, dos mortos e dela, canoa: “O que pode num momento desses,

²⁴⁴ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 18-20.

²⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.*, p. 313.

²⁴⁶ *Idem*, p. 313.

²⁴⁷ BUENO, Wilson. *Op. cit.*, p. 22.

de torvelinho e desgraça, o que pode fazer uma canoa sem canoeiro, sem nada? Me diga, Cravéu, o que pode uma canoinha fazer, frente a tanta desgraça?”²⁴⁸

Como se mergulhássemos em uma imagem formada sobre a superfície de um lago cujas águas repousam depois de tantos desvios e correntezas, sentimos o toque de um excerto tornado corpo aquoso cujas barbatanas deixam que a água o atravesse, mas sem carregar de seu corpo o alimento: “meu Canoeiro, hei de encontrar, um dia, nem que seja o seu nome soando nos penedos que de granito gelam o Cravéu, antes de Santa Ifigênia, o rio apertado a escorrer entre os paredões, verdoengo, misterioso, no sudoeste que ali muge e estertora, soando em eco o nome Dele. Só Ele, Talhoto, a me fazer, outra vez, Canoa.”²⁴⁹ O queixume teimoso e meditativo da canoa que padece a ausência de seu canoeiro e o silêncio do som de seu nome, não é mais que a urgência delineada no semblante da palavra prestes a realizar que

o lacre que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido, se partiu; eis aberto o acesso a outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizamento sem fim de “expressões” que não chegam a lugar nenhum. Assim começa essa perseguição pela qual toda a linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar.²⁵⁰

²⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

²⁴⁹ Idem, p. 29.

²⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *Op. cit.* p. 314.

Conclusão

O que não sei fazer desmancho em frases.
Eu fiz o nada aparecer.
(Represente que o homem é um poço escuro.
Aqui de cima não se vê nada.
Mas quando se chega ao fundo do poço já se
pode ver o nada.)
Perder o nada é um empobrecimento.
Manoel de Barros, *Livro sobre nada*.

No decorrer dos argumentos introdutórios, convidamos o leitor a deter-se por um momento na leitura de um fragmento que, dada a sua reverberação incontestável (embora inaudível) em cada minúcia do presente trabalho; fragmento que, aqui, parece-nos conveniente que seja ponderado, novamente, com atenção:

En frente de las monstruosidades de pensamiento (o de “ideología”) que se enfrentan en razón de no menos monstruosas cuestiones de poder y de usufructo, hay una tarea, que consiste en pensar lo impensable, lo inasignable, lo intratable del coestar sin someterlo a ninguna hipótesis. No es una tarea política ni económica, es algo más grave y gobierna, a fin de cuentas, tanto lo político como lo económico. No nos encontramos en una “guerra de civilizaciones”, nos encontramos en una desgarradura interna de la civilización única que civiliza y barbariza el mundo de un mismo movimiento, pues ya ha tocado la extremidad de su propia lógica: ha devuelto el mundo enteramente a sí mismo, ha devuelto la comunidad humana enteramente a sí misma y a su secreto sin dios y sin valor de mercado. Con eso es con lo que hay que trabajar: con la comunidad enfrentada a sí misma, con nosotros enfrentados a nosotros, con el *con* que se enfrenta al *con*. Un enfrentamiento que sin duda pertenece esencialmente a la comunidad: se trata a la vez de una confrontación y de una oposición, de un adelantarse a sí mismo para desafiarse y ponerse a prueba, para dividirse en su ser con una separación que es también la condición de este *ser*.²⁵¹

De todas as cesuras tratadas até então, gostaríamos de delinear ainda outros cortes, a fim de comprovar a similaridade do que se dá como regeneração do corpo na (re)constituição do sentido na palavra: coagulação de tecidos. Aos quatro excertos que servirão como subtítulos para recapitular brevemente as questões que perpassam toda a problemática disseminada neste trabalho dissertativo, será aditado um quinto

²⁵¹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. p. 33.

que, longe de exercer-lhes o caráter exploratório semelhante ao que este mesmo lexema evidenciou durante o exercício ganancioso da usurpação que a coroa lusitana efetuou à época em que nossa condição colonial não era nem disfarçada nem reproduzida²⁵², vem decerto para fazer-nos perceber que o intervalo que une, separando, as cinco letras da palavra *ética* é o liame mais forte e precioso a que devemos nos ater caso desejemos existir de acordo com os preceitos ventilados na extensão aparentemente exígua deste curioso vocábulo. Pois bem, à guisa de conclusão, assentindo que as singularidades das escrituras de Wilson Bueno, as fotografias de Arthur Omar e os objetos de arte de Arthur Bispo do Rosário, Javier Barilaro e Mira Schendel servirão como *seres exemplares*²⁵³ imprescindíveis ao desenvolvimento da questão a ser investigada em nossa pesquisa, qual seja, *a assunção do sentido no tempo em que a comunidade exige um pensamento cuja abertura permita que seus membros coabitem na errância aporética da palavra*, o mote da comunidade enfrentada a si mesma, mencionado por Nancy, passa a ser o fragmento de onde irão advir os cortes, sob a forma dos cinco subtítulos já mencionados.

1. “pensar (...) lo intratable del coestar sin someterlo a ninguna hipostasis”

Perquirir o sentido que transita e se apresenta no inapresentável vínculo comunitário, é dar-se a percorrer o espaço da aporia do pensamento que acontece também quando a consciência vacila entre o reconhecimento de um significante e a

²⁵² Quinto era o nome atribuído ao imposto abusivo que o erário português cobrava sobre o ouro, a prata e os diamantes extraídos do solo brasileiro no período colonial. O equívoco maior, todavia, não se afixava nem no percentual a ser repassado para o erário, nem na obsessão por tais preciosidades, mas no exaurimento da vida de muitos, fundado na especificidade e na aleatoriedade de uma atribuição significativa orientada por um viés especulativo que individualizava e hierarquizava os sujeitos, como é, desde sempre, *sabido*.

