

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

KELVIN DOS SANTOS FALCÃO KLEIN

**A LITERATURA DO INVENTÁRIO: ARQUIVO,
ANACRONISMO E ALÉM**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em Letras
Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Klein, Kelvin dos Santos Falcão

A literatura do inventário: arquivo, anacronismo e além
[tese] / Kelvin dos Santos Falcão Klein ; orientador,
Raúl Antelo - Florianópolis, SC, 2013.

402 p. ; 21cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Arquivo. 3. Literatura Contemporânea.
4. Modernidade. I. Antelo, Raúl . II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

RESUMO

A literatura do inventário é delimitada, no campo de ação deste trabalho, por cinco ficções: *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, *A sinagoga dos iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock, *História abreviada da literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, *Vodu urbano*, de Edgardo Cozarinsky, e *A literatura nazi na América*, de Roberto Bolaño. A amplitude na escolha dos textos já aponta para a primeira hipótese de trabalho: para dar conta de uma leitura crítica do fragmento e da ruína, é preciso colocar os textos em contato, tomá-los a partir de suas relações e confrontos. Considerando que cada ficção traz consigo as temporalidades que as constituem, o contato leva necessariamente a um contexto de heterogeneidade histórica e temporal. Por conta disso, a tese persegue também a noção de "anacronismo" e seus desdobramentos possíveis a partir da categoria formal de "inventário". Ao serem considerados de forma descontínua, ou seja, sem o aval da cronologia, os elementos da série inventariante questionam não apenas o arquivo e seus critérios de classificação e armazenamento, mas, também, a própria lógica que posiciona um texto literário no interior de uma história normativa. Essa problematização classificatória é apresentada pelas próprias ficções tomadas para análise, já que a forma desenvolvida para veicular a escritura (a forma inventariante) liga, de forma crítica, os textos entre si e todos eles diante da contemporaneidade criada pela pesquisa. Por esse motivo, levanta-se a ideia de que o inventário está posicionado para além do arquivo e do anacronismo: ao incorporar ambos à sua dinâmica, força o discurso crítico que se ocupa do inventário a tomar, também ele, uma feição fragmentária e inventariante.

Palavras-chave: Arquivo. Anacronismo. Inventário.

ABSTRACT

The literature of the inventory is bounded in the field of action of this work for five fictions: *Universal History of Infamy* by Jorge Luis Borges, *The Synagogue of Iconoclasts* by Juan Rodolfo Wilcock, *Abbreviated History of Portable Literature*, Enrique Vila-Matas, *Urban Voodoo*, Edgardo Cozarinsky and *Nazi literature in the Americas* by Roberto Bolaño. The range in the choice of texts already points to the first hypothesis: to account for a critical reading of the fragment and ruin, we need to put the texts in touch, taking them from their relations and confrontations. Whereas every fiction brings the temporalities that constitute the contact leads necessarily to a context of historical and temporal heterogeneity. Because of this, the thesis also pursues the notion of "anachronism" and its possible ramifications from the formal category of "inventory." When you consider discontinuous, ie, without the approval of the chronology, the elements of the series executor question not only the file and its criteria for classification and storage, but also the very logic that positions a literary text within a normative history. This classification is presented by questioning own fictions taken for analysis, since the form developed to convey the deed (the way executor) league, critically, the texts between them before and they all created by contemporary research. Hence, arises the idea that the inventory is positioned beyond the file and anachronism: to incorporate both into their dynamics, forces the critical discourse that deals with the inventory taking, too, a feature fragmentary and executor.

Keywords: Archive. Anachronism. Inventory.

SUMÁRIO

1) Introdução: plano da tese 6

- 1.1) Apresentando o *corpus* 9
- 1.2) Objetivos gerais 12

2) Inventando o inventário 14

- 2.1) Etimologia 14
- 2.2) Do significado à operatividade 16
- 2.3) Inventário: nada está perdido dentro da história 32
- 2.4) Inventário, coleção, filologia: atrás dos detalhes 55
- 2.5) Traços quase invisíveis: a tarefa do colecionador 66
- 2.6) A bricolagem como procedimento inventariante: preparando a mesa de operações 76

3) A memória do inventário 82

- 3.1) A memória clássica do inventário 82
- 3.2) A memória arcaica do inventário 94

4) Elogio da portabilidade: o inventário como forma literária 108

- 4.1) Inventário e miniaturização 108
- 4.2) Condensação e deslocamento: os traumas da história 111
- 4.3) Sobrevivência das vanguardas 130

5) Histórias da infâmia 142

- 5.1) Profanação da infâmia: o gesto e o autor 152
- 5.2) A infâmia de Borges: traição, desvio, erudição 158
- 5.3) O fantástico de biblioteca 166

6) Uma ciência das ruínas 172

- 6.1) A teoria das assinaturas 179
- 6.2) Inventário e rarefação do eu diante do arquivo 187
- 6.3) Cruzamento sistemático dos gêneros 202
- 6.4) Arte e anarquia 213
- 6.5) O espectador emancipado 219

7) Tempo e anacronismo 227

- 7.1) Espelhos deformantes 235
- 7.2) A montagem e as formas breves 244
- 7.3) Abertura do tempo, abertura do arquivo 260

8) O *Tristram Shandy* no inventário 280

- 8.1) O shandy e a performance do ficcional 284
- 8.2) O procedimento-shandy: imaginação, caos e coerção 299
- 8.3) O procedimento-shandy e a mobilidade dos corpos e das teorias 301
- 8.4) O viver-junto e o inventário 308
- 8.5) O procedimento-shandy e a cultura de direita 314
- 8.6) Os sacerdotes da traição 326

9) Suma: o inventário em Foucault 330

10) Conclusão 352

11) Referências bibliográficas 368

1. INTRODUÇÃO: PLANO DA TESE

Este trabalho persegue a noção de literatura do inventário, representada aqui por um conjunto de cinco ficções, todas elas produtivas em pontos fundamentais do debate crítico contemporâneo, a saber: a fragmentação, o anacronismo, o arquivo e a crítica aos discursos hegemônicos e autonomistas na crítica literária e na história. A leitura dessas ficções comprometidas com a possibilidade criativa do fragmento é realizada em chave inventariante, e vem desdobrar uma concepção da literatura como colagem e montagem. Os arranjos são sempre provisórios, o que repercute em uma articulação da ética com a estética, pois cunhar o inventário é abrir o arquivo nos múltiplos pontos em que a convenção engessou a história literária. Um dos objetivos da tese é o de investigar a relação suplementar entre a crítica e a ficção: no espaço do “entre” pergunta-se de que modo questões são compartilhadas e como registros distintos podem investir no contato e não na distância.

As obras selecionadas para a pesquisa são *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, *La sinagoga degli iconoclasti*, de Juan Rodolfo Wilcock (1972), *Vudú urbano* (1985), de Edgardo Cozarinsky, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas, e *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño. O primeiro problema posto pela tese é o da aproximação entre os textos, o que é resolvido, inicialmente, pela forma: são ficções construídas com verbetes, entradas breves, sucintas biografias, cartões-postais e todo tipo de artifício fragmentário. São textos inconclusos e lacunares que, a partir da constituição formal do inventário, colocam em cena uma literatura engendrada através de uma montagem, uma colagem provisória de partes que não respeita hierarquia ou sucessão. Escolhi essa categoria e proponho seu mapeamento por entrever aí, no contato dos textos, a emergência de um “espaço proliferante do não-lido”, conforme a expressão de Josefina Ludmer¹.

As obras literárias selecionadas para este projeto confluem nessa oscilação, tematizando, desdobrando e habitando, simultaneamente, limiares e passagens do presente, na articulação

1 LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 290.

suplementar de crítica e ficção. O *corpus* forma um inventário de livros que são, por sua vez, inventariantes. Na captação de resíduos, traços, pistas e índices erige-se uma cronologia que glosa, em caráter suplementar e irônico, certo segmento da história da literatura e das ideias. Entramos na transfiguração do arquivo, e na problematização de certa “brecha, por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura.”² – a tarefa crítica do presente, portanto, se baseia na multiplicidade de percursos e no ato da escolha, desviando de totalizações que se pretendem imparciais, para, desta forma, travar um embate cognitivo com o impossível e com o inapreensível, renovando as premissas a cada atualização do inventário, ressignificando, desta forma, as tramas do arquivo.

Estudar o arquivo, portanto, se justifica porque se toca a lei, seus mecanismos e procedimentos, sobretudo naquilo que tange ao tema da origem, do original e da representação³. Agregar a esse cenário a categoria do inventário, como pretende a Tese que aqui se anuncia, é lutar para se obter um ângulo produtivo de clivagem do arquivo. Ou seja, cunhar o inventário é abrir o arquivo naquele ponto em que a convenção engessou a história literária. O inventário está na lei, assim como o arquivo, mas vasculha a arca tendo sempre em mente que sua lista, que o seu procedimento de escolha, é também um flerte com o vazio.

Por qualquer lado que se aproxime, o inventário está relacionado com a morte. O inventário é posto em funcionamento a partir de um fim, de um encerramento, de um limite. “Inventariar” é “estar à procura”, “trazer à tona”, “trazer à luz”, é dispor de elementos que foram abandonados e sintonizá-los a partir de um critério comum. Um inventário não é uma coleção, não é um catálogo, não é uma lista – mas pode incluir também estes elementos em sua “descoberta”. Para o “inventário” e para a “invenção”, temos como ligação o termo latino *invenire*, formado por *venire*, que nos leva ao “passo”, à “marcha”, à “etapa”. O inventário é, portanto, uma travessia, uma movimentação, uma deambulação através de elementos que devem ser postos em contato. Cada um desses pontos, recolhidos pelo mapa inventariante,

2 DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 17.

3 DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

guarda uma memória do evento de encerramento (e morte) que deu ensejo ao inventário. Está no inventário, portanto, também a feição que cada um dos elementos deu ao trauma originário. Neste percurso, acompanharei a formação do inventário junto às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história, bem como a apropriação que delas faz Michael Löwy⁴.

Em termos jurídicos, um inventário em vida é impossível. Um inventário é um procedimento para transferir bens e direitos de pessoas já mortas para seus herdeiros, e pode ser evitado se houver um testamento. Em caso de uma preparação prévia com relação à morte, o inventário perde sua razão de ser. Desta forma, sua emergência é sempre da ordem do inesperado e sua ação é sempre retrospectiva – ou, para dizê-lo com um termo vital para esta pesquisa, anacrônica. O inventário, em outras palavras, tem a função de estabelecer o que é póstumo, aquilo que sobrevive na qualidade de rastro, e a própria organização do inventário testemunha a recorrência da morte como trabalho crítico. Ou seja, o procedimento inventariante é um desvelamento das possibilidades criativas (e criadoras) de um cenário dispersivo⁵. Valendo-se da montagem, o inventário apresenta imagens póstumas possíveis, rearranjando as marcas dissimilares que surgem de um trauma. Sendo uma “travessia”, o inventário não se apresenta como uma teleologia, ou como um conjunto de metas cumulativas, visando uma progressão ou uma resolução coesa. Não há “fim” no horizonte do inventário; há, por outro lado, metamorfose e devir – lembrando que *devir* é também um dos nomes possíveis do “inventar”, *invenire*, *venire*, *devenire*.

O inventário realizado pela via da invenção e da imaginação funciona como um relato de viagem, cujo destino é, desde já, desconhecido. Importa pouco o caráter turístico ou paisagístico da viagem; mais vale o percurso traçado e as oscilações da cartografia resultante. O inventário em sua feição inventiva intercala o movimento da coleta (a busca por objetos deixados, muito tempo atrás, pelo

4 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

5 ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

caminho) com o gesto de captação de imagens: o obturador do equipamento inventariante fica aberto por um longo tempo, resultando em uma imagem cheia de espectros borrados e alguns poucos elementos fixos, presos nas periferias do quadro. Esses são os elementos a serem considerados, pois permanecem imóveis, estáticos diante da movimentação incessante e distraída do cotidiano. O inventário, portanto, se realiza no tempo e com o auxílio do tempo, *diante do tempo*, para utilizar as palavras de Georges Didi-Huberman⁶. Precisa de um registro temporal distinto para que possa fazer sentido, ainda que (sempre) parcialmente. O inventário é o lento e progressivo desbastamento da história corrente, como um bloco de matéria dura que vai abandonando lascas diante de um cinzel.

1.1) Apresentando o *corpus*

As obras selecionadas, como já apontado, são as seguintes:

- 1) *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges.
- 2) *La sinagoga degli iconoclasti*, de J. Rodolfo Wilcock.
- 3) *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas.
- 4) *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño.
- 5) *Vudú urbano*, de Edgardo Cozarinsky.

1) Borges é a base que sustenta este recorte da literatura do inventário, e sua prosa enciclopédica, de natureza miniaturizante, estabelece um início de análise vigoroso. *Historia universal de la infamia* possui traços da história policial, o gênero *noir*, com a figura do detetive (que se desdobra em crítico) e as pistas que este encontra (o inventário). A infâmia é o resíduo do mal, compilado sem melindres morais e com ironia, procedimento utilizado também por Roberto Bolaño, como veremos. A unidade conferida por Borges advém de sua potência inventariante, uma vez que não há evolução ou transformação entre as histórias, seja em tempo ou espaço: os infames estão na América, na Ásia, na Europa, na Idade Média, nos séculos XVIII, XIX e XX. O *universal* do título é ambíguo e irônico, expediente recorrente em

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

Borges (ver, por exemplo, o conto *Nueva refutación del tiempo*, onde a idéia de duração presente em *nueva* acaba por minar a própria *refutación* que pretendia). A articulação com Borges será constante, assim como a questão, relevante em âmbito latino-americano, da produção ficcional no contexto do *pós-borgismo* (Ricardo Piglia: “Borges es, entre nosotros, *il miglior fabro*: aquel que conoce como ninguno las posibilidades de su arte”⁷).

2) Juan Rodolfo Wilcock escreveu *La sinagoga degli iconoclasti* em italiano, mas nasceu em Buenos Aires em 1919, onde viveu até a década de 50. Depois disso partiu para a Itália, onde morreu em 1978. *La sinagoga degli iconoclasti* é o inventário de vidas imaginárias que dialogam com vidas ditas reais, formando, no fim do processo, ficção. Trinta e seis personagens de variadas épocas e lugares, selecionados pela estranheza e absurdo de seus ditos e atos: telepatas, eugenistas, escritores, cientistas, inventores. Uma obra irônica e humorística, de prosa metódica e elegante (como a de Borges), que passeia pelos tipos hediondos e pelos benévolos com o mesmo sorriso no canto da boca. Há mescla de figuras historicamente existentes com invenções completas, e a indistinção entre eles potencializa o inventário, como acontece em Enrique Vila-Matas e Roberto Bolaño, que afirma: “*La sinagoga de los iconoclastas* es uno de los mejores libros que se han escrito en este siglo”⁸.

3) *Historia abreviada de la literatura portátil* é um dos primeiros livros de Enrique Vila-Matas: data de 1985. Mais tarde ele apresentaria outra obra inventariante formidável: *Bartleby y compañía*, e posteriormente seu correlato *El mal de Montano*. *Historia abreviada* é o conjunto de artistas da conjura portátil, os *shandys*, um decalque ficcional que mescla Benjamin, Duchamp e Sterne, em um inventário de idéias de vanguarda, biografias históricas penetradas por imposturas (como em Wilcock), ideais de uma época anacrônica e regras de convivência (sexualidade extrema, espírito inovador, ausência de grandes propósitos, insolência...). O inventário de Vila-Matas é

7 PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 57.

8 E completa: “Sus personajes, cuando son malos, son malos de tan buenos que son, y cuando son buenos son inconscientes y entonces son temibles, tan temibles, sin embargo, como todos los seres humanos.” Cf. BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 281-282.

desafiador em sua mistura de conceitos, biografismos, citações, em seu trato com o arquivo. Uma apropriação ficcional de certas passagens recentes da história das idéias tão intensa e condensada que torna sua irradiação crítica vertiginosa.

4) Assim como o livro de Borges e o de Vila-Matas, *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, conta no final com uma bibliografia (um inventário dentro do inventário) que mescla livros reais e livros imaginários, além dos costumeiros personagens absurdos. Em Bolaño são trinta nomes, figuras relacionadas com duas instituições: a literatura e o nazi-fascismo. Resignificação dos tipos infames em um contexto ficcional que remete aos regimes totalitários e de exceção do século XX. Sem jamais retirar o relato (o contar uma história) do primeiro plano, Bolaño traça um painel único da relação da literatura (do sistema literário) com o poder, a política e as ideologias, que desconstrói, em chave irônica, pressupostos como a separação entre arte e militância, cultura e poder, o sublime e o mal absoluto⁹. A fluência irônica também está no inventário de Bolaño, que glosa um texto hegemônico, do totalitarismo e das totalidades em geral, que separam, marginalizam e silenciam o fora, o outro, como o faz Vila-Matas com as vanguardas e o discurso crítico.

5) O livro de Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*, é construído com pequenos capítulos de prosa chamados “cartões-postais”, nos quais um narrador no exílio reflete sobre a situação da Argentina durante a ditadura militar. Cada fragmento é precedido por uma epígrafe, citações das fontes mais diversas que contribuem para dar um tom simultaneamente ficcional e histórico ao todo. Há também uma mescla de idiomas, de pertencimentos e de geografias, fazendo com que o texto oscile desde o nível pessoal (histórias, memórias) até o nível do comentário (considerações críticas acerca de textos literários alheios). Os cartões-postais aparecem como fragmentos de uma montagem aberta, como se o responsável pelo trabalho de junção deixasse o serviço

9 Em passagem de sua novela *Nocturno de Chile*, Bolaño conta a história de uma mulher, esposa de um estrangeiro (agente americano que vem “ensinar” certas “técnicas” aos militares), que recebe literatos em sua casa toda semana, no período da ditadura de Pinochet. O narrador certo dia se perde e desce ao porão da casa, onde encontra um homem agonizando em uma sala de tortura. Apropriação, no espaço do texto, dessas articulações a que me refiro.

em suspensão pouco tempo antes do fim. Essa analogia é útil se lembrarmos que, além de escritor, Cozarinsky é também cineasta, e seus livros guardam íntima relação com seus filmes (temas e histórias retornam, por vezes sendo trabalhados em ambos os suportes).

1.2) Objetivos gerais

* Problematizar questões teóricas que possam dar apoio à noção de inventário, e, no percurso, buscar a associação do inventário a momentos chave da história cultural do século XX, como o modernismo latino-americano e as vanguardas artísticas europeias, presentes, direta ou indiretamente, em todas as ficções do *corpus*.

* Propor a leitura de um recorte literário heterogêneo, exercitando, deste modo, um trabalho crítico que invista no contato entre os textos e os tempos, e não na reincidência de categorias estanques de trabalho. Assim, ao invés de restringir a pesquisa à obra de um autor, período histórico ou movimento literário, o objetivo da tese é o de investir na potência heurística da montagem.

* Ler as ficções inventariantes como sintomas de uma abertura anacrônica do arquivo da modernidade. Ler na própria forma do inventário, em suas feições portáteis, fragmentadas e inconclusas, a convulsão inerente à movimentação histórica – seus recuos, omissões e violências, elementos que vejo plasmados nos textos de Borges, Wilcock, Cozarinsky, Vila-Matas e Bolaño.

2. INVENTANDO O INVENTÁRIO

A literatura do inventário é, também, a literatura *no* inventário – ficção que se coloca no centro da organização e ficção da classificação. O texto que toma a feição de um inventário e, portanto, de um arranjo provisório, é também um texto solicitado por um prisma específico, um corte muito particular. A proposta é atravessar o literário a partir do inventário, na expectativa de revelar potencialidades estéticas dos textos, elementos que permanecem ocultos em uma perspectiva cronológica ou temática.

2.1) Etimologia

O que é o inventário? O que se esconde (se descobre) por trás da palavra? A raiz etimológica está no latim *inventarium*, que se desdobra também em *inventus*, *invenire*, *inventare*. O sentido inicial de *inventarium* está em “encontrar”, “descobrir”, “procurar”, e daí decorre também aquilo que entendemos, hoje, por “inventar”. Mas não se pode perder de vista a transposição jurídica do termo: o inventário e a lei, o inventário e o ordenamento. Na especificidade deste campo, o inventário é a identificação e a descoberta, pois é a partir dele, do inventário, que se organizam os bens depois da morte. De um lado, o inventário proposto como exaustividade, como sistematicidade, empenhado em não deixar nada de fora, arrolar até o último elemento de um conjunto que, antes de posto em cena o inventário, estava disperso e desorganizado. De outro lado, o inventário como invenção, descoberta, reconstruindo suas regras de formação ao longo do processo de concatenação.

Por qualquer lado que se aproxime, o inventário está relacionado com a morte. O inventário é posto em funcionamento a partir de um fim, de um encerramento, de um limite. “Inventariar” é “estar à procura”, “trazer à tona”, “trazer à luz”, é dispor de elementos que foram abandonados e sintonizá-los a partir de um critério comum. Um inventário não é uma coleção, não é um catálogo, não é uma lista – mas pode incluir também estes elementos em sua “descoberta”. Para o “inventário” e para a “invenção”, temos como ligação o termo latino *invenire*, formado por *venire*, que nos leva ao “passo”, à “marcha”, à “etapa”. O inventário é, portanto, uma travessia, uma movimentação, uma deambulação através de elementos que devem ser postos em

contato. Cada um desses pontos, recolhidos pelo mapa inventariante, guarda uma memória do evento de encerramento (e morte) que deu ensejo ao inventário. Está no inventário, portanto, também a feição que cada um dos elementos deu ao trauma originário.

Em termos jurídicos, um inventário em vida é impossível. Um inventário é um procedimento para transferir bens e direitos de pessoas já mortas para seus herdeiros, e pode ser evitado se houver um testamento. Em caso de uma preparação prévia com relação à morte, o inventário perde sua razão de ser. Desta forma, sua emergência é sempre da ordem do inesperado e sua ação é sempre retrospectiva – ou, para dizê-lo com um termo vital para esta pesquisa, anacrônica. O inventário, em outras palavras, tem a função de estabelecer o que é póstumo, aquilo que sobrevive na qualidade de rastro, e a própria organização do inventário testemunha a recorrência da morte como trabalho crítico. Ou seja, o procedimento inventariante é um desvelamento das possibilidades criativas (e criadoras) de um cenário dispersivo. Valendo-se da montagem, o inventário apresenta imagens póstumas possíveis, rearranjando as marcas dissimilares que surgem de um trauma. Sendo uma “travessia”, o inventário não se apresenta como uma teleologia, ou como um conjunto de metas cumulativas, visando uma progressão ou uma resolução coesa. Não há “fim” no horizonte do inventário; há, por outro lado, metamorfose e devir – lembrando que *devir* é também um dos nomes possíveis do “inventar”, *invenire*, *venire*, *devenire*.

O inventário realizado pela via da invenção e da imaginação funciona como um relato de viagem, cujo destino é, desde já, desconhecido. Importa pouco o caráter turístico ou paisagístico da viagem; mais vale o percurso traçado e as oscilações da cartografia resultante. O inventário em sua feição inventiva intercala o movimento da coleta (a busca por objetos deixados, muito tempo atrás, pelo caminho) com o gesto de captação de imagens: o obturador do equipamento inventariante fica aberto por um longo tempo, resultando em uma imagem cheia de espectros borrados e alguns poucos elementos fixos, presos nas periferias do quadro. Esses são os elementos a serem considerados, pois permanecem imóveis, estáticos diante da movimentação incessante e distraída do cotidiano. O inventário, portanto, se realiza no tempo e com o auxílio do tempo. Precisa de um registro temporal distinto para que possa fazer sentido, ainda que (sempre) parcialmente. O inventário é o lento e progressivo

desbastamento da história corrente, como um bloco de matéria dura que vai abandonando lascas diante de um cinzel.

2.2) Do significado à operatividade

Como passar de uma leitura superficial do inventário, aquela que o toma como apenas mais um termo desgastado e naturalizado pelo uso, para uma leitura crítica e problematizada? Georges Bataille, em 1929, em artigo publicado na revista *Documents*, ao introduzir o verbete “informe”, faz uma distinção entre o significado e a tarefa de uma palavra. “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots”, escreve Bataille, e completa: “Ainsi informe n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme”¹⁰. No trabalho filosófico-artístico de Bataille, portanto, não se trata de oferecer o significado de uma palavra (“informe” em seu caso, “inventário” no contexto da minha tese), e sim suas tarefas, sua operatividade, sua capacidade de movimentação hermenêutica, suas potencialidades críticas. Se o “informe” de Bataille, mais do que um adjetivo, é um procedimento de dissolução da exigência de uma forma, o “inventário”, por sua vez, é também uma palavra transformada em procedimento: a categoria de inventário que defendo é, em sua acepção mais direta, um método de montagem de textos, uma espécie de prisma que, organizando uma série de ficções, permite a visão de relações e correspondências que, sem a intervenção inventariante, não seriam acessíveis.

O paralelo com Bataille e seu esforço de definição do “informe” se justifica, com relação à circunscrição do inventário pretendida aqui, no sentido de uma valoração contrastante diante da história e da tradição: é responsabilidade dessas duas esferas garantir a forma fixa dos objetos e das ideias, bem como a equivalente fixidez das fronteiras disciplinares. A definição de informe proposta por Bataille é delineada por seu contexto de revisão histórica e artística, em um ano de grande relevância para o movimento vanguardista (1929) e dentro de um periódico que se apresentava como um laboratório para deslocamentos

10 BATAILLE, Georges. “Informe” (*Documents*, nº 7, dezembro de 1929). *Oeuvres complètes, tomo I*. Paris: Gallimard, 1970, p. 217.

epistemológicos (*Documents*). Diante disso, o informe surge como a linha de frente de um denso sistema de questionamento das regras de formação de sentido da tradição cultural. O informe é uma categoria operativa, um dispositivo que permite a intervenção sobre a fixidez das formas, reposicionando-as continuamente dentro do jogo do sentido – uma postura que prima pela montagem e pela liberdade de gesto e ação, com significativas repercussões no cenário crítico dos últimos anos¹¹.

O modelo de Bataille se ajusta para a situação do inventário, pois também o significante “inventário” deve ser distanciado da sua dimensão utilitária e transportado, na condição de tese, a uma dimensão crítica e operativa. Assim como o informe não é “natural”, ou concebido como um fato dado ou espontâneo (justamente porque é solicitado como uma ferramenta que possibilita a erosão do estabelecido), o inventário também se apresenta como uma construção progressiva e como uma tática de revisão e reconstrução dos sentidos. O inventário deve ser visto como uma configuração problemática de textos, imagens e ideias – e, conseqüentemente, das temporalidades carregadas por esses textos, imagens e ideias. Não é possível comentar o inventário de forma abstrata, somente no campo das ideias e dos conceitos, ainda que esse movimento seja indispensável para o esboço inicial da categoria de inventário. O inventário faz sempre referência à série que engendra em seu desenvolvimento, pois é na dimensão das relações e dos atritos que o inventário se constitui, uma vez que são essas conexões que oferecem a ancoragem histórica do gesto crítico que se pretende inventariante. A categoria de inventário que estabeleço nesta tese só é possível com e a partir das ficções que solicita – e novamente com Bataille, agora em *A literatura e o mal*: “A literatura é o essencial ou não é nada”¹².

11 Alguns exemplos: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Ed. Macula, 1995. KRAUSS, Rosalind. “Informe' without Conclusion. *October*. Vol. 78 (outono, 1996), p. 89-105. FÉDIDA, Pierre. *Par où commence le corps humain*. Paris: P.U.F., 2000. FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; MOLESWORTH, Helen. “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject”. *October*. Vol. 67 (inverno, 1994), p. 3-21.

12 BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto

O inventário se nutre de um profundo sentido de deslocamento traduzido em objetos móveis e encontros insólitos, o que faz com que as fronteiras (criadas para a contenção) possam se transformar em passagens (criadas para estimular fluxos recíprocos). O inventário é uma forma lábil que, longe de hibridizar culturas ou perspectivas, se esforça em manter as tensões inerentes aos contatos – contatos entre materiais, meios e temporalidades. Como não tem centro fixo, o inventário pode precisamente descentrar a arquitetura de sentido da tradição, bem como a arquitetura do próprio espaço narrativo e romanesco. Isso ocorre porque o inventário, tomado como forma literária, só pode ser observado dentro de um conjunto de relações entre textos, ou seja, ficções que respondem a uma morfologia análoga, que é exatamente o primeiro passo na aproximação entre Borges, Wilcock, Vila-Matas, Cozarinsky e Bolaño. Proponho a leitura de cada um desses cinco inventários através de uma perspectiva crítica que é também ela inventariante, na medida em que as potencialidades dessas ficções – justamente por suas feições formais heterogêneas e atípicas – só podem emergir a partir de uma hermenêutica especulativa que, de alguma forma, espelhe a “traumatologia” envolvida em suas criações.

Dentro do escopo desta tese, o inventário deve ser apreendido como um instrumento ótico e ontológico, uma vez que, no movimento de des-essencializar as ficções e seus pertencimentos fixos, oferece uma perspectiva deslocada, na qual os textos não são tomados em suas partes autônomas e sim em suas possibilidades de conexão dentro de uma série. Trata-se de revelar toda a carga crítica da repetição de uma forma e, conseqüentemente, do resgate dessa mesma forma em textos atravessados por uma diacronia específica, refletindo, além disso, como o campo da crítica se alimenta mais daquilo que é levemente

Alegre: L&PM, 1989, p. 9. A ideia de um pensamento crítico que se baseia nas possibilidades de transformação de uma palavra também está em Roland Barthes. Na seção intitulada “O gato amarelo do Padre Séguin”, do ensaio “Chateaubriand: 'Vida de Rancé’”, publicado em 1965 e, agora, incorporado ao volume *O grau zero da escrita*, Barthes argumenta que uma palavra – em seu caso, o adjetivo “amarelo” – pode abrir uma perspectiva inovadora a toda a literatura: “talvez esse gato amarelo seja toda a Literatura”, escreve Barthes: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de Novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 138 (p. 125-142).

diferenciado do que daquilo que é abertamente distanciado. O inventário não está presente e não se ocupa do percurso que leva, por exemplo, do azul ao amarelo, seu esforço é de outra ordem: perceber as possibilidades de transformação que estão escondidas no azul, as mínimas e sutis passagens que levam do azul levíssimo ao azul leve e deste ao azul profundo, ao azul marinho, ao azul celeste, ao azul cerúleo, ao azul petróleo e deste de volta ao azul levíssimo (que seguramente já será distinto, uma vez que o olhar já realizou um percurso por tantos outros azuis, fazendo com que a série recomece a partir de um ponto conhecido, porém diferenciado, dentro de uma gama infinita de variações)¹³.

O inventário deve ser apreendido como um instrumento ótico e ontológico porque mescla, em sua construção, dois registros que são frequentemente tomados como antagônicos: a esfera e a rede. Cada um dos elementos da série inventariante que proponho – ou seja, a *História universal da infâmia*, de Borges, a *Sinagoga dos iconoclastas*, de Wilcock, *Vodu urbano*, de Cozarinsky, *História abreviada da literatura portátil*, de Vila-Matas, e *A literatura nazi na América*, de Bolaño – é posto em seu campo de ação, considerado em suas características intrínsecas, sem que isso, no entanto, impeça a articulação com os outros elementos. Muito pelo contrário, pois o inventário como tese e

13 As aplicações críticas e filosóficas do pensamento sobre as cores estão, por exemplo, em Ludwig Wittgenstein: *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 2000. E também em algumas anotações de Victor Segalen sobre o exotismo, especialmente aquelas que fez em seus “diários de campo” (12 de abril de 1912): SEGALEN, Victor. *Essay on exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Tradução para o inglês de Yaël Rachel Schlick. Durham e Londres: Duke University Press, 2002, p. 51. Aproveito o ensejo para acrescentar uma nota de rodapé que Nikolai Leskov escreveu para um de seus contos (que fala sobre a descoberta de uma pedra preciosa e a necessária capacidade de distinguir seu valor através da cor): “Quando examinamos longamente pedras de uma única cor, o olho ‘emburrece’ e perde a capacidade de distinguir as melhores cores das piores. Para restabelecer essa capacidade, os compradores de pedras levam consigo um regulador, ou seja, uma pedra cuja cor já lhes é conhecida pela qualidade. Ao compará-la com outra, ele logo vê a diferença de brilho e pode avaliar com correção o seu valor” (LESKOV, Nikolai. “Alexandrita”. In: _____. *A fraude e outras histórias*. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 157).

como forma, repito, exige o contato como senha para o desenvolvimento crítico. Cada esfera – cada ficção – está em si e para si assim como está também para as outras esferas da série, formando, a partir daí, uma rede de entidades porosas, com temporalidades sobrepostas e pertencimentos compartilhados. Essa configuração não é espontânea, é o resultado de uma montagem crítica específica, que confere aos cinco textos mencionados a preeminência dentro de um corte, de uma tese (enunciada a partir do reconhecimento do inventário como procedimento crítico de intervenção e invenção, como procedimento de articulação crítica de referências).

O inventário demonstra que, ao multiplicar e aproximar as conexões, fazendo com que uma ficção esteja sempre diante de outra ficção, as redes podem se transformar em esferas e as esferas em redes. Tal fato se dá através de uma topologia de nós que permite reunir variados tipos de conexão em uma única trama, pois a estrutura inventariante oferece a possibilidade de combinar características internas e redes exteriores em um duplo movimento (um movimento que, além disso, ilustra a impossibilidade de configurar identidades locais sem contatos exteriores). Tomo, portanto, cada uma das cinco ficções aqui em jogo como essas esferas, como pontos dentro de uma linha que cruza e recruza seu próprio traço. Essas ficções foram configuradas como inventários, e essa analogia formal é o elemento que permite o trabalho crítico desta tese e, conseqüentemente, permite a enunciação da própria tese, que se propõe um inventário de inventários. O inventário crítico é armado a partir da observação dos inventários ficcionais dentro de uma sucessão de tempos históricos concatenados. O inventário, tomado como categoria e procedimento, não está limitado ou circunscrito pelas cinco ficções estabelecidas em minha série crítica, mas, por outro lado, é só a partir dessa escolha determinada que o inventário pode apresentar sua operatividade.

Tendo isso em mente, é possível dizer que, depois de distanciar o inventário de seu significado utilitário e alcançar sua significação operativa, ele passa a ser um procedimento de intervenção na história e no tempo. Necessita, contudo, de um percurso que lhe dê substância – ou de uma substância que lhe permita realizar um percurso, uma vez que o inventário só se realiza de fato quando traduzido por um conjunto de escolhas. A “literatura do inventário” só será visível a partir do momento em que o inventário for delineado como categoria crítica, um evento que

só é possível a partir da leitura conjunta das ficções. O próprio procedimento crítico, portanto, é sugerido pela leitura conjunta das ficções e pelo percurso de contaminação que leva de um texto ao outro – ou seja, as múltiplas ramificações que ligam Bolaño a Borges e este a Vila-Matas, Wilcock e Cozarinsky, em um circuito de oscilações permanentes. Essa permanência da oscilação, no entanto, é um dos primeiros nós dentro da definição da categoria de inventário, já que sua configuração só é possível a partir de um gesto de apreensão de um momento – como uma fotografia, o inventário só se constitui como forma no momento em que decide por uma configuração (deixando em potência as configurações que ainda esperam, como um enxame de deslizamentos cognitivos).

O inventário que nasce de cada uma das cinco ficções da série proposta para essa tese alimenta o esforço crítico de leitura, uma leitura que será sempre feita a partir das conexões e das correlações entre os textos. Esse esforço, espelhando o objeto de que se ocupa, configura-se como inventário, um inventário que se organiza para dar conta de uma série de inventários. Só a categoria de inventário pode dar conta das facetas ainda não contempladas seja da história literária recente (da diacronia que organiza a série), seja das cinco ficções selecionadas, pois é o inventário que atualiza todo um conjunto de analogias que, de outra forma ou por outros critérios, não seria visível. O inventário é um procedimento de corte oblíquo da história e, no gesto de resgatar os pontos lacunares das ficções, dá uma nova configuração também ao contemporâneo e ao seu fluxo de temporalidades passadas – que se atualizam e sobrepõem no ato de inventariar.

Uma ficção toma a forma de um inventário porque responde, à sua maneira, a uma série de estímulos e traumas vindos da história, do passado e da tradição. A forma sincopada e oscilante do inventário é a manifestação visual desse feixe de sintomas que podem ser apreendidos na literatura do inventário. Essa constituição traumática não é escamoteada, pois pode ser rastreada em cada uma das entradas do inventário (seus verbetes, suas vozes, seus pontos de parada), entradas que representam, morfologicamente, essa oscilação que a ficção pode fazer emergir do interior da história e do tempo. A literatura do inventário não é apenas uma literatura que apresenta uma forma específica e reconhecível, mas é principalmente uma literatura cujas marcas de configuração temporal estão abertas e constituem material

para a construção da própria trama ficcional. As ficções do inventário problematizam, seja na forma, seja no conteúdo, o intrincado processo de emergência da ficção, e o gesto crítico que daí deriva está necessariamente envolvido em uma leitura minuciosa desses traços traumáticos.

Não podemos negar ao inventário, portanto, uma determinada organização, uma determinada lógica interna que sistematiza os elementos que o constituem, que estabelece, finalmente, o posicionamento do inventário no espaço e no tempo. Nesse aspecto, o inventário segue a lógica da própria linguagem e de sua percepção cognitiva – a leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo. Cada mínima parte do inventário é organizada a partir desse horizonte, pois é esse horizonte que dá legibilidade às partes e ao todo. No fim das contas, é essa mesma lógica que abre as possibilidades críticas da montagem, uma vez que o limiar de ação da montagem é precisamente a fronteira da legibilidade. Se determinado arranjo, em seu gesto de separar e remontar elementos, ultrapassar tal fronteira, a montagem, ainda que realizada, perde força e compreensibilidade, falhando em sua tarefa comunicativa. É essa disseminação inerente à montagem – seu talento para a proliferação de novas visões de um todo conhecido – que fica comprometida quando a fronteira da legibilidade é ultrapassada. As ficções do inventário apresentam tal lógica interna, tal organização de suas partes, e isso diz respeito à dimensão “esférica” de cada um dos textos. A intervenção crítica, como exposto acima, transforma o contato entre as esferas em uma rede de correlações e diálogos. A partir disso, a legibilidade do inventário passa a ser continuamente revista, pois as partes internas de cada uma das ficções passam a remeter às partes internas das outras ficções, abalando, conseqüentemente, a própria divisão entre interno e externo, tempo e espaço, antes e depois. Essa movimentação e essa descontinuidade – que abrem as potencialidades dos textos – só é possível por meio da intervenção inventariante (que é uma montagem de inventários isolados dentro de uma rede de articulações mútuas).

Aberto ao tempo, ao espaço e à história, o inventário é uma forma atravessada por múltiplos pertencimentos, o que se vê, desde o início, na própria construção das ficções do inventário, que se valem de técnicas variadas: pesquisa e colagem de elementos “factuais”, citações, cruzamento de elementos do romance, do conto, da autobiografia, do

ensaio, de memórias, além do frequente emprego de um estilo distanciado, à maneira técnica de relatórios ou requisições burocráticas. Há um diálogo entre as cinco ficções selecionadas para a série proposta por esta tese, e esse diálogo se dá sobretudo no compartilhamento dessas técnicas híbridas – são esses elementos que promovem a cadeia morfológica de identificação do procedimento inventariante, elementos que são trazidos à tona pelo gesto crítico que toma, também ele, a feição inventariante. Cada um dos elementos técnicos envolvidos na configuração do inventário inaugura uma visão des-hierarquizada do conjunto, fazendo com que, em termos práticos, a leitura possa passar de Bolaño a Borges, de Wilcock a Cozarinsky ou deste a Vila-Matas sem que haja prejuízo com relação ao escopo final da análise, uma vez que a linha cronológica (aquela que necessariamente colocaria Borges como elemento inicial e Bolaño como elemento final) já não é preponderante. Ainda que cada uma das ficções inventariantes exponha sua ordem fixa de organização dos verbetes, esse fato é colocado em perspectiva a partir do momento em que se dá a associação entre os textos, o que ocorre quando o inventário passa de uma constatação de ordem morfológica para uma operatividade de ordem crítica.

O inventário, por conta dessa configuração múltipla apresentada, está dentro daquilo que Nicolas Bourriaud nomeou – em texto de 1998 – “estética relacional”. Ou seja, algo da ordem dos contatos e da transformação operada a partir da erosão da separação e da fixidez entre interno e externo (como na articulação entre esfera e rede que propus para o inventário). A estética relacional é aquela que procura dar conta das correlações entre formas artísticas que estão abertas ao exterior e que, no desenrolar dessa abertura, retomam seus próprios princípios de configuração interna. “O que chamamos de *forma*?”, pergunta Bourriaud, respondendo em seguida: a forma é “uma unidade coerente, uma estrutura (*entidade autônoma de dependências internas*) que apresenta as características de um mundo”, pois “a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes”. E continua:

Na tradição filosófica materialista inaugurada por Epicuro e Lucrecio, os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ele “provoca *uma colisão* [encontro fortuito] com o átomo vizinho e

de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo”... Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar *duradouro*: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, “os elementos têm de dar liga (assim como dizemos que alguma coisa 'deu liga')”. “A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro”. Assim podem ser descritas as linhas e as cores que se inscrevem na superfície de um quadro de Delacroix, os refugos que enchem os “quadros Merz” de Schwitters, as performances de Chris Burden: além do tipo de disposição na página ou no espaço, eles se mostram *duradouros* a partir do momento em que seus componentes formam um conjunto cujo sentido “vem” do momento de seu nascimento, suscitando novas “possibilidades de vida”. Assim, toda obra é modelo de um mundo viável. Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o *encontro fortuito* de elementos separados: por exemplo, a morte e as mídias em Andy Warhol. É o que diziam Deleuze e Guattari quando definiam a obra de arte como um “bloco de afetos e perceptos”: a arte *mantém juntos* momentos de subjetividade ligados a experiências singulares, sejam as maçãs de Cézanne ou as estruturas listradas de Buren. A composição desse *aglutinante*, por meio do qual os átomos colidindo chegam a constituir um mundo, naturalmente depende do contexto histórico: o que o público informado atual entende por “manter juntos” não é o mesmo que se imaginava no século passado. Hoje a “cola” é menos visível, pois nossa experiência visual se tornou mais complexa, enriquecida por um século de imagens fotográficas e depois cinematográficas (introdução do plano-sequência como nova unidade dinâmica), a ponto de podermos reconhecer como um “mundo” uma coleção de elementos esparsos (a instalação, por exemplo) que não estão ligados por nenhuma matéria unificadora, nenhum bronze.

Outras tecnologias talvez venham a permitir que o espírito humano reconheça tipos de “formas-mundo” ainda desconhecidos: por exemplo, a informática privilegia a noção de programa, que altera a concepção de certos artistas sobre seus trabalhos. Assim, a obra de um artista assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador. Aqui insisto, e certamente de maneira bastante enfática, sobre a instabilidade e a diversidade do conceito de “forma”, cuja abrangência pode ser vista na famosa exortação do pai da sociologia, Émile Durkheim, a considerar os “fatos sociais” como “coisas”... Pois a “coisa” artística às vezes se apresenta como um “fato” ou um conjunto de fatos que surgem no tempo ou no espaço, sem que sua unidade (geradora de uma forma, um mundo) seja questionada. O quadro amplia-se; além do objeto isolado, ele agora pode abarcar a cena inteira: a forma da obra de Gordon Matta-Clark ou de Dan Graham não se reduz à forma das “coisas” que esses dois artistas “produzem”; ela não é o simples efeito secundário de uma *composição*, como suporia uma estética formalista, e sim o princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.¹⁴

Também o inventário pode ser apreendido como um “subconjunto na totalidade das formas existentes”, com a ressalva que está sempre no limiar entre a construção de sua esfera de ação (sua condição de “subconjunto”) e a abertura ao exterior (a “totalidade das formas existentes”), pois é a partir desse exterior que o inventário é alcançado pelos fluxos da história e do tempo. Ainda que não seja possível seguir Bourriaud quando este fala da forma como uma

14 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009, p. 26-29.

“entidade autônoma”, é possível, por outro lado, aproximar o inventário de uma consideração correlativa do mundo, ou seja, o inventário como a fundação de um mundo formal próprio interligado aos elementos externos. É preciso também ampliar a consideração de Bourriaud no que diz respeito ao nascimento da forma como o encontro de dois elementos (o exemplo dos átomos), pois é bastante evidente, com o inventário, que a “colisão” se dá com uma série de elementos, concatenados dentro de cada ficção, de cada inventário tomado independentemente mas, principalmente, a partir da colisão entre os elementos tomados como rede – o que inviabiliza, dessa maneira, a dicotomia exposta a partir da ideia de colisão de átomos. A imagem se sustenta, no entanto, porque, como afirmei anteriormente, o inventário se funda precisamente no atrito entre formas que se relacionam por analogia¹⁵.

A questão da duração para a forma do inventário é delicada: se o encontro dos elementos deve ser duradouro para que a forma possa se realizar, como dar conta de uma forma que pressupõe justamente a multiplicidade dos encontros? Tal oscilação só pode ser verificada com a emergência do inventário como categoria crítica, pois é a partir dessa súbita e temporária escansão técnica da forma que se vê a articulação das partes. A “escansão técnica da forma” se dá com a passagem do inventário como exercício literário para o inventário como procedimento crítico, que é responsável pela análise das relações entre as partes do inventários e os elementos traumáticos do tempo e da história que estão presentes, de forma cifrada, na tessitura das ficções. A construção dessa forma, no entanto, só se dá a partir do resgate posterior exercido pela categoria crítica, ou seja, o inventário como ficção só pode ser observado depois de sua sedimentação como procedimento e como pensamento sobre e através da arte. Nesse sentido, a emergência do inventário como categoria crítica surge como um imperativo de ordem técnica e epistemológica, como um misto de urgência e percepção vanguardista, que surge da reciprocidade agônica entre a ficção e a história, entre a literatura e a hermenêutica que dela se vale. A duração, compreendida como pressuposto para a emergência do inventário como

15 BENJAMIN, Walter. “Analogy and Relationship”. In: _____ . *Selected writings, vol. 1: 1913-1926*. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004, p. 207-209.

forma, se dá, portanto, a partir de uma consciência da validade da repetição dentro do trabalho estético, uma repetição que, nas ficções do inventário, é resgatada por meio da analogia possível entre a execução dos cinco diferentes textos. O problema crítico de transformar o inventário em categoria advém dessa duração, representada pela repetição de uma mesma técnica literária, uma técnica que se reconhece na fragmentação do texto e na multiplicação dos pontos de vista na narrativa, ou ainda, na própria feição inventariante dos textos agregados para a série organizada para a tese.

Como aponta Bourriaud, a duração da forma na contemporaneidade pode ter origem justamente em sua capacidade de perdurar por diversas configurações, ou ainda, por diversos arranjos dentro de uma mesma configuração, que é o que vemos acontecer com o inventário: o procedimento crítico inventariante, tomado como configuração de partida, articula em seu interior os diversos arranjos que dão substância à forma do inventário. Tais elementos, nas palavras de Bourriaud, se mostram “duradouros” a partir do momento em que seus componentes “formam um conjunto cujo sentido 'vem' do momento de seu nascimento”, suscitando novas “possibilidades de vida”, de leitura e de interpretação. Daí decorre também a ideia de um “encontro fortuito duradouro”, pois o que é da ordem do fortuito diz respeito às articulações internas das ficções inventariantes – aquilo que dá a dinâmica necessária à transmissão das técnicas e das imagens – e aquilo que diz respeito à duração é a forma inventariante tomada como categoria e procedimento, que recobre o percurso analógico entre as ficções. Trata-se de um cenário de desnivelamento recíproco de forças: a movimentação interna das ficções alimenta a configuração do trabalho crítico, da mesma forma que o inventário pensado como categoria de análise é o substrato que dá coesão à série organizada de ficções.

As considerações expostas no texto de Bourriaud dão a abertura necessária para pensar não apenas a dimensão formal do inventário, mas especialmente seu caráter limítrofe dentro do cenário estético e artístico contemporâneo. Quando fala da “disposição na página ou no espaço”, Bourriaud está se referindo aos exemplos que acabou de citar (Delacroix, Schwitters, Chris Burden), mas se deslocamos esse trecho em direção à discussão sobre o inventário e sua configuração, podemos observar que também o inventário se faz compreender a partir de uma percepção da disposição de seus elementos “na página ou no espaço”.

Nesse sentido, há uma dimensão visual muito presente no inventário, o que acarreta, a partir do estabelecimento da série das ficções do inventário, um atravessamento de fronteiras estéticas muito proeminente, sobretudo no que diz respeito ao compartilhamento do espaço tomado pela letra e pela imagem (e seus entrecruzamentos constantes na configuração sempre heterogênea dos verbetes). A ideia de uma correspondência imagética entre as cinco ficções da série remete, novamente por analogia, à ideia de uma instalação, cujas partes são as ficções do inventário e cuja lógica de coesão é dada, mais uma vez, pela articulação do inventário como categoria crítica. Trata-se, portanto, de tomar o inventário como uma forma complexa, uma forma que agrega versões de si própria em seu contínuo caminho em direção à completude, uma completude que permanece no horizonte sempre como tarefa, como porvir e como potência, pois o inventário é uma atualização contemporânea de um tradicional embate de afetos contraditórios.

O “aglutinante” de que fala Bourriaud é, no caso das ficções do inventário, o próprio inventário em sua condição de forma e de categoria crítica. Não é à toa que o “aglutinante” está relacionado com o período histórico e, ainda mais especificamente, com certa ideia de “necessidade histórica” de emergência das formas. A própria percepção da possibilidade de unir certos elementos é fortemente histórica – determinadas montagens só serão legíveis se suprirem certa cota mínima de correspondência com o tempo histórico de que são contemporâneas. Nesse sentido, o inventário não é apenas mais um elo nessa cadeia, mais uma forma artística na qual se reconhece a delicada oscilação entre necessidade histórica e criação estética. O inventário, como forma literária e categoria crítica que a problematiza, expõe o próprio mecanismo dessa oscilação: uma vez que seu desenvolvimento é feito a partir da exposição contínua desse mesmo desenvolvimento (a concatenação dos verbetes, seu reconhecimento visual imediato), o inventário tematiza a abertura do histórico ao artístico, e vice-versa. O inventário, por ser montagem que age sobre os textos literários e sobre o substrato que os torna porosos e híbridos, lança luzes também sobre o processo histórico de constituição do sentido das formas. O inventário se constitui, portanto, como uma forma que articula, em seu percurso de realização, uma reflexão e uma problematização da forma como evento de confronto entre a linguagem e as temporalidades que a constituem em um dado momento histórico.

Tal concepção do inventário só poderia ocorrer hoje, diante do cenário contemporâneo de heterogeneidades, heterotopias e entrecruzamentos estéticos, éticos e técnicos – aquilo que Bourriaud identifica com a capacidade de reconhecer um “mundo” em uma “coleção de elementos esparsos” (e é nesse momento em que fala da instalação, que aproximei, um pouco mais acima, da configuração do inventário). Diante da profusão de possibilidades e estímulos, é preciso descobrir um método de corte e montagem que permita, simultaneamente, a escolha e a reflexão. O inventário escolhe uma série, um percurso possível dentro do excesso do cenário contemporâneo e, ao realizar essa escolha, decide expor, em sua própria configuração, as etapas e as consequências de suas escolhas – o que redundará em sua feição particular e fragmentada. A escolha, a partir daí, leva à reflexão, pois o percurso exposto faz com que esteja presente, de forma subterrânea, o conjunto de possibilidades deixadas em potência, abertas para um inventário posterior. O inventário, por conta desse duplice gesto de escolha e reflexão, se impõe como tática privilegiada de navegação pelo contemporâneo, como procedimento de configuração de forças e exercício de libertação programática dessas mesmas forças – pois, como afirma Marie-José Mondzain, “uma obra de arte se caracteriza, em cada momento da história, pela forma estética escolhida, pela figura da liberdade que ela encarna”¹⁶. O inventário, portanto, como uma forma estética que resulta de uma escolha crítica; o inventário como figura de liberação dos discursos no interior da historiografia e da crítica, ou seja, como hipótese de abertura e intervenção no arquivo.

*

Uma vez que a definição de inventário como categoria crítica passa pelo questionamento de sua natureza de “vocabulo comum”, parece evidente que, já de início, ele se ligue ao problema da linguagem, do discurso, das possibilidades e estratégias do “dizer” e do “escrever” uma tese (uma tese que tem o inventário como horizonte). A partir daí, algumas perguntas são necessárias: de que serve o discurso acadêmico? Para quem serve e a quem se destina o discurso acadêmico? A

16 MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 51.

linguagem é um entrave, uma espécie de obstáculo, que impede o acadêmico de chegar ao destino final, já conhecido, já prefigurado? Ou, pelo contrário, a linguagem, o discurso construído também faz parte da pesquisa, é também elemento constitutivo do percurso de uma pesquisa? Não é meu objetivo fazer um trabalho que, se arrastando por páginas e páginas, não deixe um espaço – por mínimo que seja – para a problematização das condições que tornam a linguagem do trabalho possível. O que se deixa de lado, o que é excluído, em suma, para que determinado discurso possa emergir? Que tipo de escolhas são postas em cena para que o discurso de uma tese possa ser configurado e reconhecido como uma tese? Voltamos ao tema da escolha, e seu universo de possíveis: a montagem, o lacunar, o rarefeito, o sintomático e o desviante. E, se voltamos ao tema da escolha, voltamos também ao inventário – com o detalhe importante de que dele jamais saímos.

Uma tese se realiza quando funda seu espaço de ação no intervalo entre o já-dito e o não-dito: não pode fixar seu horizonte no não-dito porque, dessa forma, seria ilegível; e não pode fixar seu horizonte no puro já-dito porque, dessa forma, não seria uma tese (não seria, portanto, um exercício de especulação, de deslocamento de limites e fronteiras epistemológicos). Propor uma tese sobre o inventário faz com que minha subjetividade esteja tensionada entre o compromisso com um discurso estabelecido, reconhecido e organizado a partir de uma miríade de regras implícitas e o desejo de esgarçar meu tema, experimentá-lo em suas possibilidades, ensaiar um conjunto de atravessamentos hermenêuticos que me deem a ilusão (uma ilusão muito bem fundamentada, ao menos) de roçar o não-dito. Uma *tese* sobre o *inventário* – de um lado o compromisso com o estabelecido; do outro, o compromisso com o desejo de transmitir um conjunto de experiências de leitura (entre um e outro se se dá, finalmente, o trabalho de pesquisa).

Uma tese sobre o inventário, portanto, é uma tese sobre um procedimento de leitura e de intervenção crítica cuja característica principal é sua *feição disseminatória*, sua irrequietude conceitual. Não se trata de uma tese com um objeto fixo, com limitações que se dão de forma prévia, e sim uma tese cujas fronteiras são móveis, fluidas. Não se trata, além disso, de uma tese restrita, por exemplo, à “ironia em Borges”, o “sacrifício em Bolaño”, a “montagem em Cozarinsky”, a “iconoclastia em Wilcock” ou a “intertextualidade em Vila-Matas”, ainda que um pouco de todas essas perspectivas podem (e o farão)

atravessar o inventário. A tese é feita de seus próprios questionamentos, dúvidas e incertezas, sobretudo no que diz respeito à escolha da série de ficções que finalmente se apresenta. Isto posto, é preciso frisar também que não se trata de uma tese sobre Bolaño, Vila-Matas, Cozarinsky, Borges ou Wilcock e sim um tese sobre uma categoria crítica que permite uma releitura conjunta, contrastante e dialógica das ficções selecionadas – e não só delas, mas de uma série de outros textos que, de forma constelatória, atravessam o inventário e marcam presença no campo de irradiação das ficções. Uma tese que coloca em movimento a própria possibilidade de associação, que só pode ocorrer com a intervenção crítica, com o reposicionamento contínuo das ficções – pois o inventário está em permanente processo de autorreflexão, revendo seus processos e construindo arranjos internos e suplementares, como numa estrutura em abismo. O inventário mostra sua lógica de funcionamento no mesmo movimento em que esconde sua constante atualização – ele é único e irrepetível no momento mesmo em que reforça sua filiação, sendo, simultaneamente, irredutível e dependente desse cenário de luta. O inventário é, portanto, esse dispositivo que é colocado em jogo e que, ao mesmo tempo, coloca em jogo, põe em movimento, afetos, poéticas e ficções.

Para finalizar essa breve declaração de intenções (que se traveste também de justificação de escolhas), retomo algumas palavras de Michel Foucault em uma breve entrevista registrada em 1979. A determinado ponto da conversa, o entrevistador faz um comentário, dizendo que se trata de um “fenômeno muito bizarro” que, “mesmo se um bom número de suas hipóteses [as hipóteses de Foucault] parecem contraditórias, há alguma coisa de muito convincente em seu procedimento e em suas convicções”. Diante disso, Foucault responde: “Pratico uma espécie de ficção histórica. De certa maneira, sei muito bem que aquilo que digo não é verdade. Um historiador poderia muito bem dizer sobre o que escrevo: 'isto não é verdade'. Para dizê-lo de outro modo”, continua Foucault, “escrevi muito sobre a loucura, no início dos anos 60 – fiz uma história do nascimento da psiquiatria. Sei muito bem que aquilo que fiz é, de um ponto de vista histórico, parcial e exagerado. Talvez eu tenha ignorado alguns elementos que me contradiriam. Mas meu livro”, finaliza ele, “teve um efeito sobre a maneira como as pessoas percebem a loucura. Portanto, meu livro e a tese que nele

desenvolvo têm uma verdade na realidade de hoje”¹⁷.