²⁵³ Sobre o conceito do *ser exemplar* na obra de Giorgio Agamben, cf. nota n°.97, no segundo capítulo.

vulnerabilidade de si que toca (e torna-se) o *outro ali, quando*²⁵⁴ o sentido advém indecifrável *enigma*. Em *Enigmas: Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, antes que Mario Perniola possa tecer um importante estudo sobre o conceito de *enigma*, ele examina o surgimento da noção de *segredo*. De início, Perniola alude à proposição de Guy Debord, quando ele afirma que no lapso temporal em que escreveu *A sociedade do espetáculo* (1967) e *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (1988), emergiu, com maior vigor na França e na Itália, um terceiro modelo de relação social, reconhecido como a *sociedade do espetacular difuso*. Segundo Debord, em tal contexto, a noção de *segredo* representa um papel fundamental de operação tática, cujas principais ferramentas são a chantagem e a dissimulação. O fato é que, uma vez limitado ao horizonte estático e obscuro do segredo, o pensamento é remetido a uma verdade simples em que a importância do percurso se anula por completo no instante em que ela é descoberta. Ao avesso oblíquo desta concepção que se auto-regula sob o jugo da obsessão, a alteridade do pensamento revelada no contato se confronta com a noção de *enigma*, uma vez que,

(...) el secreto nace de la voluntad no de proteger el misterio, sino de crear uno; el enigma obtiene su fuerza de la tensión interrogativa que suscita. A diferencia del secreto, que se disuelve en su comunicación, el enigma tiene la capacidad de explicarse simultáneamente en múltiples registros de sentido todos igualmente válidos y abre un espacio intermedio suspendido que no está destinado a ser colmado.²⁵⁵

Ora, compartilhar nossa comum privação na certeza de que jamais se poderá dar conta de todos os sentidos - o sentido é tecido na aleatoriedade dos encontros -, é uma maneira de compreendermos que o sentido jamais poderá ser previsto ou resguardado como um segredo. Compreendida esta assertiva, pode-se afirmar, logo em seguida, o que o sentido jamais poderá prescindir é do *com*, pois se entendemos

²⁵⁴ *Ali e quando* são termos que informam a imprescindibilidade em pensarmos o conceito de tempo na sua indissociabilidade com o de espaço, afinal, um só acontece ao outro no pensamento que se mobiliza, na interseção do ser em que uma leitura traça os contornos de um lugar onde um vestígio atuará com e como mais um elemento do arquivo.

²⁵⁵ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Ad Litteram, 2003. p. 22.

que uma verdade última não poderá jamais ser encontrada, nossa atenção se voltará para o percurso, para a tessitura meticulosa de nossas leituras. E se existir nas dobras do ato da palavra força uma mobilidade constante, é circulando no universo aberto do pensamento através da lógica do *reenvio* que o sentido não apenas busca e devém (de) outro, mas também cinde o próprio sujeito do discurso na sua relação consigo mesmo.

A incidência reiterada na primeira pessoa do plural denota que a dicção da matéria textual que aqui se articula para reverberar as questões que a exortam ao conhecimento da própria tessitura, ao mesmo tempo em que hospeda uma individualidade crítica, a expela para a exterioridade de uma estranha inquietação, seja ante a enigmática realidade dos objetos de arte abordados, seja ante a sua própria articulação discursiva. Supomos que assim o seja porque, avançando sobre uma miríade de enunciados, não há como o sujeito não se perceber múltiplo, não há como evadir-se da afetação que o choque das muitas alteridades possíveis lhe provoca. Uma crítica exposta às vicissitudes do arquivo deve lidar com a imprevisibilidade justo nesta fragmentação de si na leitura. Nem rechaçar nem validar um método, mas deixar-se inquietar pelo *entre* - e quiçá inventar lugares para esta inquietude -, afinal, conforme observou Foucault, assim como não se pode descrever o arquivo de uma sociedade ou de uma época, também “não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso - seus modos de aparecimento, suas formas de existência e coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento.”²⁵⁶

Por outro viés, podemos problematizar a questão do método e de nossas escolhas afirmando que, no presente trabalho, pretendemos reivindicar o predomínio da lógica do reenvio sobre a lógica jurídica. Porque o direito “tiende exclusivamente

²⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 150.

a la celebración del juicio”²⁵⁷, a consolidação e a disseminação de suas categorias também nos discursos da moral ou da religião é o que nos condena aos equívocos valorativos mais recorrentes. Agamben dá continuidade à sua exposição sobre referido carácter judicante do direito, explicando o modo como a *lei* é retratada por Kafka em *O processo*. Nas palavras do teórico,

pocas veces se ha hecho notar que este libro, en el que la ley se presenta exclusivamente en la forma de proceso, contiene una intuición profunda sobre la naturaleza del derecho, que no es aquí tanto norma – según la opinión común – cuanto juicio y, en consecuencia, proceso. Pero si la esencia de la ley – de toda ley – es el proceso, si todo el derecho (y la moral que queda contaminada por él) es sólo derecho (y moral) procesual, ejecución y transgresión, inocencia y culpabilidad, obediencia y desobediencia se confunden y pierden importancia.²⁵⁸

O juízo, portanto, é a própria aplicação da pena, ele é já o fim em si mesmo. As categorias jurídicas enrijecem o discurso e se tornam apenas pequenas variáveis atuantes nas esferas moral, religiosa e institucional. O perigo dos cálculos da condenação, todavia, está na generalidade da confusão entre acusador e acusado, sofrimento mudo e falácia ruidosa, inocência e culpabilidade, execução e transgressão. Deveríamos, então, tentar evitar que a importância se dissolva nesta *pseudoconfusão* espontânea em que a exceção se legitima como regra.

Mencionada tentativa se realiza aqui através da exposição da tarefa filosófica – um âmbito qualquer em que o pensamento perscruta o sentido – que, em verdade, (i)limita-se a responder à exposição de nossas singularidades seja no limite do sentido seja na “com-parecencia de la finitud: es decir, en esta dislocación y en esta interpelación que se revelan de esta manera constitutivas del ser-em-común.”²⁵⁹

²⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2000. p 17.