No método de Foucault há qualquer coisa de falso e, como vimos, ele é o primeiro a notar e a tirar proveito disso, transformando em potência crítica aquilo que o senso comum encararia como inválido. Do interior de suas “contradições”, os postulados de Foucault conseguem “convencer”, transmitindo uma “convicção”. Do que trata essa “ficção histórica” de Foucault e qual é, afinal, sua relação com a verdade? A verdade, tal como a entende e a transmite Foucault em inúmeros momentos, não pode mais ser sustentada em sua natureza fixa e a-histórica: toda verdade está ligada a um enunciado e à realidade que envolve todo enunciado e todo discurso. Não é a verdade do fato histórico que se pretende neutro e estável, mas a verdade da emergência de um ponto de vista, de um percurso interventivo: “minha obra tem uma verdade na realidade de hoje”, poderia afirmar Foucault, mostrando que todo trabalho deve ser medido e avaliado a partir dos fluxos que compartilha com o campo discursivo no qual se insere. No que diz respeito ao meu trabalho, minha tese sobre o inventário, um historiador também poderia afirmar que “não é verdade”, que “não é exato” ou “não é exaustivo”. Da mesma forma, um especialista em Borges (ou Wilcock, Cozarinsky, Bolaño, Vila-Matas) poderia acusar a tese de não ser suficientemente sobre Borges (ou Wilcock, Cozarinsky, Bolaño, Vila-Matas). Tudo isso se justifica, pois o que está e estará em jogo na “ficção histórica” de minha tese é precisamente um percurso crítico “parcial e exagerado”, que seleciona elementos que dizem respeito não a uma obra específica ou a um campo autônomo, mas a um conjunto de relações que postulam um modo de leitura particular.

2.3) Inventário: nada está perdido dentro da história

O inventário é tomado, frequentemente, como algo o mais objetivo e impessoal possível, sem brechas para intencionalidades ou subjetividades. Um olhar mais detido mostra que isto não é verdade (ou, pelo menos, que pode ser revisto). No prefácio que fez para a edição

17 FOUCAULT, Michel. “Foucault Estuda a Razão de Estado” In: *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 321.

italiana de seu livro *O queijo e os vermes*, Carlo Ginzburg discute a objetividade possível de ser encontrada nas fontes de um historiador (ou de qualquer pesquisador que faça uso de um arquivo), acrescentando que a “relutância” das informações não as torna inutilizáveis. A objetividade deve ser, também ela, problematizada; e Ginzburg acrescenta: “nem mesmo um inventário é 'objetivo’”¹⁸. Ou seja, o inventário é tomado como exemplo por Ginzburg porque nada lhe parece ser mais preciso ou direto, e é sobre essa aparência de neutralidade que incidirá o trabalho crítico. Tomado como banalidade e relegado ao campo da superficialidade, o inventário permanece prenhe de informações e potencialidades.

A referência breve de Ginzburg ao inventário, feita para a primeira edição de seu livro, datada de 1976, será reiterada pouco mais de dez anos depois em um texto também sobre a Inquisição. Trata-se de “O inquisidor como antropólogo”, apresentado por Ginzburg, em diferentes versões, em congressos no final da década de 1980. Ao mencionar certa “epistemologia ingenuamente positivista”, que teima por permanecer nos trabalhos de muitos pesquisadores (historiadores, antropólogos e teóricos da literatura) e que os leva a buscar quimeras como “objetividade”, “neutralidade” e “totalidade”, Ginzburg marca a posição contrária, afirmando que “não existem textos neutros: mesmo um inventário notarial implica um código, que temos de decifrar”¹⁹. Novamente o inventário aparece qualificado, sub-repticiamente, como o nível mais básico da informação histórica, como o evento discursivo mais simples (sem complexidade, sem camadas de sentido). Ginzburg, no entanto, ao mesmo tempo em que marca essa aparente superficialidade, diz também que não há objetividade ou neutralidade naquilo que se convencionou ver como o mais simples. Há no inventário um código, uma cifra, um gesto de coleta de informações que ressignifica sua posição no senso comum.

É claro que o inventário não é evocado à toa por Ginzburg. No

18 GINZBURG, Carlo. “Prefácio à edição italiana” In: _____. *Os queijos e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 20.

19 Idem. “O inquisidor como antropólogo” In: _____. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 288.

prefácio a *O queijo e os vermes*, ele está inaugurando o debate em torno da figura de Menocchio, o moleiro italiano que é o objeto de sua pesquisa. O foco da argumentação reside na possibilidade de se tomar a tradição oral como fonte historiográfica. Segundo Ginzburg, abrir essa premissa é também considerar uma circulação hipotética entre a cultura dita “de elite” e a cultura popular. Baseado especialmente nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e a cultura popular europeia, Ginzburg aborda as fontes historiográficas privilegiando seus cantos escuros, ou seja, os elementos que foram deixados de lado como “irrelevantes” ou pouco aproveitáveis. Essa ótica privilegia a hipótese do imbricamento entre as diferentes esferas culturais, postulando que as tradições camponesas influenciaram o alto pensamento europeu letrado tanto quanto o inverso. Isto será importante também mais adiante, quando os estudos etnográficos do início do século XX passarão a delinear uma visão de mundo mais nuançada, complexificando a herança dos colonialismos – um tópico fundamental para pensar, mais adiante, o cenário literário latino-americano.

Já no último parágrafo de seu prefácio, Ginzburg articula seu procedimento de resgate histórico às ideias de Walter Benjamin, especialmente as teses sobre a filosofia da história. Ao falar de Menocchio e de seu embate diante dos inquisidores, no qual o camponês procurava dar testemunho de seu pensamento independente, Ginzburg afirma que a cultura de Menocchio foi destruída e que está soterrada por séculos de marginalização e enrijecimento hierárquico. Menocchio é, simultaneamente, nosso antepassado e um fragmento perdido do passado, que pode ser restituído ao presente apenas pela força arbitrária de um movimento crítico de leitura. Segundo Ginzburg, há um resíduo de indecifrabibilidade em todo elemento do passado, e esse obstáculo não deve servir de desculpa para uma contemplação irresponsável, e sim levar a uma consciência mais aguda da mutilação histórica de que nós mesmos somos vítimas. Sem dar a referência, Ginzburg relembra a terceira tese de Benjamin: “Nada do que aconteceu deve ser perdido para a história’, lembrava Walter Benjamin. Mas ‘só à humanidade redimida o passado pertence inteiramente’. Redimida, isto é, liberada”²⁰.

Em uma das traduções para o português do original alemão de

20 Idem. “Prefácio à edição italiana”. p. 31.

Benjamin (a citação de Ginzburg passou pelo italiano, é importante lembrar), a terceira tese diz o seguinte:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.²¹

Ainda que a expressão “humanidade redimida” permaneça intacta nas duas versões, há uma “apropriação” ativa do passado que não aparece na citação de Ginzburg. Nesta, o passado simplesmente “pertence” à humanidade, como uma herança compulsória, um evento que, mais cedo ou mais tarde, acontecerá. A tradução direta do alemão oferece a visão de uma postura que parece mais condizente com Benjamin e com o desenvolvimento de suas ideias nas teses seguintes. A operação de apropriação é também fundamental para o que vem em seguida no texto, ou seja, a possibilidade de “citar” o passado, como coloca Benjamin. A tradição e a história tornam-se “citáveis” a partir de um esforço de apropriação, esforço esse que somente é possível a partir de uma perspectiva de retrospectiva crítica. Esse movimento à contrapelo é fruto da consideração de que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”, como aponta o início da tese.

Para a construção do inventário, ou ainda, para a construção de um olhar sobre o inventário, a tese número 3 de Benjamin apresenta uma série de tarefas: 1) colocar em prática uma não-distinção entre os acontecimentos grandes e os pequenos (visando, entre outras coisas,

21 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: _____ . *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet (obras escolhidas, vol. 1) . São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 223.

uma ampliação de perspectiva e uma des-hierarquização dos motivos); 2) a partir desta não-distinção, chega-se à consideração de que nada deve ser tomado como perdido para a história: os objetos culturais do passado sobrevivem, ainda que muitas vezes soterrados, no presente; 3) interpelar o passado significa apropriar-se do passado, e isso só é possível para uma humanidade “redimida”, ou, nas palavras de Carlo Ginzburg, “liberada” – liberada de seus marcos regulatórios e coercitivos, de suas estruturas hierárquicas; 4) com essa liberação, o passado torna-se “citável”, “em cada um de seus momentos”, como escreve Benjamin, podendo ser inventariado e, a partir daí, rearranjado e remontado a partir do jogo de seus fragmentos.

As teses de Benjamin contam com uma segunda tradução direta do alemão para o português, além daquela já citada de Sérgio Paulo Rouanet. Trata-se de um trabalho bem mais recente, realizado por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller para o livro de Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. A terceira tese é traduzida da seguinte forma:

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um de seus instantes. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma *citation à l'ordre du jour* – dia que é justamente, o do Juízo Final.²²

Alguns detalhes são acrescentados, outros são retirados, o que basta para demonstrar a complexidade da tarefa tradutória. O curioso é que nenhuma dessas palavras é (diretamente) de Benjamin, em nenhuma das duas versões, e, mesmo assim, dizem de Benjamin, a partir dele. O trecho fundamental da tese, quando pensamos no inventário, permanece:

22 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 54.

o passado tornando-se citável a partir do momento em que se abre, a partir do momento em tanto fatos grandes quanto pequenos passam a fazer parte de uma história que já não é mais total, e sim parcial, sempre *por fazer*.

As teses de Walter Benjamin são fundamentais para a tarefa de delinear o inventário como uma categoria crítica operativa, como mostrei na seção anterior. Não apenas as teses, mas, também, os textos anteriores de Benjamin que preparam o terreno para a emergência deste seu último texto, tão rico e enigmático. É possível extrair, do cenário das ideias de Benjamin, uma postura inventariante diante da história e de seus objetos e linhas de fuga. Ou seja, a partir de procedimentos como a montagem e a citação – postos em funcionamento a partir de uma poética do fragmento –, Benjamin mostra como a leitura crítica da história deve abrir espaço a uma nova concepção do tempo (que é, em grande medida, materializada no inventário).

Antes de abordar a questão da nova concepção do tempo que oferece o procedimento inventariante, é preciso, ainda que brevemente, observar como os textos literários selecionados aqui colocam em prática o “passado citável” de que fala Benjamin. Vamos começar pelas bordas, pelo litoral, pela margem e pela moldura, ou seja, vamos observar como esse gesto de citar a história já está incluído no primeiro movimento dos textos: os índices. O índice capturado aqui como uma carta de intenções, um relatório antecipado do que está por vir, algo que, simultaneamente, supera e frustra expectativas. Na literatura do inventário recortada aqui, o índice – essa imagem inicial que faz inventário do próprio inventário – opera desde o início como uma ficcionalização possível, uma apresentação que já dá o tom de invenção a ser apresentado adiante. O índice do inventário não tem a função referencial de um guia turístico; tem a função de uma epígrafe apócrifa, ou seja, a função de uma máscara, que, sob o disfarce referencial, oferece invenção. Esse disfarce referencial não se limita apenas ao índice: trata-se de uma característica que se dissemina ao longo de toda tessitura das ficções do inventário.

Vejamos, por exemplo, o índice de *Historia universal de la infamia*, de Borges:

El atroz redentor Lazarus Morell
 El impostor inverosímil Tom Castro
 La viuda Chang, pirata
 El proveedor de iniquidades Monk Eastman

El asesino desinteresado Bill Harrigan
 El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké
 El tintorero enmascarado Hákim de Merv²³

Borges apresenta e qualifica num único movimento – o impostor já nasce inverossímil e o redentor já aparece atroz. Como manejar essas características mais adiante, no contato efetivo com o inventário? Os adjetivos já estão postos como um adiantamento de sentido, como se o conto já tivesse sido contado, como se o índice fosse uma glosa posterior. Assim como o inventário, o índice é tido como uma apresentação clara e concisa, uma simples declaração prévia de algo que completará perfeitamente as “promessas” oferecidas. Se a função do índice é indicar, o índice mobilizado pelo inventário leva o dedo um pouco torto, de forma que a área apresentada se torne um pouco mais ampla, um pouco mais turva. Passemos ao índice de *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock:

José Valdés y Prom
 Jules Flamart
 Aaron Rosenblum
 Charles Wentworth Littlefield
 Aram Kugiungian
 Theodor Gheorghescu
 Aurelianus Götze
 Roger Babson
 Klaus Nachtknecht
 Absalon Amet
 Carlo Olgiati
 Antoine Amédée Bélouin
 Armando Aprile
 Franz Piet Vredjuik
 Charles Carroll
 Charles Piazzi-Smyth
 Alfred Attendu
 John O. Kinnaman
 Henrik Lorgion
 André Lebran
 Hans Hörbiger

23 BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 157.

A. de Paniagua
 Benedict Lust
 Henry Bucher
 Luis Fuentecilla Herrera
 Morley Martin
 Ives de Lalande
 Sócrates Scholfield
 Philip Baumberg
 Symmes, Teed, Gardner
 Niklaus Odelius
 Llorenç Riber
 Alfred William Lawson
 Jesús Pica Planas
 Félicien Raegge²⁴

Consideravelmente maior, mas não menos “qualificado” que o de Borges. A listagem direta dos nomes consegue ser ainda mais (aparentemente) neutra que a de Borges, mas também aqui o direcionamento é completamente torto, estrábico. A partir do índice de Wilcock, e da concisão extrema de seus elementos, o leitor passa a considerar os nomes próprios como cifras, como detentores de segredos que caminham por baixo da listagem – e que de certa forma darão substância à leitura futura do livro. Cada um dos nomes carrega um sotaque, às vezes um atravessamento de idiomas e de nações, frequentemente uma palavra corrente que é elevada a nome próprio com o uso das maiúsculas. Será que “Benedict *Lust*” é de fato acometido pela *luxúria*? A alimentação de “A. de *Paniagua*” (*pan y agua*) terá relevância em sua história? E tantos outros nomes-valise: Attendu, Fuentecilla, Nachtknecht (*servo da noite?*), Lalande, Littlefield, etc. E o que fazer com esses nomes, com esses significantes tão instáveis que já inauguram a ficção antes mesmo de ela começar? Talvez o mesmo que Jacques Derrida fez com Walter Benjamin, com o “Prenome de Benjamin” – texto, incorporado ao livro *Força de lei*, em que o filósofo francês aproxima a expressão *die waltende heissen* (a violência soberana, a violência do soberano, de que Benjamin fala em seu texto “Para uma crítica da violência”) do nome próprio *Walter*. Ou seja, Derrida aponta que o jogo entre *walten* e *Walter* opera uma dissociação

24 WILCOCK, J. R.. *La sinagoga de los iconoclastas*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1981, p. 173-174.

entre o cognitivo e o realizativo, escandindo aquilo que se espera de um significante, abrindo-o para a *indecidibilidade*²⁵.

Um pouco mais esgarçado é o índice que apresenta Enrique Vila-Matas na *Historia abreviada de la literatura portátil*:

Prólogo
 Oscuridad y magia
 Suicidios de hotel
 La fiesta en Viena
 Laberinto de odradeks
 Nuevas impresiones en Praga
 Postal de Crowley
 Todo el día en las tumbonas
 Bahnhof Zoo
 El arte de la insolencia
 Un shandy dibuja el mapa de su vida
 Bibliografía esencial²⁶

Ao mesmo tempo em que é mais informativo, oferecendo uma quantidade maior de dados e de possibilidades de inferências, o índice de Vila-Matas propõe uma dispersão enigmática, ampliando os motivos e dando marcações de tempo e também de espaço. Há a menção a duas cidades, Praga e Viena, além de uma entrada em alemão, “Bahnhof Zoo” – que já oferecem um pouco da ambientação ilícita da conjura portátil. As “impressões” de Praga, assim como os “odradeks”, estão postas para reivindicar Franz Kafka, ainda que “novas impressões” também sirva para atualizar Raymond Roussel e seu *Impressions d’Afrique*. A “magia” está ligada a “Crowley”, o satanista inglês amigo de Fernando Pessoa – que manda um “cartão-postal”, um dos símbolos possíveis da conjura

25 DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Derrida também aponta a importância que tinha para Benjamin a reflexão sobre as cifras presentes nos nomes (seus possíveis significados ocultos), especialmente no longo ensaio sobre Goethe: “As afinidades eletivas de Goethe”. É possível acrescentar que toda a feição mística de Benjamin aponta para essa leitura profunda dos nomes, sobretudo por conta das táticas exegéticas da Cabala, que postula a escrita como um enigma de Deus.

26 VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama (Compactos), 2000, p. 125.

portátil, pois é breve, diminuto e viaja. Outros símbolos da portabilidade aparecerem: o suicídio, a festa, a insolência e a indolência (“todo el día en las tumbonas”). A palavra “shandy” aparece ao final, evocando não apenas Laurence Sterne e seu *Tristram Shandy*, mas também um sentimento de deambulação e errância, perceptíveis na ideia de um mapa desenhado que possa resumir uma vida.

O índice de *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, aproxima-se da concisão de Wilcock:

Los Mendiluce
Edelmira Thompson de Mendiluce
Juan Mendiluce Thompson
Luz Mendiluce Thompson

Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos
Ignacio Zubieta
Jesús Fernández-Gómez

Precursores y antiilustrados
Mateo Aguirre Bengoechea
Silvio Salvático
Luiz Fontaine Da Souza
Ernesto Pérez Masón

Los poetas malditos
Pedro González Carrera
Andrés Cepeda Cepeda, llamado *el Doncel*

Letradas y viajeras
Irma Carrasco
Daniela de Montecristo

Dos alemanes en el fin del mundo
Franz Zwickau
Willy Schürholz

Visión, ciencia-ficción
J. M. S. Hill
Zach Sodenstern
Gustavo Borda

Magos, mercenarios, miserables
 Segundo José Heredia
 Amado Couto
 Carlos Hevia
 Harry Sibelius

Las mil caras de Max Mirebalais
 Max Mirebalais, alias *Max Kasimir*, *Max von Hauptmann*, *Max Le Gueule*, *Jacques Artibonito*

Poetas norteamericanos
 Jim O'Bannon
 Rory Long

La hermandad aria
 Thomas R. Murchison, alias *El Texano*
 John Lee Brook

Los fabulosos hermanos Schiaffino
 Italo Schiaffino
 Argentino Schiaffino, alias *el Grasa*

Ramírez Hoffman, el infame
 Carlos Ramírez Hoffman

Epílogo para monstruos
 Algunos personajes
 Algunas editoriales, revistas, lugares
 Algunos libros²⁷

É quase tão extenso quanto o índice de *La sinagoga de los iconoclastas*, com a diferença que Bolaño separa os nomes por seções, uma divisão que também diz respeito a comunidades localizadas, que circularam por cidades cuidadosamente escolhidas, desenvolvendo atividades que muitas vezes tornam os grupos irreconciliáveis. A partir disso, é possível perguntar: qual o critério que une esses bandos tão heterogêneos? Os irmãos Schiaffino, por exemplo, faziam parte da torcida organizada do Boca Juniors, ao passo que a senhora Edelmira

27 BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 253-254.

Thompson de Mendiluce foi uma dama da sociedade, que reunia pessoas escolhidas a dedo nas festas em sua mansão. Há também muito de Borges no índice de Bolaño, inclusive com os irmãos Schiaffino, que dão ecos dos irmãos Nilsen, do conto “La intrusa”; mas não apenas isso, pois as expressões “a fragilidade dos espelhos”, “dois alemães no fim do mundo”, “magos, mercenários e miseráveis” e “Ramírez Hoffman, o infame”, além de trazer à memória inúmeros contos de Borges, apontam diretamente para *Historia universal de la infamia*.

Bolaño também repete um procedimento utilizado tanto por Borges quanto por Vila-Matas: a bibliografia. Contudo, também aí o gesto ampliou seu tamanho – enquanto Borges incluiu dez títulos, um deles apócrifo, e Vila-Matas dobrou para vinte a quantidade de livros citados (sendo mais da metade apócrifos), Bolaño multiplicou às dezenas e ainda incluiu periódicos, coleções de foto e peças dramáticas. A primeira seção do epílogo, intitulada “Algunos personajes”, dá uma amostra do que poderia ser um segundo volume da *Literatura nazi*, nomes que ficaram de fora do inventário principal mas que gravitam em torno dele, de forma suplementar. Uma das entradas comenta brevemente a vida de Antonio Lacouture, nascido em Buenos Aires em 1943 e falecido na mesma cidade em 1999 (com o detalhe que o livro de Bolaño foi publicado em 1996, ou seja, como se o tempo de sua escritura já desse conta de um tempo vindouro, um tempo póstumo). Lacouture foi um militar argentino, “ganó la guerra contra la subversión, perdió la guerra de las Malvinas”, além disso foi “experto en aplicar el 'submarino' y la picana eléctrica. Inventó un juego con ratones. Sus prisioneras temblaban al reconocer su voz. Obtuvo varias medallas”²⁸. Esse é o estilo lapidar da tática inventariante de Roberto Bolaño – um estilo que, de resto, encontra-se em gradações também nos outros textos: as variedades de tortura são apenas mencionadas, por alto, porque é justamente a emulação da naturalidade que faz a violência vir à tona de forma vigorosa; o “jogo com ratos” também não é explicado, mas sua proximidade com o terror das prisioneiras é revelador; não se sabe nada das façanhas que lhe valeram medalhas, mas tudo indica que as especificações anteriores têm relação com a honra.

Por fim, o índice de *Vodu urbano*, de Edgardo Cozarinsky:

28 Ibidem. p. 227.

A viagem sentimental

O álbum de cartões-postais da viagem
 (Early Nothing)
 (Fascist Lullaby)
 (Star Quality)
 (Madeleine Creole)
 (Shangai Blues)
 (Glad Rags)
 (Cheap Thrills)
 (Painted Backdrops)
 (Shoplifting Casualties)
 (Babylone Blues)
 (Fast Food)
 (Welcome to the 80's)
 (One for the Road)²⁹

Em Cozarinsky, temos novamente a aparição do cartão-postal como um símbolo da viagem, do exílio e da concisão inventariante. O inventário de Cozarinsky é impuro também na composição de sua linguagem, pois cada entrada foi redigida primeiro em inglês e, depois, traduzida ao espanhol pelo autor. Os títulos dos cartões-postais se mantiveram em inglês “pelo desejo de apagar a noção de original, para que certos estilos encontrados no ato de traduzir fosse logo incorporados na língua traduzida, até que o próprio original se tornasse, ele também, tradução”, como afirma Cozarinsky na nota que fecha o livro³⁰.

Parafrazeando Tolstói, é possível dizer que os romances lineares se parecem, mas que as ficções fragmentadas são fragmentadas cada uma à sua maneira. Cozarinsky, por exemplo, separa cada um de seus cartões-postais com uma folha contendo uma citação – trechos de livros alheios não apenas separam os cartões, mas também os ligam. E nesse ponto a impureza da linguagem também é importante, porque as poucas

29 COZARINSKY, Edgardo. *Vodu urbano*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 5. Escolhi utilizar a tradução ao português do livro de Cozarinsky justamente para acrescentar mais uma camada a esse jogo tradutório – uma tática de despiste e de recusa da “metafísica da presença” do original que interpretei como uma das grandes “lições” de fundo de *Vodu urbano*.

30 Ibidem. p. 125.

referências bibliográficas dadas na citação (autor e título somente) indicam que são leituras feitas no inglês, e depois traduzidas ao espanhol. Os próprios textos escolhidos por Cozarinsky para sua montagem são, eles próprios, em sua maioria, elaborações acerca do fragmento e do fragmentário – em chave ficcional, crítica e, frequentemente, em ambas. Encontramos um aforismo de Karl Kraus, um trecho de Gibbon (e quantas vezes já não vimos o historiador sendo reivindicado por Borges?), Roland Barthes, Michel Leiris, Elias Canetti, Brecht e até Caetano Veloso (em inglês). E para abrir o cartão intitulado “(Star Quality)”, Cozarinsky escolhe justamente a terceira tese de Walter Benjamin (mencionada algumas páginas atrás), que em sua tradução sem origem diz o seguinte:

O cronista que narra os acontecimentos grandes e pequenos indistintamente considera a seguinte verdade: nada do que um dia aconteceu deve ser desprezado pela História... A verdadeira imagem do passado passa como um raio. O passado só se deixa fixar no momento em que é reconhecido: imagem que lampeja e se apaga para nunca mais voltar.³¹

Na realidade, além de evocar a terceira tese de Benjamin, Cozarinsky costura-a ao início da quinta tese – ou seja, rearranja aquilo que em Benjamin já era uma montagem provisória, armada para justamente levar a crítica a um estágio de combinação plural, e não de narração linear e teleológica. Na tradução de Rouanet, o trecho utilizado por Cozarinsky segue da seguinte forma: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”³². Para Cozarinsky – e também para seus companheiros de inventário –, a citação aparece como um *objet trouvé* posto em cena de forma enigmática, unido escrita e leitura em um único gesto. Uma conexão com a *Historia abreviada* de Vila-Matas também aparece em um dos cartões, quando Cozarinsky escreve: “me lembro de que ao cair da noite no dia 13 de janeiro de 1967, em minha primeira visita a Berlim, fiquei emocionado ao reconhecer tantos nomes em néon: Bahnhof Zoo,

31 Ibidem. p. 49.

32 BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. p. 224.

Kurfürstendam, Marmorhaus, Fasanenstrasse, Kempinski”³³. Como aponta Susan Sontag em seu texto sobre Cozarinsky, Laurence Sterne está também em *Vodu urbano*: “Não posso deixar de ouvir nesse título [Sontag faz referência ao título da primeira parte do livro, “A viagem sentimental”] uma homenagem, deslocada, ao autor da obra de literatura inglesa que mais influência exerceu não só sobre os escritores modernistas de língua espanhola, mas também sobre os escritores da Europa central e do leste: *Tristram Shandy*”³⁴. Retornarei, mais adiante na tese, ao contato do inventário com o *Tristram Shandy* de Sterne e seus peculiares poderes de transmissão formal.

Levando adiante a ideia do inventário como uma prática da

33 COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 109.

34 SONTAG, Susan. “A cosmópole do exilado” In: COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 9. Ainda mais interessantes são as considerações de Sontag sobre a relação de Machado de Assis com Sterne. Sontag escreve o prefácio de uma edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1990, lançada nos Estados Unidos com o título *Epitaph of a small winner*. Ela escreve, entre outras coisas, que a presença de um irlandês do século XVIII na prosa de um brasileiro do século XIX não deveria causar surpresa, pois “no mundo anglofônico, onde no século XX ele passou de novo a ser visto com grande consideração, Sterne ainda figura como um gênio ultra-excêntrico e marginal (como Blake), que se faz notar sobretudo por ter sido bizarra e prematuramente 'moderno'. Quando visto na perspectiva da literatura mundial, porém, talvez seja ele o escritor de língua inglesa que exerceu uma influência mais vasta, após Shakespeare e Dickens; pois Nietzsche ter dito que seu romance predileto era *Tristram Shandy* não constitui um juízo de todo original, como pode parecer. Sterne foi uma presença especialmente poderosa nas literaturas de língua eslava, como se reflete no papel central do exemplo de *Tristram Shandy* nas teorias de Viktor Chklóvski e de outros formalistas russos a partir da década de 1920. Talvez a razão de tanta literatura influente em prosa ter provindo, durante décadas, da Europa central e oriental, bem como da América Latina, não esteja na circunstância de os escritores dessas regiões terem padecido sob tiranias monstruosas e por isso terem recebido a dádiva da importância, da seriedade, dos temas e da ironia relevante (como concluíram, invejosamente, muitos escritores da Europa ocidental e dos Estados Unidos), mas sim no fato de serem partes do mundo onde, durante mais de um século, o autor de *Tristram Shandy* foi admiradíssimo” Cf. SONTAG, Susan. “Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis” In: _____. *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 53.

coleta e da atenção àquilo que foi deixado de lado – uma reflexão que está não apenas nas teses sobre a história, mas em toda obra de Walter Benjamin (especialmente em seu estudo sobre Eduard Fuchs, como veremos adiante) –, pode-se pensar, por exemplo, no método crítico desenvolvido por Hans Magnus Enzensberger em seu livro *Hammerstein ou A obstinação*, de 2008 (publicado no Brasil em 2009). Enzensberger inclusive menciona Benjamin (por duas vezes), e traça um panorama das relações estabelecidas entre alguns militantes alemães de esquerda durante a década de 1930, escolhendo como fio condutor de sua narrativa a vida e as ideias de um único homem, Hammerstein (um pouco como Ginzburg fez com Menocchio, como visto anteriormente). Trata-se de um estudo tardio, uma obra da maturidade desse pensador que se acostumou a acompanhar o desenvolvimento do século XX de perto, no calor da hora, especialmente no que diz respeito à profunda cisão mundial da Guerra Fria. Enzensberger acompanhou e registrou os regimes totalitários não apenas do Leste Europeu, mas também os das Américas – e já em 1967 efetuou um gesto que seria realizado também por Giorgio Agamben muito mais tarde, recusando um cargo e uma bolsa de estudos nos Estados Unidos. No campo literário, traduziu para o alemão poetas como Neruda, Vallejo, Nicanor Parra e Drummond – dentro de um projeto chamado “museu da poesia moderna”, coleção capitaneada por Enzensberger que apresentou 350 poetas de 16 idiomas aos leitores alemães³⁵.

Hammerstein ou A obstinação é um extenso relato sobre a vida de um oficial alemão de alta patente durante a ascensão política de Hitler na Alemanha e a eclosão da II Guerra Mundial. Enzensberger segue Hammerstein e sua família, as movimentações domésticas e ideológicas, os flertes das filhas com o comunismo, as visitas do pai à Rússia, na tarefa de enviado militar secreto. Enzensberger, com o foco posto sobre um núcleo familiar muito específico, apresenta o rearmamento clandestino da Alemanha (que contrariava o Tratado de Versalhes, assinado em 1919, após a I Guerra Mundial), a paulatina escalada dos nacional-socialistas ao poder, o recrudescimento das leis

35 BADER, Wolfgang. “Aproximações: quem é Hans Magnus Enzensberger?” In: ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 11-29.

raciais e o progressivo abandono dos antigos aliados. A partir de Hammerstein, Enzensberger revisita o tempo histórico de inúmeras figuras que retomamos ainda hoje: Walter Benjamin, Adorno, Brecht, Simone Weil, Ernst Bloch, Gershom Scholem, Ernst Jünger, Elias Canetti, entre outros tantos.

A narrativa de Enzensberger – misto de historiografia e ensaio biográfico, com toques ficcionais no desenvolvimento de “conversas póstumas” com pessoas da ou relacionadas à família Hammerstein – dá conta tanto dos fatos alemães quanto dos russos; primeiro, com a história do cortejo mútuo; segundo, com a história do rompimento; e, por fim, com a história dos expurgos cometidos pelos dois lados. Enzensberger conta que descobriu a história de Hammerstein ainda na década de 1950, quando começou a trabalhar numa estação de rádio, na Alemanha Ocidental (em Stuttgart). Desde então, acumulou material, visitou inúmeros arquivos (Harvard, Arquivo Central do Exército Soviético em Moscou, o Arquivo Nacional em Washington, Instituto de História Contemporânea de Munique, etc), recolheu depoimentos, conseguiu fotos e documentos inéditos com familiares e, mais de quarenta anos depois do primeiro contato com Hammerstein, começou a escrever sua história.

Hammerstein ou A obstinação é, portanto, uma colcha de retalhos muito bem urdida, que leva, simultaneamente, elementos tanto de Hans Magnus Enzensberger quanto da história europeia – e vale-se desta mistura de forma crítica e criativa. Além de seções como as “Conversas póstumas”, “O fim de Berlim”, “O Exército decapitado” ou “A necrose do poder” (a grande maioria delas contando com reproduções literais de documentos de arquivos tanto soviéticos como alemães), Enzensberger incorpora sete “Glosas” ao texto, nas quais apresenta reflexões pormenorizadas acerca do imbricamento entre as figuras humanas que ele evoca e o tenso momento histórico que as abarca. O livro, no entanto, mesmo depois de seus múltiplos esforços, assinala, em seu final, a incompletude. A sensibilidade de Enzensberger o faz reconhecer que mesmo a mais atilada peça intelectual é o fragmento de um não-todo – como se percorrer a vida de Hammerstein, da Alemanha e da Europa fosse apenas o preâmbulo para postular a permanência de um resíduo. Enzensberger, no último parágrafo de seu livro, escreve: “Em todo caso, o silêncio dos Hammerstein [ou seja, a decisão familiar de não “expor méritos e conflitos” da época da guerra]

diz respeito a um pacto a que nenhum estranho tem acesso. Perdura um resíduo não dito que nenhuma biografia pode resolver; e o que importa talvez seja justamente esse resíduo³⁶.

Assim como Benjamin, Enzensberger está empenhado em um trabalho crítico que dê conta também do aspecto temporal da consideração histórica – ou seja, preocupado com a repercussão de seu gesto de coleta diante do passado, preocupado com a movimentação possível dessas forças no presente. Enzensberger torna o passado (uma parte muito específica dele, determinada por suas escolhas, por seu inventário) citável justamente porque dedica tempo ao que ele chama de “escândalo da simultaneidade”. Esse é o título da quinta glosa apresentada por Enzensberger em *Hammerstein ou A obstinação*, que começa com uma longa citação de um texto do historiador Karl Schlögel, no qual ele cita trechos do *Pravda* e do jornal vespertino *Vietchnaia Moskvá*, de Moscou, todos do ano de 1936. Seguindo os passos de Karl Schlögel (apropriando-se de seu procedimento e ampliando seu raio de ação), Enzensberger cita trechos de 1938 do jornal alemão *Münchener Abendzeitung*, ressaltando a continuidade do ponto levantado por Schlögel: o choque de observar a “simultaneidade do não-simultâneo”, a “convivência lado a lado de terror e normalidade, do conhecido e do sensacional”, “das fotos retocadas de propaganda política e dos anúncios sem importância³⁷”. Nas “glosas”, Enzensberger dá espaço a uma consideração mais ampla sobre seu método de montagem e desmontagem. A quinta glosa é, nesse sentido, uma exposição em segundo grau, uma meta-reflexão diante do procedimento, uma vez que encontra nos jornais da época o embrião da leitura crítica posterior (a sua e a de Schlögel).

Há um livro de Karl Schlögel que procura dar conta dessas simultaneidades dos não-simultâneo pensando tanto o tempo quanto o espaço. Trata-se de *No espaço, lemos o tempo*, lançado originalmente em 2003. O livro de Schlögel é composto por quatro partes. A primeira delas, intitulada “O retorno do espaço”, começa com Alexander von Humboldt, o naturalista e explorador alemão que acompanhou o Capitão

36 ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Hammerstein ou A obstinação: uma história alemã*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 306.

37 *Ibidem*. p. 217-218.

Cook em sua viagem ao redor do mundo. Em seguida, parte para o que Schlögel denomina “Drama didático”, em duas etapas: a primeira fala da queda do muro de Berlim e a segunda sobre o 11 de Setembro. A primeira parte se encerra com uma série de tópicos negativos: atrofia espacial, medo da simultaneidade e espaço como obsessão.

A segunda parte, “Ler mapas”, é a mais extensa, e procura elaborar uma literal cartografia do passado europeu recente. Como lemos mapas? Qual a linguagem dos mapas? O que indicam os mapas e que interesses e conhecimentos estão envolvidos nessas indicações? Além dessas questões, a segunda parte também aborda Walter Benjamin pela primeira vez, no capítulo “Passagens: o caminho de Walter Benjamin à *Bibliothèque Nationale*”. Depois de Benjamin, aparece uma sucessão de nomes, todos, de alguma forma, relacionados à composição do mapa de uma cidade ou nação: Thomas Jefferson, Descartes, Jan Vermeer, Sándor Radó.

Também bastante volumosa, a terceira parte (“Trabalho visual”) se ocupa do estatuto da imagem na formação dos espaços urbanos: superfícies, relevos, paisagens, hieróglifos, interiores, edifícios, plantas e impressões digitais – elementos que Schlögel busca não apenas nas feições das cidades europeias, mas também na obra de Proust (“Proust, interiores”) e nos guias de viagem de Karl Baedeker. A quarta parte, “Europa diáfana” é a mais densa e melancólica e trata da destruição: fala da “topografia do terror”, das guerras mundiais, de Birkenau e dos cemitérios europeus.

Para Schlögel, Benjamin sempre se apresentou como um pensador de imaginação espacial, pois “Benjamin dependia do lugar como nenhum outro pensador, dele tirava sua força, nele seu olhar fisionômico tornava a apoiar-se, retomar forças e se confirmar uma e outra vez”³⁸. Benjamin queria “captar uma época em imagens e ideias”³⁹. Da cidade que escolheu, Paris, Benjamin retirava a permanente consciência, trabalhada com o passar do tempo, de que há um fluxo ininterrupto de mensagens vindas dos objetos – o colecionador-crítico deve, portanto, decidir seu percurso no instante de

38 Cf. SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo: sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Tradução ao espanhol de José Luis Arántegui. Madrid: Siruela, 2007, p. 131. Tradução ao português minha.

39 *Ibidem*. p. 133.

uma clivagem irrepetível; deve, em resumo, *fazer inventário*. Schlögel argumenta, também, que o escritório de Benjamin, seu laboratório de medição, controle e teste das imagens e das afinidades entre elas, era a Biblioteca Nacional em Paris, considerada por ele como a cidade em miniatura (especialmente o Gabinete de Estampas). “Com certeza a biblioteca ocupa lugar tão destacado”, escreve Schlögel, “porque em um sentido elementar e trivial é o lugar no qual acha e trabalha os materiais necessários (...) mas Benjamin não a vê como mero depósito, e sim lugar de exploração da cidade decaída, lugar do *flâneur*”⁴⁰.

O colecionador-crítico se aproxima da figura do *flâneur*, “detetive de formas”⁴¹, que está empenhado em percorrer a cidade em busca de seus sinais mais secretos. E mais: o *flâneur*, assim como o colecionador-crítico, passa por uma intensa experiência de contato com seu objeto, o que leva a um conhecimento específico e quase enciclopédico do ambiente ao qual ele se dedica. É possível dizer que o trabalho do *flâneur* só começa a partir daquilo que ele vê mais de uma vez – e o colecionador-crítico, da mesma forma, só pode manejar com perícia seus objetos depois que suas formas já não forem segredo. E tanto para a coleção como para a deambulação cidadina “o requisito mais importante é o tempo”⁴², não simplesmente no sentido imediato de “tempo ocioso” ou “tempo disponível”, mas, além disso, ter o tempo em mãos para moldá-lo, sabendo-o volátil e impreciso, como uma cera quente que toma a forma do objeto sobre o qual ele, o tempo, escorre e se fixa. “Qualquer um que leve a sério um rastro”, escreve Schlögel, “acaba alcançando sua meta. Frequentemente, o extravio, o rodeio, é o caminho mais frutífero. Tão pronto chegamos, é a cidade quem toma as rédeas, é preciso apesar estar suficientemente atentos. A coisa não vai na ordem, menos ainda por épocas ou séculos”⁴³.

A montagem inventariante segue a formação incongruente de uma cidade: não há ordenamento temporal possível, pois uma casa do século XVIII está ao lado de uma igreja gótica (ou de uma lanchonete),

40 Ibidem. p. 134.

41 Ibidem. p. 137.

42 Ibidem. p. 261. E Schlögel continua, na mesma página: “Quem não tem tempo já pode deixá-lo. Excesso de tempo aparece aqui como índice de verdadeira riqueza. O *flâneur* se concede o luxo do diletantismo, a visão de conjunto, a síntese”

43 Ibidem. p. 301.

e os pontos de referência ficam sempre a critério do observador, bem como toda a possibilidade de navegação. A textura do inventário reflete a justaposição das citações e dos tempos históricos, marcando o caráter móvel desses contatos, ou seja, marcando a possibilidade permanente de mútua transformação.

Se a palavra “gênero” não parecer excessivamente definitiva, é possível dizer que o inventário é um gênero menor, não no sentido ergonômico ou no sentido de uma importância relativa, e sim na direção de um pensamento sobre o menor e suas consequências críticas. O inventário é menor na acepção de Franz Kafka da literatura menor, esboçada em seu diário, e depois apropriada e desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*⁴⁴. Utilizando algumas das palavras de Deleuze e Guattari, o inventário é uma máquina de guerra composta de pedaços heterogêneos, operando a partir de ligações provisórias e não-totalizáveis⁴⁵ – por isso o menor está ligado às noções de impureza, montagem e proliferação, termos selecionados por uma prática de leitura que privilegia a renovação dos códigos e dos sentidos. Menos do que um gênero, o inventário na literatura se aproxima de um gesto menor, um procedimento que opera em baixa frequência, como que para fugir do radar vigilante da História em progressão. A movimentação inventariante é menor por conta dos objetos que escolhe e por conta, também, do tratamento que reserva a eles, tomando-os como ruínas de um processo inacabado, e não como espelhos puros do mundo e da linguagem.

O conceito de menor, em Deleuze e Guattari, afirma uma potência que, por definição, não é definível por si mesmo – deve, portanto, ser composto, articulado e combinado. O conceito de menor funcionaria como uma conjunção, uma partícula de ligação entre outros conceitos e noções, que permite um trabalho crítico *entre* eles e *com*

44 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

45 A noção de “máquina de guerra” foi desenvolvida por Deleuze e Guattari nos volumes de *Mil platôs*: o modelo “da máquina de guerra consiste em se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome o espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal outro” Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs Vol. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 28.

eles. O inventário posto como literatura menor não leva a uma consideração da literatura marginal ou um trabalho crítico posicionado numa margem que está em relação ao centro. A perspectiva kafkiana de Deleuze e Guattari expõe a questão por outro viés: não se trata de um uso menor do padrão dominante (uma brecha no cânone, uma cadeira a mais na Academia), e sim uma vizinhança diabólica para com o dominante, exaurindo sua segurança a partir da ficção. O inventário como literatura menor é formado por pequenas peças que, mais do que “significar”, estão postas “em funcionamento” – como numa máquina. Ao inventariante cabe a desmontagem e a fuga, procurando novas tonalidades no contato das partes.

O conceito de menor opera também na chave da incompletude, postulando um operador que está sempre em vias de tornar-se outro. Os inventários de Wilcock, Borges, Vila-Matas, Bolaño e Cozarinsky estão sempre em vias de sofrer metamorfose, pois suas organizações provisórias estão sempre requisitando releituras e, portanto, decisões críticas de ordem múltipla. O gesto de construção do inventário está sempre aquém ou além da lógica que plasma o maior, tenha ele o nome que tiver (História, tradição, gêneros ou mesmo Literatura). O inventário em sua condição menor apresenta-se como uma reticência diante do mito da comunicação possível, linear e cristalina, em que uma mensagem é amarrada de tal forma por seu artífice que chega com prejuízo mínimo ao destinatário. Este é o mito da representação e da significação, bem como o mito da intenção e do controle. O gesto inventariante é a ruína do gozo pacífico do senso comum, já que intercede a favor da invenção, do lapso, do ruído e da gagueira.

A gagueira, para Deleuze, é a emergência do menor na linguagem, pois “a língua treme de alto a baixo”, como se “estendesse uma linha abstrata infinitamente variada”⁴⁶. Trata-se, portanto, de uma variação que movimenta aquilo que há de mais sólido no tecido social, representado pela própria possibilidade de troca e contato entre os indivíduos. A gagueira, segue Deleuze, é a maneira que tem o desejo de introduzir-se no campo da linguagem, submetendo-a a uma situação de desequilíbrio. A gagueira é o menor da língua, assim como o inventário é o menor da história, operando em seus interstícios a partir de uma

46 DELEUZE, Gilles. “Gaguejou” In: _____, *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 124.

lógica do desequilíbrio.

Deleuze fala de Beckett e Kafka: “o que fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio”⁴⁷. É possível dizer, portanto, para essa tarefa de anúncio e emergência do inventário na literatura, que o gesto inventariante trata também de um uso menor da grande língua que o abarca, uma linguagem ampla que responde pela história, pela tradição literária e por um método progressivo e linear de conceber tempo e espaço. O inventário, como gênero menor, trabalha com “combinações dinâmicas” carregadas de tempos heterogêneos, expostos, por sua vez, na marcação da montagem.

O inventário busca armar novos territórios no interior da história literária, ou, pelo menos, reinventar aqueles que estão disponíveis, sobrepondo-os, atravessando-os. O padrão crítico e historiográfico dominante investe na conservação e na manutenção, entendendo a literatura como forma a ser conservada, com gêneros autônomos e sólidas correspondências entre o real e o ficcional – campos já estabelecidos, que fornecem as balizas para uma leitura do presente como projeção do passado. Ao invés de pautar sua atividade pelo conjunto amplo da história, o inventariante cria uma língua estrangeira no interior da língua natal, jogando de forma delirante com esses processos aqui-conhecidos. Ele “talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste”, fazendo a língua (a história, a tradição) “gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma”⁴⁸. O inventário está irremediavelmente preso no interior desses campos majoritários que moldam o mundo – metafísica, representação, humanismo, verdade –, pois são esses os marcos do próprio pensamento. Há, contudo, na dinâmica do inventário, não só a consciência dessa limitação, mas também o desejo de uma deriva, o desejo de um atravessamento, um cruzamento oblíquo que possa clivar esses campos ao mesmo tempo em que os marca, deixando rastros no ato da coleta intrínseca ao inventário. “Assim como a nova língua não é exterior à língua”, escreve Deleuze, “tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da

47 Ibidem.

48 Ibidem, p. 125.

linguagem, não está fora dela”⁴⁹. Poderíamos reescrever da seguinte forma: sendo a história uma sintaxe rígida, o inventário aparece como seu “limite assintático”, a instauração da variação e da gagueira, composto como um “fora” que não é topológico, e sim da ordem do procedimento, uma vez que expõe essa sintaxe a múltiplos pontos de fuga simultâneos, atualizados, pela ficção, nas várias entradas dos inventários requisitados.

2.4) Inventário, coleção, filologia: atrás dos detalhes

Poucos anos antes de falecer, Edward Said reuniu e publicou algumas conferências em seu livro *Humanismo e crítica democrática*, no qual realiza uma mescla de crítica literária, crítica geopolítica e revisionismo crítico, procurando retomar nomes do passado para colocá-los em confronto com o presente (no último ensaio do livro, comentando a simultaneidade dos fluxos informacionais na contemporaneidade e o reflexo disso na produção intelectual, ele menciona Foucault em uma frase contundente: “As nossas ideias atuais de arquivo e discurso devem ser radicalmente modificadas e já não podem ser definidas como Foucault a duras penas tentou descrevê-las apenas há duas décadas”⁵⁰). A abordagem de Said já seria produtiva por seu gesto de coleta e ressignificação diante do passado – uma postura que concebo como *inventariante*, ainda que essa potência do inventário não tenha atingido a forma da escritura de Said (como ocorre nos textos literários aqui em questão) –, mas consegue ir além ao propor uma ética crítica do menor, ou ainda, a tarefa anunciada ao pensamento crítico contemporâneo pelos restos e retalhos do passado recente, um passado que permanece intervindo fortemente na seleção de prioridades e agenciamentos do presente.

Além disso, o movimento que Said faz em direção a Walter Benjamin também o aproxima da constelação que estou armando em torno do inventário – as teses benjaminianas sobre a história parecem cultivar um campo gravitacional próprio, que abarca de forma intensa e oscilante aqueles que se aproximam delas. Cinco ensaios fazem parte de

49 Ibidem, p. 128.

50 SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 159.

Humanismo e crítica democrática: os dois primeiros falam sobre o humanismo, suas origens, seu progressivo ensimesmamento, os atos escusos realizados supostamente em seu nome e, finalmente, o esboço de novas bases para a prática humanista; o terceiro ensaio é responsável pelo resgate da filologia como operação possível no presente, abrindo caminho para a reivindicação do trabalho de Erich Auerbach, que toma lugar no quarto ensaio; o quinto e último ensaio debate o papel público dos escritores e intelectuais (e como eles podem/devem ser inseridos no contexto humanista e filológico apontado nos ensaios anteriores).

Walter Benjamin aparece no percurso de Said já no início, sendo citado no primeiro ensaio e retomado brevemente no segundo. Benjamin funciona como um catalisador das questões mais prementes que levanta Said: linguagem, política e cultura – suscitadas pelo fragmento da sétima tese, “todo documento de civilização é também um documento de barbárie”, “uma noção que me parece essencialmente uma verdade humanista trágica de grande relevância, completamente sem efeito sobre os novos humanistas”, escreve Said⁵¹. A dialética apontada por Benjamin, afirma Said, é um posicionamento completamente diverso da tese reacionária de que a veneração do tradicional ou canônico deve ser oposta às inovações da arte e pensamento contemporâneos. Esse jogo entre abandono e conservação, ruptura e permanência, violência e docilidade, molda não apenas o contexto instável da realização de artefatos artísticos; pelo contrário, é o cenário que corresponde ao embate interno e externo das nações e de seus sistemas de pensamento (“O importante é que, de toda a bagagem herdada do pensamento político do século XIX, a noção de uma identidade nacional homogênea, coerente, unificada é a mais repensada, e essa mudança está sendo sentida em toda esfera da sociedade e da política”⁵²).

Said retoma Benjamin em um momento de sua argumentação em que discute duas concepções de história: “uma visão interpreta o passado como uma história essencialmente completa”, a outra “vê a história, até o próprio passado, como ainda não resolvida, ainda sendo feita, ainda aberta à presença e aos desafios do emergente, do

51 Ibidem. p. 43.

52 Ibidem. p. 44.

insurgente, do não retribuído e do inexplorado”⁵³. Para Said, a segunda visão é a mais produtiva, sendo a escolha não apenas de Walter Benjamin, mas também de Nietzsche e Emerson. Trata-se de evitar a projeção de uma monumentalidade sem vida no passado, na tradição literária e na história, o que levaria a uma veneração estéril do estabelecido – uma obliteração das possibilidades que continuam emergindo dos documentos culturais do passado. O inventário seleciona as forças históricas a partir do fragmento, tornando-se, deste modo, um filtro possível, um viés crítico entre outros, que requisita sua inserção em um conjunto de práticas para poder seguir operando. O inventário capta em sua forma a abertura à “presença e aos desafios do emergente”, conforme as palavras de Said, porque não está interessado na essência ou na pureza – em elementos que supostamente marcariam a identidade irrevogável de uma cultura, um tempo histórico ou um evento –, e sim nas combinações, contracorrentes e atravessamentos.

Um dos movimentos possíveis diante desse cenário é aquele que Said chamou de “regresso à filologia”, entendendo a “verdadeira leitura filológica” como um exercício sempre ativo, que “implica adentrar no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós”⁵⁴. “Humanismo” e “filologia” são termos removidos de seus lugares tradicionais que passam a funcionar não apenas como etiquetas (significantes que separam determinados trabalhos de outros), mas como acessórios de resgate e de memória, pois são termos utilizados de forma anacrônica, fora do compasso temporal das sucessões e evoluções, exatamente como mostrou também Georges Bataille com o “informe”, conforme visto algumas páginas atrás. O uso da etiqueta (“humanismo”, “filologia”) torna-se anacrônico porque seu objetivo é repassar os pontos cegos de seu próprio nome, sua própria história. A filologia anacrônica toma o nome de um fantasma para assombrá-lo com seus próprios recalques, conjurando uma atualização crítica de seus procedimentos (a leitura cerrada, a atenção ao menor, a exaustividade da análise). Said não fala em anacronismo, somente em filologia, e minha intenção é a de apreender o esforço do autor em direção a um reposicionamento

53 Ibidem. p. 46.

54 Ibidem. p. 82.

contemporâneo do método filológico (feito em parte através de Benjamin, responsável pela espinha dorsal desta delimitação inicial do inventário), retendo seu diagnóstico e encaminhando-o em direção ao inventário⁵⁵.

A formação do inventário se dá a partir de um método filológico, pois envolve um longo processo de familiarização e contato com uma série de elementos heterogêneos, gerando, por fim, uma escolha, a afirmação de um arranjo deliberado (uma montagem). Há, nesse método filológico de elaboração do inventário, a convicção de que, “embora a grande obra estética resista em última análise à compreensão total, há uma possibilidade de compreensão crítica que talvez nunca seja completada, mas que pode ser sem dúvida provisoriamente afirmada”⁵⁶(com ênfase no *provisoriamente*). Said reitera sua preocupação com a manutenção da “grande obra estética” (cita Adorno, Bach, Tolstói), contudo, o inventário tal como apresentado pelos textos de Borges, Wilcock, Cozarinsky, Bolaño e Vila-Matas, já não demonstra qualquer interesse pela distinção das grandes obras estéticas, preferindo estabelecer uma marcação mais restrita, mais especializada. Ao apreender o resgate de Said, a minúcia filológica permanece, a altissonância, no entanto, fica de fora. Alguns parágrafos adiante, ele afirma que há muito mais do que angústia da influência no trabalho de críticos e escritores (ele critica duramente Harold Bloom, no primeiro texto da coletânea), há também, por exemplo, “heroísmo humanista”, uma vez que “não somos escrevinhadores, nem escribas humildes, mas mentes cujas ações se tornam parte da história humana coletiva criada em nosso entorno”⁵⁷.

Se formos observar a linhagem que se forma a partir da *Historia universal de la infamia*, de Borges, veremos que a ideia de “escribas humildes” está muito mais adequada à ficção de Borges, Vila-Matas, Bolaño ou Wilcock do que a ideia de uma mente privilegiada carregando

55 Pois é o próprio Benjamin quem aponta, na sexta tese: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo”, e também “apropriar-se de uma reminiscência”; despertar no passado as centelhas de esperança, e o método filológico aparece aqui como uma reminiscência arrancada do passado, posta novamente em circulação. Cf. BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”. p. 224.

56 SAID. *Humanismo e crítica democrática*. p. 91.

57 *Ibidem*. p. 92.

a chama rara da tradição. O caminho da apropriação é árduo, e muitas coisas ficam pelo caminho. A montagem do inventário nessas ficções ocorre a partir da figura do escriba humilde, da prosa parasitária e de personagens subalternos como bibliotecários, copistas e escritores menores. Em pelo menos dois capítulos de seu *El factor Borges*, Alan Pauls cerca a questão da “escrita humilde” em Borges: “Política del pudor” e “Segunda mano”⁵⁸. Ainda assim, mesmo que a pretensão do pensamento histórico totalizante não permaneça, o método filológico da leitura cerrada e da atenção ao detalhe revelador é mantido.

Há um substrato ainda não aproveitado em todas essas forças criativas que passaram a circular na virada do século XIX para o século XX e, logo após, na emergência dos movimentos vanguardistas das primeiras décadas. Diante de um mundo feito de estímulos extremos, foi necessário estabelecer um sistema de respostas simultâneas e igualmente extremas, todas elas formadas a partir de elementos conflitantes e heterogêneos. A apropriação posterior dessas respostas vai revelando, pouco a pouco, as camadas subjacentes e, principalmente, os novos traços que o tempo vai imprimindo nos pontos mais controversos ou menos observados. É isso, em suma, que estabelece a moldura do trabalho crítico do presente em geral e da montagem do inventário em particular: a solicitação do passado através de um prisma muito específico, oblíquo e um pouco delirante, em que pese mais a habilidade na costura dos fragmentos do que a lucidez na definição das continuidades, influências ou pertencimentos.

Até certo ponto, é isso que está em jogo no retorno que Edward Said faz em direção a Leo Spitzer e Erich Auerbach, o primeiro definido por Said como “o mais brilhante leitor de textos que este século produziu”⁵⁹ e o segundo como “um homem com uma missão, uma missão europeia (e eurocêntrica) é verdade, mas algo em que ele acreditava profundamente pela ênfase na unidade da história humana,

58 Cf. PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004. A leitura que Martín Kohan realiza de Walter Benjamin, em seu livro *Zona urbana*, também segue certa matriz subalterna, procurando um Benjamin “silencioso”, “míope” e “estrangeiro”, que vive de forma parasitária as potencialidades de cinco cidades: Berlim, Paris, Moscou, Nápoles e Nova York. Cf. KOHAN, Martín. *Zona urbana: ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

59 SAID. *Humanismo e crítica democrática*. p. 47.

pela possibilidade que proporcionava de compreender Outros inamistosos e talvez até hostis”⁶⁰. Ambos são responsáveis por obras de amplo alcance e repercussão, e Said insiste que *Mimesis*, de Auerbach, publicado originalmente em 1946, vem sendo lido de forma errada, ou ainda, as leituras feitas até hoje colocaram a ênfase nos aspectos menos relevantes. Na descrição de Said, Auerbach realiza uma obra muito semelhante àquela que nos acostumamos a ver em Benjamin, ou seja, um esforço lacunar, fragmentado e instável de dar conta de eventos recentes e pouco contemplados pelo pensamento de seus contemporâneos.