²⁵⁸ Idem, p. 17.

²⁵⁹ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*, Madri: Arena Libros, 2001. p. 57.

Investigar a dinâmica do sentido perpetuando, na fala, o elã comunitário que lhe insufla a vida, pois é assim que o homem finalmente pode assentir que se ele mesmo

no tiene o no es una significación ya producida, disponible, por lo menos tiene o es la significación de esta voluntad y, de esta manera, la significación del sujeto de la significación o de la presentación. Es así como se define el humanismo contemporáneo: como la autopresentación de la voluntad del sentido o, más exactamente, como la autopresentación del sentido de la voluntad de sentido. El proceso y el proyecto de la significación es dirigido por esto: «el hombre» significa este proyecto y este proyecto significa al hombre.²⁶⁰

Pensar a vinda do sentido como o que se sente passar é compreender que a comunidade se constitui no confronto, no choque de uns com os outros com vistas à promoção de um contato que, por sua vez, fará irromper a verdade do mundo²⁶¹.

Com a repetição deste trecho, pretendemos designar uma proposição de simultaneidade: na imersão de um tempo em outro, no cruzamento entre o que se convencionou situar como texto introdutório e texto conclusivo, o pensamento pode escapar à concatenação do discurso sob o viés da simultaneidade de temporalidades distintas, apresentada na dialética das imagens (do pensamento), uma vez que, segundo Walter Benjamin,

enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (*den Stempel des kristischen, gefährlichen Moments*), que subjaz toda leitura.²⁶²

²⁶⁰ Idem. p 26.

²⁶¹ A amplitude da expressão *verdade do mundo* é o que denota que não pode haver uma só verdade no mundo quando este são muitos, tantos quantos os olhares de quem o lê, tantos quantos os sentidos possíveis.

²⁶² BENJAMIN, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 182.

Na dimensão de nossa proposta investigativa, ambos os textos engendram, ininterruptamente, operações que agem como forças que atuam às avessas: se sob ou se detrás, são eles os elementos que reúnem e expõem os quatro outros capítulos enquanto membros de uma “comunidade vazia e impresumível”, nas palavras de Giorgio Agamben. Comunidade a ser partilhada *na* e *através* de sua escritura, de sua literatura, fundando o que Jean-Luc Nancy, em *A comunidade desobrada*, denominou de *comunismo literário*, ou, como se queira, *a experiência literária da comunidade*.

2. “nos encontramos en una desgarradura interna de la civilización única”

Quando as estratégias de poder avançam sobre a nossa vida em comum, a ponto de privar-nos de uma existência pautada pela simples constatação de que o liame comunitário que nos une é diferente ao dos outros viventes *apenas* porque é fundado por um suplemento de politização ligado à linguagem e, despudoradamente, investe sobre ela (vida) através de mecanismos e cálculos que põem em questão a mera qualidade de ser vivente, a concepção foucaultiana da biopolítica moderna já está a meio caminho de confundir estado de exceção com estado de direito (regra). O paradoxo maior que, invisível como um fantasma, ronda nossa era de catástrofes, quiçá esteja naquele *apenas* recém mencionado: o que habilita o homem a recair na “banalidade do mal” é justamente a cisão entre *bios* e *zoé*, humano e não-humano que o habita. Os segredos tramados por uma inteligência que se encerra nos meandros viciados de uma lógica imutável, que desapareçam antes mesmo de vir à tona; que antes mesmo de se tornarem sugestionáveis, tornem-se exíguos; que antes de virarem notícia para o quarto poder – a imprensa – disseminar como sugestão espetacular, sensacionalista ou garantia barganhável, virem reflexo de si mesmos assim como uma sombra noturna não é nada mais do que algo inofensivo, afinal,

una actualidad abrumadora – Bosnia, Kosovo, Congo, Timor, Chechenia, Pakistán, Afganistán, Irlanda, Córcega, violencias intercomunitarias en India, Indonesia, África, etc.- revela que hemos sido incapaces de dismantlar o de desalentar los recursos a las esencias comunitarias, y que más bien los hemos exacerbado: las intensidades comunitarias que tenían sus regímenes y sus distinciones, han sido llevadas por nosotros a la incandescencia por el efecto de indistinción en un proceso mundial donde la homogeneización infinita parece arrastrar consigo toda coexistencia definida. Esto significa que aún no hemos podido comprender o inventar una constitución y una articulación del ser-en-común, decididamente distintas.²⁶³

Quando categorias como bom, justo, útil ou inútil começam a ser aplicadas sobre a inserção da vida nua nos cálculos do poder, as diretrizes governamentais do estado ocidental moderno orientam-se pela instituição não apenas de “*técnicas políticas* (como a ciência do policiamento) com as quais o Estado assume e integra em sua esfera o cuidado da vida natural dos indivíduos”, mas os próprios *súditos* são submetidos à atuação de “*tecnologias do eu*, através das quais se realiza o processo de subjetivação que leva o indivíduo a vincular-se à própria identidade e à própria consciência e, conjuntamente, a um poder de controle externo”.²⁶⁴

“Na extremidad de su propia lógica”, o homem se animaliza e, pondo em prática as mais sofisticadas técnicas políticas, passa a decidir entre proteger a vida e autorizar seu holocausto. O termo advém do étimo grego *holókaustos*, que significa “todo queimado”. Agamben narra sua consagração sob os auspícios da cristandade, quando era empregado pelos Padres da Igreja na disseminação da doutrina sacrificial da Bíblia. Em um primeiro momento, o termo assume uma conotação de repúdio à inutilidade de sacrifícios cruéis. Todavia, sua emigração semântica não tardaria em consolidar-se como um ideal de “sacrifício supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores”. Ampliando seu depoimento sobre a hipocrisia que justifica o antissemitismo já desde o medievo, Agamben é incisivo:

²⁶³ CORPO EDITORIAL. “Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político.” In: *Revista Anthropos – huellas del conocimiento*. N° 205. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. p. 9.

²⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p 13.

En el caso del término ‘holocausto’, por el contrario, establecer una conexión, aunque sea lejana, entre Auschwitz y el *olah* bíblico, y entre la muerte en las cámaras de gas y la ‘entrega total a motivos sagrados y superiores’ no puede dejar de sonar como una burla. No sólo el término contiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una coloración antijudía.²⁶⁵

A recusa a promover a circulação de referido termo, portanto, surge do repúdio à motivação insana e racista de atribuir um sentido ao que não pode ter sentido algum – o que parece lhe ser inerente.

É neste extremo, onde o sem-sentido ocupa um lugar visível, que a capacidade de nos adaptarmos ao desastre²⁶⁶ exige um confronto com o que resta do sentido perdido. Da indiferenciação absoluta, uma única e extensa chaga se confunde com a multidão de cadáveres produzidos em série. Nos campos de extermínio, o que jamais haveria de se constituir como precedente, realiza-se, todavia, na carência absoluta de qualquer sentido possível.

No limite desse não-lugar - o *campo* do sem-sentido -, figuras emergem de polaridades antagônicas porque os limites são demasiado *bem* definidos. De um lado, os verdugos: soberanos que no ápice de suas atuações impulsivas (e repulsivas) irão decidir sobre a vã matabilidade da vida; de outro, as vítimas que jamais compreenderão o sentido do que seja *o bastante*, pois entre os que ainda conseguem encontrar alguma réstia de vida para iluminar a fuga da morte e os que a morte tratara de devastar o organismo como um todo, já não há mais espaço para o sentido. Vertidos no que se possa imaginar como a própria linha a demarcar as fronteiras entre vida e morte, humano e não-humano, quiçá a imagem *concentrada* dos

²⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 29.

²⁶⁶ Ressaltando que o paradigma da “situação extrema” tem sido constantemente discutido tanto por filósofos quanto por teólogos, Giorgio Agamben, antes de citar Karl Bath a propósito de suas concepções sobre o conceito de situação limite, mormente quanto à experiência da Segunda Guerra Mundial, comenta que “el hombre tiene la capacidad específica de adaptarse tan bien a la situación extrema, que ésta no puede desempeñar en forma alguna una función de línea divisoria precisa.” AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p 49.

muçulmanos deva acompanhar-nos como um reflexo de nossa verdade mais íntima (ainda que tão exposta): nem dignos nem indignos, nem inocentes de responder pela catástrofe nem condenados a ser submetidos por juízos de valor identitários: na simplicidade em que nos reconhecemos como homens, admitir também nossa inumanidade, afinal

(...) Auschwitz marca el final y la ruina de toda ética de la dignidad y de la adecuación a una norma. La nuda vida, a la que el hombre ha sido reducido, no exige nada ni se adecúa a nada: es ella misma la única norma, es absolutamente inmanente. Y 'el sentimiento último de pertenencia a la especie' no puede ser en ningún caso una dignidad. (...) El musulmán (...) es el guardián del umbral de una ética y de una forma de vida que empiezan allí donde la dignidad acaba.²⁶⁷

O homem tem lugar no não-lugar do homem, na articulação entre o vivente e o logos. O sentido, para que possa advir, tem de transitar entre tais estâncias, pois assim como o testemunho inaudito dos muçulmanos nos relata, quando tais limites se extremam em uma clara separação, o sentido se extingue junto como a vida (e a própria morte).

3. “con lo que hay que trabajar: con la comunidad enfrentada a sí misma”

Na imagem do muçulmano, delineada com rigor pelo pensamento de Giorgio Agamben, constata-se a possibilidade de se demarcar uma figura cujas fronteiras portam a força de um campo magnético capaz de atrair, até a mais completa destruição, toda e qualquer zona de diferenciação, toda potência de significação ou indício de alteridade; uma imagem onde o que se vê é a expressão de nossa maior vergonha. O olhar que dirigimos a esta figura da desfiguração não pode não se desdobrar; a força abrupta deste eclipse em que o humano se separa por completo do

²⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2000. p 71.

inumano penetra em nosso entendimento no acontecimento de uma experiência em que se assiste a si mesmo sendo visto e tomado como testemunha do que se vê.

Assumir o dever de responder pelas conseqüências de tal visibilidade é forçar-se a admitir Auschwitz como o espaço em que o limite extremo do sentido foi tocado e que o testemunho da concentração absoluta do sem-sentido é o evento que nos lança ao enfrentamento de nós mesmos na era do *niilismo cumprido*. No texto intitulado *Nihilismo y comunidad*, Roberto Esposito elucida o conceito: “El nihilismo – quiero decir - no es la expresión sino la supresión de la nada-en-común. Ciertamente, el tiene que ver con la nada – pero precisamente en el modo de su aniquilamiento.”²⁶⁸ Suprimir o nada-em-comum que nos une é abolir a volubilidade das cesuras que nos diferenciam e que propiciam a auto-afetação recíproca de uns pelos outros no enfrentamento comunitário. Jean-Luc Nancy, em consonância com as idéias de Esposito, compartilha que “la «nada» del sentido (...) no indica una nada mística, sino simplemente el *ex* que *hace* la exposición de la existencia. No se trata de nada = alguna cosa, sino de nada = la cosa misma del paso y del reparto, entre nos, de nosotros a nosotros, del mundo al mundo.”²⁶⁹ O nada do niilismo extingue-se no absoluto do sem-relação, ao passo que o nada-em-comum da comunidade desvencilha-se de qualquer condicionamento prévio ou resultado estipulado para preservar a existência de si na partição dos seres: o *com* não é o modo da convergência ou da conversão, mas da divergência, do descentramento, do desejo em dividir-se. Sendo assim,

(...) que la comunidad esté ligada no a un más, sino a un menos, de subjetividad quiere decir que sus miembros ya no son idénticos a sí mismos, sino constitutivamente expuestos a una tendencia que los lleva a forzar sus propios confines individuales para abismarse en su ‘afuera’. Desde este punto de vista – que rompe toda continuidad de lo ‘común’ con lo ‘propio’.

²⁶⁸ ESPOSITO, Roberto; GALLI, Carlo; VITIELLO, Vincenzo (orgs.). *Nihilismo y política: con textos de Jean-Luc Nancy, Leo Strauss, Jacob Taubes*. Buenos Aires: Manantial, 2008. p 40.

²⁶⁹ CORPO EDITORIAL. “Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político.” In: *Revista Anthropos – huellas del conocimiento*. N° 205. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. p. 9.

Ligándolo más bien a lo impropio– vuelve a primer plano la figura del otro. Si el sujeto de la comunidad no es más el ‘mismo’, será necesariamente un ‘otro’. No otro sujeto, sino una cadena de alteraciones que no se fija nunca en una nueva identidad. Pero si la comunidad es siempre de los otros y nunca de sí significa que su presencia está constitutivamente habitada por una ausencia – de subjetividad, de identidad, de propiedad.²⁷⁰

É esta ausência o que compartilhamos de mais profícuo. É ela a abertura para a vinda do sentido que não é outro que nós mesmos: “*comparecemos*, y esta aparición es el sentido.”²⁷¹

4. “adelantarse a sí mismo para desafiarse y ponerse a prueba”

Contra a impotência da vontade diante do passado que não cessará nunca de relembrar-nos de nossa quase infinita potência de fazer sofrer e contra o espírito de vingança que permeia a lógica da responsabilidade negociável como uma dívida, que o homem arrisque a colher, nos acontecimentos de linguagem em que se expõe, as conseqüências imprevisíveis de uma ética do instante, alheia tanto ao irrevogável quanto ao idealizável. Como ser de potência, a falta que impele o homem ao ser-com do sentido é o desejo que lhe permite acessar a si mesmo através de (seus) inúmeros outros. É também o desejo de sentido que permite a qualificação deste mesmo desejo em particular ou não, circunscrevendo-o em um que outro tópico ramificado que desvela a enunciação como o que “nos pone en presencia de algo único, de lo que hay de más concreto, porque hace referencia a la instancia de discurso en acto, absolutamente singular e irrepetible; y, al mismo tiempo, es lo más vacío y genérico, porque se repite una y otra vez sin que sea posible fijar su realidad léxica.”²⁷²

Em *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben retoma a discussão sobre a teoria dos enunciados desenvolvida por Foucault em *A arqueología do saber* para perquirir

²⁷⁰ ESPOSITO, Roberto; GALLI, Carlo; VITIELLO, Vincenzo (orgs.). Idem, p. 38.

²⁷¹ NANCY, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Madri: Arena Libros, 2003. p 68.

²⁷² AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 144.

como se dá a subjetividade no indivíduo, se esta somente é possível no horizonte cindido que divisa a *phoné* do *logos* na linguagem. No mesmo capítulo em que Agamben se aproxima tanto da teoria de Michel Foucault quanto de algumas considerações teóricas de Émile Benveniste acerca dos enunciados como o puro acontecimento da linguagem, o filósofo italiano recoloca a questão do *experimentum linguae* proposta por ele mesmo na introdução de outro livro seu, *Infância e história*.

O irrelato que Agamben designará como a natureza pressuponente da linguagem, em que o indizível é o que ela deve pressupor para significar²⁷³, coaduna-se com a visão da arqueologia foucaultiana, que elege a indefinição do acontecimento de linguagem como o objeto de sua investigação. A arqueologia, segundo Agamben, “reivindica como territorio propio el puro tener lugar de estas proposiciones y de estos discursos; es decir, el *afuera* del lenguaje, el hecho bruto de su existencia.”²⁷⁴

Confrontado com a pura auto-referencialidade da linguagem, seja no nada do nihilismo cumprido, seja no nada-em-comum que promove a diferenciação na miríade de retornos possíveis, o que resta ao sujeito que continua desejando o sentido, que continua a almejar o acesso a si mesmo, ainda que sua consciência não lhe permita *precisar* mais que os contornos de seu corpo: outras aberturas a mais para sondar o infinito?

Na linguagem, o vivente que ocupa o posto vazio do sujeito lançado ao ato da palavra, experimenta de imediato uma partição: é inserido no discurso através de um signo cujo significado léxico não se define por uma referência com o real, mas que adquire sentido por meio de uma remissão discursiva; e permanece preso aos impulsos incognoscíveis dos murmúrios de seu corpo animal, de seus fantasmas e de todos os *outros* que ele jamais conheceu. Na passagem da dessubjetivação à subjetivação, aquele que diz *eu* assume a qualidade de um mero indicativo de

²⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 11.

²⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 146.

enunciação²⁷⁵ ao mesmo tempo em que é atravessado por um impulso psicossomático vertiginoso: o desejo de sentido. Aqui, um importante trecho da *Arqueologia* foucaultiana se faz oportuna:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível na sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia –ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados “enunciados”, não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer); mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito.²⁷⁶

Trata-se, por conseguinte, de ocupar o lugar determinado e vazio do enunciado a fim de redimensionar nossas experiências (e experimentos). Não mais o *campo de experimentação* em que a soberania do sujeito se define a partir da *Selektion*²⁷⁷ fundada sobre categorias que funcionam como “operadores ontológicos

²⁷⁵ Elucida-nos Agamben: “cada lengua dispone de una serie de signos (que los lingüistas denominan *shifters* o indicativos de la enunciación entre los cuales, en particular, los pronombres ‘yo, tú, esto’, los adverbios ‘aquí, ahora, etc.’) destinados a permitir al individuo apropiarse de la lengua para ponerla en funcionamiento. Un carácter común de todos estos signos es que no poseen, como las otras palabras, un significado léxico definible en términos reales, sino que sólo pueden identificar su sentido por medio de la remisión a la instancia de discurso que los contiene. (...) El paso de la lengua al discurso es, si bien se mira, un acto paradójico, que implica, al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación. AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 122.

²⁷⁶ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 109.