Para Said, Auerbach “rejeita explicitamente um esquema rígido, um movimento sequencial implacável ou conceitos fixos como instrumentos de estudo”⁶¹, especialmente quando passa a analisar o modernismo recente de escritores como James Joyce e Virginia Woolf. Contudo, Said escolhe colocar na fatura de Auerbach a intencionalidade dessa oscilação diante da modernidade, que ocorre já nas páginas finais de *Mimesis* – quando na realidade essas declarações finais parecem apontar para uma falência do procedimento linear e cronológico que Auerbach utiliza ao longo de todo livro. Ou seja, mais do que uma autocrítica funcionando de forma retrospectiva, as considerações finais de Auerbach surgem como uma tomada conservadora de posição diante de um material que recusa florescer diante de sua leitura. É inegável, porém, que Auerbach serve a Said na medida em que confere rigor a seu resgate humanista e filológico e seu esforço em tornar os estudos literários mais “literários” e menos “culturais”. Para Said, a erudição de Auerbach (seus sólidos conhecimentos de línguas, direito, filosofia, geografia, história) era uma ferramenta utilizada para a iluminação última do texto literário, e sua postura deveria servir de exemplo para o estudioso eclético “pós-moderno”, para quem a literatura é apenas mais um dado entre outros, em uma indigesta salada multicultural (videogames, novelas, música pop, etc).

Paralelo ao retorno de Auerbach, Said trabalha com o fragmento da sétima tese de Benjamin e com sua concepção da história conflitiva e aberta à presença e desafios do emergente. Auerbach e Benjamin foram contemporâneos e ambos sofreram com a política segregacionista do III

60 Ibidem. p. 122.

61 Ibidem. p. 144.

Reich. Michael Löwy, no prefácio que escreve à edição brasileira de seu livro sobre as teses de Benjamin, menciona um carta de Auerbach a Benjamin, datada de 23 de setembro de 1935. Nela, Auerbach “referia-se à possibilidade de um contrato com a USP”, tendo inclusive passado o endereço de Benjamin às instâncias responsáveis na USP, que, no entanto, “perdeu a oportunidade de incluir Benjamin no seu corpo docente”⁶². Benjamin acompanhou as primeiras publicações de Auerbach, inclusive citando um trabalho seu sobre poesia provençal em uma resenha que publicou em 1938 no *Zeitschrift für freie deutsche Forschung*⁶³. Seus trabalhos, contudo, foram bastante diversos. Com a exceção de seu trabalho sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão e sua tese sobre o drama barro alemão, Benjamin preocupou-se intensivamente do século XIX, encaminhando-se progressivamente para uma atenção especial à passagem do XIX para o XX.

Semelhante a Said, Marshall Berman também realiza uma releitura contemporânea de Walter Benjamin, agregando, contudo, a releitura que o próprio Benjamin fazia de Marx em seu tempo. Enquanto em Said Benjamin vem acompanhado de seu contemporâneo Auerbach, para Berman as teses de Benjamin funcionam como uma oportunidade de rever Marx justamente como o ponto de fuga dessa passagem tensa dos séculos, fundamental para as vanguardas (e para a infiltração que ocorrerá entre cultura letrada e cultura de massas, alto e baixo, que Berman dissecou especialmente na arquitetura). Nos ensaios de *Aventuras no marxismo*, Berman não apenas teste a leitura que Benjamin (e outros) faz de Marx como também coloca a prova sua própria visão dessas leituras do passado, mostrando como a acumulação dos tempos sobre os textos deixa o trabalho crítico cada vez mais problemático e delicado.

Para Berman, “Marx faz parte de uma grande tradição cultural; é companheiro de mestres da era moderna como Keats, Dickens, George Eliot, Dostoiévski”⁶⁴, além de acumular sobre sua incomparável

62 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 9.

63 BENJAMIN, Walter. “Review of Renéville’s *Expérience poétique*”. In: _____. *Selected writings, vol. 4: 1938-1940*. Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.). Trad. Edmund Jephcott and others. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, p. 116-119.

64 BERMAN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 24.

percepção artística uma preocupação ética e política sem precedentes, pois “Marx herdou os valores de Goethe, Schiller e Humboldt para fundi-los a uma filosofia social radical e democrática inspirada em Rousseau”⁶⁵. Na esteira de Benjamin, Berman procura uma leitura seletiva de Marx, definindo o que ele chama de “humanismo marxista”, uma espécie de formação que “pode ajudar as pessoas a se sentirem 'em casa' na história, ainda que seja uma história que as machuque”⁶⁶ – isso porque o humanismo marxista de Berman crê que “o mesmo sistema social que tortura os trabalhadores também os ensina e transforma, de tal forma que, enquanto sofrem, eles começam a transbordar de energia e ideias”⁶⁷.

Assim como o humanismo reivindicado por Said, o humanismo marxista de Berman é também uma tática de leitura dialética da história, uma etiqueta que lhe permite escandir os eventos e posicioná-los em outras vizinhanças. Encontramos também em Michael Löwy essa menção ao marxismo seletivo de Benjamin, que “passa pelo abandono – mais do que pela crítica explícita ou por um 'acerto de contas' direto – de todos os trechos da obra de Marx e Engels que serviram de referência às leituras positivistas/evolucionistas do marxismo”⁶⁸. Löwy afirma que Benjamin tinha “a convicção de que o verdadeiro Marx está em outro lugar”⁶⁹, simultaneamente ausente e presente, nunca dando certeza sobre a direção a seguir ou a decisão a tomar.

Aventuras no marxismo é uma coletânea de ensaios diversos, escritos ao longo de um período de aproximadamente vinte anos. Depois de publicados em periódicos os mais diversos, Berman decide reunir os textos e constata que todos gravitam em torno de Marx e do marxismo e, de forma mais específica, em torno das leituras possíveis de Marx e do marxismo. A trajetória de Berman, portanto, é condensada em um inventário de autores e obras, que oferece, simultaneamente, o retrato pessoa de um pensador e uma imagem possível de um acúmulo de tempos de leitura. Marx é o ponto de partida, funcionando como uma alfândega, como a frequência que cadencia a formação do inventário. Os

65 Ibidem. p. 28.

66 Ibidem. p. 32.

67 Ibidem. p. 29.

68 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 147.

69 Ibidem. p. 148.

elementos posteriores ganham relevância na medida em que transformam esse impulso inicial de forma criativa. Tendo isso em mente, a simples menção dos autores dos quais se ocupa Berman já permite vislumbrar a coesão de sua montagem: Benjamin, claro, e também Isaac Babel, Georg Lukács, Edmund Wilson e Meyer Schapiro. Cada um deles lança Marx e uma direção diferente, o que permite a Berman ampliar sua área de cobertura sem que isso o tire da meta estabelecida inicialmente – ou seja, as possibilidades de Marx no e para o presente.

Berman nota que Babel e Benjamin morreram no mesmo ano, 1940, o primeiro assassinado pelo serviço secreto soviético, o segundo em um suicídio motivado pela perseguição nazista. Dois judeus retraídos que encontraram a morte no mesmo ano; Benjamin em uma viagem que o levou para oeste, quase chegando à Espanha e ao Oceano Atlântico, Babel em uma viagem que o levou para leste, cada vez mais fundo, em direção ao coração da Mãe Rússia (e o coração da União Soviética era, sem dúvida, a Sibéria, com suas inúmeras colônias de trabalhos forçados). Suas trajetórias apresentam efêmeros pontos de contato, e o ano de 1926 pode servir de exemplo. Este é o ano em que Babel publica *A cavalaria vermelha* (o título segundo Berman, mas que no Brasil também é conhecido como *O exército de cavalaria*), um romance de formação construído como uma colcha de retalhos, um conjunto de narrativas em que, segundo Berman, “o eu e o anteu de Babel giram em torno de um eixo de violência”⁷⁰. Para Benjamin, 1926 foi o ano seguinte à recusa de sua tese sobre o barroco alemão pela Universidade de Frankfurt. É o ano que marca sua dispersão, seu estilhaçamento, o ano em que sua produção intelectual começa a migrar das monografias para os documentos fragmentados, até culminar no Projeto das Passagens, ápice da pulsão inventariante de Benjamin.

O ano de 1926 também registra uma intensificação na atividade de Benjamin como tradutor: ele começa a traduzir *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, para o alemão. Além de seu contato com a França e seu idioma (não apenas com Proust, mas também, e principalmente, com Baudelaire, Balzac⁷¹ e Mallarmé), Benjamin, a

70 BERMAN. *Aventuras no marxismo*. p. 232.

71 Balzac é utilizado intensamente por Benjamin em seu texto sobre Eduard Fuchs. *O primo Pons*, de Balzac, livro que conta a história de um

partir de 1926, passa a cultivar relações mais próximas com a Rússia de Isaac Babel – ele é convidado a escrever um verbete sobre Goethe para a nova Enciclopédia Soviética. Em julho de 1926, o pai de Benjamin morre. Dois meses depois, ele viaja ao sul da França e lê o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, pela primeira vez. Em novembro, fica sabendo que Asja Lacis, a russa que conheceu na Itália em 1924 e por quem está apaixonado, sofreu um “colapso nervoso” em Moscou (seria um eufemismo para uma possível surra oferecida pelo serviço secreto soviético?). No dia 6 de dezembro de 1926, Benjamin chega a Moscou, onde ficará até fevereiro do ano seguinte⁷².

Um contato curioso entre Benjamin e Babel é aquele que ocorre no campo da especulação: o que teria acontecido se tivessem sobrevivido? Marshall Berman faz a pergunta no caso de Babel; Michael Löwy no caso de Benjamin. A semelhança das respostas é tamanha que parece combinada: ambos imaginam um destino de fuga e, em frases breves, condensam um cenário de décadas (textos extremamente criativos e também muito melancólicos). Berman escreve:

Babel teria dado um fantástico roteirista hollywoodiano de filmes *noirs* e uma fantástica vítima da lista negra anticomunista. Teria dado respostas enigmáticas e provocativas ao FBI,

coleccionador ludibriado, serve de contraponto às considerações de Benjamin acerca do colecionismo de Fuchs, misto de gesto artístico e reflexão historiográfica: “Balzac [em *O primo Pons*] erected a monument to the figure of the collector, yet he treated it quite unromantically” Cf. BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. *New German Critique*, nº 5 (Spring, 1975). Trad. Knut Tarnowski. Duke University Press, p. 46.

72 “In July, Benjamin's father died. In September he traveled in the South of France in the company of Jula Cohn, where he read Sterne's *Tristram Shandy*. He returned to Berlin in October, intending, as he wrote to Hoffmansthal, to stay until Christmas. When he heard in November, however, that Asja Lacis had suffered a nervous breakdown in Moscow, he rushed to her side. He arrived in Moscow on December 6, and would remain until February 1, 1927”. Cf. BENJAMIN, Walter. “Chronology, 1892-1926”. In: _____. *Selected writings, vol. 1: 1913-1926*. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004, p. 514.

exatamente como deu ao NKVD; teria ido para a cadeia, mas pelo menos teria sobrevivido. As pessoas teria apontado para ele no Farmer's Market de Los Angeles ou na Central Park West; ele teria andado para cima e para baixo pela Broadway ao lado de I. B. Singer e o traduzido para o russo. Eles teriam se transformado em personagens das histórias um do outro... Não teria sido uma vida maravilhosa? Não se agite, meu coração, não se agite.⁷³

E Michael Löwy, ao mencionar a carta de Erich Auerbach a Benjamin, em que uma possível ida de Benjamin ao Brasil, na qualidade de professor da USP, é especulada, apresenta a seguinte ficção:

Algum escritor brasileiro deveria inventar um conto com a história imaginária da estadia do ilustre exilado antifascista no Brasil dos anos 1930: sua chegada a Santos em 1934, onde teria sido recebido por alguns colegas da USP de sensibilidade progressista; suas primeiras impressões sobre o país e sobre São Paulo, a Universidade, os estudantes; seu difícil aprendizado da língua portuguesa, na tentativa de ler Machado de Assis na língua original, com o intuito de uma interpretação materialista; sua prisão pelo Dops em 1935, denunciado como agente do comunismo internacional; seu interrogatório policial, na presença de um representante da Embaixada Alemã; seu encarceramento em um navio-prisão, onde encontra e se torna amigo de Graciliano Ramos; as notas que toma num caderno, tendo em vista um ensaio comparando Graciliano com Brecht; e sua angústia, enquanto espera que o libertem ou que o deportem para a Alemanha...⁷⁴

Babel e Benjamin vão para a cadeia, mas Berman consegue ver uma vida além dela, enquanto Löwy deixa Benjamin no navio-prisão, enfrentando a mesma incerteza que o levou ao suicídio em Port Bou.

73 BERMAN. *Aventuras no marxismo*. p. 233.

74 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 9.

Seria irônico se Benjamin cruzasse o oceano apenas para repetir o mesmo destino em outra geografia (como em uma tragédia grega). Ambos arranjam amigos escritores que propiciam ideias de trabalho: Babel traduz Isaac Bashevis Singer para o russo e Benjamin encontra em Graciliano Ramos um Brecht tropical. As duas ficções ilustram de forma extrema aquilo que Benjamin pontifica na quinta tese sobre o conceito de história: a todo momento o presente perde a chance de se reconhecer no fluxo contínuo das imagens que emergem do passado⁷⁵. A consciência da possibilidade desse contato é o que diferencia o trabalho crítico do ruído. O inventário como forma é a configuração que emerge dos resultados desse contato.

2.5) Traços quase invisíveis: a tarefa do colecionador

Não é à toa que Michael Löwy afirma ser o texto de Walter Benjamin sobre Eduard Fuchs uma espécie de preparação para as teses sobre a história. Vários fragmentos das teses nasceram no texto sobre Fuchs – nas palavras de Löwy, o ensaio “contém passagens inteiras que prefiguram, às vezes literalmente, as teses de 1940”. Trata-se de “Eduard Fuchs: colecionador e historiador”, publicado em 1937 na *Zeitschrift für Sozialforschung*, a revista de Adorno e Horkheimer (que já estavam exilados no Estados Unidos), ensaio em que Benjamin aproveita o caso específico de Fuchs para delinear, dialeticamente, ressalvas ao marxismo social-democrata, que via como uma mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e culto ao progresso. O texto de Benjamin é produtivo primeiro por sua extensão, o que permite o acompanhamento de uma argumentação detida, de um percurso exaustivo por parte de Benjamin (cuja fama, por assim dizer, nasceu em grande medida por conta de seus fragmentos densos e enigmáticos – como as próprias teses sobre a história, por exemplo); contudo, na confecção de “Eduard Fuchs” encontramos referências diretas a alguns dos temas mais relevantes de Benjamin, como a reprodutibilidade técnica, o pensamento sobre as massas populares, a imagem dialética e o caráter destrutivo. Todos esses elementos – assim como os fragmentos por vezes literais das teses – postos em contato a partir de uma figura

75 “É uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado”. Cf. *Ibidem*. p. 62.

exemplar, Eduard Fuchs, e de uma atividade particularmente eloquente, o colecionismo.

Fuchs nasceu em 1870 e, assim como Benjamin e Babel, faleceu em 1940. Começou a trabalhar muito cedo, como guarda-livros na imprensa alemã. Com o tempo, passou a editor de uma revista de humor político, iniciando assim sua íntima relação com o colecionismo de imagens e gravuras – sobretudo caricaturas, desenhos satíricos, pornográficos e eróticos. A trajetória de Fuchs é impura desde seus primeiros estágios, pois a atividade de compilação é simultânea à de divulgação (e conseqüente recepção das expectativas de sua audiência massificada), assim como seus primeiros esforços de teorização da arte também respondem por uma demanda observada na rotina editorial. Fuchs, portanto, formava sua coleção enquanto trabalhava no volátil cenário da imprensa, articulando, dessa forma, a movimentação vagarosa da tradição (representada por gravuras do século XVIII, digamos) e a vertigem dos acontecimentos diários. Por conta destes últimos, Fuchs estava em contato com as duas variáveis nas páginas dos periódicos que editava (além de conseguir, em primeira mão, mais material para sua coleção). O artista alemão George Grosz, por exemplo, escreveu sobre Fuchs em sua autobiografia: “Tinha o jeito do escaravelho, mas daqueles que sempre carrega algo consigo. Colecionador, possuía a maior coleção das obras de Daumier, parte de uma gigantesca coleção de caricaturas de milhares de desenhos”; Fuchs tinha olhos para tudo, “juntava de tudo, do bom e do ruim, mas amava especialmente Daumier”, e Grosz prossegue:

Ele ficava diante de um pequeno esboço de Daumier e perguntava, num carregado sotaque de alemão do sul: “O sinhô sabe como o Daumier começava os seus trabalhos? Baum, o sinhô num sabe, não, num podia sabê?”. Ele parava, olhava bem de perto e de lado o esboço, para cima e para baixo, e apontava uns traços quase invisíveis. “Veja aqui, senhor Grosz, veja aqui, o Daumier começou num naris, num naris [sic]”, acrescentava aos berros, como se eu fosse surdo. Ele me olhava satisfeito com a sua descoberta.⁷⁶

76 GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Trad. Salvador Pane

A tradução é curiosa, quase transforma Eduard Fuchs em um personagem de Guimarães Rosa, mas serve para marcar uma característica do colecionador também apontada por Benjamin: Fuchs nunca se integrou totalmente, nunca abraçou completamente os trejeitos do erudito e do acadêmico, cultivando um pertencimento dúbio, que Grosz tentou registrar a partir da linguagem. Benjamin chega a afirmar que desde o início estava claro que Fuchs não tinha o perfil do “tipo acadêmico”, tanto por conta de suas atividades intelectuais quanto por suas escolhas políticas⁷⁷. Além disso, os testemunhos de Grosz e Benjamin concordam também nos tópicos do erotismo e do detalhe revelador, esses “traços quase invisíveis” que Fuchs descobria nos objetos de sua coleção e que mostrava aos que estavam por perto – revelando não apenas o detalhe, mas também o método de busca, a lição do treinamento do olhar (o procedimento). Para Fuchs, escreve Grosz, “na arte tudo remetia ao erotismo”, “o nu, a sensualidade e as profundas forças eróticas era algo muito bonito para ele”, e continua:

Ele não se manifestou contra o paganismo grego ou contra os cultos fálicos da Roma pré-cristã. Mas por azar seus livros foram interpretados de maneira completamente diferente de sua intenção inicial, apesar de que esta não fosse muito fácil de se identificar. Sempre achei que ele se divertia tanto quanto os seus leitores. Os livros eram um sucesso, em grande parte graças às ilustrações e os volumes adicionais que podiam ser solicitados, que

Baruja. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 221.

77 “From the very beginning he was not meant to be a scholar. Nor did he ever become a scholarly ‘type’ despite all the scholarship which he amassed in his later life. His efforts constantly projected beyond the limits which confine the horizon of the researcher. This is true for his accomplishments as a collector as well as for his activities as a politician”. Cf. BENJAMIN, “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, p. 30. A própria recusa de Benjamin pela Academia (na ocasião de sua tese sobre o drama barroco alemão) pode ser lida a partir da observação que ele faz sobre Fuchs, bem como o esforço de projetar-se “para além dos limites que restringem o horizonte do pesquisador”, uma prática que certamente marcou os trabalhos do próprio Benjamin.

aprofundavam ainda mais o temas e apresentavam figuras realmente eróticas de todas as épocas culturais da Europa ocidental, inclusive fotografias de nossos dias.

Fuchs tinha colecionado anos a fio esses desenhos, mantidos na sua mansão, construída por um arquiteto moderno. Ela era uma autêntico museu, mesmo no banheiro podia-se apreciar quadros e esculturas, lado a lado, do alto ao pé das paredes, e até no teto. Um enxame de fios jeitosamente distribuídos pela casa inteira permitia entrar em contato imediato com a polícia, desde que houvesse luz na mansão que guardava esses tesouros incalculáveis. Eduard Fuchs foi um dos personagens realmente originais de nosso tempo e fico contente de tê-lo conhecido.⁷⁸

A figura de Fuchs é extremamente complexa. Reúne em si todo um conjunto de práticas e reflexões que marcam a consolidação da modernidade e das vanguardas. Seu colecionismo joga a ênfase sobre os objetos e também sobre o próprio ato de acumulação, que funciona como uma ponte instável, ligando dois mundo em conflito (a manutenção e a ruptura, a ordenação e o gasto). Fuchs via a Roma pré-cristã sobrevivendo nos chistes eróticos da imprensa diária, e se divertia com essa incongruência das temporalidades – pois sabia que esse descompasso era profundamente desconfortável para os historiadores e pensadores estabelecidos (segundo Benjamin, aqueles confinados pelos limites das disciplinas). Eduard Fuchs compartilhava esse gosto pelas contaminações com um conterrâneo e contemporâneo seu: Aby Warburg. Mais adiante abordarei melhor a relação entre Fuchs e Warburg, e também o papel de Walter Benjamin no direcionamento dessa confluência (inclusive sua tentativa de entrada no Instituto Warburg), pensando a importância dessa convivência para o trabalho posterior de pensadores como Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman (cada um deles colocando um novo elemento na equação, como é o caso da reivindicação que Didi-Huberman faz de Carl Einstein, contemporâneo de Fuchs e Warburg (Einstein também faleceu em 1940) e também um dos “personagens mais originais” de seu

78 GROSZ. *Um pequeno sim e um grande não*. p. 222.

tempo, para usar a fórmula recém citada de George Grosz).

Por ora, basta citar a excêntrica mansão de Fuchs, transformada em museu, com os objetos da coleção preenchendo até o teto, colocando-a ao lado da biblioteca de Aby Warburg, igualmente vertiginosa, solicitando os constantes esforços de seu organizador – lar e trabalho não conhecem divisões, tampouco vida e obra (obra sua e obra alheia, pois tanto Fuchs quanto Warburg registram suas vidas a partir dos objetos que colecionam). Outro elemento de aproximação que vale ser mencionado é a apresentação de Fuchs de “figuras realmente eróticas de todas as épocas culturais da Europa ocidental, inclusive fotografias de nossos dias”, como aponta Grosz na citação anterior. Novamente entra em cena não apenas a sobreposição das temporalidades (os “nossos dias” encontrando a Roma pré-cristã), mas também o deslocamento leve, portátil, colocado em prática pela disposição do historiador/colecionador em rever sua montagem prévia. Essa concepção do trabalho sempre provisório é análoga àquela que Warburg reserva ao seu *Atlas Mnemosyne*, painéis de imagens que são ligadas por afinidades, e não pelos ditames impostos pelas fronteiras das disciplinas.

O permanente contato de Fuchs com a arte de seu tempo também é ressaltada por Benjamin, que afirma ser esse contato um dos mais importantes impulsos do Fuchs colecionador. Em uma observação particularmente perspicaz, Benjamin aponta o “incomparável conhecimento” de Fuchs “das grandes criações do passado” como aquilo que lhe permitiu reconhecer o valor de artistas como Toulouse-Lautrec, Heartfield e George Grosz com bastante antecedência. Segundo Benjamin, Fuchs estava preparado para receber com generosidade os influxos do presente, reagindo a eles mais como artista do que como historiador⁷⁹. Sua atenção sobre a caricatura e a pornografia lhe permitia

79 Benjamin reúne essas considerações em uma nota de rodapé: “Constant reference to contemporary art belongs to the most important impulses of Fuchs, the collector. Contemporary art, too, comes to him partially through the great creations of the past. His incomparable knowledge of older caricature opens Fuchs to an early recognition of the works of a Toulouse-Lautrec, a Heartfield and a George Grosz. (...) All his life Fuchs had friendly relations with creative artists. Thus, it is not surprising that his manner of addressing works of art corresponds more to the ways of an artist than those of a historian”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and

apontar a ruína de certos clichês da história da arte enquanto disciplina (Benjamin cita Wincklemann e Wölfflin, mas coloca Burckhardt ao lado de Fuchs), e indicava a presença de um “caráter destrutivo” no movimento crítico de Fuchs em direção a uma convivência entre passado e presente marcada pelo choque. No texto sobre Fuchs, Benjamin aprofunda suas reflexões acerca do caráter destrutivo, que havia iniciado no fragmento de mesmo nome publicado em novembro de 1931 no *Frankfurter Zeitung*, hoje traduzido em “Imagens do pensamento”. O texto é construído com aforismos, como “O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas” ou “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte”⁸⁰, e é também a partir desses parâmetros que Benjamin avalia o trabalho de Fuchs.

Na argumentação de Benjamin, a emergência do inventário e da coleção só pode ser produtiva se estiver ancorada em uma “inquietude da história”, uma postura que solicita daquele que realiza a montagem a consciência de que uma “constelação crítica” que permita ao fragmento do passado sobreviver no presente, encontrar a si própria na dinâmica do contemporâneo⁸¹. A relação entre o texto sobre Fuchs e as teses sobre a história coloca em prática essa consciência da inquietude, pois é do ensaio maior que Benjamin retira as densas palavras de ordem que constituem as teses. De certa forma, o caráter destrutivo também é incorporado ao procedimento autorreferencial de Benjamin, pois ele não apresenta qualquer pudor em dissecar e deformar o ensaio sobre Fuchs. Muito pelo contrário: Benjamin parece indicar que o pensamento só ganha corpo através da profanação, no contínuo ir e vir das referências e das revisões do já escrito. Seu próprio trabalho (sua obra, seus textos, os fragmentos que coletava, as citações – passagens – que colecionava) aparece como uma História em miniatura, um laboratório de testes para

Historian”, p. 37.

80 BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 237.

81 “This state of unrest refers to the demand on the researcher to abandon the tranquil contemplative attitude toward the object in order to become conscious of the critical constellation in which precisely this fragment of the past finds itself in precisely this present”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, p. 28.

a tarefa do corte e da montagem. O ensaio sobre Fuchs surge como uma narrativa coesa e estruturada, com pontos de fuga estabelecidos, desenvolvimento e conclusão – surge, em suma, como uma imagem possível da ordenação histórica. As teses, no entanto, surgem como uma metamorfose desse ordenamento, pois reconhecemos alguns traços compartilhados, sem que isso determine uma hierarquia ou preponderância. Benjamin reordena (como Fuchs, como Warburg) constantemente o inventário de seus afetos.

O ensaio de Benjamin sobre Fuchs é dividido em dez seções, que ocupam, cada uma delas, algo em torno de três a quatro páginas. Reconhecemos o texto posterior das teses principalmente nas três primeiras seções, nas quais Benjamin procura delinear as feições de uma consideração materialista da arte, para só depois abordar Eduard Fuchs de maneira detida. A primeira seção é sem dúvida o trecho mais denso do ensaio, pois Benjamin quer estabelecer desde o início o nexos que liga o ato de colecionar de Fuchs ao contexto histórico de seu tempo e a postura crítica que deve daí decorrer. Trata-se de conceber a obra de arte como um resíduo do andamento histórico, descolado das intenções de seu produtor e disponível para ser capturado no tempo presente. O ato de colecionar, segundo Benjamin, condensa em si ao menos três eventos altamente relevantes e complexos: 1) o questionamento da unidade da arte e da autonomia do objeto artístico; 2) o desvio de uma concepção histórica progressiva para uma visão da história como sobreposição e simultaneidade e 3) a consciência de que, ao solicitar o objeto artístico, o tempo passado a ele atrelado deve necessariamente também abrir-se para a intervenção crítica. Ou seja, a pré-história de nosso esforço de leitura é um processo contínuo de mudança⁸².

Na sequência dessa enumeração, Benjamin posiciona parte da

82 “For the person who is concerned with works of art in a historically dialectical mode, these works integrate their pre- as well as post-history; and it is their post-history which illuminates their pre-history as a continuous process of change. Works of art teach that person how their function outlives their creator and how his intentions are left behind. They demonstrate how the reception of the work by its contemporaries becomes a component of the effect which a work of art has upon us today. They further show that this effect does not rest in an encounter with the work of art alone but in an encounter with the history which has allowed the work to come down to our own age”. Cf. *Ibidem*. p. 28.

quinta tese, já com a citação de Gottfried Keller e a imediata advertência sobre a natureza irrecuperável de uma imagem do passado quando negligenciada pelo presente. Na tradução de Rouanet: “A verdade nunca nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”⁸³. Na tradução de Gagnebin e Müller: “A verdade não nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado”⁸⁴. E a versão de Benjamin no ensaio sobre Fuchs:

“The truth will not run away from us” – a statement found in Gottfried Keller – indicates exactly that point in the historical image of historicism where the image is broken through by historical materialism. It is an irretrievable image of the past which threatens to disappear in any present which does not recognize its common relation with that image.⁸⁵

Somente na comparação das versões é que vemos o erro da tradução de Rouanet, que deixa a última frase sem sentido ao transformar a “imagem do passado” em “imagem do presente”. Além do mais, na versão de Rouanet, desaparece a ênfase que Benjamin coloca no fluxo contínuo do passado, que permanece atingindo o presente com suas imagens, impondo a esse mesmo presente a necessidade de estabelecer um reconhecimento, uma relação com essas imagens (uma escolha que pode ou não ser feita, a partir de graus variáveis de consciência histórica). Esse fluxo contínuo aparece também na sétima tese, em que Benjamin interpreta o *Angelus Novus* de Paul Klee.

Já no parágrafo seguinte, encontramos trechos das teses 14, 15 e 16, em uma etapa em que Benjamin define a experiência com a história

83 BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”, p. 224.

84 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 62.

85 BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, p. 28.

como sendo única a cada presente – uma consciência do presente que explode o continuum da história, pois o pensamento não reage a um tempo homogêneo, e sim a um tempo saturado de “agoras”. Benjamin direciona essas reflexões para uma frase: “Historical materialism comprehends historical understanding as the afterlife of that which has been understood and whose pulse can be traced in the present”⁸⁶.

A compreensão histórica do presente (posta em prática no presente, um presente que se reconhece visado na imagem que vem do passado) é uma “vida póstuma”⁸⁷ (“afterlife”) da compreensão estabelecida no passado. O presente lê as leituras realizadas no passado ao mesmo tempo em que procura seu “pulso” na contemporaneidade. Benjamin fala de uma presença do passado que pode ser “rastreada”, como em uma movimentação detetivesca, como se a história fosse a cena de um crime – ou como se o passado fosse uma vítima negligenciada, de quem devemos nos aproximar, tomar o “pulso” e identificar se a violência que sofreu permanece circulando em nosso presente.

O sentido da vida póstuma do passado também está posto no comentário de George Grosz acerca de Fuchs, exposto anteriormente, em que a Roma pagã não só não lhe incomoda como ofereceria o substrato necessário para a fruição de seus contemporâneos. O exemplo de Fuchs é tão forte para Benjamin porque ele consegue observar em sua produção crítica e em seu colecionismo uma marca atuante de convivência dos tempos – Fuchs deu testemunho dessa operação

86 Ibidem. p. 29.

87 “Vida póstuma” é a tradução apresentada por Giorgio Agamben ao conceito de *Nachleben*, cunhado por Aby Warburg (que aqui aparece em mais uma conexão possível com Walter Benjamin). Segundo Agamben, o “tema de la 'vida póstuma' de la civilización pagana (...) define una de las principales líneas de fuerza de la meditación de Warburg. (...) El término alemán *Nachleben* usado por Warburg no significa específicamente 'renacimiento', como se ha traducido muchas veces, y tampoco 'supervivencia'. Implica la idea de esa continuidad de la herencia pagana que para Warburg era esencial. (...) la cultura es vista siempre como un proceso de *Nachleben*, es decir de transmisión, recepción y polarización”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. In: _____. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 134-136.

historiográfica revolucionária tanto na prática de sua coleção quanto no desenvolvimento de seu pensamento, nas conexões entre os objetos que propunha em seus escritos. O mesmo cenário de sobrevivência das forças irresolvidas do passado está posto por Benjamin em sua décima quarta tese sobre a história, na qual ele diz ser a história “objeto de uma construção”, “cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (Jetztzeit). Assim, a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história”⁸⁸.

Na argumentação de Benjamin, Fuchs e Robespierre aparecem unidos por conta do uso revolucionário que fazem da citação do passado. Quando preparou o primeiro volume de seu *Karikatur der europäischen Völker* – caricatura dos povos europeus –, Fuchs coletou 68 mil documentos, sendo que para a versão final do livro permaneceram apenas 500⁸⁹. Benjamin afirma que desde suas primeiras publicações Fuchs já apresentava um excepcional controle sobre seu material⁹⁰ – o que não deixa de ser irônico, já que na época em que escrevia seu ensaio sobre Fuchs, Benjamin estava atolado em uma quantidade enorme de material para seu livro das Passagens. O material era de fato tão vasto que ficou espalhado em Berlim e Paris, além de ocupar os arquivos de vários amigos de Benjamin, incumbidos por ele de guardar seus papéis (o que deu margem a muitas perdas, como atesta a descoberta que Giorgio Agamben fez de escritos de Benjamin nos arquivos de Georges Bataille⁹¹).

88 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 119.

89 “Not only the conscientiousness of a man who sees himself as a preserver of treasures but also the exhibitionism of a great collector prompted Fuchs into publishing almost exclusively unpublished illustrative material in each of his works. This material was almost completely drawn from his own collections. For the first volume alone of his *Karikatur der europäischen Völker*, he collated 68,000 pages and then chose only about 500. He did not permit a single page to be reproduced in more than one place”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, p. 47.

90 “Fuchs had given the first convincing proof of his stamina and his control of his material. The long series of his major works had begun”. Cf. *Ibidem*. p. 31.

91 Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin”, *Aut Aut* (189/190, Florença, 1982, p. 4-6).

O controle do material é fundamental para o desenvolvimento do inventário e da coleção, pois permite a articulação dos nexos e garante a circulação das conexões. Os grandes colecionadores destacam-se pela originalidade de suas escolhas, escreve Benjamin⁹², sem que isso restrinja a operação somente à escolha dos objetos – o que está em questão é, principalmente, a maneira a partir da qual os objetos serão dispostos e como será realizada a montagem (em suma, como uma massa amorfa de 68 mil documentos se transforma em uma instigante narrativa de 500 imagens).

A partir de Fuchs, Benjamin apresenta a tarefa do colecionador: devolver o objeto artístico à sua temporalidade, fazendo com que ele viva novamente em contato com as forças do tempo histórico que o gerou – agregando, além disso, a convivência com o tempo histórico de seu retorno, ou seja, o presente do colecionador. Essa reintegração é alcançada a partir da narrativização proporcionada pelo inventário, que invade a coleção e realiza montagens possíveis a partir dela (como no percurso que vemos Benjamin traçar do ensaio sobre Fuchs em direção às teses). A partir de Fuchs, portanto, Benjamin apresenta a tarefa *de um colecionador*, pois toda série é reorganizada a cada contato, a cada narrativa que o inventário extrai do conjunto. A tarefa é única a cada vez também porque a imagem que lhe cabe do passado que solicita sempre será diferente. A verdadeira força de Fuchs está em sua atenção ao apócrifo, escreve Benjamin⁹³.

2.6) A bricolagem como procedimento inventariante: preparando a mesa de operações

Poderíamos pensar em Eduard Fuchs como um *bricoleur*? Poderíamos considerar sua atividade colecionista, tal como apresentada

92 “The great collectors distinguish themselves mostly by the originality of their choice of subject matter”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, p. 56.

93 “Like caricature, the genre picture was mass art. This trait attached itself to the character of caricature and defamed the already doubtful conventional historiography still more. Fuchs sees the matter differently. The fact that he considers scorned and apocryphal matters indicates his real strength. And he has cleared the way to these matters as a collector all by himself, for Marxism had but shown him the beginning”. Cf. *Ibidem*. p. 58.

por Walter Benjamin em seu ensaio, como um procedimento afim ao da bricolagem, tal como apresentado por Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem?* O *bricoleur* é aquele que joga com os fragmentos, transformando irremediáveis incompletudes em possibilidades transitórias de sentido. “A regra de seu jogo”, escreve Lévi-Strauss, “é sempre arranjar-se com os 'meios-limites', isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos”, porque a montagem realizada pelo *bricoleur* não responde a um projeto prévio, “mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores”⁹⁴.

Essa definição do campo de ação do *bricoleur* chama a atenção pelos vários pontos de ressonância com as considerações de Benjamin no ensaio sobre Fuchs. Primeiro, o ofício do “meio-limite” (Fuchs entre a historiografia e a criação artística, entre o passado e o presente, entre a Roma pré-cristã e as imagens de Heartfield). Segundo, a natureza heteróclita dos materiais cooptados pelo colecionador (a preocupação de Fuchs em estar sempre permeável aos incontáveis estímulos imagéticos de seu tempo⁹⁵). Terceiro, a ação sobre a coleção (a narrativa, o inventário) entendida como um “resultado contingente”, uma articulação objetiva de acasos. Quarto, o caráter intempestivo do surgimento da oportunidade, como a imagem veloz da tradição ou o salto de tigre em direção ao passado, que Benjamin apresenta em suas teses⁹⁶. Quinto, a

94 LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: _____. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989, p. 33.

95 “Fuchs was one of the first to develop the specific character of mass art and thus to germinate the impulses which he had received from historical materialism. Any study of mass art leads necessarily to the question of the technological reproduction of the work of art”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. p. 57. A partir desse ponto de seu ensaio sobre Fuchs começam a aparecer as permutações mais evidentes entre esse texto e o trabalho sobre a reprodutibilidade técnica, que Benjamin havia escrito no mesmo período, 1936.

96 A imagem veloz (“célere, furtiva”) da tradição está na quinta tese; o salto de tigre em direção ao passado, na décima quarta tese. Cf. LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. p. 62 e 119.

dialética entre a manutenção e a destruição do estoque (da coleção, da tradição), que remete não apenas ao caráter destrutivo inerente à tarefa do colecionador, mas também à consciência de que o trabalho crítico só poderá prosseguir às custas dos restos de experiências falidas do passado.

Os objetos coletados pelo *bricoleur* não estão presos a funções específicas, que determinariam um limite possível para o uso. São objetos que funcionam a partir da relação estabelecida em uma série, sem que haja uma essência prévia moldando o destino dos elementos e a consequente viabilidade da montagem. Dentro da série, as temporalidades estão sobrepostas, aparentadas em uma tessitura que, por estar situada historicamente, é sempre provisória. A bricolagem, assim como acontece na intervenção do colecionador sobre seu estoque, opera inicialmente de forma retrospectiva, e “deve voltar-se para um conjunto já constituído, forma por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele”, para extrair desse inventário “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado”⁹⁷.

No cenário do *bricoleur*, “utensílios e materiais” estão mesclados dentro do mesmo conjunto, o que equivale a dizer que há um atravessamento entre método e resultado, entre ferramenta e matéria-prima. A dinâmica instável do conjunto é assegurada mesmo no derradeiro momento da intervenção, pois o substrato criativo também age sobre o instrumento – seja ele um cinzel ou um gênero literário. Tomemos como exemplo o próprio inventário, considerado aqui como uma forma literária específica: sua construção é motivada por um determinado conjunto de fatos ou personagens, que intensificam suas propriedades quando considerados como verbetes ou entradas episódicas em uma narrativa. Como vimos na leitura dos índices, o inventário é também uma conformação visual que se reproduz em abismo no interior da narrativa. Aquilo que Lévi-Strauss chama de “fazer ou refazer” o inventário diz respeito à lógica de transmissão entre uma entrada e outra: cada uma delas apresenta a anterior e a subsequente sob um prisma inédito, sem necessariamente lhe fazer referência; além disso, o operador da montagem (Borges, Wilcock, Cozarinsky, Vila-Matas ou Bolaño) passa a compartilhar os frutos de seu ato com incontáveis

97 LÉVI-STRAUSS. “A ciência do concreto”. p. 34.

“autores”, virtualmente todos que de alguma maneira também lidaram com os mesmos “utensílios e materiais”. Walter Benjamin, no ensaio sobre Fuchs, escreve que o colecionador/historiador dá um passo incontornável em direção à eliminação do fetiche da assinatura do autor⁹⁸, e isso é importante não porque corrobora a ideia de que a criação artística não possa mais ser avaliada esteticamente, e sim porque avança essa criação em direção a um cenário contra-essencialista, no qual a obra de arte é atravessada por múltiplos pertencimentos.

“A ciência do concreto”, o texto de Claude Lévi-Strauss em questão, escrito no início da década de 1960, logo depois de Lévi-Strauss tomar posse da cadeira de Antropologia Social no Collège de France (em janeiro de 1960), é ele próprio um teste de bricolagem crítica, no qual os elementos são dispostos de forma experimental. Suas seções não guardam uma relação evidente ou orgânica – não se trata de um encadeamento retórico inexpugnável, e sim de uma aproximação criativa de partes heterogêneas. O texto tem sete seções; o tema da bricolagem só aparecerá na quinta seção, depois de Lévi-Strauss ter passado por uma série de considerações etnográficas acerca de, entre outros tópicos, o reconhecimento e classificação de plantas por parte dos índios e as aproximações possíveis entre o método científico “europeu” e o ofício semiótico selvagem.

Nas duas primeiras seções, Lévi-Strauss se ocupa com a derrubada de uma falácia etnográfica: aquela que determina que os índios somente usariam seus recursos de nomeação e conceituação em função de suas necessidades – “erro cometido por Malinowski quando pretendia que o interesse dos primitivos pelas plantas e animais totêmicos era-lhes inspirado unicamente pelos reclamos de seu estômago”⁹⁹. Lévi-Strauss reconhece também nos selvagens uma ânsia por conhecimento objetivo, e percorre relatos etnográficos da Oceania, Filipinas, Califórnia (os mesmo hopi de Warburg), Sudão, Canadá, Sibéria, demonstrando a existência de um desejo de arquivo no interior das mais variadas tribos, ou seja, a iniciativa individual e coletiva de

98 “The master's name is the fetish of the art market. From a historical point of view, Fuchs' greatest achievement may be his having cleared the way for art history to be freed from the fetish of the master's signature”. Cf. BENJAMIN. “Eduard Fuchs: Collector and Historian”. p. 56.

99 LÉVI-STRAUSS. “A ciência do concreto”. p. 17.

formar um conjunto de “utensílios e materiais” (tanto discursivos quanto palpáveis) sem que isso repercutisse imediatamente na esfera do uso e da aplicabilidade. “De tais exemplos”, escreve Lévi-Strauss, “que se poderiam retirar de todas as regiões do mundo, concluir-se-ia, de bom grado, que as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas”¹⁰⁰. Na base do pensamento primitivo, portanto, está posta uma característica que aprendemos a reconhecer em todo pensamento, ou seja, a discriminação e seleção de elementos previamente assimilados.

No fim da terceira seção, Lévi-Strauss parte para as considerações acerca das combinações realizadas diante desse arquivo construído. “Somente a intuição”, escreve ele, “incitaria a agrupar a cebola, o alho, a couve, o nabo, o rabanete e a mostarda, enquanto a botânica separa as liliáceas das crucíferas”¹⁰¹, querendo demonstrar a oscilação que existe no momento da construção do inventário. A montagem excederia as limitações da ciência e trabalharia as conexões de forma mais criativa – “a literatura etnográfica revela uma quantidade delas cujo valor empírico e estético não é menor”, continua Lévi-Strauss, afirmando também que as séries desenvolvidas não são “apenas o efeito de um frenesi associativo às vezes fadado ao sucesso por um simples jogo de sorte”, dessa forma não causa espanto que “o senso estético reduzido a seus próprios recursos possa abrir caminho à taxionomia e mesmo antecipar alguns de seus resultados”¹⁰².

O texto seguirá com a aproximação do “senso estético” às possibilidades taxionômicas, ou ainda, como a organização formal de elementos retirados de um conjunto/arquivo responde a um imperativo artístico muito específico: toda “classificação, mesmo heteróclita e arbitrária, preserva a riqueza e a diversidade do inventário; decidir que é preciso levar tudo em conta facilita a constituição de uma 'memória”¹⁰³ (Lévi-Strauss está considerando, neste trecho, a validade de certa “pesquisa selvagem”, em que analogias superficiais, como aquela que une um grão em forma de dente à proteção para mordidas de cobra,

100 Ibidem. p. 24.

101 Ibidem. p. 27.

102 Ibidem. p. 28.

103 Ibidem. p. 31.

pode levar a um conhecimento mais profundo das camadas que revelam as relações entre os objetos). São os resíduos da história que permanecem nos objetos, e o ir e vir do inventário, que incide sobre o fluxo contínuo de suas relações, permite que essa “ciência do concreto” possa continuar circulando, trazendo à tona novas versões de antigos procedimentos de observação, conceituação e nomeação. “O *bricoleur*”, aponta Lévi-Strauss, “se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas”¹⁰⁴, sem que determine qualquer hierarquia na coleta dos resíduos, pois “tanto o cientista quanto o *bricoleur* estão à espreita de mensagens, mas, para o *bricoleur*, trata-se de mensagens de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona”¹⁰⁵.

104 Ibidem. p. 34.

105 Ibidem. p. 35.

3. A MEMÓRIA DO INVENTÁRIO

*Para dominar uma criatura humana,
basta classificá-la historicamente.
Elias Canetti, Auto-de-fé*

É necessário articular, ainda que brevemente, uma exposição que leve em conta os aspectos arcaicos do inventário, ou seja, o percurso histórico dentro do qual o inventário se confundia com as listas, as enciclopédias, as enumerações teológicas e burocráticas, as classificações e todo tipo de exercício taxonômico. Quem eram os responsáveis por esses exercícios taxonômicos e que tipo de mentalidade, de visão de mundo, eles professavam e estimulavam? Qual a ordem do discurso que estava em funcionamento no momento de configuração desses inventários, dessas listas e classificações e de todas essas enumerações? São inúmeros os gestos de classificação ao longo do tempo e da história, todos comprometidos com um contexto específico e de alta complexidade, dentro do qual elementos filosóficos e linguísticos são indissociáveis de elementos religiosos, políticos e sociais. As observações que inicio agora não se pretendem exaustivas, dada a amplitude do campo de estudos que diz respeito à história das classificações e das taxonomias, além do fato evidente de que a verticalização em tal ponto escaparia do escopo da tese. Tais observações, contudo, servem para dar a dimensão do substrato arcaico ao qual o inventário como categoria crítica faz continuamente referência – ainda que de maneira subterrânea.

3.1) A memória clássica do inventário

Dito isso, passo para a leitura de um manual de Umberto Eco, intitulado *A vertigem das listas*. Assim como o livro recente de Georges Didi-Huberman, *Atlas, como levar o mundo nas costas?* (que abordarei de forma detida mais adiante), o livro de Eco sobre as listas é fruto de uma curadoria: convidado pelo Museu do Louvre para organizar uma mostra sobre o assunto que quisesse, Eco escolheu o tema da lista e organizou um estudo-catálogo, cuja versão final é *A vertigem das listas*. Ali está dado um extenso percurso que tem como ponto de organização os esforços de classificação e catalogação ao longo da tradição

ocidental: Eco menciona o Livro XVIII da *Iliada* de Homero (o escudo de Aquiles e também a contagem dos navios), a *Teogonia* de Hesíodo, a *Eneida* de Virgílio, a *Divina Comédia* de Dante, o *Orlando Furioso* de Ariosto, *Macbeth* de Shakespeare, a *Anatomia da melancolia* de Robert Burton, o *Teofrasto* de Diógenes Laércio, o *Dom Quixote* de Cervantes, o *Gargântua e Pantagrue* de Rabelais, o *Fausto* de Goethe, o livro de Ezequiel, além de autores mais recentes como Italo Calvino, Walt Whitman, Marcel Proust, Victor Hugo, James Joyce, Eugenio Montale, Oscar Wilde, Thomas Pynchon, Georges Perec, Roland Barthes, Alfred Döblin, André Breton, Carlo Emilio Gadda, Alberto Arbasino, ele mesmo, Umberto Eco, e muitos outros. Os trechos de textos são montados, em *A vertigem das listas*, ao lado de imagens, reproduções de pinturas de artistas tão variados quanto Domenico Ghirlandaio, Goya, Max Ernst, Gustave Doré, Gustave Moreau, René Magritte, Alexandre Brun, Lucas Cranach, Gustav Klimt, e também reproduções de objetos de Damien Hirst, Joseph Cornell, Claudio Parmiggiani, Ilya Kabakov, entre outros¹⁰⁶.

As imagens escolhidas por Eco oferecem as mais variadas visões – o que mostra a variedade quase incalculável de possibilidades e de usos da classificação. São cenas de batalhas (em terra e na água), massacres, cortejos fúnebres, homenagens a reis e rainhas, cenas de corte, baile, fábricas de cartas de baralho, imagens de imagens (pinturas de coleções de pinturas), cenas cotidianas de cidades medievais, cegos lutando diante de um precipício, Jesus que volta à Terra e separa os justos dos pecadores, pinturas de coleções de instrumentos, pinturas de objetos pitorescos encontrados no Oriente, pinturas de animais, pedras, flores e plantas, grupos de anjos, grupos de demônios, coros de anjos cantores, grupos de cavalos, frisos de sarcófagos, templos e ruínas, vendedores de peixes que mostram seus produtos e vendedores de frutas que mostram seus produtos. “O medo de ser incapaz de dizer tudo”, escreve Eco, “nos atinge não apenas quando estamos diante a uma infinidade de nomes, mas também quando estamos diante de uma infinidade de coisas. A história da literatura é cheia de obsessivas

106 Cf. ECO, Umberto. *The infinity of lists*. Tradução ao inglês de Alastair McEwen. Nova York: Rizzoli, 2009. No corpo do texto, optei por indicar o título da obra de Eco em português (*A vertigem das listas*). Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010), mesmo que tenha utilizado, para a leitura, a tradução ao inglês.

coleções de objetos”¹⁰⁷. A catalogação e a classificação, portanto, colocam escritura e imagem lado a lado, facetas complementares de um mesmo desejo de ordenar o caos, uma tarefa contínua e permanente na tradição ocidental, como aponta Eco. Nesse sentido, textos e imagens são lidos em conjunto, dentro de um projeto de arqueologia do desejo de dar ordem e sentido aos objetos, ideias e conceitos desenvolvidos ao longo da história.

Como se guiar no caos das listas, ou, como quer Eco, na vertigem das listas? A igreja organiza sua teologia com listas e inventários (salvos, pecadores, anjos, demônios, doações, pagamentos e recebimentos, relíquias); escritores escrevem o mundo como listas, pintores pintam o mundo como listas imagéticas; governantes e burocratas controlam, administram e quantificam os corpos e os trânsitos a partir das listas; a acumulação é o signo distintivo dos ricos e poderosos, e tudo deve ser relacionado e quantificado, para ser conhecido e divulgado; eruditos estudam o céu e a terra e todos seus frutos e elaboram listas para organizar as informações que coletam, século após século. Disciplinas, discursos e visões de mundo se cruzam e se misturam no interior do gesto de classificar, o mundo natural se desfaz e refaz na configuração do mundo artificial da lista, esfumando toda possibilidade de manutenção de fronteiras. O ponto fundamental a reter da argumentação de Eco é o seguinte: toda atividade humana, em algum ponto e em maior ou menor grau, faz e fez uso da classificação, da catalogação e do inventário. A partir daí, é preciso realizar escolhas e montagens, propor um percurso – que é precisamente o que faço nesta tese.

Umberto Eco, ao fim de seu percurso – que é, em grande medida, um experimento de confronto entre imagens e textos tendo como ponto comum a pulsão inventariante –, resgata Michel Foucault e seu *As palavras e as coisas*. O livro de Foucault fecha a reflexão de Eco e aponta sua reflexão (seu experimento) em direção a uma base mais “técnica” de apoio – como se fosse possível reler o livro de Eco, em retrospecto, depois dessa finalização foucaultiana, justamente como um atlas que glosa *As palavras e as coisas*. “Vamos, cuidadosamente, reler a lista de animais de Borges”, escreve Eco, e, em seguida, passa às considerações de Foucault sobre o conto de Borges – considerações que

107 Ibidem. p. 67. Tradução ao português minha.

abrem *As palavras e as coisas*¹⁰⁸. Cito a lista de Borges – resgatada por Foucault e Eco – no original (trata-se de uma passagem do texto “El idioma analítico de John Wilkins”): “Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias”, escreve Borges, fazendo referência aos projetos de Wilkins, “recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en”, e aí Borges inicia a enumeração: “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación”, e, finalmente, “i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”¹⁰⁹.

Na versão de *As palavras e as coisas*, que Foucault afirma que “nasceu de um texto de Borges”, a “enciclopédia chinesa” se divide em “a) pertencentes ao imperador; b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação”, e, finalmente, “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. “No deslumbramento dessa taxinomia”, continua Foucault na mesma página, “o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar nisso”¹¹⁰. “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste”, escreve Foucault um pouco depois (e é exatamente esse o trecho que Eco transcreve em *A vertigem das listas*), “em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado”, pois o “impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais”, continua Foucault, “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo

108 Ibidem. p. 395.

109 BORGES, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins”. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Bolsillo, 1981, p. 104-105.

110 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. IX.

de camelo” - onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve?”¹¹¹. É interessante observar que a lista de Borges inclui também os animais “desenhados”, fazendo com que a catalogação abarque não apenas o “real”, mas também o “representado”, aquilo que diz respeito à convencionalidade do reconhecimento dos símbolos – além de representar aquele cruzamento entre texto e imagem que ressaltai acima com relação ao experimento de Umberto Eco em *A vertigem das listas*.

Eco afirma, a respeito do comentário de Foucault sobre a lista de Borges, que “aquilo que torna a lista realmente perturbadora é o fato de que, entre os elementos que classifica, inclui também aqueles já classificados”, pois “uma série é normal quando não inclui a si mesma”¹¹². E completa, na página seguinte: “A série de todos os conceitos é um conceito e a série de todas as infinitas séries é uma série infinita”¹¹³. É nesse ponto que o pensamento classificatório entra em curto-circuito – quando a série encontra um modo de inserir a si própria no mecanismo que construiu para dar ordem ao caos. Como aponteí algumas páginas atrás, o inventário como categoria crítica funda-se precisamente nesse cenário, pois sua base crítica está na configuração de uma série de ficções que tomam a forma de inventários – e os elementos dessa série são postos em contato e confronto no interior de um inventário. Essa postura se alinha, portanto, com o curto-circuito proposto pelo texto de Borges e desenvolvido seja por Foucault, seja por Umberto Eco, que finaliza seu atlas de textos e imagens sobre a classificação com sua reflexão sobre o caráter atípico do texto de Borges. Depois de um longo percurso, dentro do qual a classificação como procedimento foi esmiuçada a partir de vários textos e imagens, Umberto Eco alcança o ponto que escolheu para deixar em suspensão a reflexão sobre as potências da pulsão inventariante. Esse ponto, que é a obra de Borges, é exatamente o ponto do qual parte o inventário em minha tese, um ponto que, além disso, se desdobra e se complexifica no encontro de Borges com Michel Foucault (tanto no tópico da classificação, que estou abordando agora, quanto no tópico da infâmia e

111 Ibidem. p. XI.

112 ECO. *The infinity of lists*. p. 395.

113 Ibidem. p. 396.

de seus desdobramentos, que é o tema de um dos próximos capítulos da tese).

Depois de contemplar rapidamente o percurso de Umberto Eco e alcançar seu significativo ponto final com Borges e Foucault (que, não por acaso, é também um dos pontos iniciais de minha tese sobre o inventário), proponho uma retomada dessa “memória do inventário” a partir do personagem principal do texto de Borges, ou seja, John Wilkins (1614 – 1672). Paolo Rossi afirma que Wilkins foi “o mais conhecido e celebrado entre os teóricos da língua universal”, que seu mestre, Comênio, “dedicando à Royal Society, em 1688, a sua *Via lucis vestigata et vestiganda*, afirmava que a obra de Wilkins, publicada naquele mesmo ano, representava a realização de seu programa e de suas mais altas aspirações”¹¹⁴. Comênio, Wilkins e tantos outros discípulos lutaram, ao longo de todo o século XVII, para a elaboração de dicionários e tratados sobre a língua universal, um esforço de reunir toda a humanidade sob a mesma linguagem e, dessa forma, alcançar a paz. Lutavam contra o caos do interior de um caos que eles mesmos ainda não estavam aparelhados para reconhecer: “Na cultura do século XVII”, escreve Rossi, “existem comunidades de médicos, de homens de lei, de filósofos, de cultores de filosofia natural e de matemática, até de astrônomos, talvez até de químicos, mas certamente *não existem* grupos de pessoas que se reconheçam como 'linguistas’”, e se procurarmos hoje reconstruir os percursos da linguística nessa época, “encontramo-nos diante de textos de personagens que se ocuparam, ao mesmo tempo e com competência, daqueles campos de estudo que denominamos hoje teologia, arqueologia, história, linguística, biologia evolucionista, antropologia cultural, geografia”, e se “abrirmos qualquer texto setecentista referente à linguagem em geral e às línguas universais em especial”, continua Rossi, “encontramo-nos em presença de uma singular mistura de temas”, desde “línguas, hieróglifos e alfabetos, línguas cifradas e escrituras secretas, lógica e gramática”, até “detalhadas classificações dos elementos e dos meteoros, das artes liberais e mecânicas, dos minerais e dos metais, das plantas e dos

114 ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 280.

animais”¹¹⁵.