²⁷⁷ Jargão do campo referente ao ato de decidir quem seria destinado à câmara de gás.

(...) con las que se lleva a cabo la gigantomaquia biopolítica²⁷⁸, mas experimentar testemunhar o *outro* do *eu*, o possível *poder ser* com o contingencial *poder não ser*²⁷⁹ no que advém de nossa existência em comum. No limite, o *envilecimento* da morte refletido na experimentação do campo, conduz ao não-lugar do muçulmano, ali onde a ambição maior da estratégia biopolítica consiste em *fazer sobreviver* na impossível lógica da necessidade.

Ora, na língua, a potência de dizer se manifesta ao intermediar a impotência em compreender o porquê - e por que operações - os signos se põem em funcionamento para formar o discurso. De outro modo, podemos dizer que é na língua que o sujeito pode finalmente atestar que não passa de um lugar discursivo inserido em um amplo processo de enunciação no qual a razão se desloca conforme os discursos se diferenciam na repetição intermitente de tantos *restos*. Segundo Agamben,

Debemos dejar de considerar los procesos de subjetivación y desubjetivación, el hacerse hablante del viviente y el devenir viviente del hablante –y, más en general, los procesos históricos- como si estos tuvieran un *telos* apocalíptico o profano, en que viviente y hablante, no-hombre y hombre –o los términos de un proceso histórico, cualesquiera que sean- como si su desenlace fuera a ser una humanidad cumplida y consumada, conciliada en una identidad realizada. (...) Si no tienen un *fin*, tienen un *resto*; no hay en ellos, o subyacente a ellos, fundamento alguno, sino, entre ellos, en su centro mismo, una separación irreductible, en que cada uno de los términos puede situarse en posición de resto, puede testimoniar.²⁸⁰

²⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 153.

²⁷⁹ Segundo Agamben, “la contingencia no es una modalidad entre las otras, junto a lo posible, lo imposible y lo necesario: es el efectivo darse de una posibilidad, el modo en que una potencia existe como tal. Considerada desde el punto de vista de la potencia, es un acontecimiento (*contingit*), el darse de una cesura entre un poder ser y un poder no ser. Este darse tiene, en la lengua, la forma de una subjetividad. La contingencia es lo posible que se pone a prueba en un sujeto.” AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 152-153.

²⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Op. cit.*, p. 165-166.

5. “una separación que es también la condición de este ser”

No tempo dos restos

- agora -,

aonde quer que vá, o sujeito é um estrangeiro

- ele jamais dominará a linguagem -

que aceita a assunção do sentido

- desconhece, mas sabe que um homem de potência

jamais será um homem impotente -

no sopro da palavra e seus murmúrios

- elas dizem o mundo, trabalham lado a lado tanto na

matéria quanto na ausência de fim (uma abertura) -.

Ele sente que é preciso buscar o leitor

- sem jamais saber onde ele estará -,

pois é percorrendo o espaço que o desejo se intensifica

- imprevisão do desfrute e iminência do desastre -,

e é na potência do acolhimento da leitura, que o estranho *pode ser* (e *não ser*) de se familiarizar

- no intervalo de um pensamento que insiste em obsedar

uma única imagem de ~~júbilo~~ estorvo, a que poderíamos

denominar “graça”? -.

O jogo se perpetua no rearranjo das regras

- você deve mover as peças para poder entendê-lo(as) -.

Na montagem do presente trabalho dissertativo, pretendemos designar não uma hipótese (reverberando Nancy), mas o que se poderia chamar de uma *condição enunciativa apriorística* pautada pela coerência dos referenciais teóricos atentos à questão de *como* pensar a nossa condição de membros de uma comunidade “constituída por la nada”. Tal *condição enunciativa* se propõe, portanto, não a

autenticar ou legitimar um juízo valorativo, mas a expor um gesto de leitura que se implica, que se desafia, que se submete à prova e que, conseqüentemente, se dispõe a expor a condição de realidade dos próprios enunciados, seu modo de ser, sob que princípios eles subsistem, como se transformam, se afetam e até mesmo como desaparecem. A vontade de nosso pensamento consiste em traçar limiares instantâneos através dos quais o sujeito possa se abrir ao compartilhamento das alteridades de si mesmo, e ao sentido, atravessando o nada-em-comum que nos impele à relação. Vontade imbuída de forjar acontecimentos que evoquem na consciência uma nova experiência do mundo, da vida, do homem ou da história por meio do *com* que nos expõe uns aos outros.

As regras que caracterizam nossa prática discursiva, portanto, “não se impõem do exterior aos elementos que elas correlacionam; estão inseridas no que ligam; e se não se modificam com o menor dentre eles, os modificam, e com eles se transformam em certos limiares decisivos.”²⁸¹ O étimo grego de *limite* se define como horizonte, limiar, bordejar. Ao optarmos por preservar a potência em delinear limiares para que se promova a abertura, é porque acreditamos que é através da experiência do ser falante que nos lançamos ao encontro com o outro através da experimentação do próprio *eu*. Acreditamos também que a dessubjetivação do eu que ocorre através desse movimento, é o experimento poético em que nossos *restos* revelam “o momento crítico, perigoso, que subjaz toda leitura” mencionado por Benjamin. Decerto uma *experimentação* alerta (de) outra: que à violência dos experimentos biopolíticos em que o nexa dicotômico entre subjetivação e dessubjetivação se polariza na arbitrariedade dos cálculos de poder, podemos responder com a inquietação de um pensamento que se insurge como “«escritura», es decir, inscripción de esta violencia, y del hecho de que para él todo sentido es *excrito*, no se vuelve sin resto, y que todo pensamiento es un pensamiento finito de este exceso

²⁸¹ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 147.

infinito.”²⁸² Continuar escrevendo, falando, pensando e imaginando as finitudes que nos convém no infinito irremediável de (im)possibilidades.