Um dos companheiros de Wilkins, Francis Lodowick, em um tratado de 1646 sobre a língua universal, preparou “uma coletânea”, “em ordem alfabética”, “de todos os termos primitivos ou radicais, cada um deles seguido do elenco dos substantivos, adjetivos e advérbios derivados; um índice-dicionário alfabético que permita a remissão aos termos radicais; finalmente um dicionário que contenha a tradução de cada termo na nova escrita”¹¹⁶. Cave Beck, em 1657, apresenta um novo método, agora numérico: “No dicionário numérico, a cada número devia corresponder uma série de termos de idêntico significado nas várias línguas; todos estes termos deviam pois estar dispostos alfabeticamente num dicionário, de modo que cada um dos dois dicionários pudesse servir de 'chave' para o outro”¹¹⁷. A tentativa de organização do mundo e da linguagem por parte desses proto-lingüístas, que era, em suma, um esforço de resgatar a harmonia que a humanidade conhecia antes da Torre de Babel, termina por acrescentar camadas ainda mais densas de confusão e caos no que diz respeito à linguagem. “O problema da língua universal e artificial”, escreve Rossi, “vai se ligando, de maneira cada vez mais orgânica, com o da enciclopédia e se entrecruza – sobretudo no caso de Wilkins – com a busca de um método capaz de ordenar e oferecer uma classificação sistemática dos elementos constitutivos do mundo”¹¹⁸. Uma classificação sistemática dos elementos constitutivos do mundo: uma linguagem completa, portanto, que pudesse dar conta de um mundo que se pensava coeso, abarcável, um mundo que tivesse o tamanho da projeção mental desse mesmo mundo. A catalogação funciona como um método que se pretendia representação do mundo mas que, na verdade, criação de um mundo diverso, regido pelas regras artificiais criadas não apenas por Wilkins, mas por uma série de estudiosos de seu círculo.

“O projeto de uma língua artificial e universal, composta de símbolos cujo significado seja convencionalmente estabelecido”, escreve Rossi, “implica o projeto de uma *enciclopédia*”, ou seja, “a enumeração completa e ordenada, a classificação metódica e rigorosa,

115 Ibidem. p. 268.

116 Ibidem. p. 290.

117 Ibidem. p. 293.

118 Ibidem. p. 295.

de todas aquelas coisas e noções às quais se quer que corresponda um signo na língua. Como a funcionalidade da língua universal”, continua Rossi, “depende da amplitude do campo de experiência que ela consegue abarcar e do qual é capaz de dar conta, a língua perfeita exige uma *classificação preliminar* de tudo o que existe no Universo e que pode ser objeto de discurso, requer uma *enciclopédia total*, a construção de *tabelas perfeitas*”¹¹⁹. A articulação do inventário com uma ideia de “mundo possível”, além de sua incontornável relação com a linguagem que o limita, é, como visto acima, uma constante em sua história e em sua memória.

O desejo, portanto, era o de ordenar o caos da linguagem – tantos idiomas diferentes e, dentro desses idiomas, tantos vocábulos, tantas palavras em permanente mudança, abertas aos diferentes modos de fala, às diferentes subjetividades que as utilizavam ao longo da história. Diante disso, era preciso organizar um sistema unívoco, por mais complexo que fosse. O que se mostrava verdadeiramente difícil é que a linguagem recobre tudo, todos os campos do saber e do viver, que estão, também eles, sob o signo do caos: plantas, pedras, animais da terra, do ar e da água, instrumentos fabricados pelo homem, tecidos, vestimentas, cores. Era preciso inventariar todos esses elementos tendo como horizonte uma linguagem artificial, reconhecida por todos, que só era possível depois do devido inventário de todas as variações da língua e de seus termos.

Para cada inventário das coisas externas corresponde um inventário da linguagem, em um ciclo de atribuições e nomeações que é virtualmente infinito (porque sempre surgirão variações, descobertas, revisões e dissensos). “Entre a metade do século XVI e os primeiros anos do século XVIII”, escreve Rossi, “a situação das ciências da natureza, mesmo no que diz respeito à *quantidade* dos dados e das informações, sofreu uma reviravolta radical”¹²⁰. Mesmo que sempre à beira da impossibilidade, tais esforços de classificação – sobretudo a partir de Lineu (que nasce em 1707 e aproveita para sua formação, portanto, as inovações de Wilkins) – transformaram a linguagem, revertendo, desse modo, o ciclo: aquilo que era descrição impressionista (as feições, as cores, as sensações) foi substituído por um conjunto de

119 Ibidem. p. 303.

120 Ibidem. p. 312.

termos técnicos reconhecíveis dentro de uma comunidade de estudiosos. “O problema de uma língua universal baseada sobre a preliminar e racional ‘tabulação’ dos elementos”, escreve Rossi, “de cujo conjunto resulta constituído o mundo, coloca-se historicamente como a outra face do problema do método, compreendido como ‘classificação’ das plantas e dos animais, como inventário da criação”¹²¹. O inventário é ainda restrito à totalização, ao sentimento do mundo como resultado de uma criação divina perfeita, que é maculada pelas tentativas canhestras do homem de melhor o compreender.

“Reproduzindo em detalhes algumas destas classificações”, continua Rossi, acenando já para os desdobramentos posteriores desse cenário, “Leibniz comporá, entre 1702 e 1704, aquelas amplas tabelas de definições que constituem o mais importante documento de seus projetos de uma enciclopédia universal”¹²². A retomada proposta por Leibniz das ideias de Wilkins e seu grupo – uma retomada que também será efetuada por Lineu algumas décadas depois – ganha complexidade com o desenvolvimento de seu conceito de “mônada”. Gilles Deleuze, no célebre livro que articula Leibniz e o barroco através do conceito de “dobra”, dá a dimensão desse contato entre unidade e multiplicidade que está implícito na interface entre a mônada e a série: “Vimos que o mundo era uma infinidade de séries convergentes, prolongáveis umas nas outras, em torno de pontos singulares”, escreve Deleuze, “assim, cada indivíduo, cada mônada individual expressa o mesmo mundo em seu conjunto, embora só expresse claramente uma parte desse mundo, uma série ou mesmo uma sequência finita. Disso resulta”, conclui Deleuze, “que um outro mundo aparece *quando as séries obtidas divergem na vizinhança de singularidades*”¹²³.

Esse trecho de Deleuze é bastante representativo da revisão historiográfica que encontramos em vários momentos do pensamento do século XX. Quando Deleuze, resgatando Leibniz, escreve que “um outro mundo” aparece quando as “séries obtidas divergem na vizinhança de singularidades”, ecoa aquilo que Foucault escreveu sobre o resgate que Borges propôs de Wilkins – a proximidade temporal de Borges, Foucaul

121 Ibidem. p. 322.

122 Ibidem. p. 309.

123 DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 104.

e Deleuze se complementa com a proximidade temporal de Wilkins e Leibniz. Foucault também fala de “vizinhança” e de “singularidades” quando afirma, a respeito da lista de Borges, que o “impossível não é a vizinhança das coisas”, e sim “o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”, como vimos acima.

“Na metade do século XVIII”, escreve Rossi, “as impostações de Tournefort e de Lineu parecem inatuais e distantes, assim como inatural e distante parece a ideia de uma classificação das coisas naturais que constitua também uma língua perfeita”¹²⁴. As feições da classificação e da catalogação vão mudando: aquilo que havia sido proposto por Wilkins é transformado por Lineu e por Leibniz, e também isso vai aos poucos se transformando. A segunda metade do século XVIII é marcada pelo projeto da *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, cujo primeiro volume foi publicado em 1751 e cujos últimos volumes foram publicados em 1772. “O elemento radical da *Enciclopédia*”, escreve Robert Darnton, “não residia em uma visão profética das distantes revoluções Francesa e Industrial, mas em uma tentativa de mapear o mundo do conhecimento segundo novas fronteiras, determinadas única e exclusivamente pela razão”¹²⁵. A *Enciclopédia* foi um trabalho coletivo que custou muito tempo e dinheiro, uma espécie de colcha de retalhos que espelhava o caráter oscilante e movimentado da construção da filosofia da época: “Voltaire empenhou sua pena e seu prestígio pela causa, e as fileiras de colaboradores de Diderot e D'Alembert fortaleceram-se com outros autores ilustres, inclusive a maioria dos que começavam a ser identificados como filósofos”, tais como “Duclos, Toussaint, Rousseau, Turgot”, entre outros; “Diderot e D'Alembert”, continua Darnton, “apontavam também como colaboradores Montesquieu e Buffon, cujas obras citavam constantemente, embora, ao que parece, nenhum deles tenha escrito algo expressamente para a *Enciclopédia*”, pois Montesquieu morreu em 1755, “deixando um trecho que foi publicado postumamente no verbete GOÛT”, e Buffon “manteve distância da *Enciclopédia*, talvez por já

124 ROSSI. *A ciência e a filosofia dos modernos*. p. 327.

125 DARNTON, Robert. *O iluminismo como negócio: história da publicação da “Enciclopédia”, 1775-1800*. Tradução de Laura Teixeira Motta; Marcia Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 20.

estar em apuros defendendo as passagens pouco ortodoxas de sua *Histoire naturelle*, cuja publicação começou em 1749”¹²⁶ (Buffon é bastante citado por Foucault em *As palavras e as coisas* e também por Rossi em *A ciência e a filosofia dos modernos*).

Na imediata passagem dos frutos do trabalho de Wilkins, Diderot e D'Alembert estabelecem um modelo classificatório pautado somente pela razão – um modelo, portanto, que está distante do desejo de estabelecer uma ordem artificial que tivesse como objetivo último o restabelecimento de um mundo (ou de uma mentalidade ou linguagem) anterior à Torre de Babel. O inventário passa por uma transformação de princípios: ao invés de trabalhar dentro de um projeto de língua artificial, de simbolização e transformação das linguagens em uma única língua, passa agora a ser veículo não mais da língua universal, e sim de um projeto filosófico que procura abarcar a totalidade dos conceitos do mundo. “As ciências trazem sempre consigo o projeto mesmo longínquo”, escreve Foucault, “de uma exaustiva colocação em ordem: apontam sempre para a descoberta de elementos simples e de sua composição progressiva; e, no meio deles, elas formam quadro, exposição de conhecimentos, num sistema contemporâneo de si próprio”¹²⁷. Desde o século XVI até o presente (o presente de Foucault quando escreve *As palavras e as coisas*, a década de 1960), Foucault rastreia o projeto da “exaustiva colocação em ordem”. Com diversas máscaras ao longo das décadas, servindo a interesses cambiantes, a classificação, no entanto, segundo Foucault, é sempre pautada pelo desejo de “quadro”. O sistema que é “contemporâneo de si próprio”, segundo as palavras de Foucault, é o sistema que está irredutivelmente ligado ao tempo que o viu nascer, aos aspectos contingenciais e históricos de sua emergência.

Assim como Eco faz em seu manual, Foucault guarda para o fim o momento da suspensão, o momento da dispersão dessa lógica cerrada que sempre cercou a pulsão inventariante (é curioso, no entanto, que o texto escolhido por Eco como seu final seja o texto escolhido por Foucault como seu início). “A psicanálise e a etnologia ocupam, no nosso saber, um lugar privilegiado”, escreve Foucault já nas páginas finais de *As palavras e as coisas*; “Não certamente porque teriam,

126 Ibidem. p. 21.

127 FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. 103.

melhor que qualquer outra ciência humana, embasado sua positividade e realizado enfim o velho projeto de serem verdadeiramente científicas”, antes porque, continua Foucault, “nos confins de todos os conhecimentos sobre o homem, elas formam seguramente um tesouro inesgotável de experiências e de conceitos, mas, sobretudo, um perpétuo princípio de inquietude, de questionamento, de crítica e de contestação daquilo que, por outro lado, pôde parecer adquirido”¹²⁸. A argumentação final de Foucault acrescentará, ainda, Nietzsche, Bataille e Blanchot (e também Kafka e Mallarmé), além, evidentemente, do Jorge Luis Borges que está presente desde a primeira linha do livro de Foucault. Depois de seu percurso histórico – que estabelece uma moldura que vai do século XVI ao século XX e que mantenho nesta breve memória do inventário – , Foucault encerra suas especulações dando as diretrizes daquilo que vê como um momento e um conjunto de práticas epistemológicas que contribuem para uma “contestação” do próprio percurso recém-feito.

O percurso do inventário pensado como categoria crítica inicia-se precisamente nessa virada contestatória – como atesta a aproximação que realizei com Bataille algumas páginas atrás. A definição que Bataille dá para o “informe” ocorre justamente em um dicionário (*Documents*) que foge de maneira substancial de todo esse cenário clássico de catalogação e classificação. Não se trata apenas de uma definição, e sim de uma definição que contém um desenvolvimento programático, uma contestação da própria história que o tornou possível – por isso chamei esse movimento de “a passagem da significação à operatividade”. Também o inventário, que postulo nesta tese como categoria crítica, parte do mesmo movimento definitório e, simultaneamente, programático. Ganha um contorno ainda mais radical porque tem como objetivo realizar uma condensação de Bataille, Borges e Foucault, sobretudo no que diz respeito às considerações deste último com relação aos dois primeiros. Em termos práticos, o que procuro fazer é uma montagem de três momentos de *As palavras e as coisas*: o aspecto contestatório de Georges Bataille (anunciado por Foucault nas últimas páginas), o aspecto monstruoso da lista de Borges (que percorre toda a argumentação de Foucault como uma espécie de fantasma subterrâneo) e o aspecto revolucionário da própria argumentação de Foucault no que diz respeito à abordagem da classificação e da catalogação – que

expandendo em direção a uma definição do inventário como categoria operativa para pensar um recorte literário específico.

Essa fantasia da ordem e dos sistemas de organização – que é esgarçada e virada do avesso por Foucault em *As palavras e as coisas* – é um dos grandes alvos dos inventários irônicos de Borges e de Juan Rodolfo Wilcock. Na leitura de seus inventários, portanto, é preciso ter em mente esse percurso do pensamento clássico – que aqui dividi, basicamente, entre Eco, Rossi e Foucault. Borges e Wilcock estão em constante contato, por vezes de forma paródica, com as teorias de explicação do mundo e do cosmos que vicejaram abundantemente no “pensamento clássico” de que fala Foucault. “O signo no pensamento clássico”, afirma Foucault, “não apaga as distâncias e não abole o tempo: ao contrário, permite desenrolá-los e percorrê-los passo a passo”¹²⁹. Diante dessa mentalidade progressista de contato com o signo, a literatura do inventário contrapõe uma montagem de temporalidades e espaços que inaugura um novo percurso: não mais passo a passo, com pontos de passagem coordenados, e sim um procedimento saltado, feito de cortes e sobreposições – o que já pode ser visto, por exemplo, no dicionário organizado por Georges Bataille na revista *Documents*. Todo esse panorama do pensamento clássico passa a ser revisto com as vanguardas do início do século XX – Bataille e Kafka, como lembra Foucault nas páginas finais de *As palavras e as coisas* e, especialmente, a revisão irônica feita por Borges em seus contos (um ponto destacado por Foucault e também por Umberto Eco, como vimos). É a partir desse contexto de virada epistemológica – de emergência de um “perpétuo princípio de inquietude”, como afirmou Foucault – que se posicionam as ficções inventariantes da série estabelecida em minha tese. A memória do inventário, no entanto, permanece como pano de fundo, como uma espécie de linha de fuga que dá contraste aos procedimentos ficcionais postos em prática por Borges, Wilcock, Vila-Matas, Cozarinsky e Bolaño.

3.2) A memória arcaica do inventário

Antes de partir definitivamente em direção a esse cenário que se desdobra a partir das vanguardas, proponho um recuo histórico mais

pronunciado, com o objetivo de rastrear os aspectos arcaicos da pulsão inventariante. A advertência do início se repete aqui: diante de séculos e séculos de história, é forçosamente necessário estabelecer um limite, uma moldura arbitrária que faça a relação entre o arquivo (infinito, inabarcável) e sua atualização. A memória arcaica do inventário, portanto, funcionará como uma espécie de suplemento à memória clássica do inventário, definida já de antemão por conta de seu profundo diálogo com o estabelecimento crítico do inventário no século XX. Fica já estabelecida, de início, a delimitação de uma consciência das interpenetrações dos tempos, dos estilos, das mentalidades, das explicações e dos fluxos conceituais que povoam a história – sem essa consciência, nenhum trabalho crítico pode dialogar de forma séria com nossa própria contemporaneidade. Esse pensamento percorrerá toda a tese, como uma espinha dorsal de sustentação teórica e especulativa – sobretudo nos momentos em que a reflexão for pautada pelos textos de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin.

Em *A hermenêutica do sujeito* – livro que reúne as anotações do curso dado no Collège de France entre 1981 e 1982 – Michel Foucault, entre muitos outros objetivos, procura dar conta da leitura de uma série de textos da Antiguidade (Platão, Epicuro, Plínio, Plutarco, Galeno, Musonius Rufus, Sêneca, Epicteto, Fílon de Alexandria, Luciano). Ao comentar os *Pensamentos* do imperador Marco Aurélio (121-180), Foucault encontra prescrições e exercícios que procuram oferecer a “visão infinitesimal do sujeito que se debruça sobre as coisas”¹³⁰. Contrapondo as ideias de Marco Aurélio àquelas de Sêneca, Foucault encontra, como “primeiro momento” do percurso do primeiro, a tarefa de “definir e descrever sempre o objeto cuja imagem se apresenta ao espírito. A expressão grega para 'definir' é a seguinte: *poieisthai hóron*. *Hóron* é a delimitação, o limite, a fronteira. *Poieisthai hóron* é, se quisermos, 'traçar a fronteira’”¹³¹. Estamos sob o contexto geral do “cuidado de si” e das múltiplas formas possíveis de “exame de consciência” dadas pela filosofia e pelo pensamento da Antiguidade.

130 FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 352.

131 Ibidem. p. 355.

Foucault procura apreender os movimentos iniciais da declaração epistemológica das possibilidades de contato entre o homem, sua subjetividade e o mundo circundante – a captura de forma detida o momento em que se faz necessário “traçar fronteiras” entre essas esferas de correspondências mútuas.

“O exercício espiritual que está em questão”, escreve Foucault, “consistirá, portanto, no seguinte: do que daremos descrição e definição?”, “de tudo que se apresenta ao espírito”, responde em seguida, e continua: “O objeto cuja imagem se apresenta ao espírito, tudo que vem ao espírito (*hypopíptontos*) deve ser de algum modo vigiado e deve servir de pretexto, de ocasião, de objeto para um trabalho de definição e descrição”; a ideia de que “é preciso [intervir] no fluxo das representações tais como se nos dão, tais como se nos chegam, tais como desfilam no espírito, é uma ideia que encontramos correntemente na temática das experiências espirituais da Antiguidade”¹³². A ideia encontrada correntemente nas experiências espirituais da Antiguidade, portanto, é aquela que determina como positivo o gesto de definição e descrição diante do mundo e de seus elementos aleatórios e caóticos. Mais do que positivo, esse gesto é proposto como uma espécie de signo distintivo entre o sujeito e o mundo e, além disso, entre o sujeito da *pólis* e todo o ambiente dito bárbaro circundante. Definir e descrever os fluxos das experiências é a tarefa cotidiana do homem sábio, que se deixa atravessar pelo mundo mas que o atravessa a partir de um progressivo e trabalhoso projeto de autoeducação, de moldagem das percepções, dos afetos e das atitudes reservadas para a vida em comunidade. O horizonte a ser descrito e definido é amplo: “tudo que se apresenta ao espírito”, e pelo que vimos anteriormente com relação a Wilkins, trata-se de um horizonte que se manterá ativo durante muitos séculos – ainda que uma série de elementos acessórios sofram transformação contínua por conta da progressão cronológica, a tarefa principal, ou seja, o desejo de abarcar a totalidade do mundo e da experiência de mundo, permanecerá ativa.

Esse fio condutor e essa permanência de intenções e motivos ficam bastante claros quando Foucault escreve que a “passagem do exercício espiritual ao método intelectual é evidentemente muito clara em Descartes”, e continua: “penso que não se pode compreender a

132 Ibidem.

meticulosidade com a qual ele define seu método intelectual, se não se tiver bem presente no espírito que aquilo a que ele visa negativamente, aquilo de que quer se distinguir e se separar”, são, escreve Foucault, “precisamente os métodos de exercício espiritual que eram correntemente praticados no cristianismo e que derivavam dos exercícios espirituais da Antiguidade, particularmente do estoicismo”¹³³. É somente com Descartes, portanto, que se inicia uma mudança de paradigma – do exercício espiritual (como aqueles que estão no texto de Marco Aurélio analisado por Foucault) ao método intelectual. Lembrando que Descartes, nascido em 1596 e morto em 1650, foi contemporâneo não apenas de Wilkins (1614-1672), mas também de Francis Bacon (1561-1626), Galileu Galilei (1564-1642) e Johannes Kepler (1571-1630). Descartes, portanto, foi contemporâneo dos principais artífices da passagem do exercício espiritual ao método intelectual – conforme as palavras que Michel Foucault utilizou para ilustrar, à distância, essa movimentação histórica de grandes proporções. Até chegar a Descartes, no entanto, a tradição do “exercício espiritual” foi se misturando a uma série de outras doutrinas e outros panoramas históricos, éticos e políticos, complexificando suas sobrevivências à medida que era resgatada e relida. Conforme aponta Foucault, contudo, dois elementos permaneceram sempre em destaque: a memória e a atenção irredutível ao detalhe e à classificação rigorosa.

O exercício espiritual de Marco Aurélio é, também, exercício de verbalização, de fixação: é preciso “formular o nome das coisas, para fins de memorização”, e “este exercício de memorização dos nomes deve ser simultâneo, diretamente articulado com o exercício de olhar. É necessário ver e nomear. Olhar e memória devem estar ligados um ao outro em um único movimento do espírito”¹³⁴. Mais adiante, Foucault chama de “exercício-memória”, que consiste em “lembrar-se de um acontecimento – um acontecimento histórico ou que se tenha passado de maneira mais ou menos recente em nossa própria vida”, e depois, a seu respeito, “perguntar: em que consistiu este acontecimento, qual sua natureza, que forma de ação ele pode ter sobre mim, em que medida dele dependo, em que medida estou livre dele, que julgamento devo dele

133 Ibidem. p. 356.

134 Ibidem. p. 358.

fazer e qual atitude ter em relação a ele?”¹³⁵. Foucault encontra, desde a Antiguidade, um desejo de ordem e coesão, que passa por uma teoria da linguagem e da representação – pois tanto o “dizer” quanto o “olhar” estão envolvidos na delimitação precisa do “exercício espiritual”. O saber deve fundar-se na autonomia que o sujeito encontra diante dos estímulos do mundo externo, de modo que este se torne uma entidade controlável, classificável e corrente. “Estava-se entre história e memória”, escreve François Hartog sobre o mesmo período contemplado por Foucault em *A hermenêutica do sujeito*, “vale dizer, em um momento de fixação, de recriação, de historização de tradições, de relatos trazidos por memórias diversas, tudo isso operando-se enquanto a parte e o peso do escrito aumentavam”¹³⁶. Hartog também confirma as percepções de Foucault quando afirma que “o saber deve fundar-se na autópsia e organizar-se com base nos dados que esta proporciona”¹³⁷. Trata-se, portanto, de um movimento de organização do mundo que leve em consideração a preponderância da subjetividade que o atravessa – um exercício, em suma, que faça do mundo um elemento da espiritualidade daquele que o observa.

“Considerado o fluxo”, escreve Foucault, “necessariamente móvel, variável e cambiante das representações”, é necessário assumir, “em relação a elas”, “uma atitude de vigilância, uma atitude de desconfiança. E procurar, a propósito de cada uma delas, verificar e provar”¹³⁸. Aliado ao ponto inicial sobre a consideração “infinitesimal” das percepções, o cenário da Antiguidade se fecha em torno de um desejo de organização e classificação do mundo e de seus elementos, para que, a partir desse exercício, se possa dar o conhecimento e a intervenção do homem sábio sobre o mundo, já devidamente verificado e provado. É preciso, diante disso, apreender o mundo em suas partes mínimas e organizá-las dentro de uma coesão produzida pelo exercício espiritual constante, fazendo com que a esfera religiosa, a esfera política e a esfera epistemológica da convivência comunitária se misturem

135 Ibidem. p. 362.

136 HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Tradução de Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003, p. 65.

137 Ibidem. p. 57.

138 FOUCAULT. *A hermenêutica do sujeito*. p. 363.

dentro de uma mesma visão de conjunto. Tais considerações, que ganham contornos cada vez mais definitivos precisamente no tempo em que escreve Marco Aurélio (como aponta Foucault), entraram de forma expressiva na maneira utilizada pelo cristianismo para explicar o mundo e, principalmente, a relação do sujeito com o mundo. É estabelecida a feição hegemônica de uma relação entre sujeito e mundo que coloca o exercício espiritual como mediação controlada – há uma esfera superior de controle que vai, pouco a pouco, franqueando o acesso aos mistérios do universo. Iniciando na Antiguidade plena, continuando pela Antiguidade tardia e, finalmente, sobrevivendo ao longo de todas as fases da Idade Média, tal paradigma começa a sofrer mudanças a partir do Renascimento e, como exposto acima, é com os escritos de Descartes que começará a apresentar mudanças significativas de rota.

Durante todo esse ciclo histórico de longa duração, duas linhas de força permaneceram sempre ativas, como já exposto acima: a classificação e a memória. Michel Foucault salienta, em paralelo à leitura não apenas de Marco Aurélio, mas também de outros textos de apoio, o papel da mnemotécnica no campo do exercício espiritual, ou seja, o papel do correto uso da memória com relação aos estímulos do mundo – era preciso desenvolver a capacidade de ver e registrar, criar uma disciplina do olhar que levasse em consideração um sistema de memorização e de posterior manifestação daquilo que foi memorizado. É a memória, portanto, que garante a realidade das representações, e é a partir dos confrontos entre memórias e mnemotécnicas que se abre a esfera pública de debate e de legislação das comunidades.

“Foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição europeia”, escreve Frances Yates, “sem ter sido jamais esquecida – pelo menos até tempos recentes –, e que os antigos, guias infalíveis de todas as atividades humanas, traçaram regras e preceitos para aprimorar a memória”¹³⁹. O livro de Yates, *A arte da memória*, é uma extensa reflexão histórica sobre o uso da memória desde a Antiguidade até o Renascimento (com breves incursões, com intenções contrastivas, à modernidade, ou aos “modernos que absolutamente não tem memória”¹⁴⁰), especialmente no que diz respeito

139 YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Brancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 18.

140 Ibidem. p. 20.

à intensa miscigenação de práticas e discursos que se escondem sob o tópico da memória. Percebe-se, nesse contexto específico da mistura e convivência de camadas heterogêneas de práticas e discursos, a marca de origem do livro de Yates, que foi professora do Instituto Warburg, em Londres, durante boa parte de sua vida profissional.

Um exemplo de como se dá na prática esse método que procura dar conta dos cruzamentos temporais está na declaração, feita por Yates e desdobrada conceitualmente por ela ao longo de *A arte da memória*, de que “o treinamento da memória por motivos religiosos era comum na retomada do pitagorismo na Antiguidade tardia”¹⁴¹. A mnemotécnica era disputada como prática regular por uma série variada de estudiosos, das mais variadas frentes teóricas. Como sugere a passagem citada de Yates, o exercício da memória não foi sempre fruto de motivação religiosa, e sim uma prática que oscilava entre os diversos pertencimentos. Outro ponto a ser retido é que a memória funciona como um procedimento de resgate e de elenco de prioridades, tendo sempre como horizonte o presente atravessado pelo passado – estamos na “Antiguidade tardia”, como aponta Yates, e ainda assim há uma “retomada do pitagorismo” em jogo, ou seja, todo recuo temporal só abre a possibilidade de ampliar ainda mais esse recuo. A articulação da memória com o inventário, portanto, se dá nesse ponto sensível das sobrevivências do passado, um “passado” que não pode ser considerado como entidade única e coesa, e sim como uma entidade múltipla, oscilante, moldável. As temporalidades estão em constante cruzamento no espaço mesmo do pensamento, e todo resgate do passado (o pitagorismo na Antiguidade tardia ou o platonismo e o hermetismo no Renascimento) consiste em tornar esse mesmo passado um pouco mais presente, atuante e aberto às intervenções que ainda restam em potência.

O tema é retomado mais adiante, em roupagens cada vez mais complexas, o que reforça o caráter metodológico das considerações de Yates, ou seja, a percepção de que, além de ser um estudo histórico, o que está em jogo também em *A arte da memória* é um método diferenciado de exposição historiográfica. Yates escreve que “há ainda a possibilidade (...) de que um uso ético, didático ou religioso da arte clássica da memória possa ter surgido muito antes”, e “ter sofrido, nos primórdios da cristandade, alguma transformação que não chegou até

141 Ibidem. p. 64.

nós, mas que pode ter sido legada à Alta Idade Média”; por isso, “é provável que o fenômeno que classifiquei como 'transformação medieval da arte clássica da memória' não tenha sido inventado por Alberto Magno e Tomás de Aquino, mas que já estivesse presente muito antes de eles o retomarem com cuidado e zelo renovados”¹⁴². A arte da memória, portanto, sofre mutações ao longo da história, agregando elementos de tradições alheias e abandonando elementos que frequentemente se verificam como bastante antigos em seu desenrolar originário. A mnemotécnica, nesse sentido, vai pouco a pouco agregando em sua dinâmica não apenas a pulsão classificatória do sujeito diante do mundo, mas especialmente as variadas diretrizes que vão progressivamente delineando esse campo de saber. A arte da memória abarca também a pulsão inventariante, transformando-a inclusive em procedimento fundamental para sua configuração e para o enriquecimento de seus processos de organização e articulação dos “fluxos de representação”.

Chega um momento no qual a arte da memória encontra a língua universal – uma espécie de linha de fuga subterrânea análoga àquela que Foucault traçou entre Marco Aurélio e Descartes. Se o “exercício espiritual” de Sêneca, Marco Aurélio e tantos outros é transformado, a partir de Descartes, em um discurso do método (que mantém, também de forma subterrânea, um contato com as sobrevivências dessas manifestações arcaicas), também a arte da memória, ligada ao exercício espiritual por conta da consideração “infinitesimal” dos fluxos de representação, atinge o presente de Descartes (que é também o presente de Wilkins) sobrevivendo nos projetos das línguas universais. “Uma das preocupações do século XVII era a busca da língua universal”, escreve Yates, e continua: “estimulado pelo pedido de Bacon de 'caracteres reais' para exprimir as noções – caracteres ou signos que estariam realmente em contato com as noções expressas por eles –, Comenius trabalhou nesse sentido e, por meio de sua influência, todo um grupo de escritores”, e Yates cita os nomes de “Bisterfield, Dalgarno, Wilkins”, “esforçaram-se para encontrar línguas universais baseadas em 'caracteres reais'. (...) esses esforços vinham diretamente da tradição da memória, com sua busca de signos e símbolos para sempre empregados como imagens de memória”; isso

142 Ibidem. p. 103.

porque, continua Yates, “as línguas universais são pensadas como ferramentas de auxílio à memória e, em muitos casos, seus autores recorrem, claramente, aos tratados de memória”¹⁴³. Mais um dos fios que levantei nas páginas anteriores, nessa tentativa de esboçar a memória do inventário, se une ao contexto amplo da história quando Yates escreve que “o contexto do qual emerge o cálculo infinitesimal de Leibniz pertence à história traçada neste livro”¹⁴⁴. Não apenas Leibniz, mas também Bisterfield, Giordano Bruno e Athanasius Kircher, “tais esquemas eram influenciados pela tradição mnemônica”¹⁴⁵.

Trata-se, como Yates é a primeira a declarar, de um tópico de extrema complexidade precisamente por conta da quantidade de discursos e práticas – tão heterogêneos entre si – que se mesclam no percurso da arte da memória. É a arte da memória, no entanto, que oferece uma espécie de fio narrativo privilegiado para rastrear o inventário como categoria operativa na contemporaneidade. Isso se confirma não por conta da exaustividade histórica (que não é meu objetivo nem meu horizonte), mas por conta da insistência no imperativo da escolha e da montagem e, de forma suplementar, na insistência de uma visão metodológica oblíqua com relação aos elementos do passado (sempre marcados pelas múltiplas sobrevivências de que são constituídos). “A arte da memória é um caso claro de tema marginal”, escreve Yates na última página de seu estudo: “o estudo sério dessa arte esquecida apenas começou (...). A história da organização da memória toca em questões vitais da história da religião, da ética e moral, da filosofia e psicologia, da arte e literatura, do método científico. A memória artificial como uma parte da retórica”, continua Yates, “pertence à tradição da retórica, e a memória como faculdade da alma se relaciona à teologia. Quando refletimos sobre essas profundas associações de nosso tema”, conclui a autora, “começa a não ser mais surpresa que o seu estudo tenha aberto novas perspectivas a respeito de algumas das grandes manifestações da nossa cultura”¹⁴⁶.

A história da organização da memória, portanto, toca também o espaço do inventário, tal como o proponho nesta tese. Exponho essas

143 Ibidem. p. 468-469.

144 Ibidem. p. 473.

145 Ibidem. p. 474.

146 Ibidem. p. 481.

reflexões de Yates, deixando-as como pano de fundo para os desenvolvimentos que virão adiante, com o objetivo de frisar a amplitude do campo de estudos que se desdobra a partir do pensamento classificatório – sobretudo no que diz respeito à complexidade das camadas temporais que se encontram diante do trabalho que se inicia na contemporaneidade. A arte da memória, tal como exposta por Frances Yates, é uma linha de força que, em seu caráter marginal, agrega elementos de discursos e campos tão variados e heterogêneos como podem ser a astrologia e a ética – mostrando, a partir daí, que não há distância intransponível ou autonomia assegurada quando se trata do pensamento e da transmissão de ideias e conceitos através do tempo e da história. Tomar a pulsão inventariante como tema de pesquisa, portanto, é também tomar como tarefa a reflexão metodológica sobre as múltiplas sobrevivências que fazem do inventário uma categoria crítica. É preciso ter consciência – e trabalhar em direção a uma ampliação dessa consciência – de que o tema é, já de saída, múltiplo. É necessário, por conta da emergência dessa multiplicidade rizomática, dar conta de uma série de escolhas que redundam, ao fim, em um conjunto de montagens, um percurso que toma a forma de uma trama.

Como aponta Paul Veyne, em um texto justamente sobre metodologia e historiografia (feito, como se pode notar, sob o signo da reflexão foucaultiana), “é preciso haver uma *escolha* em história, para evitar dispersão de singularidades e uma indiferença em que tudo teria o mesmo valor”¹⁴⁷. E alcança, também ele, a noção de trama, afirmando que “o fato nada é sem sua trama”, e “a trama pode se apresentar como

147 VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008, p. 41. Foi o próprio Foucault quem me indicou a leitura desse livro: “O princípio de inteligibilidade das relações entre saber e poder passa mais pela análise das estratégias do que pela das ideologias. Sobre isso, devem-se ler as páginas de Paul Veyne” Cf. FOUCAULT, Michel. “A poeira e a nuvem” In: *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 334. Depois do nome de Veyne, Foucault acrescenta uma nota de rodapé que remete a “*Comment on écrit l’histoire. Essai d’épistémologie*. Paris, Éd. du Seuil, col. ‘L’Univers Historique’, 1971, cap. IX: ‘La conscience n’est pas à la racine de l’action’, ps. 225-229”.

um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise espectral: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo”¹⁴⁸. É preciso haver uma escolha e, conseqüentemente, um posicionamento diante dos fluxos de representação da história. É tal posicionamento que dará a possibilidade de disseminação apontada por Yates ao falar da arte da memória, ou seja, é a partir de um posicionamento fundamentado que um trabalho pode atravessar discursos e áreas do saber, questionando, ao fim do percurso, o próprio pertencimento estanque atribuído às disciplinas (insuficiente para a correta elaboração desses mesmo trabalhos que questionam tal recorte). É necessário, conforme aponta Veyne, armar um discurso que se apresente como um “corte transversal” que dê conta de “diferentes ritmos temporais”, para que, deste modo, as singularidades não se dispersem em uma categorização demasiado engessada. “O objeto de estudo”, acrescenta mais adiante Paul Veyne, “nunca é a totalidade de todos os fenômenos observáveis, num dado momento ou um lugar determinado, mas somente alguns aspectos escolhidos”¹⁴⁹.

Se Veyne afirma que “o fato nada é sem sua trama”, podemos segui-lo e afirmar também que cada ponto do inventário (suas entradas, seus verbetes) nada é sem sua trama, sem o trabalho de escolha e montagem armada por trás dessa sistematização oscilante – o inventário é configurado a partir das relações sempre móveis de suas partes, de seus fatos. O inventário como categoria crítica, como operação de intervenção sobre a história literária do presente, se dá dentro de um campo de escolhas, ou seja, dentro da série que estabeleço e que é composta pelas ficções de Borges, Wilcock, Cozarinsky, Bolaño e Vila-Matas. É dentro do horizonte dessa escolha, dentro do horizonte da delimitação dessa série que o inventário será transformado em categoria operativa, em procedimento crítico de questionamento das possibilidades da ficção no tempo presente. Contudo, o substrato histórico delineado nas últimas páginas permanecerá sempre como uma figura de contraste, como uma espécie de “signo da memória”, para utilizar um termo resgatado por Yates (mas cuja história, evidentemente, remonta a Bacon, Wilkins e tantos outros). Faz parte do inventário, como faz parte de todo projeto classificatório que percorreu a história do

148 Ibidem. p. 42-43.

149 Ibidem. p. 44.

pensamento, também um elemento de abertura ao exterior, que o faz continuamente consciente dos fluxos transformadores que chegam de múltiplas fontes. Nesse sentido, a “memória do inventário” não é apenas uma retrospectiva histórica, no sentido indicativo mais imediato, mas é também, e principalmente, um programa metodológico de apreensão do inventário como força estética ainda pouco explorada – compartilha com a “arte da memória” aquele caráter marginal mencionado por Yates.

É a montagem, portanto, que faz com que todos esses elementos estejam, simultaneamente, livres e correlacionados. É a montagem que coloca em movimento a oscilação da estrutura, fazendo com que os elementos alternem momentos de evidência, momentos de sombra e momentos de simples alusividade – um detalhe que pode ser percebido por sua ausência, um detalhe que pode ser ressignificado a partir de um retorno programado. Como visto anteriormente a partir de Claude Lévi-Strauss, é a bricolagem como procedimento de montagem que faz do inventário uma possibilidade de intervenção sobre a história. É a partir da bricolagem que os aspectos estéticos do inventário entram em consonância com sua dimensão “artificial”, sua dimensão “procedimental”, com todos os elementos que fazem parte de sua movimentação operativa. As considerações de Lévi-Strauss em seu ensaio sobre a “ciência do concreto”, como podemos constatar depois desse percurso pela “memória do inventário”, estão em íntima relação com os temas da arte da memória e das línguas artificiais e universais – e tudo deságua, finalmente, em uma reflexão sobre a pulsão inventariante no tempo presente. Lévi-Strauss fala da construção de arquivos de agrupamentos, na “natureza” e na “cultura”, rastreando uma pulsão classificatória que é comum a ambas e que, portanto, lança dúvidas sobre a cisão proposta entre os dois termos.

É diante dessa dicotomia que se posiciona a leitura que Jacques Derrida faz da bricolagem. Em seu clássico ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, de 1966 (mesmo ano do lançamento de *As palavras e as coisas*, de Foucault, cujo subtítulo é justamente “uma arqueologia das ciências humanas”), Derrida fala do *bricoleur* como aquele que utiliza “os instrumentos que encontra à sua disposição em torno de si, que já estão ali, que não foram especialmente concebidos para a operação na qual vão servir e a qual procuramos, por tentativas várias, adaptá-los, não hesitando”, continua Derrida, “em trocá-los cada vez que isso parece necessário, em experimentar vários ao

mesmo tempo, mesmo se a sua origem e a sua forma são heterogêneas”, e finaliza: “há portanto uma crítica da linguagem sob a forma da bricolagem, e chegou-se mesmo a dizer que a bricolagem era a própria linguagem crítica, em especial a da crítica literária”¹⁵⁰. A bricolagem, por conta da heterogeneidade de meios e de instrumentos que a constitui, termina por encaminhar o pensamento em direção a uma crítica da linguagem e, ainda mais especificamente, a uma crítica da linguagem literária (e nesse ponto Derrida aponta para as ideias de Gerard Genette).

Segundo Derrida, “Lévi-Strauss descreve a atividade da bricolagem não apenas como atividade intelectual mas como atividade mitopoética”, inaugurando “o momento em que o seu discurso sobre o mito se reflete e se critica a si próprio”, e essa autorreflexividade, finaliza Derrida, é “a virtude mitopoética da bricolagem”¹⁵¹. A dinâmica da bricolagem, portanto, retoma e atualiza as questões postas no início do percurso, *descentrando* o horizonte do discurso crítico e, conseqüentemente, investindo em uma des-hierarquização das estratégias hermenêuticas. “O discurso sobre esta estrutura a-cêntrica que é o mito”, escreve Derrida, “não pode ele próprio ter sujeito e centro absolutos”, esse discurso, portanto, “deve ter a forma daquilo de que fala”¹⁵². Derrida percebe na bricolagem, tal como exposta por Lévi-Strauss, um procedimento de leitura da história que é também, ao mesmo tempo, um procedimento de intervenção – uma intervenção que se desdobra sobre si mesma, ou seja, que ao atravessar a história e os elementos que escolhe para sua montagem, questiona seus processos e o percurso que levou a intervenção até o ponto em que está, criando, dessa forma, um desvio cognitivo que amplia o campo de ação.

Nesse sentido, o inventário toma o caminho da bricolagem precisamente nesse campo de fluxos reflexivos do pensamento – essa trama de retornos e desvios faz também do inventário uma “estrutura a-cêntrica” cujo discurso crítico que o toma como objeto toma também sua forma, sua configuração contingente e problemática. O *bricoleur* de

150 DERRIDA, Jacques. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 239.

151 Ibidem. p. 240.

152 Ibidem. p. 241.

Lévi-Strauss coleciona aquilo que apreende do fluxo das representações, criando um percurso, configurando a partir daí uma montagem que dê conta de uma construção heterogênea de saberes e de práticas. É precisamente a tarefa proposta pelo inventário – tanto por aqueles que realizaram as ficções do inventário, ou seja, aqueles escritores que coloco em uma série (que, por sua vez, repercute a escolha do pesquisador de configurar o inventário como categoria crítica), quanto por aquele que, finalmente, posiciona esses inventários dentro de uma reflexão crítica sobre o inventário. Trata-se, portanto, de resgatar aquela perspectiva do infinitesimal trabalhada por Foucault para, a partir daí, instaurar um espaço de reflexão que opere a partir dos detalhes, das margens e dos limiares dos sentidos. Para além da bricolagem está a diferença, ou, como coloca Derrida, a *différance* – é esse deslocamento de sentido e de prática de leitura que é posto em funcionamento também no inventário. Mais do que a simples coleta e montagem da bricolagem, o trabalho em torno da *différance* procura a relação enigmática entre as partes, fazendo do inventário uma plataforma de articulação das diferenças – daquelas que estão nos textos e daquelas que estão na história¹⁵³.

153 DERRIDA, Jacques. “*Différance*”. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, p. 33-63.

4. ELOGIO DA PORTABILIDADE: O INVENTÁRIO COMO FORMA LITERÁRIA

*A significação em literatura tem mais a ver
com a dificuldade e com a decepção
do que com a comunicação direta.*

Oscar Masotta,

Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt

Depois desse extenso percurso histórico, no qual o inventário foi rastreado como uma forma possível, uma forma longamente gestada, é o momento de observar de maneira detida o cenário histórico mais recente de sua emergência. Como o inventário é a configuração formal de uma sucessão de traumas históricos, e como seu surgimento como categoria crítica operativa está ligado sobretudo ao contexto das vanguardas e das ideias de Walter Benjamin sobre os fluxos do tempo e da história, faz-se necessário um percurso que leve em consideração esse conjunto complexo de eventos.

O ponto de partida escolhido é o período entreguerras, uma moldura espaço-temporal que favorece o pensamento sobre o inventário precisamente por conta de seu flerte com o caos: fronteiras geográficas sofriam violentas mudanças, o que repercutia nas fronteiras entre as linguagens, as artes e toda sorte de registro estético. O inventário se firma, portanto, como uma tática possível de navegação pelo caos – esboço de reação criativa que se reconhece provisório (pois, como vimos com Lévi-Strauss, o inventário é da ordem do fazer e do refazer contínuos) e que oscila entre a contingência e a expressão.

4.1) Inventário e miniaturização

No dia 20 de março de 1939, a Alemanha nazista queimou mais de mil pinturas e esculturas, e quase quatro mil desenhos, aquarelas e ilustrações. Esse foi um primeiro exercício prático de algo que se tornaria rotina nos anos seguintes, exercício este promovido por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público, incitado pelas ideias de Franz Hofmann, presidente de um comitê nazista responsável pelo confisco das obras de arte. A intenção era purificar o mundo, começando da Alemanha, das marcas de uma arte

tida por “degenerada”, apagar as imagens que davam testemunho da diferença e da multiplicidade, ingredientes que problematizam a univocidade de todo programa totalitário.

Paralelo a isso, contudo, estão os leilões realizados durante o mesmo período, responsáveis por uma disseminação da arte moderna da época para instituições de vários países. A arte era ainda degenerada, mas servia para o Estado alemão angariar os fundos, em moeda estrangeira, que necessitava para seu esforço de guerra. Lynn H. Nicholas traça alguns desses percursos, mostrando como obras de Ernst Kirchner, Oskar Schlemmer, Kandinski e Kokoschka partiram desse contexto de expurgo e de geração de receita nazista para, por preços irrisórios, fazerem parte do acervo do MoMA e do Museu Guggenheim, ambos de Nova York. Nicholas assinala o leilão realizado em Lucerna, na Suíça, em 30 de junho de 1939, como evento-chave desse contexto: “Foram oferecidas 126 pinturas e esculturas de uma gama impressionante de mestres modernos, incluindo Braque, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kokoschka, e 33 outras”¹⁵⁴.

O esforço nazista de apagamento da arte degenerada congregava elementos dentro de complexas relações, articulando ideais estéticos com facetas de um projeto simultaneamente racial, político e econômico, ideais que serviram de camuflagem imagética para os disparates programáticos desenvolvidos pela cúpula do III Reich. Exemplo disso é o livro *Arte e raça*, editado na Alemanha em 1928 e resgatado pelo nacional-socialismo, no qual um arquiteto conhecido da época, chamado Paul Schultze-Naumberg, coloca fotografias de doentes mentais e pessoas deformadas lado a lado com reproduções de pinturas e esculturas modernas, argumentando que disso decorre a imperiosa necessidade de enterrar de forma definitiva a arte degenerada e seus produtos.

A tática era ampla e visava mudanças estruturais, sem que isso impedisse uma ação específica, focalizada e cirúrgica. A contingência nazista minava, sobretudo, a experiência artística dos criadores individuais, cerceando suas possibilidades, até que não sobrasse nenhuma alternativa que não aquelas oferecidas pelo Estado.

154 NICHOLAS, Lynn H.. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 13.

Nicholas resume essa clausura da expressão da seguinte forma: “Não bastava destruir e ridicularizar as obras desses artistas, nem proibir a sua venda ou exibição. Eles eram absolutamente impedidos de trabalhar. Aos pintores ‘degenerados’ era proibido até mesmo comprar material de pintura”¹⁵⁵.

Uma distorção da possibilidade de expressão que vinha, pelo menos, desde 1933, quando Goebbels criara o *Reichskulturkammer*: Câmara de Cultura do Reich, que determinava que apenas seus membros podiam trabalhar com arte, controlando vendas, exposições, comissões e, mais tarde, estilos. Não aceitava judeus nem comunistas, tampouco aqueles que produziam peças artísticas não conformadas ao ideal nazista. Tratava-se de um momento de cerco permanente e de constante vigilância. Todas as instâncias da vida pública e privada eram atravessadas por essa instabilidade no discurso do poder: não se tinha certeza sobre a distinção entre o bom e o ruim, o mal e o bem, aquilo que era aceito pelo regime e o que era definido como degenerado. O contexto artístico cristaliza essa instabilidade de forma exemplar.

Interessa, portanto, observar os dispositivos de expressão, as linhas de fuga, as derivações, disseminadas em forma e conteúdo, que determinados artistas ativam quando defrontados com situações de exceção. Dispositivos que a expressão artística cria para esfumar o impasse da contingência. Soluções que engendram imagens que perduram e que guardam relação irredutível com o acontecimento de sua emergência: eventos de violência cognitiva e conseqüente metamorfose de procedimentos. No inventário que aqui se seguirá, o portátil, a miniatura e o brinquedo aparecerão como avatares dessa imagem que sobrevive e dá testemunho da história, retomando Giorgio Agamben, quando o filósofo italiano diz que “a miniaturização é, pois, a cifra da história”¹⁵⁶. A cifra, o enigma, acompanha cada uma dessas imagens, e o sentido só pode vir do contato: é no arranjo do inventário, na encenação da aproximação que o desdobramento do sentido pode acontecer. Palavras, conceitos e imagens são forças que percorrem uma lógica das correspondências, vislumbre de uma sobreposição de

155 NICHOLAS, Lynn H.. *Europa saqueada*. p. 23.

156 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 88.

temporalidades que aqui se desenvolverá.

4.2) Condensação e deslocamento: os traumas da história

O percurso da portabilidade moderna encontra um de seus começos possíveis em Walter Benjamin, que era, ele mesmo, colecionador rigoroso de miniaturas, miudezas raras e objetos deslocados, por ação do tempo, de seu uso corrente – um fato que auxilia na compreensão mais precisa do interesse (fascínio, curiosidade extrema, admiração) de Walter Benjamin por Eduard Fuchs, conforme a análise exposta algumas páginas atrás. Benjamin estava especialmente atento para a condensação semiótica presente nos brinquedos, já que os via não só como cifras da história, mas também como resíduos e reminiscências da história, dispositivos de memória. O contato de Benjamin com o portátil, compreendido como faísca, lampejo de memória e reminiscência, acontece em três níveis: olhar, coleta e arquivamento. É preciso, primeiro, estar atento à caminhada do anjo de pés virados da história (o quadro de Paul Klee de que Benjamin faz referência em sua nona tese sobre a história), encarar fixamente e escancarar os olhos, essa é a sua lição¹⁵⁷. Em segundo lugar, deter-se, acordar os mortos e juntar os fragmentos. Por último, ordenar os fragmentos, criar disposições múltiplas, combiná-los e recombina-los, para que, do contato, se ative a memória e se forme o inventário.

Já em 1928, Sigfried Kracauer chamava atenção para esse método próprio de Walter Benjamin, que observava de forma privilegiada, pois eram amigos próximos e compartilhavam as páginas do *Frankfurter Zeitung*, do qual Kracauer era editor. Neste mesmo período, em 15 de Julho de 1928, Kracauer publica o artigo “Sobre os escritos de Walter Benjamin” (*Zu den Schriften Walter Benjamins*), que versa especificamente sobre *Rua de mão única* e *Origem do drama barroco alemão*. Os dois livros haviam sido publicados em janeiro de 1928, pelo editor Rowohlt, em Berlim. Kracauer é, portanto, o primeiro a observar a concomitância epistemológica de duas obras aparentemente tão distintas, além de reservar algumas palavras para o renovador *modus*

157 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

operandi de Benjamin.

Kracauer assinala a retomada da alegoria, empreendida por Benjamin, no contexto barroco, como uma ligação para pensar os fragmentos que surgiram na contemporaneidade em que viviam. Ter pensado a alegoria faz com que a valorização do fragmentário (e, dentro disso, o brinquedo, a miniatura e a portabilidade) ganhe novos contornos em *Rua de mão única*, já que o resultado da coleta não é índice de progresso, mas de desintegração. Para Kracauer, portanto, nos escritos de Benjamin, “o mundo mostra àquele que se volta diretamente para ele uma figura, que precisa destruir para alcançar as essências”¹⁵⁸, e aponta também a postura que se prolonga desse olhar: “Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin”¹⁵⁹, uma vez que “seu material próprio é o que passou: para ele, o conhecimento nasce das ruínas (...) aquele que medita salva fragmentos do passado”¹⁶⁰. E sobre a portabilidade, Kracauer precisa: Walter Benjamin

sempre tem um cuidado especial em demonstrar que as questões grandes são pequenas, e as pequenas, grandes. A varinha mágica de sua intuição atinge o campo do imperceptível, do que em geral é depreciado, do que foi preterido pela história e é precisamente aqui que ele descobre os maiores significados.¹⁶¹

A despeito de posicionamentos datados, que ficaram pelo caminho, Benjamin exercita uma movimentação crítica que se esquia dos grandes painéis explicativos, das verdades absolutas, das grandes figuras das nações; em suma, dos eventos cristalizados pelo discurso histórico clássico. Essa cristalização é vista, em Benjamin, como violência. O “campo do imperceptível” é o lugar onde Benjamin busca os objetos que testemunham, como sintomas da história, a persistência

158 KRACAUER, Siegfried. “Sobre os escritos de Walter Benjamin”. In: *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 280.

159 Ibidem. p. 284.

160 Ibidem. p. 285.

161 Ibidem. p. 282.

dessa violência.

No mesmo ano em que Kracauer publica seu artigo, 1928, Walter Benjamin publica, em junho, no jornal *Die literarische Welt*, uma resenha intitulada “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, comentário sobre a obra recente de Karl Gröber. Benjamin fica impressionado com o rigor histórico apresentado por Gröber, ademais de estar voltado para um objeto cultural tão pouco pensado, como é o brinquedo. A resenha deixa claro que, para Benjamin, a miniatura extrapola sua natureza ingênua para inaugurar um diálogo entre o indivíduo e a dispersão do processo histórico. Seu texto termina da seguinte forma: “um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?”¹⁶².

Uma caixa, repleta de miniaturas, que se pode abrir e encontrar, continuamente, reminiscências, imagens do passado, faíscas do pensamento, esperando o arranjo crítico daquele que vasculha: “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano”, afirma Walter Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo¹⁶³, buscando imagens que façam “o mundo inteiro desaparecer”, ou seja, que faça a cantilena enfadonha do progresso entrar em curto, pois, novamente, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz (...) imagem que relampeja irreversivelmente”¹⁶⁴, e o leitor do tempo deve “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”¹⁶⁵. A caixa de brinquedos funciona como o arquivo, repleto de imagens carregadas de tempos heterogêneos e contraditórios. A intervenção possível se dá com o inventário, que escande e monta essa completude sintomática e problemática.

Susan Buck-Morss, em seu livro *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, apreende as várias facetas desse método de Benjamin, em suas ressonâncias biográficas¹⁶⁶, históricas e

162 BENJAMIN, Walter. “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”. In: *Magia e técnica, arte e política*. p. 253.

163 Ibidem. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. p. 33.

164 Ibidem. “Sobre o conceito da História”. p. 224.

165 Ibidem. p. 224.

166 Buck-Morss menciona a viagem que Benjamin faz a Moscou em 1926

filosóficas, com a tese de que o *Projeto das Passagens* percorre toda a vida produtiva do filósofo alemão, reunindo as derivas de seu pensamento, corporificando suas ideias, transformando em prática arquivística os lampejos de sua intuição. A lição primordial é a de que “todas as categorias das construções teóricas de Benjamin têm mais de um sentido e valor, tornando possível a sua entrada nas várias

(e que gerou o *Diário de Moscou*) para encontrar-se com Asja Lacis, comunista e diretora de teatro, que Benjamin havia conhecido em Capri, em 1924. Contato amoroso que fez Benjamin rever suas posições políticas, tendendo, a partir daí, menos para o sionismo e mais para o comunismo. Contudo, a guinada não foi suficientemente radical: a ambigüidade inerente a Benjamin deixava Lacis impaciente, havia algo nele de permanentemente alheio, conforme indica Buck-Morss: “O leitor do *Diário de Moscou* sente impaciência (podendo-se imaginar que Lacis a sentia). (...) por que não podia se comprometer no amor e na política? Seus últimos dias em Moscou foram dedicados a comprar brinquedos russos para a sua coleção. Seu último encontro com Asja Lacis foi tão pouco decisório quanto os anteriores. (...) Sua impotência era infantil ou sábia? Ou ambas?” In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p.58. Atenção permanente à sua coleção de brinquedos e miniaturas, que atesta uma reflexão continuada sobre a infância, a linguagem e o testemunho da história dado pelos objetos. Willi Bolle, em seu tratado sobre Benjamin, *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, acrescenta alguns pontos de reflexão quando diz: “A criança Walter Benjamin, ao sentir que os adultos querem envolver o seu mundo com o véu da romantização, recusa o idílio, rasga o véu” e “os objetos são de algum modo os guardiões da imagem do sujeito” In: BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 347 e 350. O contato de Benjamin com o universo da infância é interpretado como intuição inesperada, impotência, arqueologia da imagem e da linguagem, e atenção às lacunas da história. A coleção de miniaturas (o ato de coleta sempre renovado, repetido e diferenciado) é o procedimento de estar sempre rasgando o véu, despindo as máscaras, escavando as ruínas e atualizando a infância como fôlego crítico. A partir desse solo de atualização, Benjamin busca a alegoria, a imagem dialética, a reminiscência, a memória involuntária – manifestações, enfim, do ir-e-vir, do abandono da sedimentação crítica, do engessamento, valorização do movimento e do contato, diálogo e abertura de temporalidades.

constelações conceituais”167. Especialmente sobre a questão da condensação temporal posta em jogo pelas miniaturas, Buck-Morss assinala que Benjamin “acreditava que o significado que estava dentro dos objetos incluía, de maneira decisiva, sua história”168 – e conclui: “A transitoriedade é a chave da afirmação de Benjamin do elemento mítico presente em todos os objetos culturais”169.

Uma complexa relação entre Benjamin e a situação limitadora de seu tempo também é diagnosticada por Buck-Morss, que reflete sobre a ambiguidade no contato de Benjamin com o comunismo, a burguesia alemã da época, o capitalismo e seus dispositivos de consumo, a ascensão progressiva do nacional-socialismo e a instabilidade das fronteiras. Todas essas variantes interferiram no trabalho de Benjamin, suscitando questões e moldando todo um horizonte de ação. Afastada no tempo cronológico e refletindo sobre a relevância cultural alcançada pela figura de Walter Benjamin, Buck-Morss diagnostica uma indecidibilidade operando entre causa e efeito, estímulo e resposta, forma e conteúdo, quando se pensa na expressão de Benjamin em contato com a contingência de seus dias: ele tinha “consciência de que sua própria criatividade dependia da desintegração européia e que ela o nutria”, portanto, “o que deu a suas intuições filosóficas uma pretensão à verdade era a sua própria experiência histórica, especificamente dirigida à geração que a compartilhava”170.

A referida desintegração européia é, evidentemente, mais ampla, e diz respeito às próprias bases de compreensão da história e de suas temporalidades. A diacronia não suporta mais a clássica representatividade narrativa, teleológica e progressista; diante disso, ela se desintegra, pois o conhecimento do passado, em Benjamin, é atualizado na sobreposição e montagem de tempos distintos, que questionam mais o que o passado pode dizer do que aquilo que podemos falar sobre ele.

Assim opera o Projeto das Passagens de Benjamin: rede e campo de realidades, justaposição e montagem de partes portáteis, coletadas de lugares diversos, objetos que são ideias, fragmentos de

167 BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. p. 96.

168 Ibidem. p. 35.

169 Ibidem. p. 200.

170 Ibidem. p. 33.

textos pinçados do passado e depositados no carregado panorama do tempo presente, gerando, dessa forma, energia política e convulsão cognitiva. Para J. M. Coetzee, o Projeto das Passagens, “The Arcades Book”, sugere “a new way of writing about a civilisation, using its rubbish as materials rather than its artworks: history from below rather than from above”, o ensejo de “a history centred on the sufferings of the vanquished, rather than on the achievements of the victors”¹⁷¹. Essa consciência histórica de Benjamin o reposiciona em nosso tempo presente, por conta da potência de atualização que encontramos em seus escritos e, sobretudo, pela postura crítica que solicita daqueles que utilizam seu instrumental.

Em 1929, também nas páginas do *Die literarische Welt*, Walter Benjamin publica um artigo sobre a obra do escritor suíço Robert Walser, figura que lhe atraía por seu pudor e pela tendência declarada de desaparecer em seus escritos, fugindo de qualquer possibilidade de reconhecimento. A partir daí, da leitura realizada por Benjamin, excetuando-se um ou outro testemunho isolado, Walser foi sendo paulatinamente esquecido. Quando a resenha de Walter Benjamin foi publicada, Walser já estava internado (desde 25 de janeiro de 1929) na clínica psiquiátrica de Waldau, na Suíça. Em 1933, é transferido para outra clínica, em Herisau, onde ficará até sua morte, em 1956. Acreditou-se, durante muito tempo, que Walser havia abandonado a escrita no momento em que encontrara a loucura. Contudo, a partir de 1985, iniciou-se a publicação do material encontrado nos *microgramas*, nome dado por Walser aos extensos pedaços de papel nos quais exercitava sua escrita microscópica. Rolos e rolos portáteis de escritura, tidos como excrescência inútil da loucura, que geraram, até o momento, seis volumes de ficção inédita de Robert Walser.

Segundo Benjamin, os personagens de Walser estão “confusos e tristes a ponto de chorar. Seu choro é prosa. O soluço é a melodia das tagarelices de Walser”, e continua: “O soluço nos mostra de onde vêm os seus amores. Eles vêm da loucura, e de nenhum outro lugar. São personagens que têm a loucura atrás de si, e por isso sobrevivem numa superficialidade tão despedaçadora, tão desumana, tão

171 COETZEE, J.M.. “Walter Benjamin, the Arcades Project”. In: *Inner workings: literary essays, 2000-2005*. New York: Viking, 2007, p. 23.

imperturbável”¹⁷². Expressão artística que, como visto em Benjamin, retira sua potência justamente daquilo que se coloca em seu caminho, tenha o nome que tiver: loucura, reconhecimento, nacional-socialismo, suicídio ou censura.

A cronologia da vida de Walser, preparada por Zé Pedro Antunes, tradutor de *O ajudante*, único livro de Walser publicado no Brasil, ilustra esse contexto¹⁷³: nascido em 1878, em Biel, na Suíça, de mãe com histórico de depressão, Walser conviveu com o suicídio da mãe e de um dos irmãos, partindo, em 1894, para uma vida andarilha e solitária. Teve muitas ocupações ao longo da vida: copista, secretário, mordomo, trabalhou em fábricas e bancos. Começou na literatura escrevendo poesia, mas seu desejo era tornar-se ator: foi dispensado por ser considerado inexpressivo. Mudava frequentemente de cidade, sempre com pouca bagagem, poucos laços e poucas expectativas. Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, escreve e publica

172 BENJAMIN, Walter. “Robert Walser”. In: *Magia e técnica, arte e política*. p. 52.

173 Bernardo Carvalho também já escreveu, por duas vezes, sobre Robert Walser, na *Folha de S. Paulo* (“O natal de Robert Walser”, *Ilustrada*, 24 de dezembro de 2002, e “Inocência fora do lugar é chave da literatura de Walser”, *Ilustrada*, três de maio de 2003). J. M. Coetzee dedica a Walser um ensaio biográfico em seu livro *Inner workings*, comentando, entre outras coisas, o uso sensacionalista que fizeram da foto de Walser morto na neve, encontrado por policiais no Natal de 1956. Coetzee faz, também, observações sobre a recepção crítica da obra de Walser a partir da segunda metade do século XX, enfatizando a intensa pesquisa filológica envolvida na decifração dos microgramas. Mark Harman editou, em 1985, uma compilação de ensaios de diversos autores sobre Walser: *Robert Walser Rediscovered* (Hanover and London: University Press of New England, 1985). Em alemão, a oferta é mais vasta: além das obras completas, publicadas pela Suhrkamp, estão disponíveis três trabalhos de fôlego: *Über Robert Walser* (Katharina Kerr (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), *Robert Walser: Leben und Werk* (Elio Frölich e Peter Hamm (eds.). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980) e *Robert Walser* (K.-M. Hinz e T. Horst (eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991). E, por fim, acrescento Enrique Vila-Matas, admirador e divulgador da obra de Walser, autor de *Doctor Pasavento*, romance construído ao redor da busca por Walser, que figura como personagem também em obras como *El mal de Montano*, *Bartleby y compañía* e *Historia abreviada de la literatura portátil*.

poemas, contos, peças teatrais e romances. Realiza leituras públicas, conhece pessoas e frequenta círculos culturais. Entretanto, seu temperamento instável, aliado ao exagero com o álcool, termina por afastá-lo do convívio social. Acometido por insônia, ansiedade profunda, pesadelos e vozes imaginárias ecoando em sua mente, Walser resolve, em 1929, internar-se em uma clínica psiquiátrica. Morre em 1956, no dia de Natal, durante uma de suas caminhadas rotineiras pelos montes nevados da região.

Walser morreu e deixou para trás 526 microgramas, extensos pedaços de papel completamente preenchidos por uma escrita microscópica. Papéis que vinham das mais variadas fontes, folhetos, notas, folhas de rascunho, pedaços de jornal, que Walser unia à medida que completava com sua escrita – sempre realizada a lápis: era inerente ao processo a sutileza do traçado do lápis, etéreo e fugidio como o próprio Walser e a literatura que realizou –, uma escrita que devia acompanhar o movimento da mão, o recolhimento do braço de um homem enclausurado em si, que fazia questão de realizar longos passeio a pé todos os dias.

Coetzee, em seu ensaio sobre Walser, afirma que esse procedimento de escrita foi denominado “pencil system” ou “pencil method”: “like na artist with a stick of charcoal between his fingers, Walser needed to get a steady, rhythmic hand movement going before he could slip into a frame of mind in which reverie, composition, and the flow of the writing tool became much the same thing”¹⁷⁴. O “pedaço de carvão entre os dedos”, referido por Coetzee, lembra a “varinha mágica” da intuição de Benjamin, mencionada por Krakauer. Os microgramas de Walser, resposta portátil ao contexto turbulento, operam como as peças curtas de Benjamin, mencionadas em uma carta a Gershom Scholem de setembro de 1932: “estou sem um centavo e inteiramente dependente dos trajetos de Speyer com seu auto (estou aqui em sua companhia). Já é um milagre eu reunir energias para trabalhar. De fato isso acontece, e iniciei uma pequena série, metade da qual já está pronta.”¹⁷⁵. Benjamin fazia referência às memórias de *Infância Berlimense, por volta de 1900*.

174 COETZEE, J. M. “Robert Walser”. In: *Inner workings: literary essays, 2000-2005*. New York: Viking, 2007, p. 63-64.

175 BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 31.

Diante disso, fica evidente que o título do livro de Walser, *O ajudante*, não paira solitário nesse contexto: condensa uma constelação de imagens que une Kafka, Walser, Benjamin e, agora, Giorgio Agamben. Este último escreve sobre “Os ajudantes” em *Profanações*: “O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido”, e “o que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível”¹⁷⁶. Agamben vê ajudantes em Kafka, Walser e Benjamin, figuras sem lugar fixo, emblemas da ambigüidade e da indecidibilidade, sem origem e sem fim, que articulam as sobreposições temporais que “rasgam o véu” do pensamento. Ajudantes são personagens de fábulas, abandonadas no meio da narrativa. Ajudantes são objetos que oscilam entre o abandono e o reconhecimento mais visceral. Ajudantes são os desejos cambiantes, que permanecem renitentemente insatisfeitos, frustrando sutilmente o mecanismo do recalque.

Ajudantes são, também, figuras que operam na inoperância, ou que falam pelo silêncio, como o *Bartleby* de Melville. Walser é um dos principais nomes da Literatura do Não, o grupo daqueles que abandonaram a escrita, os *bartlebys* reunidos por Enrique Vila-Matas em seu livro *Bartleby y compañía*. Escreve Vila-Matas:

Toda obra de Walser, incluído seu ambíguo silêncio de vinte e oito anos, comenta a vaidade de toda empresa, a vaidade da própria vida (...). Walser queria ser um zero à esquerda e o que mais desejava era ser esquecido. Tinha consciência de que todo escritor deve ser esquecido logo que acabe de escrever, porque essa página ele já perdeu, escapou-lhe literalmente voando, entrou em um contexto de situações e de sentimentos diferentes, responde a perguntas que outros homens lhe fazem e que seu autor sequer poderia imaginar.¹⁷⁷

176 AGAMBEN, Giorgio. “Os ajudantes”. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 35.

177 VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 26-27.

O ajudante, portanto, segue em frente, sem premissas estabelecidas de antemão, sem verdades absolutas, sem monumentos e sem obras completas. Abandona toda bagagem pesada para tornar-se portátil. A portabilidade é o testemunho de um vazio da potência, como aquele que Agamben enxerga em *Bartleby*: “figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência”¹⁷⁸. O evento portátil da expressão não busca afirmação de identidades nem marcos fundacionais de pertencimento: é o estado de sítio que se arma no interior do sentido, simultaneidade e contemporaneidade, dispêndio extremo de energia que exalta o espectral e o fantasmático, aquilo que é breve e, portanto, portátil.

O movimento de oscilação da expressão e de portabilidade do sentido, onde a indecidibilidade é a tônica, rasga o véu de acesso a um limbo, de onde emerge, nas palavras de Agamben, *a comunidade que vem*. Robert Walser serve, aqui, como figura de ligação: “Essa natureza límbica é o segredo do mundo de Walser. As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que estão para além da perdição e da salvação”¹⁷⁹. Criaturas que corporificam o trânsito, que não estabelecem moradia em espaço algum do discurso ou da geografia, mas que trazem consigo as marcas de cada um desses espaços, faíscas de pertencimentos móveis. Ou seja, visitantes estrangeiros que são de casa, hóspede metamorfoseado em hospedeiro, para usarmos as fórmulas de Jacques Derrida: “O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*). Essas substituições fazem de todos e de cada um refém do outro”¹⁸⁰, “duração sem duração, (...) lapso, (...) seqüestro, esse instante de um instante que se anula, essa rapidez infinita que se contrai numa espécie de parada ou de pressa absolutas”¹⁸¹.

“Vida em que nada há para salvar”, continua Agamben,

178 AGAMBEN, Giorgio e PAIXÃO, Pedro A. H. (eds.). *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007, p. 25.

179 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 14.

180 DERRIDA, Jacques e DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 109.

181 *Ibidem*. p. 111.

“límbica impassibilidade”¹⁸²: o que vale, no fim das contas, é mais o percurso realizado do que a materialidade das coisas amealhadas no caminho – aquilo que eventualmente permanece (e que defino aqui como o inventário) configura-se, desta forma, como emblema do perdido. Percurso que se realiza entre o mundo encantado dos contos de fadas e o mundo real, como observa Benjamin sobre Walser, que retrataria a vida daqueles que estavam nos contos de fadas e agora vivem após o ponto final, pisando um espaço distante do anterior, remetendo seus pensamentos para aquilo que já não está mais lá. Respondendo, simultaneamente, à loucura e à razão, ao verbo e ao silêncio, salvação e perdição – límbica impassibilidade. O que está operando neste percurso possível que liga Kafka, Benjamin, Walser e outros, é uma sobreposição não-hierárquica de temporalidades do discurso, na qual a centralidade dos opostos e dos extremos é deslocada. Novamente Agamben sobre Walser: “O *pathos* ontoteológico (tanto na forma do indizível como na outra – equivalente – de absoluta dizibilidade) permaneceu até ao fim estranho à sua escrita”¹⁸³. Este é um percurso *impuro*: dizível e indizível, lá e cá.

Essa lição da impureza, retirada de Walser, dissemina-se em três escritores contemporâneos que, cada um a seu modo, colocaram em chave ficcional o percurso da estranheza diante do *pathos* ontoteológico. São eles Roberto Calasso, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas. O arranjo poderia tomar feições as mais diversas, revelando pontos distintos a cada desvio da mirada, formando, progressivamente, uma paisagem crítica mais rica e nuançada, um inventário que me permite dar a dimensão prática do que seria a configuração do inventário como operação crítica (que se espelha, também ela, na fragmentação incontornável da forma). Isso porque as três obras em questão retornam ao passado, ressignificando-o em chave criativa, explorando lacunas, atentas “al murmullo enfermizo de la historia”¹⁸⁴, no dizer de Ricardo Piglia. Murmúrio esse que pode ser escandido de formas diversas, dependendo do instrumental posto em cena para interceptá-lo, dependendo da ênfase do contato acionado pelo executante.

182 AGAMBEN. *A comunidade que vem*. p. 14.

183 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. p. 48.

184 PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, p. 210.

A primeira baliza desse inventário é *L'impuro folle*¹⁸⁵, primeiro livro de Roberto Calasso, publicado em 1974 pela editora Adelphi de Milão. A obra é, grosso modo, um resgate ficcional da figura de Daniel Paul Schreber, jurista alemão que, em fins do século XIX, foi acometido por problemas psíquicos, internando-se por duas vezes, produzindo, ao término do último período de internação, um livro que relata seu contato com a loucura: *Memórias de um doente dos nervos*, publicado em 1903. O episódio tornou-se conhecido, a partir da intervenção interpretativa de Freud em dezembro de 1910, como o caso Schreber. Um caso atípico desde o início, principalmente por tratar-se de um paciente extremamente bem colocado socialmente, que verbaliza e divulga intensamente seu contato com a loucura, ao invés de escamoteá-lo, e o faz com uma segurança que lembra a do viajante que, já em terra firme, se compromete em relatar as coisas que viu. Ou seja, Schreber pretendia estabelecer um discurso do triunfo, evolutivo e progressista, já externo à loucura. Esse é o ponto que Freud desconstrói, e assim também o fazem, posteriormente, Jacques Lacan e Roberto Calasso.

O comentário de Lacan acontece ao longo do Seminário dedicado às psicoses, oferecido de novembro de 1955 a julho de 1956. Lacan, ao operar em diversos níveis, alcança registros distintos de interpretação, pois desliza do discurso de Schreber ao discurso de Freud, tomando ambos como pontos de contato para sua discussão da paranóia e da psicose. Mais do que o conteúdo, Lacan chama atenção para a problematização de quem fala, e de onde fala, de que local toma-se a voz e o silêncio da loucura, posição que Freud articula com maestria, afirma Lacan:

Mas admitamos que a abordagem do sonho de Freud tenha podido ser preparada pelas práticas inocentes que precederam sua tentativa. Em compensação, jamais houve nada de comparável ao modo como ele procede com Schreber. O que ele faz? Pega o livro de um paranóico, cuja leitura ele

185 Consultei a edição em espanhol desta obra: CALASSO, Roberto. *El loco impuro*. Trad. Italo Manzi. Buenos Aires: Marymar, 1977. Calasso voltou recentemente ao tema da loucura, agora tratando da questão das ninfas (discussão que o aproxima, neste ponto, de Aby Warburg), em um livro de 2005: *La follia che viene dalle Ninfe*. Milão: Adelphi, 2005.

recomenda platonicamente no momento em que escreve a sua própria obra – *não deixem de lê-lo antes de me lerem* –, e dele nos dá uma decifração champollionesca, ele o decifra do modo como se decifram hieróglifos.¹⁸⁶

É importante ressaltar a ambivalência do texto de Schreber, que é trabalhada tanto por Lacan quanto por Calasso, no primeiro de maneira teórica, no segundo de forma ficcional. O vértice está na leitura imediata de Freud, sua reação ao estranho-familiar que vem do discurso de Schreber, loucura na linguagem que Freud procura domar, estruturar, estabelecer. Tarefa árdua de leitura e espelhamento, como observa Lacan: “o que se apresenta a Freud no momento em que termina seu desenvolvimento é que, no fundo, esse tipo escreveu coisas espantosas, que se parecem com o que descrevi, eu, Freud”¹⁸⁷ e, mais além, “Schreber estará cada vez mais integrado a esta fala ambígua à qual ele adere fortemente, e à qual, como todo o seu ser, ele dá resposta”¹⁸⁸. Límbica impassibilidade que gera a angústia das categorias e das estruturas fixas. Roberto Calasso resgata Schreber e sua fala impura porque vê aí uma ética da mobilidade e do trânsito: um ir e vir da loucura para a razão, língua que porta, exporta, importa, recolhe resíduos alheios para disseminá-los. Por isso Schreber é o louco impuro, imagem do múltiplo pertencimento cambiante, registrado brevemente por uma forma impura, já que Calasso não escreve um romance, um tratado psiquiátrico, um estudo de caso: ele executa sobreposições e confluências, buscando o murmúrio que vem dos interstícios esquecidos tanto de Freud quanto de Schreber, ou ainda do Dr. Flechsig, que tratou Schreber na época.

Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas aparecem para detalhar esse panorama, já bem esboçado, da não-fixidez da expressão diante do fechamento do discurso inerente à lógica da categorização e da estruturação. Calasso dá o tom geral; Jaeggy e Vila-Matas nos fazem

186 LACAN, Jacques. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 19.

187 Ibidem. p. 67.

188 Ibidem. p. 248.

retornar a Robert Walser. Jaeggy, esposa de Calasso, é suíça de nascimento (como Walser), mas escreve em italiano. Em 1989, publica *I beati anni del castigo*¹⁸⁹, também pela Adelphi. Trata-se de uma mescla de muitos registros: narrado em primeira pessoa, por uma mulher que relembra seus anos de juventude no Instituto Bausler, colégio interno para meninas nos Alpes suíços, *I beati anni del castigo* retoma os anos de loucura de Walser, passados em uma instituição psiquiátrica que era vizinha ao colégio. Retoma também *Jakob von Gunten*, romance de Walser de 1909, que trata de uma escola para subalternos e criados em geral (ajudantes, em suma), o Instituto Benjamenta, além de explorar os descaminhos da memória, o jogo das reminiscências (em chave benjaminiana) e o resgate da infância como espaço de experimentação da linguagem.

A memória da protagonista resgata uma figura ambígua: Frédérique, aluna nova no internato, em tudo perfeita, que aos poucos oscila entre a loucura e a perfeição. Como os personagens de Walser, sempre no veio estreito que contempla tanto o assujeitamento quanto a revolta (e o cadáver de Walser, morto na neve enquanto passeava, é o fantasma que volta e meia retorna na narrativa), a narradora vê a si, as outras meninas e também Frédérique na mesma posição, que teima em permanecer, mesmo tantos anos depois. *I beati anni del castigo* é um romance de formação, como também é *Jakob von Gunten*. Contudo, retira deste também sua incompletude, já que são formações disformes, percursos de vida que visam a dissolução, e não a sedimentação. Ao fim do livro, a narradora volta ao Instituto Bausler, que não existe mais. Foi transformado em uma clínica para cegos. Apesar disso, e essa é a idéia que perpassa o livro, há algo ali que sobrevive, um ruído que solicita apropriação, deciframento, ainda que de forma “champollionesca”, cifra da cifra, como sugere Lacan.

Enrique Vila-Matas vai ao mesmo lugar, os Alpes suíços, para buscar as duas clínicas onde Walser esteve internado. Essa viagem é realizada em *Doctor Pasavento*, livro publicado pela editora Anagrama em 2005, um complexo emaranhado impuro de formas e discursos, que tematiza tanto a loucura quanto a condição contemporânea da literatura e dos sujeitos que se dizem autores, que não cessam de desaparecer em suas afirmações, diz Vila-Matas. O protagonista de *Doctor Pasavento*

189 JAEGGY, Fleur. *I beati anni del castigo*. Milão: Adelphi, 1989.

opera ao acaso, ao sabor dos acontecimentos, mudando de nome à medida que se desloca no tempo e no espaço. Inicia sua história dentro da torre onde Montaigne teria criado o gênero ensaio, e termina na clínica onde Walser criou os microgramas. Passa um longo tempo na Rue Vaneau, em Paris, exemplo bem acabado da sobreposição de temporalidades que assinala uma importante vertente da literatura contemporânea. Na Rue Vaneau, Vila-Matas encontra vestígios de Marx, André Gide, Emmanuel Bove, Julien Green, Saint-Exupéry, todos embaralhados, faiscantes em seus contatos inesperados, como as imagens dialéticas e a caixa de brinquedos de Benjamin.

Por fim, Vila-Matas busca o manicômio onde esteve Walser nos últimos anos de sua vida, empresa que é frustrada, como aquela descrita por Fleur Jaeggy. Nada sobre ali; somente encontram o que *resta* do passado, as partículas indivisíveis que não se dispersam, decantadas durante o transcurso do tempo, que são ativadas pela memória. Calasso, Jaeggy e Vila-Matas transformam-se, portanto, em agentes da postura benjaminiana que sobrevive: olhar, coleta e arquivamento. Uma ética da leitura que investe na exploração do abismo, tateando as reentrâncias do sentido, rasgando o véu do pudor da história, atrás de seus intervalos, de suas exceções e de seus sintomas, e que faz emergir, finalmente, o inventário crítico.

*

Explorar o abismo, como um pescador de pérolas que mergulha no mar, afundando nas profundezas de um oceano sem limites conhecidos. Essa é uma imagem que nos leva novamente a Benjamin, ao mesmo tempo em que nos afasta, por outro percurso. Trata-se, deliberadamente, de uma imagem impura: um comentário de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin, retomado por Georges Didi-Huberman em seu estudo sobre Aby Warburg. Em um artigo de 1968, Arendt, citada por Didi-Huberman no livro *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, faz referência ao mergulho profundo que Benjamin realiza no passado, como um pescador de pérolas, em busca dos lampejos aglutinadores de tempo que testemunham o ir e vir da história: imagens do pensamento e *ur-fenômenos*.

Didi-Huberman afirma que Warburg é também um pescador de pérolas que mergulha no passado:

là où il plonge n'est pas le sens, mais le temps. Tous les êtres des temps passés ont fait naufrage. Tout s'est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire, c'est-à-dire en quelque chose qui n'a plus la même matière ni la même signification: nouveau trésor à chaque fois, nouveau trésor à chaque Autrefois métamorphosé.¹⁹⁰

Cada mergulho oferece uma nova pérola, retirada da escuridão, partícula portátil que condensa em si a metamorfose do tempo – sobrevivências que estão sempre em movimento, atravessando Schreber para chegar em Calasso e Walser, e destes para Benjamin ou Agamben.

Aby Warburg apresenta mais uma faceta da oscilação, habitando “quelque part entre la raréfaction dépressive et la prolifération maniaque”¹⁹¹, em um embate da expressão do pensamento diante da contingência da loucura. Assim como Schreber e Walser, Warburg esteve internado em uma clínica psiquiátrica. Sob a responsabilidade do médico Ludwig Binswanger, Warburg internou-se na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, de 1921 a 1924. Sua internação foi contemporânea, portanto, dos últimos escritos e da morte de Franz Kafka, do início da redação da *Origem do drama barroco alemão* de Benjamin, e dos últimos anos produtivos de Robert Walser antes de sua desordem psíquica. Nesses anos, Warburg enfrentou, segundo Didi-Huberman, “une chute vertigineuse dans la psychose”¹⁹², uma desordem completa em seus estudos sobre a história da arte e a sobrevivência das imagens artísticas através das culturas.

Há anos, Warburg vinha desenvolvendo as bases de uma nova apropriação do instrumental utilizado para se pensar a história da arte, focando principalmente na leitura das imagens que, observava Warburg, teimavam em sobreviver em diferentes culturas. Warburg, contudo, era avesso a cristalizações de conceitos, o que leva muitos estudiosos contemporâneos (entre eles, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, José Emilio Burucúa, Carlo Ginzburg) a trabalharem a

190 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 508.

191 Ibidem. p. 506.

192 Ibidem. p. 363.

elasticidade dos esboços teóricos de Warburg, sobretudo no que tange às idéias de *Nachleben*, vida póstuma das imagens, e *Pathosformel*, as feições que sobrevivem dessas imagens. Ou seja, a *Nachleben* opera na temporalidade e a *Pathosformel* opera na corporeidade¹⁹³. A conjunção das duas vias aciona a sobreposição não-hierárquica de temporalidades, ativando parentescos desconhecidos e possibilitando a emergência de formas expressivas renovadas, que operam, como temos visto até aqui, no trânsito.

Um dos trabalhos de Warburg que mais se destaca é *O ritual da serpente*, construído, como veremos, sob o signo da memória. Trata-se do relato de sua viagem ao território dos índios Pueblo, no sudoeste dos Estados Unidos, realizada nos anos de 1895 e 1896. Contudo, essa recapitulação interpretativa, que gerou o estudo contido em *O ritual da serpente*, só aconteceu muitos anos depois, quando Warburg, internado na clínica psiquiátrica Bellevue (localizada, também ela, nos Alpes suíços buscados por Walser, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas), propõe ao Dr. Binswanger que ele, Warburg, dê uma palestra aos pacientes e médicos da instituição, para provar que já estava novamente apto a trabalhar. Ulrich Raulff, no epílogo escrito para a edição mexicana de *O ritual da serpente*, coloca a situação nos seguintes termos:

En la primavera de 1923, cuando se encontraba em vias de recuperación, Warburg propuso a Binswanger dar una conferencia ante los médicos y los pacientes de la clínica, para probar que se encontraba nuevamente en condiciones de realizar trabajos científicos y portanto de volver – en un futuro próximo – a su vida habitual. La propuesta fue aceptada y Warburg inició inmediatamente las preparaciones, reuniendo las aproximadamente cincuenta diapositivas, cuya producción cargó al Dr. Fritz Saxl en Hamburgo. Así sucedió que, el 21 de abril de 1923, Warburg presentó la conferencia sobre el ritual de la serpiente de los indios Pueblo de Norteamérica.¹⁹⁴

193 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. p. 196.

194 WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2004, p. 74.

Warburg decide, portanto, oferecer uma resposta expressiva ao contexto armado ao seu redor, por Binswanger, pela instituição, por sua família e por suas próprias pretensões profissionais, um contexto de branda domesticação (Aby Warburg era o filho mais velho de uma família de banqueiros, tendo oferecido sua primogenitura (e as conseqüentes responsabilidades) a um de seus irmãos, que, dali por diante, deu o suporte necessário para que Aby Warburg realizasse suas pesquisas e constituísse sua biblioteca, inclusive seu ambicioso painel iconológico móvel, o *Atlas Mnemosyne*). Binswanger está para Warburg como Flechsig está para Schreber: lembremos a ressalva que faz Lacan sobre o caso Schreber: “Vocês constatarão que o Dr. Flechsig ocupa um lugar central na construção do delírio”¹⁹⁵. E mais: quando Lacan lê Freud, no Seminário de 1955-1956 sobre as psicoses, alcançando Schreber nesse processo, Michel Foucault está prefaciando, em 1954, a edição recém-republicada de uma das obras de Ludwig Binswanger (*Traum und Existenz*, de 1930), o que o faz alcançar, ainda que subrepticamente, Aby Warburg. Ou seja, estratégias de rastreamento das *formas impuras* sobrepostas no tempo, formas inatuais que proliferam quando articuladas com parentescos ainda não contemplados.

A resposta demora a ser assimilada: somente em agosto de 1924 Warburg deixa a clínica Bellevue. Seu trabalho apresenta a marca do trânsito, insistindo em buscar referências onde a comunidade científica só via ruído, investindo em parentescos que permaneciam alheios aos olhares de outros pesquisadores. Um pensamento que se contorce para abandonar o estabelecido e o já-dito, que se contorce na coleta e no arranjo das reminiscências murmuradas pela história; história da cultura e história pessoal mescladas. É a partir da exposição pública de *O ritual da serpente*, afirma Didi-Huberman, que Warburg aprimora seu método e sua epistemologia, fazendo do retorno ao passado um mecanismo de invenção, transformando sua oscilação psicótica em fecundidade, em mola propulsora para o aprofundamento de suas pesquisas:

À Bellevue, donc, Warburg aura réussi cette véritable gageure: faire de sa propre *contorsion* (...) une *construction* (...). C'est à un extraordinaire

195 LACAN. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro 3: as psicoses (1955-1956)*. p. 35.

travail d'anamnèse qu'il aura – grâce à Binswanger – procédé, remontant le chemin de l'*épreuve* à l'*expérience*, et de celle-ci à la *connaissance*.196

Warburg encena uma razão que emerge da loucura, e que trava com ela permanente diálogo. Sua ampla consciência permite que ele transforme suas cisões íntimas em teoria cultural das cisões simbólicas, colhidas ao longo da história da arte, junto com os sintomas que respondem a essas cisões. A lição de como a história de uma loucura pode promover as bases de uma arqueologia do saber, nas palavras de Didi-Huberman¹⁹⁷. Transformação e metamorfose que ficam condensadas na imagem de Aby Warburg conversando com as borboletas que invadiam seu quarto na clínica Bellevue, suas “pequenas almas animadas”¹⁹⁸. Ou na imagem dos cadernos de Warburg, repletos de uma escritura nervosa feita a lápis, uma ansiedade gráfica tormentosa, páginas e páginas de signos à deriva¹⁹⁹.

Em resumo: Warburg encarna a indecidibilidade em várias frentes. São muitos os termos e conceitos que dizem respeito a essa heterogeneidade portátil observada no pensador alemão, termos e conceitos que vêm das fontes mais distintas, de Binswanger a Didi-

196 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. p. 368.

197 “Je ne peux m'empêcher d'imaginer combien Gilles Deleuze eût été fasciné par un tel mouvement – non moins que Michel Foucault, d'ailleurs, puisque celui-ci y eût sans doute observé comment l'*histoire d'une folie* peut donner lieu à l'*archéologie d'un savoir*”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. p. 368.

198 Georges Didi-Huberman cita um fragmento de Ludwig Binswanger: “Il [Warburg] pratique un culte avec les phalènes et les petits papillons qui volent, la nuit dans sa chambre. Il parle avec eux des heures durant. Il les nommes ses ‘petites âmes vivantes’ (*Seelentierchen*), leur confie ses plaintes. Il raconte à un phalène le déclenchement de sa maladie”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. p. 371.

199 “On sent bien que, dans tous ces carnets, Warburg cherche un *espace à construire* dans ce monde psychique qui part en lambeaux. Il tente, au début et à la fin de chaque cahier, de résumer l'archive de sa propre folie, retrouvant la forme tabulaire de sés anciens manuscrits de travail. Mais cette tentative d'organiser une pensée ne cesse pas de s'effondrer, de s'affoler”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. p. 372.

Huberman, para formar a constelação warburgiana: ritmo de estados contraditórios, constatado em sua *esquizografia*; estados mistos de consciência psicótica, impureza fundamental das sobrevivências; mistura de elementos heterogêneos e estilo misto na Renascença florentina; dialética do monstro, heterocronismo, anacronismo, formas e forças do tempo; coreografias da intensidade, pensamento do sintoma e ética da incorporação. Uma vasta rede de possibilidades para se pensar os eventos culturais da contemporaneidade.

4.3) Sobrevivência das vanguardas

De 1924 a 1927, um grupo de artistas se reuniu na Europa. Ao longo desses anos, realizaram encontros esporádicos, arranjados pelo acaso, em diversas cidades do continente. Eram homens e mulheres, que cultivavam hábitos e procedimentos em comum: espírito inovador, sexualidade extrema, ausência de grandes propósitos, tensa convivência com a figura do duplo, nomadismo infatigável e permanente flerte com a loucura. Robert Walser fez parte desse grupo, respondendo ao flerte com a loucura com espírito inovador, como atesta a criação dos microgramas. Walter Benjamin e Marcel Duchamp, andarilhos infatigáveis, unem-se a Walser, trazendo suas miniaturas, suas caixas-maletas, suas máquinas solteiras do pensamento. Jacques Rigaut, César Vallejo e Valery Larbaud chamam García Lorca, Juan Gris e um jovem latino-americano de nome Borges; todos aderem. Os nomes (Francis Picabia, Louis-Ferdinand Céline) se multiplicam (Paul Klee, Witold Gombrowicz) a cada cidade que se alcança, e para segui-los basta uma bagagem leve. Forma-se, em um lampejo do pensamento, a conjura portátil²⁰⁰.

200 Mesmo Aby Warburg poderia ter feito parte da conjura portátil: saindo da clínica Bellevue em agosto de 1924, teve tempo de encontrar com Walter Benjamin em Berlim, onde discutiram dias a fio sobre as relações possíveis entre a alegoria barroca como precursora da imagem do pensamento, trazidas àquela mesa de um café por uma percepção discursiva aguda das ações e reações da *Nachleben* das imagens da arte renascentista. Warburg, então, juntou em uma mala seus cadernos, algumas fotografias e uma pilha de reproduções nas quais trabalhava na ocasião. Poderíamos, inclusive, inferir que Benjamin mostrou a Warburg algumas das peças publicitárias que até hoje fazem parte do *Atlas Mnemosyne*, como sobrevivências da

A existência dessa conjura só vem à tona com a publicação, em 1985, de *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, o inventário que emerge de sua intervenção radical sobre o tecido da história – precisamente o entreguerras traumático anunciado na abertura deste capítulo. Sua realização ultrapassa a questão superficial de perguntar-se se os encontros que relata são factuais ou não, se realmente organizou-se um grupo com tais e quais características em um período específico da história. O que entra na pauta crítica, a partir da *Historia abreviada* de Vila-Matas, é a possibilidade de trabalhar com a história, com a memória e com o passado transformando-os em *meios*, retirando-os de uma perspectiva estanque e imprimindo criatividade na leitura de seus processos. A lição é, também aqui, de Walter Benjamin: afirma ele em um dos fragmentos expostos nas *Imagens do pensamento*: “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio”, e além, “E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”²⁰¹. Essa passagem de Walter Benjamin reforça o que foi indicado anteriormente com relação a Georges Bataille e a transformação do significado em operatividade: assim como o “informe”, o “inventário”, pensado como categoria crítica, passa da acepção comum e alcança, por meio de sua performatividade, uma carga de intervenção. É precisamente a intervenção que Benjamin tem em mente: “assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”.

Mais do que um inventário (em sua acepção comum) das personalidades artísticas do entre-guerras, portanto, *Historia abreviada de la literatura portátil* reposiciona os discursos éticos e estéticos de então, trazendo-os para operar no presente – o presente de seu inventário transfigurado como artefato de pensamento. Vila-Matas une a caixa-maleta de Marcel Duchamp com as miniaturas de Benjamin para afirmar que a literatura é mais produtiva quando transita pelo limiar, com bagagem leve e sem grandes aspirações, pois são elas que levam aos

Ninfa na cultura capitalista. Com a mala de Warburg pronta, partiram para Paris, onde encontraram Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray.

201 BENJAMIN, Walter. “Escavando e recordando”. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

grandes projetos totalitários de engessamento da expressão. Um elogio à literatura que opera na dispersão e na disseminação, mais do que na acumulação. Quando a conjura é desfeita, Vila-Matas menciona uma “energía que no desapareció sino que más bien quedó potenciada”, e isso “gracias a la dispersión, y es que no en vano la experiencia de la literatura es tanto la prueba misma de la dispersión como el acercamiento a lo que escapa a la unidad”²⁰² – quanto mais próxima de si mesma, mais a literatura portátil opera na dispersão, negando seus processos e afirmando sua portabilidade, em um jogo cada vez mais vertiginoso de saltos no vazio pleno do discurso.

Jacques Austerlitz, personagem de W. G. Sebald em seu romance *Austerlitz*, é surpreendido pela extrema inacessibilidade das novas instalações da Biblioteca Nacional, em Paris. As reflexões suscitadas por esse espaço físico ocupam as últimas páginas do livro, condensando não apenas os encontros que o narrador teve, ao longo dos anos, com essa figura tão singular, mas também resumindo as idéias mais fundamentais para a construção do romance. Austerlitz observa como a estação da biblioteca fica em uma desolada terra de ninguém, levando a um espaço amplo constantemente varrido pelo vento, de onde se avista o conjunto das torres, que parecem rechaçar todo contato humano. Toda uma estrutura “para desencorajar e humilhar os leitores”²⁰³ – bancos sem encosto, senhas para atendimento, pássaros se chocando contra o verde ilusório das janelas espelhadas, burocracia e distância.

Esse estranhamento decorre do encaixe dos fragmentos do passado na continuidade automática do presente, o que fica evidente quando Austerlitz encontra um antigo funcionário, conhecido quando Austerlitz freqüentava a antiga sede da Biblioteca, na Rue Richelieu. O narrador resume assim a conversa que tiveram:

O novo prédio da biblioteca, que tentava excluir o leitor como um potencial inimigo tanto em seu traçado geral quando em seu regulamento interno, que tocava as raias do absurdo, podia ser descrito,

202 VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985, p. 115-116.

203 SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 270.

assim disse Lemoine, disse Austerlitz, como a manifestação oficial da necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado.²⁰⁴

Uma preocupação recorrente na obra de Sebald, presente em seus romances e, principalmente, em suas *Zürich Lectures*²⁰⁵, nas quais conta nos dedos das mãos os trabalhos de ficção alemães, no pós-guerra, que tratam seja da guerra, do Holocausto, de Hitler ou da brutal destruição de muitas cidades alemãs durante os bombardeios aliados. Austerlitz é um agente desse resgate, produtor e receptor desse esgarçamento das tramas do tempo, uma vez que procura sua própria história nas camadas subterrâneas de projetos arquitetônicos como a estação ferroviária de Liverpool Street, a Central Station de Antuérpia ou a Karmelitská em Praga.

A lição de Walter Benjamin continua válida: “assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”, o que equivale a dizer que, no trabalho crítico, é necessário estar atento para as sobrevivências, fugindo da tendência corrente que prega a política da amnésia. Da mesma forma que a obra de Calasso sobre Schreber é um duplo ficcional dos comentários teóricos de Lacan (lembrando a “tensa convivência com a figura do duplo”, característica dos membros da conjura portátil), é possível assinalar um duplo teórico para o trabalho ficcional tanto de Sebald, com *Austerlitz*, quanto de Enrique Vila-Matas, com *Historia abreviada de la literatura portátil*, um trabalho que se alinha também com os já citados de Enzensberger e Ginzburg e se instaura, portanto, dentro da série de possibilidades da literatura do inventário: refiro-me ao trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*.

Em 1926 é um trabalho difícil de ser classificado: mescla de trabalho acadêmico com *clipping* jornalístico anacrônico, organizado como um almanaque de variedades que é pensado em uma vertigem sincrônica, ao mesmo tempo em que oferece uma leitura do presente,

204 Ibidem. p. 276.

205 As *Conferências de Zurique* têm como título geral *Guerra aérea e literatura*, e fazem parte do volume *História natural da destruição*. Cf. SEBALD, W. G. Guerra aérea e literatura. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

valendo-se de uma concepção disruptiva da diacronia. *Em 1926* é uma forma impura que vive no limite do tempo, dentro e fora, no trânsito, no limiar, e sua estrutura enciclopédica arremessa o leitor em uma atualização constante do arquivo e do infinito. Escreve Gumbrecht: “Como um ‘ensaio sobre a simultaneidade histórica’, meu livro é uma resposta prática à questão de saber até onde um texto pode ir no sentido de proporcionar a ilusão de uma experiência direta do passado”²⁰⁶.

O método de Gumbrecht, e a materialidade de seu trabalho, ilumina retrospectivamente tudo que foi costurado até aqui: acrescenta plausibilidade ao mosaico no qual Walser, recém internado em 1929, é lido na imprensa alemã por Benjamin, que resgata seu parentesco com Kafka, falecido no mesmo ano em que Aby Warburg sai da clínica do Dr. Binswanger, resgatados todos pela escavação filosófica de Giorgio Agamben e a arqueologia ficcional de Enrique Vila-Matas. *Em 1926* nos transporta para o centro da conjura portátil (1924-1927), e pode ser lido como um apêndice monumental da breve novela de Vila-Matas, um desdobramento, uma ficção (uma “ficção histórica”, nos moldes foucaultianos), a despeito de sua intensa pesquisa factual (“Ao escrever este livro, eu consultava continuamente jornais velhos e livros poeirentos, que ninguém lia há décadas”²⁰⁷).

O inventário de Gumbrecht é tão delirante quanto o de Vila-Matas, e os dois passam pelo crivo do factual. *Em 1926* passeia por eventos os mais diversos: dos filmes de Fritz Lang aos editoriais do *Le Figaro*; da periferia de Buenos Aires às touradas de Ernest Hemingway; da filosofia de Heidegger às ilustrações da revista *Caras y caretas*; da viagem de Walter Benjamin a Moscou até a viagem de Marinetti ao Brasil, passando pela Coluna Prestes e o teatro de Artaud – todos os eventos acontecidos no mesmo ano: 1926. Este foi o ano no qual Borges transformou as *orillas* de Buenos Aires em centro de sua poesia²⁰⁸, o

206 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 474.

207 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. p. 473.

208 “During the course of 1926, Borges would seek to develop his Joycean project of mythologizing Buenos Aires. (...) The man Borges credited with having discovered the literary potential of the *arrabales* of Buenos Aires was Evaristo Carriego (...). Borges acknowledged his debt to Carriego for the specific idea of portraying the *arrabal* as an intermediate,

ano no qual Adolf Hitler publica o livro *Minha Luta*, também ele influenciado por Kafka, revelação que é intrinsecamente latino-americana, se prestarmos atenção ao mergulho que Ricardo Piglia faz no passado²⁰⁹. O ano de 1926 se torna, conseqüentemente, um ponto possível de clivagem do inventário, um ponto que articula os múltiplos fios que colocam em contato as ficções não apenas de Borges e Vila-Matas, mas também de Wilcock, Bolaño e Cozarinsky.

Interromper o fluxo das sobrevivências (que é também o fluxo que permite o contato entre as ficções) é necrosar o pensamento. Cada resgate, cada mergulho no passado, potencializa as fissuras presentes no tecido do tempo, lembrando continuamente que o conjunto de opções que define esse campo guarda uma partícula de dispersão em cada um de seus pontos, todos interligados não-hierarquicamente entre si. Dessa forma, a completude é inviável, constituindo, a partir daí, a única premissa estabelecida. “A obra é a máscara mortuária da concepção”²¹⁰, dizia Walter Benjamin. Em uma poética da

liminal zone between the pampas and the city. (...) The epic potential of the *arrabal* provided Borges with the breakthrough he needed for his project to mythologize Buenos Aires. His aim was to compose an epic in which the *cuchilleros* of the *arrabales* would be created from the status of mythic heroes. This epic of Buenos Aires would be created from the popular culture of the *barrios*”. In: WILLIAMSON, Edwin. *Borges, a life*. New York: Viking, 2004, p. 139-140. O ano de 1926 também foi testemunha de duas decepções amorosas: Norah Lange trocou a delicadeza de Borges pela intensidade de Oliverio Girondo, e, em Moscou, Asja Lacis trocou a ambigüidade de Walter Benjamin pela decisão de Bernhard Reich (como já acenado anteriormente na citação do trabalho de Susan Buck-Morss sobre a “dialética do olhar”).

209 Seu romance *Respiración artificial* aventa a possibilidade de que Kafka e Hitler se conheceram, em um café de Praga, em 1909, quando Hitler fugia do serviço militar obrigatório: “hay dos cartas de Kafka donde se refiere a un exiliado austríaco que frecuenta el *Arcos*. (...) Se llama Adolf, dice Kafka (...). La palabra *Ungeziefer*, dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregorio Samsa una mañana, al despertar”. In: PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. p. 205 e 208.

210 BENJAMIN, Walter. “A técnica do escritor em treze teses”. In: *Rua de mão única*. p. 31.

portabilidade e do trânsito, articulada a partir de um gesto inventariante, encontramos essa frase inscrita em um grão de arroz, perdido dentro de um bolso, ou em um dos quadrados de um cubo mágico, ou ainda em um dos adesivos de viagem que decoram uma caixa-maleta.

Além dessas possibilidades e desses avatares, Benjamin também encontra esse entrecruzamento de temporalidades no interior do próprio texto literário, mostrando que é na dinâmica da escritura que esses contatos se formam e ganham força. Seu ensaio sobre a obra do escritor russo Nicolai Leskov (“O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”) mostra a complexidade de seu projeto já no título: ao mesmo tempo em que restringe o foco em direção à leitura atenta e detalhada dos contos de um autor específico, Benjamin também exerce, na fragmentação da forma e na densidade de sua linguagem, um pensamento verdadeiramente ensaístico, questionando o passado, o presente e o futuro da literatura – o que fica marcado enfaticamente no debate entre “narração” e “romance”. Dentro dessa trama especulativa, no fragmento de número onze, Benjamin cita um trecho de uma narrativa de Johann Peter Hebel, com a intenção de relacionar o tema da morte ao tema da narrativa e, em seguida, ligar esse conjunto à história natural (que remeteria ao tempo complexo da experiência e não ao tempo superficial da “informação”, como Benjamin encaminhará mais adiante).

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”, escreve Benjamin; “É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. Esse fenômeno é ilustrado exemplarmente numa das mais belas narrativas do incomparável Johann Peter Hebel”. E Benjamin continua:

A história começa com o noivado de um jovem aprendiz que trabalha nas minas de Falun. Na véspera do casamento, o rapaz morre em um acidente, no fundo da sua galeria subterrânea. Sua noiva se mantém fiel além da morte e vive o suficiente para reconhecer um dia, já extremamente velha, o cadáver do noivo, encontrado em sua galeria perdida e preservado da decomposição pelo vitríolo ferroso. A anciã morre pouco depois. Ora, Hebel precisava mostrar palpavelmente o longo tempo decorrido desde o início da história, e sua

solução foi a seguinte: “Entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra dos Sete Anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos jesuítas foi dissolvida, e a Polônia foi retalhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América se tornou independente, e a potência combinada da França e da Espanha não pôde conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grotta dos veteranos, na Hungria, e o imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram, e o rei Leopoldo II faleceu também. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavaram à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...” Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na história natural como Hebel com essa cronologia. Leia-se com atenção: a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos relógios das catedrais.²¹¹

Além da relação da narrativa com a morte e com a história natural, o trecho de Hebel selecionado por Walter Benjamin também carrega em si um impressionante exemplo da técnica inventariante na ficção. O que torna o trecho em questão ainda mais representativo é sua inextricável relação com o tempo, sua aguda consciência dos fluxos temporais que atravessam os cenários narrados. O inventário é posto como narrativização do tempo, como escansão e montagem das múltiplas partes que configuram o fluxo temporal, que atinge sua visibilidade máxima na articulação inventariante. Mais uma vez o inventário mostra sua peculiar articulação da sincronia com a diacronia, questionando as premissas de uma concepção linear do tempo e da

211 Idem. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. p. 208-209.

história. A técnica inventariante utilizada por Hebel (conforme a citação de Benjamin) aparece de forma significativamente análoga em um dos verbetes da *Sinagoga dos iconoclastas* de Wilcock. Ele está contando a história de Aaron Rosenblum, o utopista que, em 1940, publicou o livro *Back to Happiness or On to Hell*, um tratado sobre “reforma social”. Qual foi o período mais feliz da história mundial, se perguntava Rosenblum, escreve Wilcock, que continua:

Considerándose inglés, y como tal depositario de una tradición perfectamente definida, decidí que el período más feliz de la historia había sido el reino de Isabel, bajo la sabia conducción de Lord Burghley. Entre otras cosas, había producido a Shakespeare; entre otras cosas, en aquel período Inglaterra había descubierto América; entre otras cosas, en aquel período la Iglesia Católica había sido derrotada para siempre y obligada a refugiarse en el lejano Mediterráneo. Rosenblum llevaba muchos años siendo miembro de la Alta Iglesia protestante anglicana.

Así que el plan de *Back to Happiness* era el siguiente: devolver el mundo a 1580. Abolir el carbón, las máquinas, los motores, la luz eléctrica, el maíz, el petróleo, el cinematógrafo, las carreteras asfaltadas, los periódicos, los Estados Unidos, los aviones, el voto, el gas, los papagayos, las motocicletas, los Derechos del Hombre, los tomates, los buques de vapor, la industria siderúrgica, la industria farmacéutica, Newton y la gravitación, Milton y Dickens, los pavos, la cirugía, los trenes, el aluminio, los museos, las anilinas, el guano, el celuloide, Bélgica, la dinamita, los fines de semana, el siglo XVII, el siglo XVIII, el siglo XIX y el siglo XX, la enseñanza obligatoria, los puentes de hierro, el tranvía, la artillería ligera, los desinfectantes, el café. El tabaco podía permanecer, dado que Raleigh fumaba.

Viceversa había que reinstaurar: el manicomio para los deudores; la horca para los ladrones; la esclavitud para los negros; la hoguera para las brujas; los diez años de servicio militar obligatorio;

la costumbre de abandonar a los recién nacidos en la calle el mismo día del nacimiento; las antorchas y las velas; la costumbre de comer con sombrero y con cuchillo; el uso de la espada, del espadín y del puñal; la caza con arco; el bandidaje en los bosques; la persecución de los hebreos; el estudio del latín; la prohibición a las mujeres de pisar el escenario; los ataques de los bucaneros a los galeones españoles; la utilización del caballo como medio de transporte y del buey como fuerza motriz; la institución del mayorazgo; los caballeros de Malta en Malta; la lógica escolástica; la peste, la viruela y el tifus como medios de control de la población; el respeto a la nobleza; el barro y los lodazales en las calles del centro; las construcciones de madera; la cría de cisnes en el Támesis y de halcones en los castillos; la alquimia como pasatiempo; la astrología como ciencia; la institución del vasallaje; la ordalía en los tribunales; el laúd en las casas y las trompas al aire libre; los torneos, las corazas adamascadas y las cotas de mallas; en suma, el pasado.²¹²

Restaurar o passado dentro do presente, ou ainda, transformar o passado em uma utopia que tem lugar na contemporaneidade. Além de impressionante em sua criatividade e imaginação, esse verbete do inventário de Wilcock é uma aplicação radical daquele “anacronismo deliberado” de que fala Borges a partir de Pierre Menard. Aquilo que era linear e progressivo na narrativa de Hebel – que capturou a leitura de Benjamin a partir de sua particular noção do tempo no interior da narrativa – se transforma, em Wilcock, em anacronismo, em movimentação convulsiva das camadas do tempo que habitam a narrativa. Se Hebel vai, pouco a pouco, com o auxílio do inventário, dando a medida da passagem do tempo a partir de um ponto de vista que lhe é contemporâneo, Wilcock, por outro lado, desloca o narrador para um ponto impreciso do tempo, e este narrador conta a história de um obscuro utopista que, em 1940, lança um livro que propõe o retorno da humanidade ao século XVI. A própria concatenação crítica dá uma medida aproximada dos fluxos que permitem a leitura conjunta:

212 WILCOCK, J. R.. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 23-24.

Benjamin rastreia em Hebel uma pulsão inventariante que lhe permite ver a narração como acesso a uma natureza complexa do tempo; esse trecho de Hebel selecionado por Benjamin é fundamental para gerar o contraste que permite apreender a dimensão anárquica do inventário de Wilcock, e esse contato reposiciona Hebel (e a leitura-montagem-seleção de Benjamin) como um precursor velado. Por si só, o verbete de Wilcock poderia surgir como apenas uma curiosidade, um momento de especial inspiração do autor. Diante do inventário de Hebel, no entanto, o anacronismo de Wilcock é ressaltado e, com ele, a dimensão disseminatória do inventário como procedimento fica mais evidente – pois, mais uma vez, é a partir do contato com fluxos por vezes alheios que a tessitura do inventário ganha complexidade e afina seus processos.

Walter Benjamin também enfatiza como a construção de Hebel parte de uma lógica que reúne todos os elementos sob o signo da morte: reis, rainhas e generais encontram a morte, batalhas são travadas e perdidas ou ganhas, e tudo isso leva a narrativa em direção à morte e, em última instância, aos ciclos naturais que regem o mundo. O inventário de Wilcock, por outro lado, mescla uma série de registros, de campos do saber, de disciplinas, de práticas e de discursos – Wilcock abrange no mesmo gesto o petróleo, os museus, os *pogroms*, a astrologia, a gravidade, o tabaco, o controle de natalidade e a metalurgia. Com esse inventário aparentemente caótico, Wilcock dá a medida da vastidão dos domínios do homem sobre o homem, uma espécie de pensamento crítico intuitivo sobre a biopolítica. Desde o início, está posto o retorno àquilo que Rosenblum define como o período mais feliz da história da civilização – é a partir dessa escolha arbitrária que se definirá o mundo dali para a frente. O inventário de Wilcock, portanto, problematiza a própria arbitrariedade do gesto, e o faz dentro de uma estrutura que toma, ela própria, uma feição arbitrária – que é, no entanto, irônica, crítica e autoconsciente. Wilcock não está sozinho nisso, como mostrarei no próximo capítulo. Ampliando a questão do controle dos corpos em direção ao inventário de Borges – especialmente no que diz respeito ao termo “infame” –, veremos como essa problematização do arbitrário a partir do aparentemente caótico ganha status de procedimento na dinâmica e na configuração das ficções do inventário.

5. HISTÓRIAS DA INFÂMIA

Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida. Mas a suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer esquecer a miséria real.
Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*

No que diz respeito à atenção dada aos personagens ditos infames, nas obras de Jorge Luis Borges e Michel Foucault, a enumeração dos casos poderia seguir indefinidamente, por exaustivas páginas de algum tratado ou manual. Basta mencionar que eles, os infames, são privilegiadamente posicionados no interior dessas duas construções epistemológicas, e, a partir daí, apresentam fragmentos das realidades que abarcaram. É a partir dos infames que Borges articula seu inventário e a consequente intervenção temporal e histórica. Um arranjo que, por sua simples construção, aciona aberturas inauditas no tempo e no espaço, ou ainda, em suas configurações. Infame é aquele que é marcado por infâmia: desonrado, desacreditado, desprezado, tocado pela vileza, pela baixaza, pela vergonha e pelo opróbrio. Para o infame não há crédito, honra ou aceitação; somente ignomínia, repulsa e censura. A infâmia é sempre pública e depende da opinião de muitas pessoas, que se encontram em um mesmo julgamento de ordem moral: o infame os escandaliza, fere as bases da conduta corrente e, por isso, deve ser sinalizado, separado e punido. O infame está sempre alhures²¹³ – faz

213 O infame está sempre em outro lugar porque sua liberdade e sua mobilidade estão sempre em jogo – a infâmia incide no corpo do sujeito, é essa marcação sobre o corpo que leva à infâmia. Uma abordagem inicial ao cruzamento da infâmia com a liberdade e, principalmente, como isso se dá a partir da esfera de ação criada pelo pensamento filosófico, está em: VAZ, Paulo. *Um pensamento infame: história e liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Para um aprofundamento sobre a relação da infâmia com a liberdade, além de uma discussão crítica sobre o contato entre o infame e outras categorias foucaultianas, consultar: COLUCCI, Mario. “Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere”. *Aut Aut* (n. 323. set-out 2004, p. 111-134).

parte daquela comunidade de ajudantes obscuros de que fala Agamben, conforme apresentado anteriormente.