Quando admitimos não haver nada que nos permita prever ou compreender de que modo os signos de uma língua entram em funcionamento para formar um discurso, imediatamente pode nos ocorrer que a linguagem é a fonte primária de todo e qualquer tipo de poder – dentre os quais está também o poder de não ser como a abertura do ser para a potência dos possíveis. Na língua, a potência, portanto, é o contingencial atuando na expansão do signo para a acolhida do acontecimento, que não é mais do que “la llegada de um lugar, de um espacio-tiempo como tal, el trazado de su limite, su exposición.”²⁸³ Nossa exposição constante ao limite do absurdo, pretende sugerir que o pensamento da comunidade exige que nos detenhamos um pouco mais na *manipulação* de nossas leituras. Ela insinua que a resistência à estranheza do *outro* que nos exorta a responder acontece porque nos tornamos incapazes de, por um instante sequer, recobrar um lapso de nossa imaginação para construirmos um *eu* que, apesar de efêmero, não deixaria de entabular uma conversa, de permutar um encontro. Sob o viés do liame comunitário e seus desdobramentos sobre o vazio infundado da linguagem e a imprevisibilidade do sentido, nossa pesquisa pretende conectar as diferenças das *escrituras* evocadas, de modo que, através da singularidade de nosso texto – o que aponta para a importância de *como* a crítica se constrói –, seja revelada, uma vez mais, a urgência de um cuidado com a palavra que, já tão acostumada a emitir juízos, desconhece tanto a gratuidade da literatura, a fruição do texto, o embate das formas, a sensibilidade do corpo, quanto a generosidade de contar uma história.

Em *La comunidad desobrada*, Jean-Luc Nancy assinalará que na questão da exposição da comunidade está implícita uma nova concepção do que se entende por

²⁸² CORPO EDITORIAL. “Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político.” In: *Revista Anthropos – huellas del conocimiento*. N° 205. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. p. 7-8.

²⁸³ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001. p. 170.

história, uma vez que a pertinência da investigação sobre a vinda do sentido no *com* implica uma indagação sobre “la cuestión de lo que acaece en el momento en que estamos expuestos a decir que «inauguramos la historia». Con otras palabras, la historicidad como acto performativo más que como narratividad y saber.” O excerto de Nancy confrontado com um outro fragmento de Foucault, produzem, em *conjunto* uma resposta ainda mais consistente à questão:

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*.²⁸⁴

Ainda que seja preciso um pouco mais de atenção para perceber que a concepção do termo “história” é desmembrada na leitura de ambos os fragmentos (Foucault não deixa de ser específico ao apontar a hegemonia do viés cronológico e datado presente no “grande livro mítico da história”), pode-se perceber que ambos aludem à *performance* do ser no acontecimento da palavra, ao gesto de leitura (escritura) a que somos impelidos e, portanto, à mobilidade enunciativa da lógica do arquivo que deve permear referido conceito.

Os acontecimentos e as coisas de que nos fala Foucault, remetem-nos a Nietzsche e a questão do eterno retorno segundo o qual a diferença se dá na repetição. A morte de Deus difundida por Nietzsche também por este viés da diferenciação no retorno é um reflexo desta alusão ao fim da época da superação – a modernidade –, marcada pela superfluidade dos fundamentos e pelo derruimento das verdades absolutas. Nem progresso nem superação, Jean-Luc Nancy uma vez mais reaparece para lembrar-nos que

²⁸⁴ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 148

El mito del Progreso o de la *Sociedad Razonable*... «ya no produce ni evento ni advenimiento». Ahora bien, el mito siempre ha sido el *Evento absoluto*, «fundador». Se busca en el mito porque se desea «el evento». «Pero lo que el nazismo quizás nos enseña es que el evento no se fabrica.» Y así «lo inmemorial es [...] una propiedad intrínseca de los mitos». Lo inmemorial, no se fabrica: «también es futuro». Y, entonces, «lo que nos falta [...] no es [...] ni la materia, ni las formas para fabricar un mito. Para eso, siempre hay suficiente.» «Pero nos falta discernir el evento – los eventos en los que se inaugura en *verdad* nuestro porvenir.²⁸⁵

De todo o exposto, talvez possamos consentir que nos falta discernir a vida no acontecimento da palavra, que o matriz comunitário pode ser visto como uma peça cujo molde se ajusta ao mais leve contato com a superfície de um outro corpo de sentido para daí proliferar vestígios de uma relação. As *condições enunciativas apriorísticas* que mencionamos como norteadoras do trabalho intentam revelar tais vestígios como o modo singular do *sistema de enunciabilidade* que é o arquivo, ou seja, revelá-lo “na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá”. Foucault nos diz ainda que o arquivo não só “diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”, mas define um nível particular “de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação”.²⁸⁶

Denota-se em Foucault um caráter plástico das palavras, como se estivéssemos diante do *objeau* pongeano e pudéssemos (como acreditava o poeta) manipulá-las e fazê-las rodopiar como peões. Das justificativas apresentadas até então, é preciso admitir que não poderíamos defender um método através do qual houvéssemos analisado os livros em comparação com as fotografias, os estandartes, as colagens ou as monotipias, apresentando uma justificativa *anestesiada* capaz de legitimar, no uso de categorias canônicas, uma prática exegética que, *de per se*, inviabilizaria por

²⁸⁵ CORPO EDITORIAL. “Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político.” In: *Revista Anthropos – huellas del conocimiento*. N° 205. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. p. 24.