É, portanto, a infâmia (como significante, categoria social e local discursivo) que articulará o contato entre a *História universal de la infamia*, publicada em 1935 por Jorge Luis Borges, e o artigo “A vida dos homens infames”, de Michel Foucault, incluído em 1977 em *Les cahiers du chemin* e, em 1982, como introdução ao livro *Le désordre des familles*, que trazia reproduções das ordens imperiais de prisão contra os loucos e proscritos na França dos séculos XVII e XVIII. A hipótese a considerar é a de que a questão da infâmia (e da vida dos homens infames, onde quer que estejam no espectro histórico), quando nomeada por Jorge Luis Borges e Michel Foucault, condensa um vértice produtivo de associações que funciona como uma suma, um *Aleph*, um inventário crítico, portanto, de suas obras. Em resumo: quando Foucault trabalha a vida dos homens infames, cristaliza em uma imagem (e isso ocorre porque essa imagem é um espelho diferido de sua obra) as metamorfoses de seus posicionamentos desde *História da loucura*²¹⁴. O mesmo ocorre com Jorge Luis Borges, no sentido inverso: os infames de 1935 não só estão presentes em seus personagens posteriores (copistas, bibliotecários, espiões, traidores, delatores, assassinos, degoladores – os desonrados e desacreditados que vivem à margem), como formam a base metafórica de sua teoria da leitura com apropriação do texto, na qual o sentido é sempre alheio, está sempre mudando de mãos e fugindo da sedimentação das verdades absolutas.

Gilles Deleuze, em sua monografia sobre Michel Foucault, faz referência ao ensaio sobre a vida dos homens infames – e também ele, Deleuze, recorda um possível contato com a ficção de Borges. “Devemos ressaltar que Foucault se opõe a outras duas concepções de infâmia”, escreve Deleuze; a primeira concepção, “próxima de Bataille”, trata de “vidas que entram para a lenda ou a história por seus próprios excessos”, a segunda concepção, “mais próxima de Borges”, “uma vida

214 Boa parte desse percurso por vezes tortuoso de Foucault, que oscila entre as escolhas do filósofo, do sociólogo e do historiador, é analisado no ensaio de Alessandro Fontana: FONTANA, Alessandro. “Il paradosso del filosofo”. *Aut Aut*. (n. 323. set-out 2004, p. 87-96).

se torna legendária porque a complexidade de sua trama, seus desvios e suas descontinuidades só podem alcançar inteligibilidade mediante um relato capaz de esgotar o possível, de cobrir eventualidades até mesmo contraditórias”²¹⁵. “Mas Foucault”, continua Deleuze, “concebe uma terceira infâmia; na verdade, uma infâmia de raridade ou escassez, a de homens insignificantes, obscuros e simples, que devem apenas a processos, a relatórios policiais, o fato de aparecerem por um instante à luz”²¹⁶. Deleuze não leva adiante os paralelos traçados nesse breve comentário, mas parece bastante claro que essas três posições da infâmia são permutáveis: o relato que torna a inteligibilidade da infâmia possível (em Borges) é paralelo ao discurso que atualiza e dá emergência à vida dos homens infames do arquivo de Foucault. E se há contradição nas ficções de Borges, ela está presente também no trabalho historiográfico diante dos arquivos da infâmia, pois é o próprio Foucault quem aponta a ambivalência de um trabalho crítico que se propõe o resgate de algo que é impossível, invisível se não fosse por seu encontro com a lei e o poder. Vemos a infâmia hoje, no presente da análise crítica, porque no momento de sua emergência a infâmia foi vista, apontada e denunciada

215 DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 102. Em entrevista, Deleuze afirma: “Em toda a obra de Foucault há uma certa relação entre formas e forças que me influencia e que foi essencial para sua concepção da política, mas também da epistemologia e da estética. Também acontece às vezes de um 'pequeno' conceito ter uma grande ressonância: a noção de homem infame é tão bela quanto o último dos homens em Nietzsche, e mostra até que ponto uma análise filosófica pode ser engraçada. O artigo sobre '*La vie des hommes infâmes*' é uma obra-prima. Gosto de voltar a esse texto como a um texto menor para Foucault, sem dúvida, e no entanto inesgotável, ativo, eficaz, com o que experimentamos o efeito de seu pensamento” Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 112-113. A partir daí, é possível aproximar a figura do infame ao desenvolvimento que Deleuze e Guattari fazem dos “personagens conceituais” Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Os Personagens Conceituais” In: _____. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 81-110.

216 DELEUZE. *Foucault*. p. 103.

pelo poder.

Tanto para Borges como para Foucault (e de maneiras que são, simultaneamente, complementares e excludentes, como aponta Deleuze), a infâmia é, simultaneamente, causa e efeito em seus trabalhos: o assombro que geram (ou ainda: originalidade, renovação do pensamento e da língua) seus escritos tem como causa o trato com o lacunar e o silenciado, com figuras da história que, quando trazidas à tona, ampliam o tecido da realidade; ao buscarem o detalhe, Borges e Foucault investem mais na raridade que na prolixidade – o efeito dessa busca é o balbucio da infâmia. Pois a infâmia, para usar a fórmula de Foucault ao se referir à sexualidade, “é um *feito com valor de sentido*”²¹⁷. Nas obras selecionadas para análise, dois inventários estão em ação: “antologia de existências” e “vidas breves” para Foucault²¹⁸, e eventos biográficos “falseados y tergiversados” para Borges²¹⁹. Inventários breves e esquemáticos, como não poderia ser diferente, uma vez que representam o próprio cerceamento que opera sobre a voz do infame: a brevidade é o índice do controle e, nesse contexto, o inventário desfaz o controle ao expô-lo vertiginosamente. Em ambos, as vidas infames são expostas em linhas gerais, com especial atenção ao que *não* foi registrado, àquilo que só pode ser inferido, capturado nas falhas e nos esquecimentos, e até mesmo *ficcionalizado*.

O procedimento é, antes de tudo, arqueológico, pois captura tanto o discurso infame como o contato com o poder instituído que o fez surgir, emergência de um discurso que é sempre único e que se renova a cada vez: “O problema dela”, afirma Foucault acerca da arqueologia, em *A arqueologia do saber*, é “definir os discursos em sua especificidade; mostrar em que sentido o jogo das regras que o utilizam é irreduzível a

217 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7ª ed. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 138.

218 FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames” In: _____ *Estratégia, poder-saber*. Manoel Barros da Motta (org.). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203.

219 BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 8.

qualquer outro”²²⁰. Um procedimento de movimentação no arquivo da língua e da história, sem, contudo, uma pretensão de eco: encontrar no arquivo aquilo que, de antemão, é posicionado para ser encontrado; não: os inventários de Borges e Foucault movimentam peças obsoletas, obliteradas, empoeiradas. Essa oscilação é denominada por Foucault como o jogo entre “o *a priori* histórico e o arquivo”²²¹, uma busca pelo sentido que funda sua prática na incompletude: “A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo”²²². Por isso é possível afirmar, na esteira de Paul Veyne, que “as origens raramente são belas”, pois “os pensamentos não remontam a um sujeito fundador do verdadeiro ou a uma cumplicidade primeira com a fresca realidade do mundo, eles se devem a acontecimentos casuais”²²³. Não há beleza possível na infâmia, na categorização da infâmia que vai em direção ao corpo de um sujeito. Essa marcação é sempre da ordem do “acontecimento casual”, já que responde à lei, que é sempre arbitrária.

Para iniciar, portanto, é preciso localizar a especificidade do discurso da infâmia, visitar o arquivo, demarcar o campo enunciativo, desdobrando, a partir disso, o jogo das regras de construção que é possível apreender aí. Como visto, a infâmia é um atributo externo, respondendo sempre ao contato do sujeito com o social – e, principalmente, ao contato do corpo do sujeito com a lei. As vidas infames, segundo Foucault, formam-se (são nomeadas) quando entram em choque com o poder: “O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de

220 FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 157.

221 FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. p. 143-149.

222 Ibidem. p. 149.

223 VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 97.

suas armadilhas”²²⁴. A infâmia é assinalada no momento em que a vida do sujeito alcança seu ponto mais intenso, no acontecimento de uma exceção e no evento da diferença, ali onde ocorre a intervenção demarcadora do poder. Por isso, onde há infâmia, há diferença e discurso. “As falas breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências (...) são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; (...) o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós”²²⁵.

O resultado desse choque com o poder é o apagamento, ou um aparecimento rigorosamente controlado, de forma que o discurso da infâmia é sempre breve: “Não tendo sido nada na história (...) nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras”²²⁶, palavras essas conservadas em relatórios de internação e boletins de prisão. Raras e breves palavras, existência puramente verbal em documentos controlados, conservados por acaso: o discurso da infâmia não tem tradição, é regido pela ruptura e pelo acaso, transitando pelo apagamento e pelo esquecimento. Foucault afirma que, entre nós, leitores contemporâneos desse resto da história, e aqueles, os infames, não há qualquer relação de necessidade, dada a feição arbitrária desse estado de suspensão – e é dessa contingência que se eleva a urgência da leitura e do resgate da infâmia. Na leitura de Foucault feita por Alessandro Dal Lago e Emilio Quadrelli, que partem do ensaio sobre os infames, está exatamente essa correlação entre o arquivo e a contemporaneidade – ou seja, a sobrevivência fantasmática desses infames e dessa infâmia no tempo presente. “Relembrando a principal preocupação filosófico-política de Foucault (compreender as origens do presente em nome de uma 'ontologia da atualidade')”, escrevem os autores, “não podemos não notar o extraordinário paralelismo entre a infâmia de ontem e aquela de hoje”²²⁷. Disso decorre uma dupla

224 FOUCAULT. “A vida dos homens infames”. *Estratégia, poder-saber*. p. 208.

225 Ibidem. p. 208.

226 Ibidem. p. 209.

227 DAL LAGO, Alessandro; QUADRELLI, Emilio. *La città e le ombre: crimini, criminali, cittadini*. Milão: Feltrinelli, 2003. Tradução ao português minha.

responsabilidade: dar conta do arquivo e dar conta do presente, sem perder de vista seus contínuos entrelaçamentos no interior do próprio trabalho crítico.

Choque da diferença (heterogeneidade) com o poder (homogeneidade), silêncio forçado, voz controlada e sobrevivência pelo acaso: configurações iniciais da vida dos infames, que vai ganhando contornos mais precisos. São figuras que trazem consigo o que de insólito uma comunidade pode oferecer: perversões, eventos sobrenaturais, deformidades²²⁸. A infâmia é um receptáculo geral para a diferença, condensando tanto o que não era aceito em determinado período como as técnicas usadas para escamotear as monstruosidades: “Os discursos do poder na Idade Clássica, tal como o discurso que a ele se dirige, engendra monstros”, afirma Foucault²²⁹. E aqui ele desdobra a questão, fazendo uma dupla remissão: ao infame que fala e ao infame que é indicado, o discurso do monstro que se dirige ao poder e o discurso do cidadão “normal” que se dirige ao poder para engendrar e denunciar o monstro. Instaure-se, portanto, a partir da infâmia, uma lógica de coerção que termina por invadir também a vida dos indivíduos ditos “normais”. Uma vez que o poder instituído estimula a indicação do infame, frequentemente fazendo com que essa indicação seja compulsória, a sociedade passa a funcionar como espaço de vigilância, transformando a co-existência entre iguais em mútua desconfiança. Por

228 O escritor norte-americano William T. Vollmann tem, nos últimos anos, publicado uma série de livros nos quais discute a atuação desse paradigma da infâmia nas comunidades contemporâneas. Seus livros articulam ficção, etnografia, ensaio sociológico e vários outros registros. Entre 1992 e 2005, Vollmann percorreu diversos países em busca de uma resposta para a pergunta: “Por que vocês são pobres?”. Tailândia, Rússia, Cazaquistão, Afeganistão, Japão e Estados Unidos são alguns dos destinos contemplados por Vollmann. O texto é acompanhado por mais de cem fotografias, tiradas por Vollmann. Cf. VOLLMANN, William T. *Por que vocês são pobres?*. Tradução de Michele de Aguiar Vartuli. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

229 FOUCAULT. “A vida dos homens infames”. *Estratégia, poder-saber*. p. 212.

isso que é importante, mais uma vez, destacar a importância da conexão entre a infâmia e a liberdade: o íntimo cruzamento do saber, da subjetivação e das técnicas de circulação histórica estão em cheque precisamente na indicação da infâmia, pois é ela, em suas sobrevivências no presente, que lança por terra a reorientação do governo em direção aos corpos²³⁰. A infâmia, portanto, é uma imagem dialética, ambivalente, signo de oscilação entre a coerção e a liberdade.

Em fins do século XVII, o modelo cristão de confissão, no qual a rotina e as miudezas do cotidiano eram meticulosamente transformadas em discurso, possibilitando um maior controle dos sujeitos por parte da Igreja, foi ultrapassado por um modelo análogo, mas que guardava distinções fundamentais: era laico e social. A rotina agora deveria ser transformada em discurso para o Estado: no lugar do perdão, agora estava o registro e o controle burocrático. Todos eram agentes desse controle, já que todos tinham acesso a uma instância de registro. Essa nova possibilidade discursiva foi sendo progressivamente alimentada e incorporada à sociedade, utilizando velhos instrumentais, como a delação, a queixa, o relatório, a espionagem e o interrogatório. O poder do Estado é disseminado por todas as camadas da sociedade, em uma distribuição complexa de demandas e respostas. Foucault mostrou que, sobre a infâmia, assim como sobre a sexualidade, impera um controle que se articula não pelo silêncio, mas pela verbalização continuada e assistida. A coerção é distribuída aos sujeitos como uma

230 MICHAUD, Yves. “Des modes de subjectivation aux techniques de soi: Foucault et les identités de notre temps”. *Cités*. n. 2, dossiê “Michel Foucault: de la guerre des races au biopouvoir” (2000), pp. 11-39. Michaud argumenta, entre outras coisas, que a construção da identidade no presente é sempre múltipla, por isso a necessidade de colocá-las no plural. Essa variação, no entanto, está diretamente ligada aos posicionamentos do sujeito diante da história e, em última instância, diante do arquivo e diante dos elementos que dele emergem – o que passaria também pela responsabilidade diante daquilo que o sujeito escolhe resgatar. Por isso a ênfase sobre os “modos de subjetivação”: todo trabalho de prospecção arquivística é também um trabalho sobre o desejo, sobre os afetos que movimentam as “técnicas de si”.

dádiva, como uma possibilidade de participação: “As ‘ordens do rei’ não baixavam de improviso, de cima para baixo (...). Na maior parte do tempo elas eram solicitadas contra alguém por seus familiares (...) como se se tratasse de algum grande crime que teria merecido a cólera do soberano”²³¹.

A figura real (no sentido de administrador do poder soberano) está sempre presente nesse contexto, filtrando as queixas, avaliando as acusações, mostrando até que ponto o sujeito podia chegar e sob quais padrões de conduta deveria articular sua participação. Figura invisível, mas sempre presente na pompa de seus funcionários, dos representantes que recolhiam as histórias. A palavra do infame é sempre canhestra, improvisada e impura, mistura o registro popular da língua com gestos pretensamente aristocráticos. A expressão dos infames é avaliada como estando sempre marcada pela inépcia, pelo manuseio irregular e pela incompreensão mais extrema: estão de fora, alheios também na instância linguística. Na vontade de dizer, de tomar a palavra, o infame provoca uma fissura no sentido, pois é com violência que o faz, uma violência que pode gerar uma abertura, uma potência criativa. É essa fissura, invisível no momento de sua emergência, que deve ser capturada no arquivo, que pode ser apreendida pela montagem do inventário que a transfigura. A voz da infâmia atravessa os tempos sempre de forma muito precária, e pode ser apreendida apenas através dos filtros que o poder coloca entre a emissão e a leitura (realizada sempre *a posteriori*).
Afirma Foucault:

Uma vibração e intensidades selvagens abalam as regras desse discurso afetado e irrompem com suas próprias maneiras de dizer. Assim, fala a mulher de Nicolas Bienfait: ela “toma a liberdade de representar muito humildemente ao Sire que o dito Nicolas Bienfait, cocheiro de aluguel, é um homem extremamente devasso que a mata de pancada, e que tudo vende, tendo já causado a morte de suas duas mulheres, das quais a primeira ele lhe matou o filho

231 FOUCAULT. “A vida dos homens infames”. *Estratégia, poder-saber*. p. 214.

dentro de seu corpo, e a segunda, depois de a ter vendido e comido, por seus maus-tratos a fez morrer definhando, até querer estrangulá-la na véspera de sua morte... A terceira, ele quer comer-lhe o coração sobre a grelha, sem muitos outros assassinatos que fez; Sire, eu me jogo aos pés de Vossa Grandeza para implorar Vossa Misericórdia. Espero de sua bondade que o senhor me faça justiça, pois estando minha vida em risco a todo momento, não cessarei de orar ao Senhor pela conservação de vossa saúde...²³².

Digamos, então, que no campo de ação estabelecido ao redor do discurso dos e sobre os proscritos, articula-se uma zona de mescla indissolúvel, uma janela de acesso ao perpétuo drama da definição de bem e mal, permitido e não permitido, legal e ilegal. A palavra do infame expõe a arbitrariedade dessas divisões, e mais: ao apresentar-se como diferença irredutível, mostra como o sistema de categorias pode

232 Ibidem. p. 218. Na mesma página, Foucault fala da “indigência” dessas figuras infames, da natureza “indigente” de seus corpos e de suas manifestações discursivas. É o mesmo termo que Reinaldo Laddaga escolhe para seu comentário sobre Juan Rodolfo Wilcock: LADDAGA, Reinaldo. *Literatura indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000. A indigência que Laddaga encontra nesses autores está bastante próxima dos procedimentos que envolvem a infâmia, especialmente no que diz respeito ao uso da linguagem, como fica bastante evidente na citação longa de Foucault que acabei de apresentar. A indigência dos autores apresentados por Laddaga passa também pela condição por vezes estranha e absurda de seus personagens – uma condição que por vezes é espelhada na própria biografia dos autores e, especialmente, no aproveitamento (ou falta dele) por parte da crítica. Escreve Laddaga: “Estos escritores obsesionados por narrar las aventuras de personajes abocados al placer en la propia sustracción a la demanda de integridad y fuerza, actividad y turgencia, suponen, como no puede sino conjeturarse, lectores capaces de placeres em escritos que se sustraen a la demanda de tensión activa de la forma en el discurso” (p. 28).

ser desarticulado desde o seu interior. Essa palavra responde a um duplo destino: está, simultaneamente, na superfície do discurso e debaixo do dizível, controlada pelo relatório burocrático e barrada em sua proliferação – tênue, sutil e mínima, mas presente.

Por essa razão, Foucault afirma que os relatos que ele retira do arquivo, os documentos que trazem as vidas dos homens infames, “funcionam no disparate”: “Disparate entre as coisas contadas e a maneira de dizê-las; disparate entre os que se queixam e suplicam e os que têm sobre eles todo o poder; disparate entre a ordem minúscula dos problemas levantados e a enormidade do poder aplicado”²³³. A estranheza que provocam pode funcionar como um filtro diferenciado para se olhar o presente, este tempo no qual o poder do Estado está rarefeito, apresentando-se como neutro, como administrativamente eficiente, negando a intervenção direta sobre os corpos. O teatro espalhafatoso da linguagem, que acompanha essas vidas infames, talvez seja um lampejo residual possível de ser capturado, de um tempo em que a mescla do legal com o ilegal ainda era incipiente, remetendo à figura imperial, legisladora e mágica, ao contrário da dispersão institucional que temos hoje.

5.1) Profanação da infâmia: o gesto e o autor

Depois de observar o resgate arquivístico de Foucault, pautado, neste fragmento específico, pela busca dos relatos das vidas de homens infames, é preciso, agora, extrair desse contexto localizado um aprimoramento do retrato do infame. Depois de observar o trânsito da infâmia pelo discurso, atentando especialmente para seu contato com o poder (que é definidor de sua natureza), vale a pena refletir sobre a condição infamante, sobre o ato de separar o sujeito e sobre a condição histórica desse procedimento.

O infame é aquele que, pelo seu apagamento, testemunha a abrangência do poder do Estado e de seus dispositivos, ainda que permaneça acessível, por vezes até visível. O infame é um resíduo

233 Ibidem. p. 218.

ambíguo, que remete ao poder e o desafia, e que teve seu cotidiano e seu corpo devassados por essa intervenção que o nomeia. O infame, como visto acima, é o receptáculo da monstruosidade, da perversão, da deformidade – diante disso, o controle só pode ser efetuado a partir do que Foucault chama de “estatização do biológico”²³⁴, política que cerceia o corpo, *biopolítica*: “proliferação das tecnologias políticas”, que “vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência”²³⁵, diz *A história da sexualidade*. Daí a heterogeneidade que se encontra, como veremos com Borges na *Historia universal de la infamia*, quando se estuda a vida infame, pois a separação está ativa em todo o espaço da existência: infames pela boca, pelo vestir, pelo andar, pelo corpo e pelas idéias.

O infame, diante disso, aproxima-se daquilo que Giorgio Agamben, resgatando uma categoria do direito arcaico romano, denomina *homo sacer*, também uma figura do trânsito e uma testemunha da mescla, neste caso um híbrido de profano e sagrado. Tanto o infame como o *homo sacer* remetem à afirmação do poder por parte de um soberano, e ambos guardam uma ambigüidade extrema que questiona esse mesmo poder. A sacralidade está para a lei (ou para a honra) como o profano está para o ilegal (ou para a desonra). Segundo Agamben, o *homo sacer* é um sujeito em suspensão, pego em delito, que não pode ser morto, mas cuja morte não acarretaria punição ao executor²³⁶. O *homo sacer*, assim como o infame, está entregue ao poder: “o sintagma *homo sacer* nomeia algo como a relação ‘política’ originária, ou seja, a vida enquanto, na exclusão inclusiva, serve como referente à decisão soberana”²³⁷.

Na modernidade, essa decisão soberana foi se mesclando aos

234 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 286.

235 FOUCAULT. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 135.

236 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, p. 80.

237 AGAMBEN. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. p. 92.

discursos científicos, justificando, portanto, o poder com o saber – mais um registro da impureza que o infame e o *homo sacer* silenciosamente evidenciam. *Em defesa da sociedade*, livro tardio de Foucault, apresenta exemplos desse contato: o evolucionismo aparece como possível justificativa científica para o projeto de dominação dos Estados: “cada vez que houve enfrentamento, condenação à morte, luta, risco de morte, foi na forma do evolucionismo que se foi forçado, literalmente, a pensá-los”²³⁸, ou seja, seleção, hierarquias e aniquilamento progressivo, categorias darwinianas aplicadas como justificativas às práticas públicas de contenção dos sujeitos.

Há outra mudança de paradigma, indicada por Foucault no livro em questão, que Giorgio Agamben comenta em seu trabalho *O que resta de Auschwitz*: a soberania moderna trocou sua máxima clássica: passou do *fazer morrer e deixar viver* para a fórmula inversa, *fazer viver e deixar morrer*²³⁹. Antigamente, o poder manifestava-se mais intensamente quando provocava a morte. Hoje, a morte é a escapada de todo poder, e o controle torna-se pleno quando invade todas as instâncias da vida dos sujeitos, *fazendo-os viver*: viver o presente, viver no consumo, buscar uma juventude amnésica sempre renovada, esquecer o passado, fruir o espetáculo, relacionar-se com o outro na mediação das imagens e na tautologia dos desejos impostos, acatar as categorias de controle enquanto crê estar de plena posse de suas liberdades de escolha. Outro exemplo de intervenção do poder sobre o corpo, agora da *História da sexualidade*: o suicídio, antes nomeado como crime (pois feria o *fazer morrer* do Estado), é agora efeito de um estado psíquico alterado e, além disso, “uma das primeiras condutas que entraram no campo na análise sociológica”²⁴⁰. Em outras palavras: estratégia, poder-saber.

238 FOUCAULT. *Em defesa da sociedade*. p. 307.

239 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 88 e FOUCAULT. *Em defesa da sociedade*. p. 296-305.

240 FOUCAULT. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. p. 130.

Como desarticular, ainda que brevemente, essa complexa junção, espalhada que está por todo o espaço da existência? A alternativa apresentada por Agamben é a *profanação*, que “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado”²⁴¹, escreve ele no ensaio “Elogio da Profanação”, em *Profanações*. O que está em jogo na profanação é o cancelamento de uma separação: no caso das vidas infames, devolve-se à vida e ao discurso aquilo que o poder havia silenciado, aquilo que havia separado como resto – esse resíduo é agora apropriado pelo pensamento e volta-se contra a coerção que o engendrou.

O movimento de profanar, da mesma forma que a figura do infame e do *homo sacer*, é carregado de ambigüidade, pois é tanto o ato como o efeito de um trânsito, está presente tanto no sagrado quanto no profano, dentro da norma e fora da norma, justapondo tanto o silêncio quanto a voz:

A ambigüidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.²⁴²

É preciso, portanto, buscar também na infâmia um resto da norma, uma feição desconhecida da lei, um instantâneo do momento em que essa lei balança, oscila, falha, titubeia: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.”²⁴³ Essa passagem é fundamental para ventilar esse percurso de compreensão da infâmia: o resgate das vidas

241 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 68.

242 Ibidem. p. 68.

243 Ibidem. p. 75.

infames está mais para o jogo do que para a lamúria, mais para o movimento do que para o luto. Trata-se de abrir o registro da infâmia e contemplar também a instância do jogo, da ironia e da ruptura criativa: “Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política”, pois o jogo “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado”, já que “também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade”²⁴⁴. Jogar com a infâmia é quebrar a unidade imposta pelos dispositivos do poder e minar sua naturalidade artificial.

No ensaio “O autor como gesto”, também recolhido em *Profanações*, Agamben não apenas especifica essa apropriação do jogo como também comenta “A vida dos homens infames”, o artigo de Foucault, costurando essas derivas em uma reflexão sobre a linguagem. O ensaio de Agamben começa glosando outro artigo de Foucault, “O que é um autor?”, transcrição de uma conferência proferida em 1969. Nesta conferência, Foucault mostra que há uma divisão na figura do autor na literatura contemporânea: o autor-indivíduo real é distinto da função-autor, estando o primeiro ligado à biografia e o segundo ligado ao discurso e seus processos. A partir daí, Foucault dirá que o autor, neste cenário, não cessa de desaparecer em seus escritos, ao mesmo tempo em que afirma sua presença, oscilando entre um *gesto* de pertencimento e um afastamento empírico do texto.

É neste ponto que as três figuras convergem: o infame, o *homo sacer* e o autor – cada um deles representando uma possibilidade de trânsito, de simultâneo dizer e calar. A vida infame está em toda a produção de Foucault, condensando as possibilidades ainda não contempladas dos discursos da história – e nos remetendo à obra de Jorge Luis Borges que, como veremos, reúne em um projeto ficcional todas essas variações. O *homo sacer* de Agamben incita a prática política da profanação, que ilumina a reflexão sobre as vidas infames porque é um procedimento de abertura, de iluminação lúdica das separações exercidas pelo poder. O autor aparece como um acréscimo a esse contexto de oscilação: também ele está tanto no silêncio quanto na

voz. Foucault afirma que, quando pratica a escritura e instaura discursos, o autor não cessa de desaparecer, pois o texto prolifera *a despeito dele*. Agamben complementa, dizendo que do autor só resta um gesto, da seguinte forma: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas como um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.”²⁴⁵.

O jogo, responsável pela abertura das separações, pela profanação, é intrínseco aos três processos. Agamben traduz uma passagem do artigo de Foucault sobre os infames da seguinte forma: “vidas reais foram ‘postas em jogo’ nessas frases”²⁴⁶, ressaltando que o termo usado por Foucault foi *jouées*, que pode significar tanto arremessar quanto colocar em cena, em um sentido teatral. Já a tradução da edição brasileira traz a seguinte variação: “Vidas reais foram ‘desempenhadas’ nessas poucas frases”²⁴⁷. Um detalhe que faz toda a diferença, pois a opção por “desempenhar” impede toda a cadeia significativa que nos leva do infame ao jogo e à profanação, cadeia essa que aciona uma série de questionamentos sobre a formação dos saberes, dos discursos e das estratégias do pensamento na sociedade contemporânea, em clivagens epistemológicas que contemplam as obras de personagens centrais no discurso acadêmico do presente, como Foucault e Agamben.

Detalhe ainda mais relevante quando se pensa que o jogo está aí, em todos os pontos da trama da existência, permeando os dispositivos do poder e as possibilidades de transformação política que, volta e meia, apresentam-se aos sujeitos. Há jogo quando o sujeito entra em contato com a linguagem, sem, contudo, reduzir-se a ela, seja o autor ou o infame. Pois ao ser forçado para a posição do inexpressivo, tanto o infame quanto o autor testemunham a própria presença irredutível – esse “ponto intenso” das vidas, de que fala Foucault, joga e resiste ao

245 Ibidem. p. 59.

246 AGAMBEN. *Profanações*. p. 59.

247 FOUCAULT. *Estratégia, poder-saber*. p. 207.

cerceamento no momento em que este aparece com maior intensidade. É, portanto, *na* linguagem e *durante* a linguagem que se mostram essas etapas que levam da infâmia ao jogo, e deste para os dispositivos do poder e sua possível profanação.

5.2) A infâmia de Borges: traição, desvio, erudição

Historia universal de la infamia, de Jorge Luis Borges, foi publicado na Argentina em julho de 1935, e consiste de uma compilação de artigos que Borges havia publicado no suplemento cultural (*Revista Multicolor*) do jornal *Crítica*. Esses artigos traziam biografias ficcionalizadas e fábulas mágicas que Borges recolhia ao longo de suas leituras, apropriando-se desse material e dando-lhe uma feição mais concisa e irônica – um jogo de camuflagem da autoria que é uma das principais ferramentas da escritura de Borges. Este livro, como afirma um dos biógrafos de Borges, Edwin Williamson, foi referido por Borges como o evento que marcou um momento de passagem, de trânsito, no qual ele passa a encarar seu ofício literário mais próximo da narrativa que da poesia, uma ficção que se baseia na mescla e na impureza, embaralhando referências de forma não-hierárquica²⁴⁸. A infâmia serve a Borges como signo do detalhe obscuro e da biografia esquecida, acionando, como também ocorre em Foucault, uma revisitação renovada aos percursos discursivos da história.

A *Historia universal de la infamia* é composta, em sua primeira edição, por sete vidas infames, “falseadas y tergiversadas”: o delinqüente Lazarus Morell, o impostor Tom Castro, a pirata Ching, o rufião Monk Eastman, o assassino Bill Harrigan, o mestre de cerimônias Kotsuké no Suké e o tintureiro Hákim de Merv. Óscar Montanaro Meza dedica um artigo unicamente a esse último personagem, salientando de forma específica como se deu, no caso dessa “vida infame”, uma particular mescla entre trabalho de arquivo (leitura de referências) e ficcionalização por parte de Borges²⁴⁹. Borges afirma que a ideia inicial

248 WILLIAMSON, Edwin. *Borges, a life*. New York: Viking, 2004, p. 175.

249 MEZA, Óscar Montanaro. “La finta textual de 'El tintorero

para a *Historia universal* partiu de sua leitura de *Vidas imaginárias*, livro do francês Marcel Schwob. A edição brasileira desta obra reproduz o breve artigo de Borges, no qual ele declara: “Por volta de 1935 escrevi um livro cândido que se chamava *Historia universal da infâmia*. Uma de suas muitas fontes, ainda não assinalada pela crítica, foi este livro de Schwob.”²⁵⁰. Alan Pauls afirma, em seu livro *El factor Borges*, que Borges, tanto em sua *Autobiografía* quanto em uma conversa com Suzanne Jill Levine, diz ter retirado de Schwob um conceito, uma idéia literária, “que era superior al libro mismo”²⁵¹.

Roberto Bolaño, em artigo sobre Borges, amplia essa família ficcional dos infames, incluindo o nome do escritor mexicano Alfonso Reyes: “El libro [*Historia universal de la infâmia*] es deudor de los *Retratos reales e imaginarios* que escribiera su amigo y maestro Alfonso Reyes, y a través del libro del mexicano, de las *Vidas imaginarias*, de Schwob, a quien ambos querían.”²⁵². Borges conheceu Alfonso Reyes, que era mais velho e já um escritor reconhecido, tornando-se, desta forma, uma espécie de pai intelectual para Borges, em 1929, quando Reyes chegou em Buenos Aires para ocupar o cargo de embaixador mexicano na Argentina²⁵³. Em uma entrevista concedida a Rita Guibert, recolhida em um volume com ensaios sobre sua obra, editado por Jaime Alazraki, Borges afirma: “Si tuviera que decir quién ha manejado mejor

enmascarado Hakim de Merv' de J.L. Borges”. *Anthropos*. Barcelona, n. 142, 143, março-abril de 1993, p. 119-121. O autor trabalha sobre a colocação de Xul Solar, pintor amigo de Borges, como autor da tradução de um livro apócrifo que aparece na bibliografia de *Historia universal de la infâmia*.

250 SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 10. Ver também: DE ABNER, Berta Kleingut. *Marcel Schwob, Jorge Luis Borges: Marginalidad y Trascendencia*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2006.

251 PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 115.

252 BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, p. 290-291.

253 WILLIAMSON. *Borges, a life*. p. 169.

la prosa española, en cualquier época, sin excluir a los clásicos, yo diría inmediatamente: Alfonso Reyes.”²⁵⁴. Índicios sólidos de que uma estratégia de disseminação da figura do autor é continuamente *posta em jogo* por Borges.

Borges vasculha os interstícios mais empoeirados do arquivo literário para encontrar suas histórias de infames, e isso fica evidente na lista de fontes que ele posiciona ao fim do volume: *The Gangs of New York*, de Herbert Asbury, editado em 1927; *The History of Piracy*, de Philip Gosse, editado em 1932; *A Century of Gunmen*, de Frederick Watson, editado em 1931²⁵⁵. E mesmo essa aparente facilidade na entrega das fontes é enganosa, sendo mais uma volta no parafuso do procedimento de despiste empreendido por Borges. Um dos títulos apresentados, observa Emir Rodríguez Monegal em seu comentário sobre a *Historia universal*, é falso: “apesar de um índice bibliográfico, que inclui um livro totalmente inventado (*Die Vernichtung der Rose*), a maioria dos relatos (...) são mais borgianos que alheios.”²⁵⁶. Mas isso não diminui o fato de que Borges valeu-se de documentos reais, partindo deles para a ficção: “el argumento general y las circunstancias me eran dados, sólo tenía que bordar juegos de variaciones vivas”²⁵⁷, escreve ele em sua *Autobiografía*, citado por Alan Pauls.

Segundo a argumentação apresentada por Annick Louis, por ter publicado as histórias dos infames na imprensa (na *Revista Multicolor de los sabados* do jornal *Crítica*), e também por ter buscado a divulgação, ainda que parcialmente apócrifa, de certa documentação

254 ALAZRAKI, Jaime (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, 1976, p. 347.

255 BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 155-156.

256 MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 26. Como já apontado acima, as filiações presentes no jogo bibliográfico são trabalhadas por Óscar Montarano Meza em seu artigo sobre *Historia universal de la infamia*. Cf. MEZA, Óscar Montarano. “La finta textual de 'El tintorero enmascarado Hakim de Merv' de J.L. Borges”. *Anthropos*. Barcelona, n. 142, 143, março-abril de 1993, p. 119-121.

257 PAULS. *El factor Borges*. p. 133.

bibliográfica, Borges encarava seus breves textos como peças periodísticas com feições literárias, como entes híbridos, figuras do trânsito – uma indissociabilidade entre forma e conteúdo, portanto: uma forma impura de documentar figuras impuras²⁵⁸. Alan Pauls escreve que, dado o material que tinha em mãos e o meio que dispunha para publicação, Borges oscilava em sua realização, e completa: “Lo que importa aquí es la función que *Crítica* cumple en el trabajo de Borges: el diario es literalmente un *oscilador*, un espacio que transforma la escritura en una práctica divergente, equívoca”, ou seja, “Escribir es una operación *estrábica*.”²⁵⁹. As vidas infames que Borges coloca no papel são seus relatórios de uma passagem crítica pelo arquivo: o documental funde-se ao ficcional e o fato de veicular seus textos, em primeiro lugar, na imprensa, carrega de ironia esse gesto (uma vez que o jornal, pelo senso comum, seria o espaço privilegiado da informação, do factual).

Foucault também menciona esse caráter jornalístico-ficcional que encontra nos relatos das vidas infames:

O termo ‘notícia’ me conviria bastante para designá-los, pela dupla referência que ele indica: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados; pois tal é, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que nele se encontram. Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário.²⁶⁰

E mais adiante: “confesso que essas ‘notícias’, surgindo de repente através de dois séculos de silêncio, abalaram mais fibras em mim do que o que comumente chamamos literatura”, e “Eu quis que se

258 LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 67-120.

259 PAULS. *El factor Borges*. p. 134.

260 FOUCAULT. *Estratégia, poder-saber*. p. 203-204.

tratasse sempre de existências reais; que se pudessem dar-lhes um lugar e uma data²⁶¹. Em seguida, Foucault apresenta apenas dois exemplos de vidas infames, em relatos sucintos: seus nomes são Mathurin Milan, preso em 31 de agosto de 1707, e Jean Antoine Touzard, preso em 21 de abril de 1701. O primeiro é acusado de se “esconder da família”, de viver uma “vida obscura no campo”, “emprestar com usura” e “vaguear por estradas desconhecidas”; o segundo foi preso por ser “sodomista, ateu” e “monstro de abominação”, “apóstata, sedicioso”, “capaz de cometer os maiores crimes”²⁶². Uma oscilação entre a veemência das acusações e a aridez do estilo, “fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte”²⁶³. A enumeração caótica, a aproximação de elementos por vezes pouco afinados, técnicas que vemos na demarcação da infâmia das *lettres de cachet*, são também as técnicas que Alazraki rastreia na construção da *Historia universal da infâmia* de Borges – feita precisamente da justaposição irônica e lúdica de contrários, de peças heterogêneas em confronto²⁶⁴.

O apóstata Touzard, de Foucault, talvez se comportasse como o infame Lazarus Morell, de Borges, que, fingindo-se de pregador, distrai uma congregação enquanto seus comparsas roubam seus cavalos: “Abri al azar la *Biblia*, di con un conveniente versículo de San Pablo y prediqué una hora y veinte minutos. Tampoco malgastaron ese tiempo Crenshaw y los compañeros, porque se arrearon todos los caballos del auditorio.”²⁶⁵. Ou ainda o “monstro de abominação” Kit Burns, “capaz

261 Ibidem. p. 204 e 206.

262 Ibidem. p. 204.

263 Ibidem. p. 206.

264 ALAZRAKI, Jaime. “Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*” In: _____. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1983, p. 407-427. Alazraki escreve que “los relatos de infamia son importantes em el desarrollo de Borges como escritor no tanto por el tema como por su lenguaje. Es en la prosa de esas narraciones donde cristalizan sus búsquedas de un estilo sin engolamiento ni falsettos. Cuando Borges escribió las historias de infamia ya había dejado atrás su contorsionado estilo barroco de juventud” (p. 411).

265 BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 22.

de decapitar de un solo mordisco una rata viva”, e Monk Eastman, vagabundo, que “solía recorrer a pie su distrito con un gato feliz en el brazo”²⁶⁶. Milan, o segundo infame de Foucault, afastado de sua família, é como Bill Harrigan: “lo parió un vientre irlandés, pero se crió entre negros”²⁶⁷. Figuras desonradas: “La Torre de Takumi no Kami fue confiscada; sus capitanes desbandados, su familia arruinada y oscurecida, su nombre vinculado a la execración.”²⁶⁸. Vidas infames que terminam por confundir-se com os dejetos da sociedade e dos homens: “Una vez lo expulsaron de una taberna y amaneció dormido en el umbral, la cabeza revolcada en un vómito”²⁶⁹. Os relatos de Borges, como, por exemplo, o que trata de Billy the Kid, transitam por uma faixa do saber que se anuncia como amplamente difundida, de domínio público. Trata-se, contudo, de um saber fabricado, um conjunto de informações controladas: as pessoas conhecem sem conhecer.

Vasculhar o arquivo da história em busca da infâmia é, portanto, um procedimento *estrábico*: olha-se simultaneamente para os grandes relatos e para suas lacunas, para o discurso do vencedor e também para as micro-vozes que, como resíduos, são deixadas pelo caminho. A infâmia é uma temporalidade que, à revelia do tempo estabelecido pela cronologia e pela diacronia convencionada pela história, se instaura no discurso do saber, ativando um ruído de rebelião, de intensidade baixa e dispersa, mas constante.

Com relação à *Historia universal de la infamia*, especialmente no que diz respeito à escolha do título, Daniel Balderston aponta que Borges realiza uma ruptura irônica com Hegel e seu projeto de “história universal”, que levaria, invariavelmente, à criação não apenas de uma perspectiva teleológica, mas também de “padrões universais” para a criação²⁷⁰. A universalidade, para o Borges que parte da infâmia, será

266 Ibidem. p. 61 e 63.

267 BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 74.

268 Ibidem. p. 86.

269 Ibidem. p. 87.

270 BALDERSTON, Daniel. *Out of context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham e Londres: Duke University Press, 1993, p. 9. Na sequência, Balderston argumenta que a grande fonte de

sempre uma construção arbitrária, ficcional, aberta para arranjos e montagens, pois, quando se trata das figuras da infâmia, a história será sempre lacunar, será sempre carente de perspectivas totalizadoras. A infâmia nunca está totalmente, estará sempre parcialmente, e isso está refletido desde a construção formal até a linguagem que Borges emprega em sua *história universal*: o título é uma pista falsa, como tantas outras. Borges invade o arquivo da infâmia e de dentro dele sai com um inventário, uma forma provisória e oscilante que procura dar conta da multiplicidade das histórias que habitam o arquivo. É por conta desse cenário que Michel Lafon coloca ênfase sobre a construção metade “imaginária” e metade “documentária” das ficções da infâmia de Borges²⁷¹. O inventário de Borges precisa dar conta desse duplo registro que emerge com a infâmia, sempre tão difícil de apreender – e essa dificuldade decorre dos pontos apresentados a partir da análise de Foucault, ou seja, a cooptação que a infâmia sofre pelo poder desde o momento de seu surgimento. Sua história é impura, com medidas ambivalentes de liberdade e coerção, e daí decorre também a ambivalência da construção ficcional de Borges (a meio caminho entre a imaginação e a documentação).

“*Historia universal de la infamia* marca o começo de uma dimensão fundamental no trabalho de elaboração narrativa de Borges”, escreve Ramona Lagos, “a destruição do texto canônico, seja este o seu ou da tradição que transforma, mediante a incorporação de novas possibilidades para estabelecer a ruptura, o hiato com a opinião comum ou critérios de verdade única”²⁷². O inventário de Borges, portanto, é

Borges para esse ataque irônico a Hegel é Schopenhauer. Junto com este, Balderston aponta William James, Paul Valéry e Bertrand Russell como leituras importantes para Borges no que diz respeito à crítica dos padrões universais hegelianos. Maurice Blanchot também percebe a poética de Borges como estando em confronto com Hegel, especialmente no que diz respeito ao tema do infinito. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136.

271 LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil, 1990, p. 95.

272 LAGOS, Ramona. *Jorges Luis Borges, 1923-1980*. Barcelona: Llibres del Mall, 1986, p.131. Tradução ao português minha.

uma forma de revisão das expectativas do autor e também daquilo que acreditava ser seu público, sua recepção (os leitores da *Revista Multicolor*, por exemplo). Jogando com documento e imaginação, Borges está jogando com credibilidade, senso comum e percepção do literário – da mesma forma que a infâmia, para Foucault, coloca em cena toda a percepção do social que temos hoje (e que se teve outrora). Pois é com a infâmia que os métodos de coerção se apresentam e podem, a partir daí, sofrer dissecação, crítica. A infâmia está tanto com aquele que é apreendido pelo poder – o infame, o proscrito, aquele que está na prisão – quanto com aquele que apreende. A infâmia sobrevive no texto, está com o escritor que a resgata e que a passa para o leitor – e, de forma quase perversa, Borges lança esse legado para o leitor despreocupado de jornal (análogo àquele responsável pela indicação dos infames de outrora, aqueles que serviam e servem de observadores avançados do poder). O inventário de Borges é um corte no canônico que proporciona uma visão de suas partes lacunares, de suas possibilidades vetadas pelo recalque – pois a infâmia é precisamente a parte recalçada, seja da linguagem, seja do indivíduo, seja da sociedade.

O inventário tem por função, na ficção de Borges, expor a composição heteróclita do tempo e da história. Schopenhauer, referência constante para Borges (como também apontado por Daniel Balderston), é aquele que lhe dá a base filosófica para essa implosão do contínuo e do canônico. Para Jorge Panesi, Borges amplia à ficção “a concepção histórica de Schopenhauer, para quem a História se compõe de individualidades e contingências imprevisíveis, não totalizáveis ou reguladas por uma finalidade universal, como Borges disse do destino: 'a infinita operação incessante de milhares de causas entreveradas'”²⁷³. O que está em jogo no inventário – o inventário como procedimento e também como escolha estética de Jorge Luis Borges – é sua capacidade de abrir a história para as potencialidades do descontínuo, do caótico e do anárquico. Pois é a partir dessas alterações no tecido histórico que a

273 PANESI, Jorge. “Borges: destinos sudamericanos y destinos de la traducción” In: ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 172. Tradução ao português minha.

infâmia pode retornar criticamente ao presente, expondo, conseqüentemente, o trauma escamoteado que reveste toda lógica da progressão histórica coesa e linear.

5.3) O fantástico de biblioteca

Em um ensaio retrabalhado muitas vezes, Michel Foucault desenvolve a ideia do “fantástico de biblioteca”. Se o inventário é o signo da abertura do tempo e da história para seus aspectos caóticos que foram recalcados, e se o inventário da infâmia de Borges é sua tentativa de assimilar a história a partir da descontinuidade e implodir o canônico, então a argumentação de Foucault sobre o fantástico de biblioteca pode servir para unir as duas pontas – ou seja, para ligar a descontinuidade dos tempos na história ao trabalho de arquivo realizado tanto pelo crítico quanto pelo artista (especialmente no que diz respeito às formas de vida e de imaginação na contemporaneidade).

Em 1964, Foucault escreve um posfácio ao livro de Gustave Flaubert, *A tentação de Santo Antônio*. Trata-se de uma encomenda para uma reedição da tradução ao alemão, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*. A versão francesa do texto apareceu em 1967, acompanhado de gravuras, em *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault*. Uma nova versão francesa do texto será preparada por Foucault em 1970, um pouco abreviada e com o título “Um 'fantástico' de biblioteca”. Foucault começa seu ensaio contextualizando o romance de Flaubert e seu posicionamento diante de seus outros livros, *Madame Bovary* e *Bouvard e Pecuchet* especialmente. O caminho de Flaubert até seu romance, argumenta Foucault, é o próprio caminho da humanidade: “O que foi 'tentação' entre as ruínas de um mundo antigo ainda povoado de fantasmas se tornou 'educação' na prosa do mundo moderno”²⁷⁴. Foucault faz referência à passagem de *A tentação de Santo Antônio* para *A educação sentimental* – argumentando que é exatamente essa “tentação”

274 FOUCAULT, Michel. “Posfácio a Flaubert (*A Tentação de Santo Antônio*)” (1964). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 76.

que permanece como obsessão e fantasma em toda vida de Flaubert. A *tentação de Santo Antônio* surge como a tentação do próprio Flaubert, a lembrança mais antiga que conserva em sua vida de escritor, pois é nesse texto que emerge com força a linguagem convulsiva e uma concepção angustiada do arcaico que retorna.

“O próprio Flaubert invoca loucura e fantasma”, escreve Foucault, “ele sente que trabalha sobre as grandes árvores abatidas do sonho (...) *La tentation* é um monumento de saber meticuloso”²⁷⁵. A partir daí, Foucault passa a listar algumas das leituras realizadas por Flaubert para a confecção de seu romance – leituras que estão e não estão no texto final, que estão presentes nos detalhes, na criação do ambiente, mas que são acrescidas de um desejo e de uma perturbação que são criações de Flaubert (a medida impossível de controlar entre imaginação e documentação, como apontado acima com relação à *Historia universal da infâmia* de Borges). O elenco é realmente impressionante: causa surpresa não apenas a quantidade de leituras realizadas por Flaubert, mas também o resgate exaustivo que Foucault faz dessas leituras. No romance de Flaubert, escreve Foucault, encontramos “evocações que parecem todas carregadas de onirismo”, por exemplo, “uma grande Diana de Éfeso (...) com leões nos ombros, frutas, flores, estrelas entrecruzadas sobre o peito, cachos de tetas, uma cinta que a envolve até a cintura e da qual sobressaem grifos e touros. Mas essa ‘fantasia’”, adverte Foucault, “se encontra, palavra por palavra, linha por linha, no último volume de Creuzer, na prancha 88: basta seguir com o dedo os detalhes da gravura para que surjam fielmente as próprias palavras de Flaubert”²⁷⁶.

Foucault rastreia em Flaubert uma espécie de coleção de monstros e fantasmagorias resgatados dos interstícios do arquivo da história, elementos que são transfigurados pela ficção e, a partir disso, ganham nova vida (uma vida que está, novamente, entre o imaginativo e o documentativo). Flaubert de forma específica, e o século XIX de forma geral, argumenta Foucault, expuseram um “espaço de imaginação” que reserva um lugar inaudito às monstruosidades e às

275 Ibidem. p. 77.

276 Ibidem. p. 79.

fantasmagorias. “Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo”, escreve Foucault; pelo contrário, o novo lugar “é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas”, o quimérico, continua Foucault:

se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, resenhas exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca.²⁷⁷

Flaubert constrói sua abertura do passado do interior de sua biblioteca – seu imaginário, que está “entre o livro e a lâmpada”, encontra o documental na página do livro, na “superfície negra e branca dos signos impressos”. A riqueza e a possibilidade criativa do fantástico, na ficção de Flaubert, estão ligados ao documento, à exatidão do saber e

277 Ibidem. p. 79-80.

a uma particular posição diante do arquivo e da história. O impossível da ficção lança suas raízes nas minúcias do documento, e todo projeto intelectual depois disso terá participação nesse momento de emergência, que parte do passado e se desdobra sobre o presente. Diante daquilo que se repete indefinidamente, ou seja, os fluxos da história que vem e vão através de suas múltiplas temporalidades, só se pode realizar escolhas, montar referências, fazer inventário – exercitar o “rumor assíduo da repetição”, como escreve Foucault. O imaginário – e também o inventário do inventário, articulado a partir do inventário – está para o real como suplemento, e não como negação, pois firma-se a partir dos signos e dos comentários que o rodeiam e alimentam. O inventário é, a partir de Foucault e também de Flaubert, a ficção que se faz a partir do já escrito, que recorta e monta os elementos do arquivo, da tradição, da biblioteca.

A obra de Flaubert, escreve Foucault, é “menos um livro novo, a ser colocado ao lado dos outros, do que uma obra que se desenvolve no espaço dos livros existentes. Ela os recobre, os esconde, os manifesta, com um só movimento os faz cintilar e desaparecer”, pois o livro de Flaubert “é o sonho de outros livros: todos os outros livros, sonhadores, sonhados – retomados, fragmentados, combinados, deslocados, colocados a distância pelo sonho, mas por ele também aproximados até a satisfação imaginária e cintilante do desejo. Com *La Tentation*”, continua Foucault, “Flaubert escreveu, sem dúvida, a primeira obra literária que tem seu lugar próprio unicamente no espaço dos livros: após *Le Livre*, Mallarmé se tornará possível, depois Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. A biblioteca está em chamas”²⁷⁸. De modo que temos aqui, realizada pelo próprio Foucault, a linha que liga a poética convulsiva – entre o documental e o imaginário – encontrada em Flaubert com a obra não apenas de Joyce, Pound ou Mallarmé mas, principalmente, a de Borges. A ficção de feição impura e entrecruzada que encontramos no século XX, argumenta Foucault, se faz possível a partir de uma ruptura posta em prática por Flaubert e por seu desejo livresco, seu incansável manejo das referências, dos textos alheios, dos fragmentos da biblioteca. “Flaubert é para a biblioteca o que Manet é

278 Ibidem. p. 81.

para o museu. Eles escrevem, eles pintam, em uma relação fundamental com o que foi pintado, com o que foi escrito – ou melhor, com aquilo que da pintura e da escrita permanece perpetuamente aberto”, e Foucault completa: “Sua arte se erige onde se forma o arquivo”²⁷⁹. Da mesma forma, por seu perpétuo movimento de entrada e saída do arquivo, também o inventário é constituído com aquilo que da escrita “permanece perpetuamente aberto”.

Foucault explica a razão pela qual *A Tentação de Santo Antônio* pode ser “o livro dos livros”: “compõe em um 'volume' uma série de elementos de linguagem que foram constituídos a partir dos livros já escritos, e que são, por seu caráter rigorosamente documentário, a repetição do já dito; a biblioteca é aberta, inventariada, recortada, repetida e combinada em um novo espaço”, e esse “volume” no qual Flaubert posiciona a biblioteca é, ao mesmo tempo, “a densidade de um livro que desenvolve o fio necessariamente linear do seu texto e um desfile de marionetes que abre para toda uma profundidade de visões articuladas”. A biblioteca é aberta, assim como o arquivo e a tradição, e, a partir dessa abertura, a ficção estabelece seus processos, seu caminho em direção à densidade de um novo espaço de ação poética. Jonathan Culler, comentando precisamente esse ensaio de Foucault sobre Flaubert (ainda que seu foco seja mais amplo, pois considera também outras produções de Flaubert e não apenas *A Tentação de Santo Antônio*), aponta essa mudança de paradigma para a ficção como um sistema de “usos da incerteza”, o que acarreta mudanças de perspectiva também para a esfera da teoria e da crítica literárias²⁸⁰. A incerteza é o paradoxo que

279 Ibibem.

280 CULLER, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1985, p. 181. A primeira edição é de 1974. Culler publicou também uma interessante revisão do próprio livro, baseada nas críticas e resenhas motivadas pelo lançamento do livro: CULLER, Jonathan. “The Uses of Uncertainty Re-Viewed”. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 11, n. 1 (Primavera, 1978), p. 13-18. Localizei um artigo que, apesar de breve, é preciso em apontar a importância do texto sobre Flaubert (e o desenvolvimento da ideia de “fantástico de biblioteca”) no percurso epistemológico e crítico de Foucault: MEISEL, Perry. “What Foucault Knows”. *Salmagundi*. n. 44/45 (primavera-

movimenta uma ficção feita de ficções – pois é a partir da forçosa repetição do já dito que pode surgir a estranheza da imaginação. Por conta desse paradoxo, o arquivo segue enigmático, já que ele é apenas *virtualmente* composto pelo já dito – toda atualização do já dito, que é a contraparte do virtual, como aponta Foucault, gera uma densidade e uma profundidade de visões articuladas dentro de um novo espaço.

6. UMA CIÊNCIA DAS RUÍNAS

Só se podem denunciar as “ausências” em uma análise quando se compreendeu o princípio das presenças que nela figuram.

Michel Foucault, “A poeira e a nuvem”

No capítulo anterior, abordei inicialmente as ideias de Michel Foucault acerca do arquivo e da arqueologia, postulando que o inventário – na esfera específica da circulação da infâmia – opera como um catalisador tanto das forças coercitivas do poder quanto das forças disruptivas dos discursos “menores”. Nesse ponto, as considerações feitas anteriormente sobre Deleuze, Guattari e a literatura menor (com o inventário como atualização contemporânea desse cenário) entram em consonância não apenas com a leitura de Borges e Foucault sobre a infâmia, mas também com a discussão proposta por Giorgio Agamben a partir do mesmo texto de Foucault. Da junção de todos esses pontos, contemplados ao longo desta tese, surge um corolário: o inventário é, simultaneamente, o gesto de intervenção no arquivo e a forma que emerge desse confronto. O inventário é a imagem decorrente de uma prospecção crítica do arquivo, demandando, por conta disso, uma revisão criteriosa da arqueologia e de suas potencialidades – relembrando, com isso, a frase de Edward Said: “As nossas ideias atuais de arquivo e discurso devem ser radicalmente modificadas e já não podem ser definidas como Foucault a duras penas tentou descrevê-las apenas há duas décadas”²⁸¹.

*

Giorgio Agamben retoma sua leitura da arqueologia de Michel Foucault – iniciada, como visto, em seu texto sobre o gesto e a infâmia – em *Signatura rerum*, livro de 2008, colocando uma ênfase diferenciada – trata-se, para Agamben, de pensar uma “arqueologia filosófica”. Isso porque já não se trata apenas de Foucault, e sim de uma montagem de

281 SAID. *Humanismo e crítica democrática*. p. 159.

referências que possuem, como pano de fundo, a questão da arqueologia. A arqueologia filosófica postulada por Agamben envolve, por exemplo, nomes como Kant, Nietzsche, Franz Overbeck, Heidegger, Georges Dumézil, Paul Ricoeur, Marcel Mauss e Enzo Melandri – todos articulados a partir de breves cenas, de mergulhos densos e velozes em suas obras, com as quais Agamben vai e volta no fio de sua argumentação (algo muito semelhante àquele gesto cinematográfico que Cozarinsky notou em Jorge Luis Borges). Com esses acréscimos, a arqueologia foucaultiana torna-se, evidentemente, outra coisa – mais arejada, mais produtiva no que diz respeito à possibilidade de arranjo e movimentação. Além disso, Agamben retoma a arqueologia como uma postura crítica para o presente, como uma forma de intervenção sobre o contemporâneo. Esse desvio permite incorporar a reflexão sobre o inventário dentro de uma perspectiva de múltiplas camadas: filosófica, historiográfica e arqueológica.

Agamben começa com Kant, quando este afirma, na *Lógica*, que todo filósofo constrói sua obra sobre as ruínas de outra obra – o que faz da arqueologia filosófica (e da história da filosofia e das ideias), segundo Agamben, “uma ciência das ruínas, uma 'ruinologia' cujo objeto (...) nunca se dá como um todo empiricamente presente”²⁸². É exatamente o que está em jogo também na literatura do inventário: um constante manejo das ruínas, uma intrincada engenharia dos dejetos e das incompletudes, que está sob o raio de ação de sua própria mecânica e também sob o raio de ação dos fluxos do passado, representados por aqueles que anteriormente se ocuparam da mesma tarefa (os filósofos para Kant, os escritores das ficções do inventário para mim).

Na *História universal da infâmia*, no capítulo dedicado ao “atroz redentor” Lazarus Morell, Borges fala do método de Morell, seu método de vida e de trabalho particularmente infame, caracterizado “por seu fatal manejo da esperança e pelo desenvolvimento gradual, semelhante à atroz evolução de um pesadelo”²⁸³. Pois a ruinologia

282 AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Tradução ao espanhol de Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 111.

283 BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 23.

parece ter uma relação estreita com essa “atroz evolução de um pesadelo”: salta etapas, avança por descontinuidades, de forma intempestiva e extemporânea, colocando suas falhas e lacunas em primeiro plano, como cortinas de fumaça diante do objeto que nunca está dado, que é sempre referenciado a partir de sua ausência – como a redenção oferecida por Lazarus Morell, sua armadilha revestida de dom, seu *phármakon* ambíguo²⁸⁴. A “ciência das ruínas” se dá no inventário tanto no aspecto formal – o inventário apresenta as ruínas que coletou em sua própria feição, em sua disposição gráfica, imagética – quanto no conteúdo: o resgate constante de referências faz parte das histórias, faz parte da construção narrativa das ficções do inventário.

Depois de Kant, Agamben parte para Nietzsche e, com ele, apresenta a arqueologia como um modelo de prospecção histórica que recusa toda origem, toda identidade preservada e, conseqüentemente, toda marcação fixa da posição de sujeito (ponto alcançado por Agamben a partir da referência ao texto de Foucault sobre Nietzsche, *Nietzsche, a genealogia e a história*²⁸⁵). Por fim, ao concluir diante dessa emergência do imperativo do abandono do sujeito, Agamben afirma que

284 “Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta”. Cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 14-15. É também o que faz o infame de Borges, Lazarus Morell: opera por sedução, convencendo os escravos a fugirem, promovendo a saída do “lugar habitual” e dos “caminhos costumeiros”, para depois envenená-los com uma morte que é potencializada pelo breve sabor da liberdade – uma liberdade que sempre foi postiça, mentirosa.

285 Cf. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história” In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 15-37. Sobre a questão do sujeito: “não se trata mais de julgar nosso passado em nome de uma verdade que o nosso presente seria o único a deter. Trata-se de arriscar a destruição do sujeito de conhecimento na vontade, indefinidamente desdobrada, de saber” (p. 37).

“é necessário estar em condições de dar conta da constituição do sujeito nas tramas da história para poder livrar-se definitivamente dele”²⁸⁶. É preciso, além disso, ir em direção a uma “identificação, em toda investigação histórica, de uma franja ou de um extrato heterogêneo que não se situa na posição de origem cronológico, e sim como alteridade qualitativa”²⁸⁷, ou seja, um momento de emergência que esteja sempre em movimento, posto em contato com outras possibilidades dentro da montagem da qual faz parte.

Dentro do inventário, isso se dá em dois níveis: o nome de Borges, por exemplo, tomado como precursor, é esfumado dentro da própria dinâmica das ficções inventariantes e de seus comentários (passa, pouco a pouco, a ser também Schwob, Aubrey, Sterne), tornando-se presente como uma etapa dentro de um processo; dentro das ficções, o caráter mais imediato das biografias vai dando espaço à problematização do próprio processo narrativo, especialmente no que diz respeito à insolúvel tarefa de transposição das temporalidades das narrativas anteriores no presente. Lazarus Morell, como vimos, vai além de sua biografia – a estrutura de “pesadelo” de seu método infame é um espelho deformante da própria teoria historiográfica proposta pelo inventário. Para comprovar esse cenário, basta atentar para a sutil rarefação do sujeito que Cozarinsky trabalha em seu inventário: “Sem emoção, com certa curiosidade pela **pessoa pretérita** que a passagem de algum modo parecia lhe revelar, examinou o folheto, ou, antes, a página que restara”, o narrador então, “por um segundo”, “reconheceu um de seus reflexos de arquivista de museu tentado a emoldurá-la... Mas venceu **seu velho eu** supersticioso: minutos mais tarde lá estava **ele** olhando os restos da passagem, entre chamas e cinzas, desaparecer na privada”²⁸⁸. Não apenas essa passagem, mas todo o livro de Cozarinsky está construído sobre essa oscilação da identidade e dos pontos de vista narrativos – não há jamais segurança naquele que narra, pois o narrador está simultaneamente em muitos corpos, em muitos tempos e em muitas geografias. Essa é a aplicação ficcional da

286 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 113.

287 Ibidem. p. 114.

288 COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 18. Grifos meus.

arqueologia que busca o apagamento do sujeito dentro de sua própria emergência – as ficções do inventário, portanto, dão acesso à realização textual dessa arqueologia que é teorizada por Agamben, na esteira de, entre outros, Nietzsche e Foucault.

A partir de Franz Overbeck (teólogo, amigo de Nietzsche), Agamben apresenta a ideia do fenômeno histórico como sendo composto por dois momentos, sua “pré-história” e sua “história”, “que estão conectadas mas não são homogêneas, e requerem metodologias e precauções diferentes”, e que indicariam, como horizonte final, “uma heterogeneidade constitutiva implícita na própria indagação histórica”²⁸⁹. Pré-história e história de um fenômeno são diferentes e, ao mesmo tempo, conectadas de forma íntima – e Agamben afirma que “a própria eficácia histórica de um fenômeno está ligada a essa distinção”²⁹⁰. O investigador, portanto, aquele que toma para si a tarefa de extrair sentido desse fenômeno complexo, deve, segundo Agamben, também dar conta da “heterogeneidade constitutiva implícita em sua indagação”, o que é feito “na forma de uma crítica da tradição e da crítica das fontes, que impõem precauções especiais. A crítica não concerne somente à particular antiguidade do passado, e sim, antes de tudo, ao modo no qual este foi construído em uma tradição”²⁹¹.

Para a dinâmica deste trabalho, coloco ênfase sobre os seguintes pontos do percurso apresentado por Agamben em *Signatura rerum*: 1) toda história, e toda reflexão crítica sobre um fenômeno histórico, está ligada a uma tradição – uma tradição que, no entanto, não permanece idêntica, imóvel; 2) parte da tarefa do pesquisador (do leitor, do crítico, do artista) é questionar continuamente a história de modo a movimentar a tradição, removê-la das posições fixas – realizar, em suma, a crítica da tradição; 3) a tradição, nesse horizonte, trabalha como uma capa para o objeto, para o fenômeno histórico que será sempre heterogêneo, impuro – trabalha, portanto, como uma imagem da acumulação temporal. “Não é possível alcançar de modo novo, além da tradição, as fontes”, escreve Agamben, “sem antes questionar o próprio sujeito histórico que deve

289 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 115.

290 Ibidem. p. 117.

291 Ibidem. p. 118.

alcançá-las”²⁹². A partir daí, é possível definir, provisoriamente, a arqueologia como a “prática que, em toda indagação histórica, trata não com a origem mas com a emergência do fenômeno e deve, por isso, enfrentar-se novamente com as fontes e com a tradição”, não o podendo fazer sem “desconstruir os paradigmas, as técnicas e as práticas através das quais regula as formas da transmissão, condiciona o acesso às fontes e determina, em última análise, o estatuto mesmo do sujeito cognoscente”²⁹³. A arqueologia trata, portanto, mais da emergência do que da origem, pois a emergência é um cruzamento de subjetividade e objetividade – marcando, por isso, a cartografia de uma área de oscilação entre a história, o sujeito e o objeto do qual este último, o sujeito, se ocupa. Ao contrário da origem, a emergência carrega em si tanto o fato quanto o sujeito, de forma inextricável, ainda que nunca de forma total ou essencialista – porque é fundamental nunca perder de vista que se trata da construção de uma “ruinologia”, de um esforço de montagem dos fragmentos e das incompletudes.

São precisamente as preocupações que se coadunam com a delimitação da literatura do inventário: as ruínas e a tentativa de trocar a origem pela emergência; a intervenção crítica sobre as fontes e sobre a tradição, buscando descortinar o momento que deixa visível a correlação entre subjetividade e objetividade; e, finalmente, captar a vibração que surge da junção entre história e pré-história de um fenômeno, pois é aí que se funda a arqueologia, ocupada da detecção e da simultânea eliminação do sujeito dessa trama discursiva – uma tarefa que está em contínua oscilação, em permanente esforço de recomeço. O deslocamento é intrínseco à arqueologia: “as descrições arqueológicas, em seu desenrolar e nos campos que percorrem”, escreve Michel Foucault, “articulam-se com outras disciplinas: procurando definir, fora de qualquer referência a uma subjetividade psicológica ou constituinte, as diferentes posições de sujeito que os enunciados podem implicar, a arqueologia atravessa uma questão que é colocada, hoje, pela psicanálise”, e “tentando fazer aparecer as regras de formação dos conceitos”, a arqueologia também “se depara com o problema das

292 Ibidem. p. 120.

293 Ibidem. p. 121.

estruturas epistemológicas (...). Trata-se, para a arqueologia, de *espaços correlativos* (...) o que se poderia chamar sua *teoria envolvente*”²⁹⁴.

294 FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. p. 232. Didier Eribon faz comentários pertinentes no que diz respeito à gênese do conceito de arqueologia no pensamento de Michel Foucault: “Quando se explicou sobre a palavra 'arqueologia', tal como encontrada em *Les mots et les choses* ou em *L'archéologie du savoir*, Foucault nunca mencionou a obra de Dumézil. Em 1971, explicará, em texto dedicado a refutar o que George Steiner escreveu contra ele, que essa ideia não deve nada, no que lhe diz respeito, a Freud, mas lhe veio através de Kant, que a empregava para designar 'a história daquilo que torna necessária uma certa forma de filosofia'. O texto de Kant a que Foucault se refere foi identificado por James Bernauer: 'Uma história filosófica é possível não histórica ou empiricamente, mas racionalmente, isto é *a priori*. Pois, ainda que ela estabeleça fatos de Razão, não é ao relato histórico que ela os toma emprestado, mas os tira da natureza da razão humana, a título de arqueologia filosófica'. E, de fato, parece evidente que o emprego do termo em *Les mots et les choses* tenha uma ressonância kantiana: a arqueologia consistiria em fazer a história das condições de possibilidade dos discursos científicos. Mas, por um lado, isso não é em nada contraditório com a noção dumeziliana e, nos anos que se seguirão à publicação de *Les mots et les choses*, Foucault não deixará de invocar a obra de Dumézil para explicar o que quis fazer, e notadamente a maneira pela qual Dumézil tenta estabelecer 'isomorfismos', 'isotopias' entre mitos, ritos e lendas. Por outro lado, deve-se sublinhar que a utilização por Foucault do termo 'arqueologia' antes de *Les mots et les choses* – na *Historie de la folie* principalmente – parece remeter a uma ideia um pouco diferente, que seria, antes, a de uma exumação progressiva dos 'sistemas de pensamento' sobre os quais repousam não só os discursos mas também os comportamentos, os gestos e as instituições” Cf. ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 97. Na seção de *Signatura rerum* que trata da arqueologia e, mais especificamente, da “arqueologia filosófica”, Giorgio Agamben realiza esse exato percurso: de Kant para Foucault e deste para Dumézil (com o acréscimo, como vimos, de Nietzsche, e especialmente de Enzo Melandri, filósofo italiano cujo resgate Agamben tomou como tarefa: Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Archeologia di un'archeologia”. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004, p. IX-XXV). Ressalto apenas o

Trata-se, também para a literatura do inventário, de habitar os espaços correlativos e fundar uma teoria envolvente, baseada em um sistema de afinidades eletivas que estejam além da influência, do cânone ou da cronologia. Como afirma Sylvia Molloy, em ensaio sobre a desarticulação na obra de Jorges Luis Borges, “a seleção que pratica o texto borgeano – para instalar-se provisoriamente em um mundo textual no qual tudo foi dito, tudo se repete, tudo pode se transformar – aparece assinalada pela ruptura e pelo hiato”²⁹⁵. Uma descontinuidade que opera no interior do texto e na relação deste com seu contexto e com suas repercussões e resgates, que possibilita a localização de um fio comum, uma trama discursiva a partir da qual se orienta a arqueologia.

6.1) A teoria das assinaturas

No segundo ensaio de *Signatura rerum*, dedicado especificamente à teoria das assinaturas (a partir principalmente de Paracelso), Agamben faz uma iluminadora analogia, afirmando que “um âmbito privilegiado das assinaturas é a moda”, e é precisamente na moda que as assinaturas “mostram seu genuíno caráter histórico”, uma vez que “a atualidade que se deve reconhecer a cada vez se constitui sempre através de uma rede incessante de remissões e de citações temporais, que a definem como um 'já não' ou um 'de novo’”, pois a moda “introduz uma peculiar descontinuidade no tempo, que o divide segundo sua atualidade ou inatualidade, seu estar ou já-não-estar na moda”, e finaliza da seguinte forma:

Esta cesura, ainda que sutil, é transparente, no sentido de que aqueles que devem percebê-la necessariamente a percebem ou não, e precisamente desse modo confirmam seu estar (ou não estar) na

caráter combativo de Foucault com relação a Freud, que aparece no termo “psicanálise” (presente no trecho da *Arqueologia* citado) e também no trecho de Eribon – Freud e a psicanálise são fantasmas frequentes na obra foucaultiana em geral e na definição da arqueologia em particular.

295 MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999, p. 142.

moda. Mas se buscamos objetivá-la ou fixá-la no tempo cronológico, esta resulta inacessível.

A assinatura da moda arranca, portanto, os anos (vinte, sessenta, oitenta...) da cronologia linear e os dispõem em uma relação especial com o gesto do estilista, que nos chama a comparecer no “agora” incalculável do presente. Mas este, em si, é inacessível, porque vive apenas na relação kairológica (não cronológica!) com as assinaturas do passado. Daí que o estar na moda seja uma condição paradoxal que implica necessariamente certa distância ou uma imperceptível defasagem, na qual a atualidade inclui dentro de si uma pequena parte de seu exterior, um matiz de *démodé*. O homem na moda, como o historiador, pode ler as assinaturas do tempo só se não se situa por inteiro no passado nem coincide por inteiro com o presente, mantendo-se, por assim dizer, na “constelação” de passado e presente, ou seja, no lugar mesmo das assinaturas.²⁹⁶

Demanda um tempo a absorção desse trecho. Em primeiro lugar, a analogia é muito eficaz, pois aproveita um cenário de circulação discursiva bastante intensa no presente (a moda) para, de imediato, montá-lo em conjunto com a conceituação por vezes abstrata das assinaturas. Esse é certamente uma das tarefas mais relevantes para uma crítica que se posicione no presente: saber dissecar as camadas que envolvem os objetos que formam nosso mundo, dando especial atenção aos segredos e complexidades daquilo que se passa por banal ou por naturalizado. Muitas pessoas compreendem perfeitamente o mecanismo da moda sem saber que, num nível quase inconsciente (ou automático, ou da ordem do reflexo), estão movimentando também uma teorização acerca do tempo de feição revolucionária – o que fica claro quando Agamben fala de uma “rede incessante de remissões e de citações temporais”.

296 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 98-99.

Aquele que faz a moda, que atualiza a moda, além de responder por um papel social muito específico (que lhe confere credibilidade e audiência), está diante de uma infinidade de dados, de possibilidades – está diante do arquivo e a partir dele faz suas montagens, suas combinações. Esses dados, perdidos no tempo, só ganham sentido quando colocados em movimento pela assinatura que é posta sobre eles. Não é gratuito, portanto, o uso de um termo como “coleção” para definir essa montagem no campo da moda, pois trata-se justamente de um gesto de colecionar os fragmentos dispersos e reuni-los em um evento provisório. Não se trata, contudo, apenas de um gesto de coleta encerrado em si mesmo. Esse é o primeiro momento, seguido de uma recuperação criativa desses dados (dessas ruínas) e uma atualização dessas temporalidades heterogêneas indissociáveis de seus respectivos fragmentos. Ganha, portanto, uma dimensão criadora, cuja operatividade é encontrada também no campo das ficções do inventário – elas também coleções e atualizações de ruínas do passado.

Segundo Agamben, o historiador compartilha com o homem que faz a moda essa particular visão do tempo e do acúmulo das ruínas no transcorrer do tempo – um olhar crítico e problematizado sobre a história e seus resíduos. Os signos (referentes à moda, referentes à historiografia) não dizem nada até o momento em que são solicitados pela assinatura que é posta sobre eles, uma assinatura que é apreendida dentro de uma constelação que condensa presente e passado, uma assinatura que não pode ser possuída, e sim deslizada em direção ao sentido provisório de uma emergência crítica igualmente provisória. O genuíno caráter histórico das assinaturas, conforme aponta Agamben, só é visível dentro dessa rede incessante de remissões temporais. O mesmo sentimento que confere legitimidade a um vestuário (e decide se ele está ou não na moda) está presente no juízo que se faz de um trabalho crítico-historiográfico, ainda que seja impossível fixar esse sentimento dentro de um presente estabelecido. Está em jogo, portanto, sua mobilidade entre os tempos, sua oscilação dentro da constelação que condensa presente e passado. Agamben, evidentemente, fala também de seu trabalho: o pensamento crítico sobre a arqueologia parece deixar à mostra as costuras internas de seu percurso, especialmente no que diz respeito à feição fragmentária das seções de seus ensaios (nunca uma

argumentação corrida, de um só fôlego, e sim o corte quase abrupto nas articulações entre conceitos e autores, como já visto com Ginzburg, Enzensberger, Gumbrecht, Deleuze e Guattari, ou seja, com os trabalhos críticos limítrofes que ajudam a dar a medida hermenêutica e epistemológica da configuração do inventário). O “gesto do estilista” é também o “gesto do pensador” (e do filósofo, do crítico, do artista, do escritor do inventário), que arranca da cronologia os fragmentos que utiliza em seu trabalho.

É Roland Barthes, no entanto, quem liga diretamente a moda ao inventário – e o faz em 1967, com a publicação de *Sistema da moda*. Para além de sua perspectiva estruturalista datada, é fundamental chamar a atenção para aquilo que Barthes chama justamente de “inventário permanente da Moda”: “a própria Moda”, escreve Barthes, “faz uma seleção entre seus traços sincrônicos, seja de um modo mecânico, no nível das associações típicas, seja de modo reflexivo, no nível de cada moda fundamental”²⁹⁷. Um pouco antes, Barthes fala da

297 BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editor WMF Martins Fontes, 2009, p. 279-280. Sobre *Sistema da moda*, Éric Marty escreve o seguinte: “O *Sistema da moda*, que deveria ter sido um texto fundador – nos anos 1960 todos gostavam de fundar –, decepciona, e de uma maneira estranha, pois é o próprio autor que, já na primeira página, o apresenta como anacrônico: ‘É preciso reconhecer que essa aventura [a do livro] já está datada’. Todo o prefácio, aliás, é estranho: Barthes se refere a si próprio na terceira pessoa, não por vaidade, pelo contrário, com um profundo distanciamento e com a frieza do tédio, como se fala de um morto. Na realidade, para além do saboroso documento sobre a utopia estrutural que essa obra constitui, talvez seja possível ler hoje o *Sistema da moda* como uma estranha obra barroca, transbordante de uma terminologia apreendida na vertigem das formalizações mais artificiais; (...) Compreende-se então que o charme essencial de *Sistema da moda* reside nos seus espaços vazios, e – mais do que na sua dimensão fundadora – na sua frivolidade que pode ser degustada através das epígrafes espalhadas por Barthes em seu ‘sistema’” Cf. MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 151-152. Percebe-se a intensa ambivalência no trato com o tempo – tanto por parte de Barthes, no prefácio, quanto por parte de Marty, em sua leitura e seleção de passagens. A moda envelhece depressa e o trabalho de

“reserva de Moda e reserva de história”, apontando que “a reserva dos traços possíveis constitui a reserva de Moda propriamente dita, pois é nessa reserva que a Moda haure as associações com as quais ela faz o próprio signo de Moda”, contudo, continua Barthes, “trata-se apenas de uma reserva: como a variante comporta vários termos, a Moda atualiza um único deles por ano; os outros, mesmo participando do *possível*, estão *interditos*, pois designam o *fora-de-moda*”²⁹⁸.

Coloco ênfase sobre a construção, por parte de Barthes, de um cenário no qual se possa imaginar a moda como um procedimento de invasão e apreensão diante de um arquivo (a reserva). Em seguida, Barthes coloca como tarefa do inventário da Moda uma reflexão que dê conta de três níveis: “Moda atual, Moda virtual e história”²⁹⁹, que são atravessados continuamente pelas categorias de “marca”, “ausência de marca” e o “fora da pertinência” – traços utilizados por Barthes para realizar a permutação necessária para ilustrar a dinâmica do tempo não apenas dentro do sistema da moda, mas principalmente dentro do sistema de explicação e teorização que ele, Barthes, promove do interior daquilo que nomeia como Moda. Trata-se de um exercício de tomar distância das referências, ao mesmo tempo em que teoriza sobre as distâncias tomadas pelas referências entre si. No que diz respeito à literatura do inventário, o paralelo se faz quase automaticamente: enquanto Barthes toma coleções de estilistas dispostas numa diacronia (levadas até ele pelas páginas das revistas que ele toma como corpus de sua pesquisa – *Marie Claire* e *Elle*), minha tese estabelece uma série de textos e a denomina “literatura do inventário”; Barthes passa à análise não apenas das coleções como eventos independentes, mas como respostas a coleções anteriores e coleções contemporâneas, e minha tese, além de se ocupar do estabelecimento da série, vai em direção às

Barthes parece ter mimetizado essa característica, o que pode ser encarado não apenas na forma de lamento – como faz Marty, descartando a obra – mas também na forma de resgate crítico (que é o que tento fazer aqui, resgatando o trabalho de Barthes a partir do inventário e de suas intuições sobre a relação com o tempo).

298 Ibidem. p. 268.

299 Ibidem. p. 269.

relações possíveis entre os elementos da série (as coleções de Borges, Wilcock, Cozarinsky, Bolaño e Vila-Matas).

Colocar-se na moda, dentro do sistema da moda, participar de forma ativa desse cenário envolve procedimentos semelhantes àqueles que formam o cenário da literatura do inventário: resgate das ruínas do passado dentro de um projeto de atualização criativa, que redunde em um fenômeno que seja, simultaneamente, único e ligado a um conjunto de outros fenômenos, todos eles condensados naquela “constelação de passado e presente” de que fala Agamben – ou ainda, seguindo as palavras de Barthes, uma montagem que esteja milimetricamente consciente daquilo que é “possível” e daquilo que é “interdito”. Um capítulo caudaloso de fluxo de consciência, à semelhança daquele que fecha o *Ulisses* de James Joyce, não seria condizente com as feições técnicas das ficções do inventário, por exemplo³⁰⁰ (um dos personagens d'A *sinagoga dos iconoclastas*, de Wilcock, responsável pela criação da “fábrica de romances Lalande”, afirma que “a função da moda consiste mais em prever do que em seguir”³⁰¹).

Um dos episódios d'A *literatura nazi na América*, de Roberto Bolaño, funciona como um bom exemplo da transposição desse cenário para dentro da literatura do inventário – entendendo “exemplo” dentro do panorama da arqueologia proposta por Agamben, no qual “o império da regra como cânone de cientificidade é substituído por aquele do paradigma; a lógica universal da lei, pela lógica específica e singular do exemplo”³⁰². É a história de Harry Sibelius, nascido em Richmond, em 1949, e morto na mesma cidade, em 2014. “A leitura de Norman Spinrad e de Philip K. Dick e talvez a posterior reflexão sobre um conto de Borges”, escreve Bolaño, “levaram Harry Sibelius a escrever uma das

300 É evidente que esse é apenas um dos aspectos possíveis de uma leitura do *Ulisses*. Hugh Kenner, por exemplo, define James Joyce como “o comediante do inventário”, o que traz uma série de analogias e aproximações com a argumentação desenvolvida nesta tese. Cf. KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2005, p. 30-66.

301 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 117, verbete “Yves de Lalande”.

302 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 14-15.

obras mais complicadas, densas e possivelmente inúteis de seu tempo”³⁰³. Trata-se de um romance que imagina como seria o mundo se Hitler tivesse vencido a guerra. Na trama de Sibelius, a Alemanha vence a Inglaterra em 1941, a União Soviética em 1944 e, em 1948, os Estados Unidos (o Alasca, parte da Califórnia e parte do México passam a ser territórios japoneses). O romance de Harry Sibelius chama-se *O verdadeiro filho de Jó*, tem 1.333 páginas e é

o espelho negro de *A Europa de Hitler*, de Arnold J. Toynbee. O livro está estruturado seguindo como modelo a obra do historiador inglês. A segunda introdução (na realidade, o autêntico prólogo) se intitula *A inapreensibilidade da História*, exatamente igual ao prólogo de Toynbee; a frase dele: “A visão do historiador está condicionada sempre e em todas as partes por sua própria localização no tempo e no espaço; e como o tempo e o espaço estão mudando continuamente, nenhuma história, no sentido subjetivo do termo, poderá ser um relato permanente que narre, de uma vez e para sempre, tudo de uma maneira tal que seja aceitável para os leitores de todas as épocas” constitui um dos motivos de reflexão sobre os que gira o prólogo de Sibelius; suas intenções, no entanto, diferem das de

303 BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 130. A inclusão desse “possivelmente inúteis” dá um tom irônico que é bastante recorrente em todo o livro – um traço provavelmente retirado de Borges, que Wilcock também utilizou na *Sinagoga*. Exemplos de Borges: “Um bom escravo custava-lhes mil dólares e não durava muito. Alguns cometiam a ingratidão de adoecer e morrer”; “O projeto era de uma insensata engenhosidade”; “Apesar de seus cabelos brancos, se ligou a rameiras e poetas, e até com gente pior” Cf. BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 20; 37; 87. Exemplos de Wilcock: “Sua fama, assim como a de Buda e de Jeová, estava acima da ortografia”; “Partindo da otimista premissa de que tudo que se descobre serve para algo – exceto os dois polos, Norte e Sul”; “Os alemães acreditaram que a estrada levava à Suíça, por culpa de uma flecha com a inscrição 'Refúgio de Retardados Mentais’” Cf. WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 10; 46; 81.

Toynbee. O professor britânico em última instância trabalha para que o crime e a ignomínia não caiam no esquecimento. O romancista virginiano por vezes parece crer que em algum lugar “do tempo e do espaço” aquele crime foi vitorioso e procede, portanto, ao seu inventário.³⁰⁴

Dentro do inventário de Bolaño, portanto, coloca-se em ação o inventário de Harry Sibelius – escritor de um romance que ataca, desmonta e reposiciona os fragmentos de um trabalho crítico, *A Europa de Hitler*, de Toynbee. “Aquilo que em Toynbee é a realidade”, escreve Bolaño, “em Sibelius é um reflexo distorcido em meio a um caos de histórias”, seus personagens às vezes “parecem extraídos diretamente de um romance russo (*Guerra e paz* era um de seus livros favoritos)”, às vezes de “um filme de desenho animado”³⁰⁵. A pilhagem criativa de Sibelius, no entanto, não se limita ao livro de Toynbee. “Suas histórias nem sempre são originais”, escreve Bolaño, “seus personagens, quase nunca”. Em paralelo à “releitura” que propõe de *A Europa de Hitler*, Sibelius também arranca personagens de autores como Hemingway, Faulkner, Gore Vidal, Gertrude Stein e John Dos Passos, além de roubar tramas, ideias e figuras de Wallace Stevens, Truman Capote, Patricia Highsmith, Kurt Vonnegut, Scott Fitzgerald e Robert Frost.

Temos, então, o seguinte cenário: Sibelius constrói seu romance nazista a partir da pilhagem que faz da obra de Toynbee e de boa parte da produção literária em língua inglesa do século XX; seleciona inúmeros elementos, que constituem uma pequena parcela de um vasto material, ao qual teve acesso por meio de leituras, e, em seguida, realiza uma montagem de grandes proporções (*O verdadeiro filho de Jó*, seu romance, tem 1.333 páginas); no relato que faz de todo esse périplo (já definido como o “inventário” que Sibelius faz da obra de Toynbee), Bolaño arma a ilusão de que realiza uma seleção dos elementos que Sibelius, em primeiro lugar, teria explorado – dentro de seu inventário, *A literatura nazi na América*, Bolaño inclui um escritor que faz seu

304 BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 131.

305 *Ibidem*. p. 132.

próprio inventário e, no comentário que faz da obra de Sibelius, Bolaño, por fim, arma a terceira camada do inventário (quando nomeia, por exemplo, Frost, Capote, Hemingway, Vidal, etc). Se a assinatura da moda, segundo Agamben, arranca aquilo que quer da cronologia linear, dispondo os elementos dentro de uma relação especial com o gesto do estilista, Sibelius (e Bolaño) trabalha a partir de uma assinatura de certa historiografia delirante – um esforço de atualizar o crime do nazismo (torná-lo vitorioso de forma anacrônica) dentro do “agora incalculável do presente”³⁰⁶.

6.2) Inventário e rarefação do eu diante do arquivo

Na primeira parte de *Signatura rerum*, intitulada “O que é um paradigma”, Giorgio Agamben forma a base de sua investida em direção a um cenário de múltiplos conceitos: arqueologia, epistemologia, saber e ciência, movimento e singularidade, analogia e descontinuidade. A partir de Enzo Melandri, Agamben afirma que “a analogia se opõe ao princípio dicotômico que domina a lógica ocidental”³⁰⁷. A analogia, portanto, trata das possibilidades de se conceber o pensamento e a reflexão crítica a partir de um paradigma descontínuo, feito de camadas em constante permutação – o que escaparia, por exemplo, do determinismo dicotômico do estruturalismo. A partir disso, Agamben marca as seguintes posições: “não há, no paradigma, uma origem ou uma *arché*: todo fenômeno é origem, toda imagem é arcaica” e “a historicidade do paradigma não está nem na diacronia nem na sincronia, e sim no cruzamento delas”³⁰⁸. O movimento do paradigma depende sempre de um agente, ou ainda, da escolha e do posicionamento de um agente diante de um arquivo, que deverá operar cortes e manejar a potencialidades dos sentidos que daí emergem. Será o agente o

306 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 99.

307 Ibidem. p. 25.

308 Ibidem. p. 41.

responsável por lidar com as *assinaturas*.

As assinaturas são o tema da segunda parte de *Signatura rerum*, “Teoria das assinaturas”. O ponto de partida é Paracelso e seu tratado *De natura rerum*, que logo Agamben expande em direção a Jakob Böhme e Santo Agostinho, chegando, finalmente, em Aby Warburg, Walter Benjamin e Michel Foucault. “A assinatura”, escreve Agamben, “é o lugar no qual o gesto de ler e o gesto de escrever invertem sua relação e entram em uma zona de indecidibilidade”³⁰⁹. Mais uma vez Agamben coloca a ênfase sobre o caráter ativo do gesto de “significar”, isso porque um signo é mudo e vazio até o momento em que é assinado e assinalado por alguém (como apresentado, no início da tese, com relação a Bataille e o informe e a possibilidade de tomar o inventário a partir de um gesto ativo de significação). Os exemplos trazidos por Agamben são o *Atlas* de Aby Warburg e o *Livro das Passagens* de Walter Benjamin. Nesses dois casos, a “zona de indecidibilidade” nascida do cruzamento entre escritura e leitura é bastante evidente: o trabalho criativo de Warburg e Benjamin consiste na extração de uma série imensa de fragmentos do passado e o imediato reposicionamento desses resíduos em um cenário provisório, aberto aos fluxos do presente. A assinatura, longe de ser a marca de uma posse ou de uma individualidade, é o gesto que permite a sobreposição de temporalidades dentro de um trabalho crítico, guardando em si, portanto, uma postura historiográfica revolucionária.

Esse é o horizonte de uma luta em torno do espaço da subjetividade e da individualidade no trabalho crítico – a validade ou não de se dizer “eu” diante de um passado múltiplo. O paradigma da indecidibilidade entre escritura e leitura, proposto por Agamben, postula uma coexistência e um compartilhamento de vozes dentro da tradição, questionando fortemente pressupostos biografistas que ainda circulam pelas ciências humanas. Na década de 1920, Aby Warburg escreveu um texto introdutório ao *Atlas Mnemosyne*, e esse prólogo está carregado desse sentimento de atravessamento de personalidades:

A obrigação de confrontar-se com o mundo das

309 Ibidem. p. 74.

formas constituídas por valores expressivos já cunhados – provenientes ou não do passado – assinala a crise decisiva para cada artista que intenta afirmar sua própria personalidade. A ideia de que precisamente esse processo tenha significado extraordinário, até então ignorado, para a formação dos estilos do Renascimento europeu nos levou à hipótese que denominamos *Mnemosyne*. Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressor de impressões.³¹⁰

Há uma “crise decisiva” diante de cada gesto artístico (e, por analogia, cada gesto crítico), que deve dar conta, deve confrontar-se, com formas provenientes dos mais variados tempos. Essa crise não termina com a obra pronta, é exatamente o oposto que ocorre: a crise é intensificada à medida que a obra circula, sendo problematizada por uma série de resgates, atualizações e leituras (que serão transfiguradas em escrituras e vice-versa). Warburg incorpora essa perspectiva de tensão e ambivalência ao seu próprio trabalho – que, longe de ser um todo coeso e finalizado, é qualificado de “hipótese”, ou seja, *work in progress*, laboratório e experimentação. Um novo paradigma surge no momento em que Warburg decide concentrar sua atenção nesse momento de confronto, na emergência do conflito. O processo de decisão do artista diante dos “valores expressivos já cunhados” tem, para Warburg, um “significado extraordinário”, que vinha sendo ignorado por boa parte dos estudiosos de seu tempo (havia uma parte sensível a essas questões, como Nietzsche, Darwin, Burckhardt ou Tylor, lidos extensamente por Warburg). O projeto de Warburg está focado no momento de ocorrência da luta, que se estende no tempo e

310 WARBURG, Aby. “Mnemosyne” (tradução do italiano de Barbara Szaniecki) In: CAVALCANTI, Ana, TAVOR, Maria Luisa (org.). *Arte & Ensaios*. n. 19. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009, p. 128.

que é apreendida por ele na superfície do *Atlas*. Para Warburg, segundo Georges Didi-Huberman, o que faz sentido na cultura é “o sintoma, o impensado, o aspecto anacrônico dessa cultura”³¹¹, ou seja, os elementos de difícil absorção, que demandam constante reflexão, que obrigam um “eterno retorno” sobre eles. A “massa compressor de impressões” de que fala Warburg é composta desses elementos, que condensam em si uma vasta confluência de poéticas e de soluções formais e estéticas, compartilhadas dentro de um fluxo contínuo que mescla sincronia e diacronia – o arquivo. E, diante do arquivo, o que faz Warburg? Elabora aquilo que ele mesmo define como “um inventário de pré-cunhagens documentáveis”.

Trata-se, portanto, de uma atenção inédita ao cenário ambivalente do uso das assinaturas, que partem necessariamente de um sujeito que assina, mas que vão, ao mesmo tempo, em direção a uma construção múltipla, a um compartilhamento de poéticas e de temporalidades. Os vestígios do passado – matéria-prima principal do arquivo – não podem ser reduzidos somente à existência de objetos materiais, ainda que estes sejam veículos legítimos. Tais vestígios impregnam igualmente as mentalidades, os gestos, as subjetividades, as formas, os estilos e os comportamentos, e todas essas variáveis estão presentes, em gradações complexas, no objeto material (seja ele da esfera artística, da esfera do uso comum ou da esfera do uso religioso). “Para Warburg”, continua Didi-Huberman, “a forma sobrevivente não ultrapassa triunfantemente a morte de suas competidoras”; pelo contrário, ela, “de forma fantasmática e sintomática”, “sobrevive em sua própria morte: desaparecendo de um ponto da história, reaparecendo muito tempo depois, em um momento em que não é mais esperada”³¹². Não há vencidos ou vencedores no contexto do *Atlas* de Warburg, e isso ocorre porque há uma distância epistemológica com relação ao paradigma evolucionista ou teleológico. Não se trata, portanto, de um

311 DIDI-HUBERMAN, Georges. “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”. *Oxford Art Journal*. V. 25, n. 1. 2002, p. 62.
Tradução do francês ao inglês de Vivian Sky Rehberg. Tradução ao português minha.

312 *Ibidem*. p. 68.

mecanismo de sucessão; pelo contrário, o que está em operação é um procedimento de sobreposição de multiplicidades, aquilo que Philippe-Alain Michaud chamou de “uma complexa rede de anacronismos e analogias organizada por uma justaposição visual”, que Warburg modificava “incessantemente”³¹³.

O *Atlas* de Warburg é uma sorte de “sismografia de tempos móveis”³¹⁴, o registro provisório de uma apreensão visual e histórica situada em uma época precisa (e consciente dessa localização, incorporando-a na própria dinâmica do trabalho, como Toynbee no livro de Harry Sibelius, em *A literatura nazi na América*). Giorgio Agamben descreve o *Atlas* como “um conjunto de painéis sobre os quais se encontra distribuída uma série heterogênea de imagens (reproduções de obras de arte ou de manuscritos, fotografias recortadas de jornais ou realizadas por ele mesmo, etc)”³¹⁵. O trabalho crítico de Warburg toma, já de início, como pressuposto, a heterogeneidade inerente às sobrevivências do arquivo. Não há qualquer pretensão de originalidade em qualquer dos fragmentos compostos no *Atlas*, o que desviaria o esforço hermenêutico em direção a uma crítica genética ou à formação de um repertório hierarquizado de repetições – avatares de um projeto essencialista e, conseqüentemente, redutor. Por outro lado, como aponta Agamben, nenhuma das imagens “é simplesmente uma cópia ou uma repetição”, pois se “é impossível distinguir entre criação e *performance*, entre original e execução, assim as *Pathosformeln* de Warburg são híbridos de arquétipo e fenômeno, de primariedade e repetição. Cada fotografia é o original, cada imagem constitui a *arché*; é, nesse sentido, 'arcaica’³¹⁶. O ponto de apoio do pensamento é a imagem híbrida, que traz consigo a marca do passado do qual emergiu e também do presente

313 MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Tradução ao inglês de Sophie Hawkes. Nova York: Zone Books, 2007, p. 242. Tradução ao português minha.

314 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sismographie des temps mouvants” In:_____. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, p. 117-125.

315 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 36.

316 *Ibidem*. p. 38.

que a retoma. A emergência do trabalho crítico-artístico, portanto, espelha essa ambivalência – pois será sempre resultado do choque entre uma unidade (a decisão circunstanciada do crítico-artista) e uma multiplicidade (os fluxos históricos presentes no objeto resgatado).

O mesmo padrão está por trás da confecção de *Passagens*, de Walter Benjamin. O livro de Benjamin foi fruto de um intenso esforço de coleta e distribuição, contemporâneo ao de Warburg, que, exatamente como o *Atlas*, permaneceu inacabado. Ainda que Benjamin tenha continuado a produzir durante dez anos após a morte de Warburg, seus projetos foram concomitantes ao longo de toda década de 1920, e há uma série de pontos de confluência seja nos trabalhos, seja nos posicionamentos intelectuais de ambos³¹⁷. Para José Francisco Yvars, Warburg e Benjamin compartilham “a insegurança do extraterritorial, do deslocado, incapaz de assumir qualquer das identidades gratificantes oferecidas por sua condição privilegiada”³¹⁸. “Tanto Warburg como Benjamin”, continua Yvars, “abriram as portas da percepção moderna ao caótico universo da representação antiga, à dúplici vida das formas na cosmografia visual renascentista ou barroca, ao polimorfismo e à ambiguidade figurativa”, descobrindo, por fim, “o homem moderno perplexo diante da magnitude da barbárie paradoxalmente

317 “Even a brief comparison of the two reveals important parallels, ranging from their private libraries and their ambivalence over their Jewish background, to features common to their final incomplete works, Benjamin's *Passagen Werk* and the *Mnemosyne Atlas* of Warburg. Although the relationship between the thought of the two has been explored before, this has largely been with a view to illuminating the thought of Benjamin. In contrast, the aim of this study is to attempt a more comprehensive comparison of their thought. In many cases one cannot speak of a direct influence of the one on the other: but one can, following Benjamin's own notion, lay out their ideas alongside each other in the form of a constellation, whose elements inform and reflect off each other” Cf. RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000, p. 12.

318 YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas: la biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba, 2010, p. 14.

civilizatória”³¹⁹. Há uma dupla incidência temporal no comentário de Yvars: ao mesmo tempo que evidencia certa vanguarda de pensamento (presente na expressão “abrir as portas”), fica igualmente evidente o caráter impuro desse saber, seu distanciamento de toda ideia de posse ou ineditismo. O deslocamento e a extraterritorialidade são os signos da passagem para o campo das ambivalências, “polimorfismos” e “ambiguidades”, o campo, finalmente, do atravessamento trágico entre cultura e barbárie, civilização e decadência.

“Em Benjamin”, escreve Agamben (ainda em *Signatura rerum*), “sobretudo no momento a partir do qual começa seu trabalho sobre as passagens parisienses, o âmbito próprio das assinaturas é a história”, assinaturas que “aparecem sob os nomes de 'indícios' ('secretos', 'históricos' ou 'temporais') ou de 'imagens' (*Bilder*), com frequência qualificadas de 'dialéticas’”³²⁰. De forma subterrânea, operando por analogias que vão aos poucos criando vínculos e correlações, Agamben restabelece a conexão profunda que liga Warburg e Benjamin dentro de um gesto compartilhado: aquele que marca o exercício de um historiografia criativa, alheia ao subjetivismo e ao essencialismo, porque é decorrência de uma montagem que faz de seus fragmentos a feição principal de sua emergência.

Agamben cita um fragmento de *Passagens* (que ecoa, por sua vez, na quinta tese sobre o conceito de história) no qual Benjamin fala da montagem de temporalidades nos seguintes termos: “não é o passado lançando sua luz sobre o presente ou o presente sua luz sobre o passado, e sim a imagem como aquilo no qual o que foi se une, como em um relâmpago, com o agora de uma constelação (...) a imagem é a dialética em suspensão”, e Agamben reforça que essa reflexão se dá no contexto de uma “teoria das assinaturas históricas”, uma investigação de Benjamin que “segue o exemplo dos surrealistas e das vanguardas” e “privilegia aqueles objetos que, (...) uma vez que podem aparecer como secundários e inclusive descartáveis (Benjamin fala dos 'farrapos' da história), exibem com mais força uma sorte de assinatura ou de índice

319 Ibidem. p. 63.

320 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 96.

que os remete ao presente”³²¹. As passagens parisienses, por conta do acúmulo *kitsch* de atrações, suvenires, materiais divergentes, pessoas em trânsito e negócios variados (cuja obsolescência era já bastante acentuada nas décadas de 1920 e 1930), são os protótipos ideais para Benjamin ancorar seu projeto.

No caso de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman aponta a importância dos escritos do antropólogo Edward B. Tylor, autor de *Primitive Culture* (1871), para a consolidação do pensamento que rege a montagem do *Atlas Mnemosyne*. Foi especialmente do trabalho de Tylor, argumenta Didi-Huberman, que Warburg extraiu suas ideias sobre as “sobrevivências” (das imagens, dos gestos, dos comportamentos e das mentalidades do passado no presente). “A noção de Tylor de sobrevivência, no entanto”, ressalta Didi-Huberman, “seria claramente construída de forma independente das doutrinas de Spencer ou Darwin”, pois, ao contrário da “sobrevivência do mais apto”, “Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo oposto, o ângulo do mais ‘inapto ou inapropriado’ portador de um passado remoto”³²². Esses fragmentos “inaptos” são os portadores de uma desorientação temporal, e a razão pela qual são aparentemente “esquecidos” (na leitura que Didi-Huberman faz da leitura que Warburg fez de Tylor) é porque indicam com força os aspectos recalcados da história da humanidade (a “magnitude da barbárie paradoxalmente civilizatória” de que fala Yvars). As sobrevivências de Warburg – que ele rastreia nos objetos históricos negligenciados, assim como o faz Benjamin – servem para “tornar o tempo histórico mais complexo, reconhecendo temporalidades específicas e não-naturais no mundo cultural”³²³.

O objeto histórico – que pode ser, entre muitas outras possibilidades, tanto uma pintura quanto um texto literário ou filosófico, um cartaz publicitário ou um frasco de perfume – jamais é neutro, pois carrega em si as marcas de sua passagem pelo tempo e as marcas das intervenções que o resgataram. A marca é um índice ou uma assinatura,

321 Ibidem. p. 97.

322 DIDI-HUBERMAN. “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”, p. 67.

323 Ibidem. p. 68.

que constitui o objeto “como imagem e determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”, escreve Agamben, ressaltando que o historiador “não elege de modo (...) arbitrário seus documentos da massa indeterminada e inerte do arquivo: ele segue o fio sutil e inaparente das assinaturas (...) E da capacidade de ler as assinaturas, por natureza efêmeras, é que depende, segundo Benjamin, o alcance do investigador”³²⁴. Adiante em seu ensaio, Agamben acrescenta mais alguns pontos a essa definição da responsabilidade do investigador diante do arquivo e diante da história, marcando a necessidade de “buscar em todo evento a assinatura que o qualifica e especifica, e em toda assinatura, o evento e o signo que a suporta e condiciona”³²⁵. A assinatura é uma elipse que gira em torno de seus dois centros, o evento e o signo – os dois últimos sendo elipses cujos centros são os dois termos que ficaram de fora e assim sucessivamente.

É fundamental reter essa ideia, que Agamben resgata de Walter Benjamin, do “alcance do investigador”, e da direta relação desse alcance com a capacidade de ler as assinaturas dos objetos históricos (aqueles negligenciados, “inaptos”, como vimos, sintomas do recalçado). É a partir daí que Kurt Forster, em trabalho sobre o cruzamento de ritualidade e arte no pensamento de Warburg, tornará o laço que une o *Atlas Mnemosyne* e *Passagens* ainda mais estreito. O que está em jogo é uma perspectiva que, em seu tempo, se desviou de distinções convencionais e, a partir da articulação radical entre sincronia e diacronia, escolha individual e construção coletiva, tornou obsoletos “juízos de valor que sobrecarregavam a história da arte”, juízos “trocados por aquilo que Walter Benjamin, referindo-se expressamente às realizações de Warburg, chamou de 'marco de um novo espírito investigativo', a saber, 'um sentir-se em casa em áreas limítrofes’”³²⁶.

324 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 98.

325 Ibidem. p. 106.

326 FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”. *October*, vol. 77, verão de 1996, The MIT Press, p. 23. Tradução do alemão ao inglês de David Britt. Tradução ao português minha. As expressões de Benjamin são traduzidas como “the hallmark of the new investigative spirit” e “feeling at home in borderline areas”.

Essas palavras foram escritas por Benjamin depois da morte de Aby Warburg, ocorrida em 1929. Forster cita um texto de Benjamin escrito em 1932, uma resenha do primeiro volume de *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (*Ensaio de investigação em estudo da arte*). Benjamin escreveu duas versões dessa resenha, e somente a segunda cita o nome de Warburg (mais especificamente, o nome “Biblioteca Warburg”). Na tradução ao inglês, o volume correspondente ao período (*Selected writings, volume 2, 1927-1934*) inclui apenas a primeira versão, que não cita Warburg. As expressões-chave mencionadas por Forster, contudo, já estão presentes nessa primeira versão, ainda que com leves mudanças, pois o tradutor do texto de Forster traduziu também as citações de Benjamin (o segundo volume dos *Selected writings* ainda não havia sido publicado quando da saída do texto de Forster): “Here it becomes evident that **the hallmark of the new type of researcher** is not the eye for the 'all-encompassing whole' or the eye for the 'comprehensive context' (which mediocrity has claimed for itself), but rather the capacity to **be at home in marginal domains**”³²⁷. Com mais duas frases (“The men whose work is contained in this yearbook represent the most rigorous of this new type of researcher. They are the hope of their field of study”) Benjamin encerra a primeira versão da resenha. Na segunda versão, Benjamin desdobra essa frase final, afirmando que esses pesquisadores estão reunidos também em torno dos trabalhos da Biblioteca Warburg: “Das ist es, was den Mitarbeitern des neuen Jahrbuches ihren Platz in der Bewegung sichert, die heute von den germanistischen Studien Burdachs [*os estudos de germanística de Burdach*] bis zu den religionshistorischen der Bibliothek Warburg [*estudos de história da religião da Biblioteca Warburg*] die Randgebiete der Geschichtswissenschaft mit frischem Leben erfüllt [*enchem de vida nova os limites da ciência histórica*]”³²⁸.

Benjamin e Warburg compartilham, portanto, também na

327 BENJAMIN, Walter. *Selected writings, volume 2, 1927-1934*. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith (eds). Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999, p. 670. Grifos meus.

328 Ibidem. *Gesammelte Schriften* 3. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (eds). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 374.

perspectiva de Forster, um novo espírito investigativo, marcado por essa vivência limítrofe – a vivência da zona de indecidibilidade que fala Agamben em *Signatura rerum*, como visto acima. Esse novo espaço de vivência é aquele que engendra o *Atlas Mnemosyne* e o *Passagen-Werk*, projetos que atualizam de forma minuciosa as questões hermenêuticas envolvidas na transmissão e sobrevivências dos tempos e das imagens. O “novo espírito investigativo” de que fala Benjamin – tendo Warburg em mente – envolve uma participação obsessiva de um indivíduo fortemente atingido pelos fluxos de sua época e, de forma simultânea e em igual medida de importância, um abandono equivalente da individualidade em nome de uma construção coletiva. O trabalho crítico daí derivado inscreve-se necessariamente nas “regiões limítrofes”, nos “domínios marginais”, pois é corolário tanto do gesto de montagem de origem individual quanto da vastidão do arquivo posto em uso.

A importância da leitura produtiva das assinaturas também está presente na argumentação de Kurt Forster. Ao falar da biblioteca de Warburg (cujos volumes estavam sempre em movimento), Forster salienta a “variedade de modos e sistemas a partir dos quais ele [Warburg] os arranjava”, especialmente no que diz respeito ao “princípio das afinidades secretas, que fazia do agrupamento dos livros um correlativo objetivo de uma ordem conceitual”³²⁹. Assim como as imagens do *Atlas* (as reproduções que Agamben qualifica de “arcaicas”, “híbridos de arquétipo e fenômeno”³³⁰), cada livro da biblioteca é tomado como um objeto histórico, como a emergência de um fenômeno pleno de possibilidades críticas, e “é por isso que o arranjo dos livros nunca poderia ser autorizado a ossificar [*to ossify*], uma vez que seus pensamentos [os de Warburg] ainda estavam em movimento”³³¹. A biblioteca suplementa o *Atlas* nesse projeto de correspondência ambivalente entre o movimento do pensamento e o movimento dos objetos históricos que alimentam o pensamento. Forster também

329 FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”, p. 10.

330 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 38.

331 FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”, p. 11.

menciona as pesquisas de Warburg sobre as efígies de cera que eram encontradas ainda durante o auge da Renascença italiana – imagens votivas, de origem pagã, colocadas nas igrejas pelos fiéis. Esses objetos de cera, escreve Forster, “representam uma popular prática religiosa pagã intocada pela doutrina cristã e, ainda assim, domesticada pelo clero. Warburg estava sempre no rastro de sobrevivências pagãs desse tipo”³³². Warburg persegue o valor sintomático dos objetos históricos, os resíduos de tempos e práticas antagonísticos que sobrevivem neles, além de buscar extrair a carga de sobrevivência cultural que se pode encontrar, por exemplo, em um ex-voto de cera. Um procedimento que é aplicado também no *Atlas Mnemosyne*, formado por, entre outros elementos, “relevos antigos, manuscritos, afrescos monumentais, selos postais, folhetos, figuras recortadas de revistas e desenhos de grandes mestres”³³³.

As “afinidades secretas” que Warburg encontra nos livros é a mesma que encontra nas imagens, reproduções de imagens, objetos e efígies de cera. O mesmo raciocínio também está por trás da coleta de citações que leva Benjamin ao projeto *Passagens* – cujo manuscrito original contém vastas porções de texto em francês. Segundo J. M. Coetzee, o projeto das passagens é feito de “fragmentos de texto colhidos no passado e dispostos no campo carregado do presente histórico”, que “conseguem comportar-se como os elementos que compõem uma imagem surrealista, interagindo espontaneamente com o resultado de produzir energia política”³³⁴. Coetzee acrescenta ainda, em uma espécie de breve inventário do conteúdo de *Passagens*, que o livro inacabado de Benjamin oferece “um tesouro de informações curiosas sobre a Paris do início do século XIX”, além de “citações instigantes, colhidas por um espírito perspicaz e idiossincrático que percorreu milhares de livros no decorrer de muitos anos (Tiedermann relaciona

332 Ibidem. p. 18.

333 Ibidem. p. 19.

334 COETZEE, J. M. “Walter Benjamin, *Passagens*”
In: _____, *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 84.

cerca de 850 títulos que são concretamente citados)”, “uma infinidade de observações sucintas, lustradas até adquirir um intenso fulgor aforístico”, e, por fim, “a oportunidade de vislumbrar as experiências de Benjamin com um novo modo de ver a si mesmo: como um colecionador de ‘palavras-chave num dicionário secreto’, compilador de uma ‘enciclopédia mágica’”³³⁵.

Percebe-se com clareza como Coetzee identifica a zona de indecidibilidade inaugurada pela obra das passagens de Benjamin – que, assim como o *Atlas* de Warburg, emerge de um “espírito idiossincrático” que vai em direção a uma “enciclopédia mágica”, depois de percorrer infundáveis camadas de tempo (“milhares de livros”) e alcançar, por fim, a condição de “coleccionador”, ou seja, um dos avatares possíveis daquele que “se sente em casa nas áreas limítrofes”. Bastante atento a essa rarefação da identidade que resulta do trabalho dentro e diante do arquivo, Pierre Missac já observava, em seu livro de 1987, que “os conhecimentos de Benjamin são quase sempre de segunda mão, apoiando-se em citações, que muitas vezes são citações de citações. As influências então sofrem um curto circuito, como acontece num caso policial em que a arma do crime talvez tenha sido emprestada”³³⁶. Missac frisa o aspecto estratégico desse contínuo movimento das citações, uma vez que se tratava de um delicado arranjo entre contingência e expressão que se dava no cotidiano de pesquisador de Walter Benjamin (um contexto bastante semelhante àquele que Kurt Forster identifica em Warburg, ao dizer que o movimento dos livros na biblioteca era diretamente proporcional ao movimento dos pensamentos do historiador).

Até mesmo Theodor Adorno, no texto em homenagem a Benjamin que publicou em 1950, identifica “a intenção de Benjamin” como aquela de “desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão somente pelo choque da montagem do material”, completando: “Para coroar o seu anti-subjetivismo, a sua principal obra

335 Ibidem. p. 85-86.

336 MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 39.

[*Passagens*] deveria consistir somente em citações”³³⁷. A partir dos trabalhos seminais de Warburg e Benjamin, portanto, e esse parece ser um ponto em comum entre todos os comentadores citados até aqui, toda a concepção de transmissão de conhecimento entre épocas e de trabalho historiográfico e crítico decorrente daí sofre o “curto circuito” mencionado por Missac. Não é por acaso que Missac usa a imagem de uma arma emprestada, pois nesse novo cenário – nesse novo paradigma, para dizê-lo com Agamben – todo projeto produtivo estará na zona limítrofe, na zona de indecidibilidade que abriga o “novo espírito investigativo” fundado no empréstimo, no contrabando, no atravessamento de práticas, métodos e temporalidades.

Há, portanto, uma linha de força que, partindo do *Atlas* de Warburg e do *Passagen-Werk* de Benjamin, atravessa o século XX alimentando uma série de trabalhos pautados por duas características fundamentais: 1) o duplo registro estilístico, ou seja, a oscilação entre documentação e criação artística e 2) a constante oscilação ambivalente entre gesto individual (a montagem posta em prática a partir das escolhas de um sujeito) e pertencimento anônimo (a feição arquivística e comum que persiste no resultado final). Benjamin Buchloh salienta tanto o caráter irradiador do *Atlas Mnemosyne* de Warburg quanto seu posicionamento dentro de um “espírito do tempo”, ou seja, o projeto de Warburg pensado a partir de suas sobrevivências no futuro e de sua percepção vanguardista no presente de sua emergência. Buchloh foca especialmente no *Atlas* do artista visual alemão Gerhard Richter, “um dos muitos projetos levados a cabo, do início até o meio da década de 1960, por artistas europeus”, projetos marcados por “procedimentos formais de acumulação de fotografias ou produzidas intencionalmente, ou simplesmente encontradas”³³⁸. Buchloh cita como exemplos de apropriação posterior a coleção de tipologias de Bernhard e Hilla

337 ADORNO, Theodor W. “Caracterização de Walter Benjamin”
In:_____. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução do
artigo de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1998, p. 235.

338 BUCHLOH, Benjamin H. D. “Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic
Archive”. *October*, vol. 88, primavera de 1999, The MIT Press, p. 117.
Tradução ao português minha.