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 150.

completo nossa proposta. A condição que desde o início orientou nossas escolhas foi, conforme já mencionado, a de preservar uma abertura propícia à aproximação enunciativa entre os elementos linguístico-imagéticos, de modo que pudéssemos abordar com rigor a questão do sentido como constitutiva dos tais “eventos en los que se inaugura en *verdad* nuestro porvenir”, de acordo com Nancy.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman afirma que

(...) pouco importa se o crítico é capaz de *ver o que é feito*, portanto de assinalar a disjunção – sempre interessante e significativa, com frequência mesmo fecunda – que trabalha nesse intervalo dos discursos e dos objetos. Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isto faz parte, em todo caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes o crítico de arte *não quer ver* isto: isso que definiria o lugar de uma abertura, de uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere assim cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere então o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo contraditório (o fato de jogar *com* contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico.²⁸⁷

Inquietar o próprio discurso: esta observação pode ser apontada como uma das *condições enunciativas apriorísticas* de nosso trabalho. Pode-se dizer também que a proposta crítica evidenciada por Didi-Huberman como o gesto de arriscar-se no jogo contraditório das searas linguísticas em que formulamos nossas leituras (independentemente de qual seja a especificidade formal de cada elemento), foi o motor de nossa tessitura à medida que considerávamos outra questão – que também concerne ao *com* do sentido –, evidenciada por Foucault no seguinte trecho: “A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades a partir dos discursos que começam a deixar de ser nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que

²⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 69-70.

nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem.”²⁸⁸

Por fim, acreditar que se possa concluir um pensamento é apenas mais um modo de poder ater-se a vislumbrar algo assim como o que diz e rediz o poeta: “melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.”²⁸⁹

²⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 150-151.

²⁸⁹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 70.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Homo Sacer. o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Lo que queda de Auschwitz – El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- _____. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- _____. *Idéia da prosa*. Lisboa, Edições Cotovia, 1999.
- _____. *El hombre sin contenido*. Barcelona, Ediciones Áltera, 1998.
- _____. “O que é um dispositivo?” In: *Outra Travessia - Revista de Literatura*. Curso de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 5, 2º semestre de 2005.
- _____. “Bartleby o della contingenza”. In: DELEUZE, Gilles e AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby - La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet. 1993.
- _____. “Bataille e o paradoxo da soberania”. In: *Outra Travessia*. Revista de Literatura. Curso de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, n. 5, 2º semestre de 2005.
- AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

ANTELO, Raul. "Aporias da leitura". In: *IpotesLi, revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.7, p.31-45.

_____. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

_____. "Poesia e imagem". In: *Confraria do vento – Revista de literatura e arte*. Disponível em: «<http://www.confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>» Acesso em: novembro de 2008.

_____. "O arquivo e o presente". In: *Gragoatá*. Disponível em: «<http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata22web.pdf>». Acesso em: março de 2010.

_____. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

_____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BADIOU, Alain. "Quince tesis sobre el arte contemporáneo". In: *Ramona – Revista de Artes Visuales*. Buenos Aires, n. 41, junho de 2004.

_____. *Conferencias en Brasil: ética, política, globalización*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

_____. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARROW, John D. *El libro de la nada*. Barcelona: Drakontos Bolsillo, 2009

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *Teoria da Religião*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Lo imposible*. Madri: Arena Libros, 2001.

_____. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

_____. “Textos para a revista Documents”. In: *Inimigo rumor*, número 19. Rio de Janeiro: 7Letras/São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A transparência do mal*. Campinas: Papirus, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *La amistad*. Madri: Editora Nacional, 2002.

_____. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1987.

_____. *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-textos, 2002.

- _____. *A conversa infinita 1*. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *El libro de arena*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.
- BUENO, Wilson. *Canoa Canoa*. Córdoba: Babel Editorial, 2009.
- _____. *Pincel de Kyoto*. São Paulo: Lume Editor, 2008.
- _____. *A copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007.
- _____. *Bolero's Bar*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.
- _____. *Diário Vagau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.
- _____. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.
- _____. *Cachorros do céu*. São Paulo: Planeta, 2005.
- _____. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.
- _____. *Meu tio roseno, a cavalo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Os chuvosos*. Curitiba: Tigre do Espelho, 1999.
- _____. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.
- _____. *Pequeno tratado de brinquedos*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- _____. *Cristal*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- CAMPOS, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- M. CUESTA ABAD, José. *Juegos de duelo – La historia según Walter Benjamin*, Madri: Abada Editores, 2004.
- CALARCO, Matthew. *Zoographies: the question of the animal from Heidegger to Derrida*. Columbia: Columbia University Press, 2008.
- DA MOTTA, Leda Tenório. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
 _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
 _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
 _____. e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
 _____. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
 _____. *The gift of death*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
 _____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
 _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
 _____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
 _____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
 _____. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

_____. *Venus rajada*. Madri: Editorial Losada, 2005.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1973.

ESPOSITO, Roberto; GALLI, Carlo; VITIELLO, Vincenzo (orgs). *Nihilismo y política: com textos de Jean-Luc Nancy, Leo Strauss, Jacob Taubes*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

FERRARI, León. *La bondosa crueldad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos & Escritos IV. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

IESI, Furio. *O mito*. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

GIVONE, Sergio. *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

HAASE, Ullrich; LARGE, William. *Maurice Blanchot*. New York: Routledge, 2001.

KAMPFF LAGES, Susana. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed USP, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesia como experiencia*. Madrid: Arena Libros, 1997.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. *O animal escrito – um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício: Marcel Mauss e Henri Hubert*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.

_____. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. *Ser singular plural*. Madri: Arena Libros, 2006.

_____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca editora, 2003.

_____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Editorial Síntesis. 2001.

_____. *El peso de un pensamiento*. Castellón: Ellago Ediciones, 2007.

_____. *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, 1)*. Buenos Aires: La cebra, 2008.

_____. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *El olvido de la filosofía*. Madri: Arena Libros, 2003.

_____. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *Resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres, vol. II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OMAR, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

PÁL PELBART, Peter. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Ad Litteram, 2003.

_____. *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PONGE, Francis. *Alguns Poemas*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

_____. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Palavra e imagem: memória e escritura (org.)*. Chapecó: Argos, 2006.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

_____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

_____. (supervisão geral). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SLOTERDIJK, Peter. *O quinto “Evangelho” de Nietzsche: é possível melhorar a Boa Nova?*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2004.

SAN-PAYO, Patrícia (org.). *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. “A floresta de cristal – Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. Disponível em: «<http://nansi.abaetenet.net/abaetextos/a-floresta-de-cristal-e-viveiros-de-castro>». Acesso em: abril de 2010.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Coyoacán: Editorial sexto piso, 2004.