Becher, a obra de Christian Boltanski e de Robert Rauschenberg. Como esforços contemporâneos ao de Warburg, Buchloh cita “Heartfield, Höch, Klucis, Lissitzky e Rodchenko”³³⁹ – uma lista que pode ser complementada por aquela feita por Kurt Forster, que inclui a Bauhaus, Hannes Meyer e Schwitter (“o princípio de arranjos em painéis lembra mais as técnicas das revistas ilustradas do entre-guerras do que a formatação dos livros de história da arte. [O *Atlas Mnemosyne*] teve paralelos incidentais nas publicações experimentais dos anos 1920, como dos Dadaístas e de Ozenfant”³⁴⁰).

Georges Didi-Huberman pensou as sobrevivências do projeto de Warburg de forma dupla: com a curadoria de uma exposição sobre o *Atlas Mnemosyne* (que inclui obras de Boltanski, Gerhard Richter, August Sander, Naomi Tereza Salmon, entre muitos outros) e, de forma teórica, no ensaio que acompanha o catálogo da mostra³⁴¹. Trata-se de uma tentativa de captar essa sensibilidade para o atravessamento e mescla de tempos, técnicas e recursos que, aflorando de maneira intensa nos trabalhos de Warburg e Benjamin, percorre o fazer artístico e crítico das décadas seguintes. É possível observar, em muitos casos, uma mescla do *Atlas* de Warburg, pensado como uma plataforma exclusivamente imagética, com o *Passagen-Werk* de Benjamin, pensado como uma plataforma exclusivamente feita de citações, de textos alheios – o que fica bastante evidente na vastíssima quantidade de exemplos que Remo Ceserani reúne em seu trabalho sobre os cruzamentos da fotografia com a literatura³⁴². É digno de nota o grande número de artistas alemães que fazem parte desses levantamentos dos “continuadores” de Warburg e Benjamin (não por acaso, também eles alemães). Além de Richter, o escritor W. G. Sebald é também

339 Ibidem. p. 131.

340 FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”, p. 19.

341 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Tradução de Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

342 CESERANI, Remo. *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

frequentemente mencionado – assim como o escritor e cineasta Alexander Kluge (que é inclusive citado por Sebald em seu balanço-manifesto, focado justamente na arte documental do pós-guerra³⁴³), cujo trabalho, segundo Miriam Hansen, se organiza pelo “princípio do atrito”: “atrito entre imagem em movimento e escrita, entre imagens, voz e música, entre diferentes tipos de material filmado, entre um senso épico de tempo e a temporalidade de números, cenários e miniaturas”, em suma, um “cruzamento sistemático dos gêneros ficcional e documental”³⁴⁴.

6.3) Cruzamento sistemático dos gêneros

Há, portanto, uma sensibilidade da impureza e do cruzamento que emerge com força no século XX a partir dos trabalhos de Aby Warburg e Walter Benjamin. Como a argumentação acima procurou mostrar, essa sensibilidade foi compartilhada por uma série de artistas e críticos, que realizaram seus trabalhos sob o signo de um entrelaçamento entre fato e ficção, documentação e imaginação. Um dos pontos principais de irradiação dessa nova postura é o conjunto de vanguardas artísticas que surgiram nas primeiras décadas do século XX – uma filiação que, no caso das ficções do inventário, fica bastante evidente em toda a série, especialmente na *História abreviada da literatura portátil*, de Vila-Matas, que nomeia abertamente alguns dos participantes. Os trabalhos que emergem a partir desse cenário procuram dar conta do aspecto convulsivo da história recente, sendo pautados por uma percepção desencantada das mesclas de temporalidades que formam o presente. As ficções do inventário, postas na série configurada por esta

343 SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 59-64.

344 HANSEN, Miriam. “Reinventando o *nickelodeon*: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema” In: ALMEIDA, Jane de (org). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Tradução de George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 58.

tese, apresentam um painel crítico que dá conta de algumas das ramificações possíveis dessa sensibilidade rastreada na junção das passagens de Benjamin com o atlas de imagens de Warburg. O inventário leva à ficção – e em cinco momentos específicos, o que realiza o fundamental encaixe da diacronia com a sincronia –, de forma paroxística, essa sensibilidade do cruzamento dos gêneros, das linguagens e dos materiais, que se espalha pelo século XX em uma série de trabalhos pontuais.

O cruzamento se dá a partir de um trânsito constante: da imagem à palavra; do documento encontrado no arquivo à fotografia de família esquecida em uma caixa; da referência bibliográfica obscura à invenção de fontes; dos objetos encontrados pelas ruas ou nas lojas de usados até as coleções de selos, de cartões-postais ou a coleta e montagem de citações. Boa parte disso está na leitura que o poeta Charles Simic faz dos objetos múltiplos de Joseph Cornell – uma espécie de poema em prosa travestido de ensaio bio-bibliográfico³⁴⁵ – ou no ensaio do escritor Jonathan Littell sobre o fascismo, *Le sec et l'humide*. Neste livro, que tem como subtítulo o aviso “uma breve incursão em território fascista”, Littell persegue um simpatizante nazista de origem belga, Léon Degrelle, autor de *A campanha da Rússia*. Mais do que simpatizante, Degrelle foi se tornando, pouco a pouco, figura fundamental para a expansão da rede de informação nazista – sua rocambolesca atuação durante a guerra, minuciosamente rastreada por Littell, certamente lhe garantiria um lugar no inventário de Bolaño em *A literatura nazi na América*.

Assim como *Estrela distante* é o desdobramento de uma das histórias de *A literatura nazi na América*, também o livro de Littell é um desdobramento de seu projeto maior, o romance *As benevolentes* (lançado em 2006 e vencedor do Goncourt do mesmo ano). Littell encontrou Degrelle durante as pesquisas para o romance, e o material foi aumentando de tal forma que gerou um livro alternativo – todo construído a partir de uma montagem de citações e fragmentos de informações externas, cartões-postais, fotos de oficiais nazistas, imagens

345 SIMIC, Charles. *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell*. Nova York: The Ecco Press, 1992.

do fronte, soldados comemorando, cadáveres empilhados. O livro de Littell é também uma aprofundada glosa do livro de Degrelle, que vai citando, lendo e relendo trechos, esclarecendo passagens e, finalmente, incorporando dados técnicos e imagéticos à argumentação – cita inclusive uma imagem de Max Ernst³⁴⁶. Do interior de um livro alheio – as memórias de Degrelle sobre a campanha da Rússia – Littell vai progressivamente desenvolvendo o próprio caminho, em direção a uma ficção envolvida em um gesto de exumação da história traumática (como também realiza outro escritor de expressão francesa, Laurent Binet, no recente *HHhH*³⁴⁷). Por vezes, Littell apenas salienta o absurdo da guerra e da matança fazendo uso da citação e, frequentemente, uma imagem de júbilo (soldados comemorando ou celebrando um descanso nas trincheiras) é acompanhada de uma passagem particularmente atroz dos diários de Degrelle – assim como também o inverso, em que as imagens dos cadáveres é seguida de comentários acerca da pujança futura do Reich. O tipo de descontinuidade e de desconforto cognitivo posto em ação também nas ficções do inventário.

Existem, contudo, diferentes gradações dentro da sensibilidade do cruzamento que são frequentemente assinaladas. Alguns autores e textos são abertamente combativos no que diz respeito à responsabilidade diante da história traumática, especialmente no que diz respeito à Segunda Guerra Mundial e aos horrores soviéticos posteriores – como é o caso do próprio Littell e de Laurent Binet, mas também de Sebald ou Alexander Soljenítsin. George Steiner, em texto de 1981, chama a atenção para a obra do professor de literatura e escritor norte-americano Guy Davenport, chamando-o de “ave rara” e ressaltando que

346 “Est-ce vraiment un hasard si Max Ernst, avec toute l'acuité du vrai surréaliste, intitulait ce grand tableau peint entre 1940 et 1942 *L'Europe après la pluie?* Cf. LITTELL, Jonathan. *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*. Paris: Gallimard, 2008, p. 105.

347 BINET, Laurent. *HHhH*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. O livro de Binet ganhou o Goncourt em 2010, na categoria romances de estreia. Em tom abertamente documental (ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria construção do romance, à moda metaficcional), Binet conta a história do atentado fatal ao Protetor do Reich na Boêmia-Morávia, Reinhard Heydrich, em 1942.

“é uma das raríssimas vozes realmente originais, realmente autônomas hoje audíveis nas letras americanas. Digamos Guy Davenport e William Gass. Não há muitos outros que possamos pôr ao lado de Borges, Raymond Queneau e Calvino”³⁴⁸.

Steiner situa Davenport em uma linhagem que vai de Coleridge, passa pelo Burton de *A anatomia da melancolia*, até chegar em Nabokov, Borges e Pound. “Não existe realmente nenhuma diferença de tática ou de atitude”, escreve Steiner, “entre as 'ficções' e os ensaios literários de Davenport, agora reunidos pela primeira vez. A mesma elegância angulosa, a mesma erudição e senso de humor estão presente em ambos”³⁴⁹. No caso de Davenport, há o cruzamento de técnicas, estilos e fontes, mas há, segundo Steiner, pouco lastro político (ou pouca reflexão sobre esse lastro político). Davenport admira e atualiza de forma aberta em seu trabalho a obra de Ezra Pound, aponta Steiner, e “Ezra Pound e o filósofo alemão Martin Heidegger são muito provavelmente os dois grandes mestres do humanismo em nossa época” – e, no entanto, continua Steiner, “há na vida e nos pronunciamentos de ambos um envolvimento significativo com a desumanidade fascista e totalitária. Quais as conexões por trás disso? O que torna a alta erudição tão vulnerável ao canto das sereias da barbárie? Davenport prefere se abster”³⁵⁰. O posicionamento de Steiner é o de que deve haver uma correspondência entre o fazer literário do artista e certa dose de responsabilidade diante das referências que são absorvidas – ainda mais se tais referências são Pound ou Heidegger (ou Céline e Anthony Blunt, outros alvos de Steiner), que carregam passados e posicionamentos difíceis de administrar.

“Pound e Davenport”, escreve Steiner, “parecem representar uma onivoracidade cultural, uma tentativa de fazer um inventário completo do saque estético-poético do mundo”³⁵¹. Retenho essa frase de

348 STEINER, George. “Ave rara” In: _____. *Tigres no espelho: e outros textos da revista The New Yorker*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012, p. 188.

349 Ibidem. p. 193.

350 Ibidem. p. 195.

351 Ibidem. p. 191.

Steiner tendo em vista três aspectos importantes: 1) a aproximação de Pound e Davenport a partir de uma consideração de poéticas comuns, relacionadas especialmente no que diz respeito ao uso das referências (“onivoracidade cultural”); 2) o aparecimento do inventário e da tentativa de inventariar as referências, mesmo que Steiner coloque em termos de “completude”, o que é não apenas uma impossibilidade mas, em se tratando do inventário literário, também um contrassenso; 3) o inventário é posto em funcionamento a partir de um saque “estético-poético” das referências, e de certa forma sobrevive aí a função do inventário como dispositivo de visita e fuga do arquivo, coleta e montagem, ida e retorno constantes e contínuos. A ressalva a ser feita é que, para as ficções do inventário consideradas na série da tese, o saque do mundo das referências passaria também por um viés ético, portanto ético-estético-poético.

De qualquer forma, é importante ressaltar que também George Steiner esteve atento à pulsão inventariante que percorre as artes do século XX – um dos resultados, como venho defendendo, da emergência da linha de força epistemológica fundada por Benjamin e Warburg. Essa pulsão ou sensibilidade – que pode ser traduzida também por uma atenção ao fragmento e à impureza dos tempos nos objetos históricos – percorre inúmeros esforços artísticos e críticos do século XX, um fato que irradia sustentação para a própria série que proponho aqui, que fica, ao mesmo tempo em que evidenciada por sua arbitrariedade, justificada por sua capacidade de abordar novos vieses da história cultural recente. Junto com as ficções de Borges, Wilcock, Vila-Matas, Bolaño e Cozarinsky, há um manancial de esforços criativos em direção a uma compreensão cada vez mais representativa dessa nova sensibilidade, desse ainda pouco explorado umbral crítico, e a obra de Davenport, conforme a leitura de George Steiner, é exemplo disso. As ressalvas levantadas por Steiner ajudam não apenas a compreender o projeto de Davenport mas, principalmente, dado o transplante que realizo em minha argumentação, apreender as ficções do inventário pela via do contraste, de uma sorte de comparatismo oblíquo. Grosso modo, falo de Davenport querendo definir, de forma fantasmática, o inventário.

“A falta de disposição de Guy Davenport em enfrentar a substância trágica seja de Pound seja de Wittgenstein”, escreve Steiner

já no final de seu ensaio, “com as implicações mais amplas de suas posições, sugere uma reticência fulcral. Davenport parece proteger a si e a seus leitores do pleno desdobramento, talvez anárquico, de suas próprias forças”³⁵². Steiner, portanto, percebe também que há um momento derradeiro em que o objeto artístico decide ou não sua responsabilidade, seu pertencimento e sua consciência dos processos que o tornaram possível – a negação desse percurso leva à “reticência fulcral” vista em Davenport. Toda escolha estética leva a um contraponto ético, o que é apenas uma elaboração alternativa daquilo que Steiner chama de “implicações mais amplas”. A amplitude das implicações de uma obra artística está diretamente ligada à consciência de suas ramificações revolucionárias. As “ramificações revolucionárias” também são apenas uma elaboração alternativa daquilo que Steiner coloca como desdobramentos anárquicos das próprias forças do objeto artístico. Há um evidente mecanismo de recalque sendo enunciado na crítica de Steiner, como se o texto de Davenport avançasse até certo ponto e, de certa forma, negasse as próprias possibilidades (algo que ganha, por um ângulo muito específico, certas feições históricas).

A aparição de Wittgenstein é importante, especialmente no que diz respeito à carga anárquica do trabalho ficcional e, em paralelo a isso, o cenário de hibridismo de gêneros e práticas na contemporaneidade. Em um livro que não apenas teoriza sobre esses cruzamentos mas que, em igual medida, os pratica, Marjorie Perloff apresenta algumas indicações dessa utilização de Wittgenstein na literatura e na arte em geral. Em *A escada de Wittgenstein*, Perloff mescla sua leitura direta de Wittgenstein com a leitura de especialistas e comentadores, ao mesmo tempo em que costura junto a isso suas próprias memórias de infância (na Viena da época de Wittgenstein) e uma série de considerações sobre

352 Ibidem. p. 196. A menção de Wittgenstein faz sentido quando pensamos em Wilcock, por exemplo, já que seu amigo Ruggero Guarini, no prefácio escrito à *Sinagoga dos iconoclastas*, escreve o seguinte: “Pessoa sóbria é meu amigo Juan Rodolfo Wilcock, que há anos vive no campo, em uma casinha simples, com poucos móveis, escassos utensílios e uma estante de livros. (...) Escreve poemas e contos, arranja algum artigo para a imprensa, traduz dramas elisabetanos e, atirado num divã, lê e relê Joyce e Wittgenstein” Cf. WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 7.

textos literários e trabalhos artísticos do século XX (inclusive os de Guy Davenport). Segundo ela, há uma “tendência anticonclusiva” no “método de investigação de Wittgenstein”, uma “recusa em forçar a definição teórica”³⁵³. “Wittgenstein chega até nós”, continua Perloff, “como o supremo *outsider* do modernismo, uma criatura mutante que nunca pára de reinventar a si mesma, que, na verdade, nunca ‘pertence’ e cuja presença é, entretanto, tão avassaladora que podemos identificá-la imediatamente como sendo a de Wittgenstein”³⁵⁴. Há um espírito de contradição e de experimentalismo em Wittgenstein que corre em paralelo à sensibilidade crítico-epistemológica que rastreamos, mais acima, com Warburg e Benjamin (os três, nunca é demais notar, contemporâneos em tempo e geografia).

Já na introdução de seu livro, Perloff apresenta uma série de “exemplos do crescimento do wittgensteineísmo”, que inclui romances e peças teatrais “tão diferentes como *Kaspar* (1968), de Peter Handke, *Malina* (1971), de Ingeborg Bachmann, *Wittgensteins Neffe* (1982) e *Ritter, Dene, Voss* (1984), de Thomas Bernhard, *The World as I Found It* (1987), uma falsa biografia escrita por Bruce Duffy e *Wittgenstein's Mistress* (1988), de David Markson”, e Perloff continua:

Entre os poetas, a presença de Wittgenstein é ainda mais surpreendente. Mais ou menos da década passada [o livro de Perloff é de 1996], os seguintes livros de poesia (todos publicados nos EUA ou Canadá) podem ser considerados como escritos sob o signo de Wittgenstein: *The Sophist* e *Dark City*, de Charles Bernstein, *Signage*, de Allen Davies, *Evoba: The Investigation Meditations*, de Steve McCaffery (1976-1978), *Realism*, de Tom Mandel, *Notes for Echo Lake*, de Michael Palmer, *Circumstantial Evidence*, de Joan Retallack, *The Age of Huts*, de Ron Silliman, *Reproduction of*

353 PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução de Elizabeth Rocha Leite e Aurora Forni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008, p. 34.

354 *Ibidem*. p. 26-27.

Profiles e *A Key into the Language of America*, de Rosmarie Waldrop, *The Wittgenstein's Elegies*, de Jan Zwicky. A lista aumenta ainda mais quando incluímos peças performáticas; por exemplo, “The Poetry of Ideas and the Idea of Poetry”, de David Antin, *I-VI* (The Charles Eliot Norton Lectures), de John Cage, e *The Wittgenstein Variations*, uma instalação de Johanna Drucker. Também *Fluxus*, hoje reconhecido como um dos movimentos mais importantes dos anos 1960 e 1970, é inconcebível sem o exemplo de Wittgenstein, assim como os recentes experimentos poéticos de Emmanuel Hocquard e Claude Royet-Journoud na França e o *Gruppo 93* na Itália. Em 1992, Joseph Kosuth, cujas séries de “Art Investigations” tiveram como modelo direto os escritos de Wittgenstein, publicou um excelente livro de artista chamado *Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent*. Assim como Cage ou o Tom Phillips de *A Humument*, Kosuth produziu um *writing through* [texto tratado], neste caso da famosa edição bilíngue das cartas de Wittgenstein a Paul Engelmann, uma “intervenção” por meio das enigmáticas fotografias em preto e branco das paisagens urbanas de Ghent inseridas sobre os textos. Como – Kosuth desafia o observador a determinar – essas monótonas imagens de fábricas, canais, áreas de estacionamento e prédios de escritórios desinteressantes se relacionam com o diálogo apaixonado sobre o significado da vida que se encontra na correspondência entre Wittgenstein e Engelmann?³⁵⁵

355 Ibidem. p. 25. O mapa de Perloff poderia incluir um escritor como Jacques Roubaud que, entre muitos livros representativos, publicou o enigmático *La bibliothèque de Warburg* (Paris: Seuil, 2002), fragmentado, construído a partir de incisos, com proposições sobre a lógica de construção do próprio “romance”: “Un premier aspect du travail sur le LIVRE MANUSCRIT s’inscrit dans le simple prolongement de la perspective antérieure, celle de la décision formelle de 1965, définissant l’intention de

O trecho citado tem o interesse suplementar de apresentar nada menos do que um inventário realizado por Perloff a partir de Wittgenstein – um inventário que é motivado por um desejo de compreender, grosso modo, a sobrevivência do tempo passado nos variados tempos presentes que se sucedem e sobrepõem. Assim como o atlas de Warburg, a obra de Wittgenstein (especialmente o *Tractatus Logico-Philosophicus*) é um livro da guerra, decorrente da guerra, fruto do trauma histórico (ainda que a diferença entre os posicionamentos de seus autores seja importante e digna de nota). Perloff nota que o livro de Wittgenstein é, simultaneamente, uma resposta ao trauma da guerra e uma resposta aos deslocamentos epistemológicos propostos pelas vanguardas de início do século XX – uma observação que cabe também ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Assim como o livro de Wittgenstein foi montado a partir de seus cadernos preenchidos durante a I Guerra Mundial, o mesmo se dá com o *Atlas*, montado a partir dos objetos, fragmentos e imagens coletados a partir da guerra. A parte de seu livro que trata desse tópico é justamente “Como surgiu o *Tractatus*: Russell, Wittgenstein e a “Lógica” da Guerra”³⁵⁶. Mais adiante, Perloff cita um trecho do prefácio que Wittgenstein escreve para as *Philosophical Investigations*, uma frase na qual o filósofo define seu trabalho como “apenas um álbum”, no qual “o mesmo ou quase os mesmos pontos vindos de diferentes direções foram sendo sempre novamente aproximados”, “pode-se pensar isso”, comenta Perloff, “das ficções poéticas pós-modernas como *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Oxota*, de Lyn Hejinian”, e é essa radical disposição das referências e da percepção que faz “o texto de Wittgenstein ser alternadamente anedótico e aforístico, repetitivo e disjuntivo, didático e

l'oeuvre, em pensée. La composition em sonnets, inaugurée à la fin de 1961, s'articulerait sur trois axes, dimension”, etc. (p. 102).

- 356 PERLOFF. *A escada de Wittgenstein*. p. 47-76. Georges Didi-Huberman também aproxima Warburg e Wittgenstein a partir da experiência da guerra. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 175-177.

brincalhão, auto-afirmativo e autodestrutivo”³⁵⁷. Além de um “álbum”, que por analogia me remete, evidentemente, ao *Atlas* de Warburg, o livro de Wittgenstein é definido como uma “rede de fragmentos”³⁵⁸.

Assim como as ficções do inventário – que trato aqui justamente como sobrevivências conscientes desse legado –, as obras de Wittgenstein e Warburg são *performativas*, no sentido de que a estrutura de construção espelha o trauma do qual emergiu, o que redundava, através de um anacronismo deliberado, em um movimento de constante revisão de seus processos de feitura. A descontinuidade constitutiva dessas obras, que se encontra também nas ficções do inventário, emerge do trauma histórico e para ele retorna, anacronicamente, na forma de montagem, de acolhimento discursivo de suas potencialidades anárquicas e desviantes.

*

Um dos verbetes da *Sinagoga dos iconoclastas* trata das obras e dos feitos do vanguardista catalão Llorenç Riber, homem de teatro, cuja realização maior foi justamente a versão teatral das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein (que é posterior ao *Tractatus*). A proeza se deu em Oxford, rodeada de muito temor e descrença: “era a primeira vez que um diretor de evidente fama tentava levar aos palcos um dos textos fundamentais da filosofia ocidental”, escreve Wilcock, “além de tudo, o mais moderno, o mais elusivo e, para alguns, inclusive o mais profundo”³⁵⁹. Wilcock escreve que Riber construiu o cenário com “poucos indícios do primeiro pós-guerra: lixo, objetos de arte perdidos, um despertador arreventado”³⁶⁰. A ação começa com dois personagens, o Construtor e o Trabalhador, trocando palavras de ordem: pedra, ladrilho, viga e assim por diante. Desenvolve-se, a partir daí, um intrincado jogo de dissonância deliberada entre aquilo que é dito e

357 Ibidem. p. 93.

358 Ibidem. p. 95.

359 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 144.

360 Ibidem. p. 145.

aquilo que é indicado com gestos, com indicações. Cada ordem leva a uma palavra, que leva a um instrumento, que leva a uma cor, que leva a um material e assim até o virtual infinito. A linguagem é construída, na peça de Riber, a partir da construção física levada a cabo pelo Construtor e pelo Trabalhador – a legítima prisão da linguagem³⁶¹.

“Se o primeiro ato estava totalmente dedicado à construção da linguagem”, escreve Wilcock, “o segundo contemplava a construção da personalidade”³⁶². Surge uma atriz no papel de uma intelectual histérica, cuja dor de cabeça está na cabeça de uma segunda atriz – que a primeira incomoda intensamente com aspirinas, compressas e massagens. Ou seja, a segunda não sente nada, mas recebe o tratamento para o mal que a primeira diz sentir (e que de fato reclama dos sintomas ao longo do ato). A primeira atriz passa a negar a existência do público, deixa de responder quando questionada pela segunda atriz e afirma veementemente que o mundo físico desapareceu, e assim até o fim do segundo ato (que se encerra com um monólogo contra o solipsismo, retirado das anotações de Wittgenstein, interpretado pela segunda atriz). “Impossível descrever em tão pouco espaço a abundância de invenções, tanto teatrais como epistemológicas”, escreve Wilcock, “com que o terceiro ato desta tão memorável como efêmera produção preenchia de sucintas metáforas figurativas o pequeno cenário oxoniano”³⁶³. O ato é todo construído a partir da imagem do “pato-coelho”, o desenho que, dependendo da maneira como é exposto, ora mostra um coelho, ora mostra um pato. Wittgenstein usou esse exemplo nas *Investigações* para abordar pontos controversos da teoria do conhecimento – sempre que este é tomado a partir da percepção. A encenação de Llorenç Riber, portanto, encerra-se de forma aberta e enigmática, como que suspensa, deixando mais perguntas do que respostas no ar – algo que encarou

361 Fredric Jameson, em um de seus primeiros livros, faz uma leitura bastante dura de Wittgenstein, aproximando-o de certa intransigência que imputava aos formalistas. Cf. JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

362 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 146.

363 *Ibidem*. p. 147.

como uma maneira honesta de homenagear, em primeiro lugar, a própria celebração do teatro como construção da linguagem e, imediatamente em seguida, a obra de Wittgenstein.

O verbete de Wilcock é uma suma de tudo que vem sendo tratado até aqui: é uma mistura inextricável de ficção e história, construída com um estilo conciso, lacunar e irônico. Assim como Wilcock tem o cuidado de selecionar os pontos mais pitorescos e eloquentes das vidas que relata, é também a partir dos detalhes que a operatividade crítica do inventário se dá. Com Riber, Wilcock consegue condensar não apenas Wittgenstein, a linguagem e a cena vanguardista, mas o próprio gesto de seleção das referências, que fica exposto em toda sua artificialidade na tessitura do inventário. Pois o inventário é a exposição das relações e a implosão criativa das fronteiras – e o Wittgenstein que vai aos palcos pelas mãos do vanguardista Riber é também o Wittgenstein de Wilcock, de suas leituras e de sua predileção, mas acrescido de árduo pensamento acerca do melhor meio de intervir sobre a história (do pensamento, das artes, das vanguardas).

O verbete de Wilcock atualiza a ideia do menor, do subalterno, do trabalho que se faz à sombra da tradição e dos grandes discursos – o Riber de Wilcock é um pouco como o Menocchio de Ginzburg e o Hammerstein de Enzensberger, resgatado de uma prega negligenciada da história. Sua posição no inventário tematiza e torna visível esse procedimento de resgate: Riber é um fragmento, um verbete, segue menor, como foi menor sua releitura radical de Wittgenstein. Mas aí está a virada do inventário: trata-se (como vimos com Deleuze e Guattari) do menor que é subterrâneo, sub-reptício, anárquico, disruptivo e não-convencional, um menor que se dá no coração da tradição e do hegemônico, para daí sair com um linha de fuga de alta carga revolucionária. É precisamente esse o caso de Riber, que vira do avesso Wittgenstein dentro de Oxford, gerando estranhamento diante daquilo que, supostamente, era “natural” e “reconhecido”.

6.4) Arte e anarquia

Se pensarmos em Juan Rodolfo Wilcock, por exemplo, e lendo com atenção a *Sinagoga dos iconoclastas*, veremos que se trata de um

projeto de levar ao máximo a potencialidade da anarquia (pensando aqui nos “desdobramentos anárquicos” da obra, que Steiner aponta como escamoteados na reflexão de Guy Davenport). Há um sistemático esforço em direção ao absurdo, à irrupção dos desejos mais baixos e menos nomeados do ser humano, seja qual for sua atividade, campo de ação ou nacionalidade (Wilcock foi também, por exemplo, o tradutor ao italiano de *Arte e anarquia*, do historiador da arte Edgar Wind³⁶⁴). É possível que a carga anárquica da ficção de Wilcock tenha sua parcela de participação na pouca leitura que ele vem recebendo desde sua morte, seja na Argentina, seja na Itália. As implicações anárquicas estão não apenas em Wilcock, mas em todas as outras ficções da série: Borges no trato com as referências e com o procedimento de recontagem arbitrária de histórias conhecidas; Vila-Matas com a deliberada confusão e movimentação de figuras históricas da vanguarda; Cozarinsky com as imagens clássicas do exílio e, de forma específica, com as sobrevivências perversas da ditadura argentina; e, finalmente, Roberto Bolaño com o interminável tema da América Latina como plataforma de pouso dos nazistas em fuga.

“Será que ela sabe se Enrique está vivo?”³⁶⁵, se pergunta o narrador de Cozarinsky, jogando ao presente da narrativa um assunto e uma presença que haviam sido recalcados para um passado imperturbável – que logo será movimentado. O narrador “ficou sabendo de tudo”, “como bateram nele, tirando-o de casa no meio da noite, como destruíram seu apartamento, as manchas de sangue nas paredes e escadas, depois de o arrastarem cinco andares abaixo até o carro azul que os esperava na rua. Mas será que não há uma chance de ele estar vivo?”³⁶⁶. E mais adiante, o narrador reflete que “um país onde a História, longe de ser reescrita, é diligentemente escamoteada, selada, mumificada, pode acabar como um país sem história nenhuma. Onde se evita a resolução”, escreve Cozarinsky no desenvolvimento de um dos cartões-postais de seu inventário, “nega-se ao passado a possibilidade de

364 WIND, Edgar. *Arte e anarquia*. Tradução ao italiano de J. Rodolfo Wilcock. Milão: Mondadori, 1972.

365 COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 26.

366 *Ibidem*. p. 27.

respirar o ar da vida histórica. Seus conflitos e personagens se arrastam, pululam com a persistência gentil de zumbis servis³⁶⁷. A “persistência gentil” da história é a tendência de deixá-la correr em seus eixos, como que guiada pela própria inércia, alheia aos movimentos convulsivos dos corpos que de fato fazem a história. Cozarinsky coloca a reescrita como atividade primordial, porque indica a atualização dos eventos históricos e a sobreposição de seus efeitos (seja no passado, seja no futuro).

“O último shandy, que é um herói saturnino”, responde Vila-Matas, “com suas ruínas, miniaturas, visões desafiadoras e sua implacável penumbra, (...) decide concluir o livro que está escrevendo para terminá-lo ainda a tempo, antes de se autodestruir”, essa é “a decisão de quem sabe que o verdadeiro rosto da História passa veloz e que só se pode reter o passado como uma imagem, tal qual o relâmpago da insolência”, da anarquia, acrescento aqui, “que, no exato instante em que podemos vê-lo, emite um resplendor que nunca mais se voltará a ver³⁶⁸”. Trata-se de um procedimento-shandy de invasão e saque da tese de Walter Benjamin, a quinta, que fala da “imagem do passado” que passa “célere e furtiva”, “imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista (...) Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado³⁶⁹”. Mais uma vez os inventários da série armada aqui se cruzam: conforme apontado no início do segundo capítulo, Cozarinsky também invade e saqueia a quinta tese de Benjamin em um dos fragmentos de seu livro – com a diferença sutil que Cozarinsky faz uma bricolagem (procedimento inventariante por excelência, como visto com Lévi-Strauss): mescla a quinta tese com a terceira e incorpora ao seu inventário como uma peça única. O que há de anárquico em Benjamin, segundo Michael Löwy, e que alimenta e estimula comportamentos como esses rastreados nos

367 Ibidem. p. 42.

368 VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 121.

369 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 62.

inventários de Cozarinsky e Vila-Matas, é sua ideia de que “não há lugar para um aparelho ou um Estado que exerça uma hegemonia ideológica: o historiador é um indivíduo que corre sempre o risco de não ser compreendido em sua época”³⁷⁰. “Somente porque está morto é que podemos ler o passado”, escreve Vila-Matas no último parágrafo da *Historia abreviada*, “o último shandy sabe que só porque está fetichizada em objetos concretos se pode entender a história”³⁷¹.

Quando Jorge Luis Borges escreve sobre o mestre de cerimônias Kotsuké no Suké, deixa claro que se trata de um “homem que merece a gratidão de todos os homens, porque despertou preciosas lealdades e foi a negra e necessária ocasião de uma empresa imortal. Uma centena de romances”, continua Borges, “de monografias, de teses de doutorado e de óperas comemoram o fato – para não falar das efusões em porcelana, em lápis-lazuli marmorizado e em laca”³⁷². A história, feita de vingança, vergonha e, evidentemente, infâmia, “segue a redação de A. B. Mitford, que omite as contínuas distrações que formam a cor local e prefere atender ao movimento do glorioso episódio. Essa boa falta de 'orientalismo’”, escreve Borges, “faz suspeitar que se trata de

370 Ibidem. p. 64.

371 VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 121. A história do contato entre fetiche, objeto e história (ou fetiche, objeto e arte; ou fetiche, história e modernidade, as combinações são inúmeras) é muito longa e instigante e geraria, por si só, uma nova tese e um vasto programa de estudos. Além das obras de Walter Benjamin e Charles Baudelaire, pontos básicos de partida, minha atenção foi despertada especialmente pelos trabalhos de Dolf Oehler sobre Baudelaire, Benjamin e a modernidade: *Quadros parisienses* (tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 1997) e *O velho mundo desce aos infernos* (tradução de José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 1999). Um ponto intermediário está no livro de Siegfried Kracauer, *O ornamento da massa* (Tradução de Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen, São Paulo: Cosac Naify, 2009). O brilhante arremate, que conjuga Marx, Baudelaire, Benjamin, fetiche, modernidade e contemporaneidade, fica por conta de Giorgio Agamben em *Estâncias* (Tradução de Selvino J. Assmann, Belo Horizonte: UFMG, 2007).

372 BORGES. *Historia universal de la infamia*. p. 83.

uma versão direta do japonês”³⁷³. Quantas lições de “retenção do passado” e quantos “relâmpagos de insolência” povoam não apenas a *História universal da infâmia* mas toda a obra de Borges? Impossível contar. O que há de anárquico é justamente essa insolência com as referências, com a narração historiográfica, com a ordem dos fatos e com as cronologias. Uma leitura desatenta corre o risco de levar a sério a indicação de que a história de Borges “segue a redação de A. B. Mitford” (*Tales of Old Japan*, Londres, 1912, conforme aponta a bibliografia de Borges³⁷⁴). É evidente que segue, mas somente num primeiro nível muito básico de transmissão do conto – o que é fundamental é a construção das imagens, a montagem de Borges, a “imagem irrestituível do passado” que vai em cada fragmento do inventário borgeano.

Ao escovar a história a contrapelo, as ficções do inventário vão dando atenção às minúcias, aos fragmentos anárquicos do processo histórico, irreduzíveis ao senso comum e refratários à narração clássica voltada para o sucesso e os vencedores (as grandes batalhas e os grandes feitos militares). O inventário é feito do que resta, do que é deixado de lado, elementos que se convertem não em relíquias ou curiosidades de um passado pitoresco, mas sim em imagens do aspecto convulsivo do processo histórico e da variação inextricável de fato e ficção. Como Otto Haushofer, “filósofo nazi”, que “se suicidou depois de ser violado por três soldados uzbeques bêbados”³⁷⁵. Ou o general romeno Eugenio Entrescu, “chefe da 20ª Divisão, da 14ª Divisão e do 3º Corpo de Infantaria”, cujos “soldados o crucificaram em uma aldeia vizinha a Kishinev”³⁷⁶. Ou Augusto Zamora, nascido San Luis Potosí, que “cultivou a literatura realista-socialista”, ainda que “às escondidas escrevesse poemas surrealistas. Foi homossexual mas durante quase toda sua vida teve que fingir ser macho. Durante mais de vinte anos conseguiu que seus companheiros acreditassem que sabia russo. Viu a luz em outubro de 1968”, continua Bolaño, “em um calabouço de

373 Ibidem. p. 84.

374 Ibidem. p. 156.

375 BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 227.

376 Ibidem. p. 226.

Lecumberri. Morreu na rua, de um ataque do coração, um mês depois de sair da cadeia”³⁷⁷. Ou a editora “Pistola Negra”, “editora do Rio de Janeiro especializada em romance policial e que permitiu a publicação de muitos e variados escritores brasileiros”³⁷⁸. Ou a revista “Segundo Round”, “revista literária e desportiva fundada e dirigida por Segundo José Heredia e que reuniu um amplo e em geral mal-agradecido grupo de jovens escritores venezuelanos”³⁷⁹.

O inventário trabalha com um radar programado para localizar e solicitar esses elementos anárquicos do fluxo da história. “Felizes eles que pensam no progresso”, escreve Wilcock, “eu só penso na morte ou no sexo”³⁸⁰. Para além da historiografia clássica e do relato ficcional linear, o inventário coleta e monta os elementos defeituosos da história da cultura, construindo uma reflexão que é da ordem do lacunar. Uma construção que é sempre precária, carregada da angústia que se anuncia a partir da consciência da própria impossibilidade – uma angústia que é, no entanto, sempre tratada de forma irônica. “Como alguém que tem uma casa insegura e quer construir uma outra, segura, ao lado, se possível com o material da antiga”, escreve Kafka em uma passagem de seus cadernos citada por Roberto Calasso: “Mas a coisa fica séria se, durante a construção, suas forças o abandonarem e então, em vez de uma casa insegura mas completa, ele ficar com uma casa semidestruída e outra pela metade, ou seja, com nada. O resultado”, continua Kafka, “só pode ser a loucura, uma espécie de dança cossaca entre as duas casas, durante a qual o cossaco raspa e revolve a terra com os tacões das botas, até que uma fossa se forme sob seus pés”, e Calasso finaliza com o comentário: “Dança cossaca entre Kafka e a literatura que o precedeu”³⁸¹. As ficções do inventário são variações dessa dança

377 Ibidem. p. 231.

378 Ibidem. p. 236.

379 Ibidem. p. 239.

380 WILCOCK, J. Rodolfo. *Poesie*. Milão: Adelphi, 1980, p. 158. “Sul progresso”: *Beati loro che pensano al progresso: io solo penso alla morte o al sesso*.

381 CALASSO, Roberto. *K.* Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 25-26. Vila- Matas também leu este livro,

cossaca, desse frenesi anárquico diante do arquivo, da história, das referências e das possibilidades da literatura. Pois a textura do inventário reflete a justaposição das citações e dos tempos históricos, marcando o caráter móvel desses contatos, ou seja, marcando a possibilidade permanente de mútua transformação.

6.5) O espectador emancipado

Em março de 1971, George Steiner dá uma conferência na Universidade de Kent, na Inglaterra, que tem por objetivo a indicação de algumas sugestões para uma redefinição da cultura da época. Steiner argumenta que a cultura do século XX, especialmente após a II Guerra Mundial, a cultura que em alguns de seus momentos mais criativos estabelece produtivos diálogos seja com a obra de Aby Warburg, seja com a obra de Walter Benjamin, Steiner argumenta que essa cultura também trava um intenso diálogo com o romantismo do século anterior. Esse contato, entretanto, privilegia uma camada subterrânea do movimento romântico: antes a exploração social do que a alta civilidade; antes a hipocrisia do que a liberdade de pensamento; antes a ameaça do Estado do que a segurança. A cultura do século XX, portanto, quando se volta para a história recente, e isso é fundamental para o trabalho de configuração crítica do inventário, procura a violência que lhe constituiu – principalmente aquela que está contida nos objetos artísticos da época. Nas palavras de Steiner:

É precisamente a partir da década de 1830 que se

como demonstra o comentário que realiza em uma das notas de seu livro *Dietario voluble*: “Angustia del despertar. Creo que estoy todavía bajo los efectos del libro que leí y concluí ayer poço antes de separarme un poco de mí mismo y dormirme. El libro lo ha escrito Roberto Calasso y se titula *K*. El autor, en un eficaz ejercicio de pensamiento narrado, recorre las novelas de Kafka desde su interior y dialoga con ellas. (...) Roberto Calasso ve en *El proceso* la historia de un despertar forzado.” In: VILA-MATAS, Enrique. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 162-163.

pode observar a emergência de um “contra-sonho” - a visão da cidade arrasada, a fantasia da invasão dos citas e dos vândalos, dos corcéis mongóis a matar a sede nas fontes dos jardins das Tulherias. Desenvolve-se uma estranha escola de pintura: quadros de Londres, Paris ou Berlim vistas como ruínas colossais, edifícios famosos queimados, saqueados ou localizados em uma desolação misteriosa entre restos esturricados e águas estagnadas. A fantasia romântica antecipa a promessa vingativa de Brecht, de que nada restará das grandes cidades exceto o vento que sopra através delas. Exatamente cem anos depois, essas colagens apocalípticas e esses desenhos imaginários do fim de Pompéia se transformariam em nossas fotografias de Varsóvia e Dresden. Não é necessário a psicanálise para sugerir o quanto havia de realização de desejos nessas sugestões do século XIX.³⁸²

Interessa reter a ideia da arte que sonha a história e de uma leitura retrospectiva do tempo. Mais do que uma antecipação de Brecht, realizada pela inventividade romântica, como assinala Steiner, vale notar a intervenção que é possível realizar, a partir de Brecht e de sua promessa vingativa, sobre a matéria informe da história (feita de tempos sobrepostos e cruzados). Os quadros românticos das capitais destruídas só surgiram em toda sua potência de significação *depois* das imagens de Dresden e Varsóvia. A partir da I Guerra Mundial, o “contra-sonho” da experiência do século XIX se torna a realidade imediata, como nos parece evidente hoje, tantos anos depois. Será o tempo de Walter Benjamin, em consonância com Brecht (de quem gostava tanto), cristalizar a imagem do processo histórico na nona tese sobre o conceito de história: um anjo com o rosto voltado para trás, as asas estufadas pelo vento, contemplando as ruínas que o progresso deixa atrás de si –

382 STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 29-30.

imagens que traduzem o tempo a partir de confrontamentos desconfortáveis, como a visão dos cavalos mongóis matando a sede nas fontes clássicas francesas, conforme o trecho de Steiner citado. Benjamin e Warburg são, portanto, os artífices da articulação do contra-senso romântico com o nosso tempo presente, e essa mediação se dá com as imagens – e essas imagens são o substrato que torna possível a montagem do inventário.

Susan Buck-Morss, em seu livro *Dialéticas do olhar*, afirma que Benjamin tinha a “consciência de que sua própria criatividade dependia da desintegração européia e que ela o nutria”³⁸³. O historiador alemão alimentava seu percurso intelectual com as imagens de destruição que via, projetava, sonhava e colecionava – não só alimentava como pensava e exercia a crítica por meio de imagens, não descrevendo-as, e sim comentando e deslocando o sentido estabelecido das imagens. Em Benjamin, a fluidez do historicismo clássico feito em sua época e nas décadas anteriores é substituída por uma escritura que trabalha, como já apontado aqui, a partir de imagens descontínuas e rupturas cognitivas que emergem do contato entre textos, objetos e fragmentos. A historiografia revolucionária de Benjamin procura sempre a imagem traumática, carregada de ambivalências e desvios de sentido. Um breve inventário dos títulos de seus ensaios exemplifica bem essa preocupação central para Benjamin: o surrealismo é “o último instantâneo da inteligência européia”, “A imagem de Proust”, “Imagens do pensamento”, “Pequena história da fotografia”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, entre outros.

A escritura imagética de Walter Benjamin sobrevive tanto na crítica quanto na literatura de nosso tempo – e essa presença, na maioria das vezes, faz com que os campos se misturem, tornando a teoria cada vez mais ficcional e a ficção cada vez mais reflexiva. Basta pensar nos ensaios de *Profanações*, de Giorgio Agamben, alguns ilustrados com imagens, outros investindo em um estilo poético e todos atravessados por um intenso afeto na escolha dos autores e dos textos trabalhados. Na

383 BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 33.

linha da crítica e da teoria, alguns livros de Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy também levam adiante, com bastante originalidade, a escritura imagética de que deu testemunho Walter Benjamin. Outro exemplo são os romances do escritor alemão W. G. Sebald, nos quais as fotografias pessoais de infância se postam lado a lado com imagens jornalísticas, atravessando um texto que oscila entre o registro documental, a cadência enciclopédica e o timbre melancólico. Outros escritores do cenário recente, como Mario Bellatín ou a artista plástica Sophie Calle, também investem em poéticas que mesclam o registro imagético com o registro textual. As ficções do inventário estão igualmente estabelecidas diante dessa articulação.

Tratar com imagens na maneira instaurada por Benjamin é sempre um pacto com o arquivo, uma relação complexa com a tradição e com seus múltiplos desdobramentos. Impõe uma delicada atividade de corte e montagem, baseada na atitude do crítico, de escolha e filiação ética, diante da história. Buck-Morss nos informa que Benjamin tinha a sua disposição, em seus momentos de pesquisa na biblioteca de Paris, mais de 150.000 imagens³⁸⁴. Pode-se imaginar a dúplici feição desse

384 Idem. p. 464, nota 48. Um cenário semelhante é observado por Georges Didi-Huberman no contexto da biblioteca de Aby Warburg: “A biblioteca adquiriu ao menos mil e quinhentas obras de guerra entre 1914 e 1918. E foram reunidas inumeráveis fotografias: aproximadamente cinco mil, segundo o catálogo, muitas das quais se extraviaram, provavelmente durante a mudança da biblioteca a Londres em 1933. Hoje se pode consultar nela umas 1.445, divididas em três arquivos. São fotografias de imprensa, imagens compradas dos serviços do exército alemão, cartões-postais, selos de correio... Mesmo reduzindo a um terço de sua quantidade original, e ainda que Warburg tenha renunciado a organizá-la em atlas, essa documentação iconográfica oferece já a impressão que em seguida proporcionarão as lâminas de *Mnemosyne*: algo como uma desordem genialmente organizada, uma profusão de imagens na qual surgem extraordinárias afinidades que remete aos motivos mais fundamentais da *Kulturwissenschaft* warburgiana” Cf. DIDI-HUBERMAN. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 143. Tradução ao português minha.

empreendimento: angústia e possibilidade, ambas em contato, trocando posições, oferecendo oportunidades de pesquisa e também becos sem saída, que Benjamin, em seu afã de colecionador, nunca desprezava – suas notas estão repletas desses momentos de acaso, de encontro inesperado com evidências que irrompem sem anúncio, elementos desconcertantes que o crítico alemão soube tão bem inserir no cerne de sua produção. O legado de Benjamin e Warburg passa por essa oscilação entre a angústia e a ironia, uma postura epistemológica que é sempre pautada pela vibração de seus objetos, e não por fórmulas prontas ou molduras pré-fabricadas.

Diante da possibilidade do completo aniquilamento da subjetividade que decorre do trato com o arquivo – porque sua natureza inesgotável também é indício dessa possibilidade de esvaziamento do indivíduo que o atravessa –, é preciso, segundo as palavras de Jacques Rancière, tornar-se um “espectador emancipado”. Porque, se “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”, ser um espectador emancipado é aliar a capacidade de imaginar (imaginar algo a partir daquilo que lhe é dado) com a capacidade de agir sobre o contexto que daí emerge (ou seja, inaugurar a própria montagem, um arranjo particular de tempos e espaços)³⁸⁵. “O saber”, escreve Rancière, “não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição”³⁸⁶. O paralelo é válido para o inventário, configurado não como um conjunto de conhecimentos (de anedotas, de histórias absurdas, de contos fantásticos, ainda que também contenha um pouco disso tudo), mas como uma posição diante do arquivo e de suas possibilidades, uma posição que se ramifica em uma série de ficções ligadas entre si por sutis afinidades.

“A emancipação”, continua Rancière, “começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição”, pois o espectador

385 RANCIÈRE, Jacques. “O espectador emancipado”
In: _____ . *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 8.

386 Ibidem. p. 14.

“observa, seleciona, compara, interpreta”, ele “relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si”, além de participar “da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou”³⁸⁷. Tanto o executor do inventário quanto aquele que o alcança através da leitura são agentes dessa emancipação, que se dá a partir e em direção ao arquivo – que é também a tradição, o espaço comum de convívio, ali onde se dá, também segundo Rancière, a “partilha do sensível”³⁸⁸. O inventário é a contínua memória da possibilidade de emancipação, da possibilidade de fazer circular o “contra-sonho” do passado a partir do presente, jogando com suas peças – observando, selecionando, comparando e interpretando os resíduos que chegam a partir de diferentes tempos.

“O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade”, escreve Rancière, “é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”³⁸⁹. Rancière salienta o que há de dialético no contato com o arquivo, algo que se dá pela via de um apagamento da subjetividade que é, ao mesmo tempo, a declaração de sua irrevogabilidade – há de existir sempre uma aventura individual diante do que se percebe, ainda que se dissolva em seguida na indistinção da massa do arquivo. “É nesse poder de associar e dissociar

387 Ibidem. p. 17.

388 “A nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência. A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 54.

389 RANCIÈRE. “O espectador emancipado”. p. 20.

que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador”, continua Rancière; pois “ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade”, é, pelo contrário, “nossa situação normal”: “aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida”, finaliza Rancière, “cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios”³⁹⁰.

Também com as ficções do inventário não é possível identificar qualquer ponto de partida privilegiado, ao contrário, são pontos de partida múltiplos, cuja função é a de tornar porosas as fronteiras entre os territórios, os textos e as temporalidades – não há distância radical que se sustente diante da ramificação rizomática do inventário. Como apontei anteriormente, as ficções do inventário compartilham pontos de partida, revisitam e atualizam referências comuns, que são tanto arcaicas quanto modernas. O arquivo da infâmia, por exemplo, é um elo indissolúvel entre Michel Foucault e Jorges Luis Borges – e essa sobrevivência do arquivo criminoso da modernidade é uma constante em todos os outros textos da série, todos eles ecos (com variados graus de deformação) da obra de Borges. “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”³⁹¹. Um embaralhamento que, nas ficções do inventário, é um embaralhamento de tempos, práticas, técnicas e gêneros. Diante disso, é preciso “embaralhar as fronteiras entre a história empírica e a filosofia pura, as fronteiras entre as disciplinas e as hierarquias entre os níveis de discurso”³⁹². Esse desdobramento final do embaralhamento, que culmina

390 Ibidem. p. 21.

391 Ibidem. p. 23.

392 Ibidem. p. 24. Na mesma página, Rancière fala da “atualidade da arte contemporânea” (seu livro é originalmente de 2008) em termos de “saída dos domínios” e de “fronteiras por transpor” (como no percurso esboçado

na des-hierarquização dos níveis de discurso, é uma tarefa para toda teoria que se proponha a delimitação crítica – ainda que construída sob o signo da incompletude – do inventário como postulação do descontínuo.

com Bourriaud e Laddaga no início da tese): “Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas; escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações”. A argumentação de Rancière contribui para o aprimoramento da questão do legado de Warburg e Benjamin, considerado a partir de uma ótica do cruzamento das perspectivas artística e crítica. Rancière aponta que há muitas formas de apropriação desse cenário, e é evidente que o destino da apropriação indicará se o paralelo com a linha de força rastreada em Benjamin e Warburg é possível.

7. TEMPO E ANACRONISMO

O roubo não pode ser efetuado antes de se arrombar a porta.
Vladimir Propp, *Morfologia do conto maravilhoso*

Se partirmos para a “postulação do descontínuo”, é preciso levar em conta que uma importante faceta da literatura do inventário diz respeito ao seu uso do tempo e, especialmente, seu uso das temporalidades envolvidas na emergência de cada um dos fragmentos que articula. O inventário é tanto uma manipulação do tempo quanto do espaço, pois a partir de uma articulação formal muito específica – pois o inventário é reconhecível mesmo antes de ser lido – ele dá vazão a uma configuração temporal própria. Essa característica polarização e despolarização entre tempo e espaço dentro do inventário é responsável por sua natureza inconclusa (no sentido de que está sempre na iminência de significar, de *fazer-se*). O resultado final de qualquer uma das ficções do inventário consideradas aqui (da *Infâmia* de Borges à *Literatura Nazi* de Bolaño) é sempre uma configuração heteróclita do tempo, na qual os elementos do inventário estão em permanente confronto e contato, cada um deles remetendo a suas próprias temporalidades (nas tramas e nos personagens que desenvolvem) e a temporalidades alheias (a partir de suas lacunas, seus silêncios e suas remissões cifradas aos outros pontos da série inventariante).

As ficções do inventário trabalham, portanto, a partir do anacronismo – um procedimento de embaralhamento dos tempos que visa a intensificação das possibilidades da ficção. O anacronismo inventariante consiste na aproximação de tempos heterogêneos em ficções que compartilham uma mesma tessitura, cujo teor é dado por um trauma (a infâmia, o nazismo, o exílio). Se na perspectiva de Georges Didi-Huberman “o anacronismo fabrica a história”, no caso do inventário é também o anacronismo que fabrica a ficção, a ficção como um “modo de abrir, isto é, de ferir e de revelar, a uma só vez, um corpo de evidências”³⁹³, que “ousa colocar o problema do devir em termos não

393 DIDI-HUBERMAN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein” In: ZIELINSKY, Mônica (org.).

lineares, não unitários, não teleológicos”³⁹⁴.

A ficção que toma a feição de um inventário, portanto, está empenhada na abertura desse mecanismo de formação do devir, e é a partir dessa abertura que o caráter não linear, não unitário e não teleológico do inventário fica aparente. O “corpo de evidências” envolvido na literatura do inventário é um misto de referências literárias e eventos históricos, e o “modo de abrir, de ferir e de revelar” esse corpo de evidências passa por um intenso atravessamento não apenas entre os dois campos (ficção e história), mas entre muitos outros, desde a etnografia até a epistemologia. “Quase todos os detalhes aqui mencionados”, escreve Wilcock na nota que fecha *A sinagoga dos iconoclastas*, “relativos a Babson, Lawson e Hörbiger foram retirados da coleção de Martin Gardner *In the Name of Science* (Dover); da mesma fonte procedem Littlefield, Carroll Kinnaman, Piazzi-Smyth, Lust e os defensores da terra vazia”. Babson, Lawson, Hörbiger, Littlefield, Carroll, Kinnaman, Piazzi-Smyth e Lust: oito nomes, postos em conjunto com os outros 22 que formam *A sinagoga dos iconoclastas*, que foram retirados de um manual de ciências – cuja indicação de pertencimento é dada pelo próprio autor ao final do livro.

Algumas possibilidades se abrem a partir disso: a) dentro do inventário de Wilcock, cada um dos nomes (e suas respectivas histórias) remete aos seus vizinhos e ao conjunto da *Sinagoga*; b) Dessa forma, as estranhezas e peculiaridades de cada personagem são, simultaneamente, potencializadas e condensadas, pois a montagem efetuada por Wilcock aproxima suas histórias e, principalmente, suas temporalidades; c) Com a nota final, Wilcock parece querer remover qualquer possibilidade de incredulidade com relação ao inventário que apresenta e, para isso, acrescenta o título do manual de onde retirou alguns dos nomes presentes no livro; d) Contudo, essa intervenção do “mundo externo” (essa indicação bibliográfica precisa – “Dover”, etc) pode ser encarada não apenas da perspectiva da credulidade (ou da verossimilhança), mas também da perspectiva da própria construção interna do inventário; e) A

Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Tradução de Maria Squeeff. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 27.

394 Ibidem. p. 35.

perspectiva de Wilcock, portanto, ao indicar o manual de ciências, parece ser a de indicar sua leitura *após o inventário*, após a montagem, de forma a propiciar a derradeira contaminação do mundo positivista e cientificista do manual pela vertigem de seu inventário iconoclasta. Mais produtivo do que pensar as origens do inventário no mundo externo, é pensar uma releitura do mundo externo a partir das premissas radicais postas pelo inventário e por sua ficção.

Babson, Lawson, Hörbiger, Littlefield, Carroll, Kinnaman, Piazzi-Smyth e Lust: todos pertencem a um período histórico mais ou menos semelhante, que poderia ser fixado como a passagem do século XIX para o século XX, com ênfase nas três primeiras décadas deste último. Oferecem uma espécie de diacronia na sincronia, pois é possível observar o deslizamento entre suas respectivas ficções sem que haja prejuízo nem à individualidade de suas “iconoclastias” nem ao projeto mais amplo de Wilcock. Há uma dispersão geográfica que acompanha a montagem temporal, pois todos (esses nomes, essas ficções) circulam por ambientes muito específicos, com uma ênfase deliberada posta sobre a independência desses ambientes – no sentido de que muitos deles podem chegar às mesmas conclusões disparatadas sem usufruir de qualquer contato (e nisso Wilcock está atualizando, a partir da sátira e da paródia, a essencialista noção hegeliana de *Zeitgeist*). Há uma posição relativa e uma posição geral a serem consideradas quando se trata da leitura do inventário – especialmente o inventário de Wilcock em *A sinagoga dos iconoclastas*. O inventário está em permanente processo de autorreflexão, revendo seus processos e construindo arranjos internos e suplementares, como numa estrutura em abismo.

Um breve percurso alternativo pode ajudar a definir melhor essa estrutura em abismo proposta pela literatura do inventário. Vamos começar com um comentário de Meyer Schapiro ao quadro de Seurat, *La Grande Jatte*. Trata-se de uma imagem conhecida: um domingo de sol, algumas pessoas sentadas na grama, na beira de um rio, com algumas árvores ao fundo. Mulheres com suas sombrinhas, pequenos barcos ao fundo, um cachorro negro – tudo reunido a partir da perspectiva pontilhista do pós-impressionista Georges Seurat. Schapiro, em um texto de 1935, chama a atenção para a perspectiva truncada, equivocada, deliberadamente atropelada. Como se cada uma das figuras

pertencesse a um espaço próprio, recortadas e montadas sem maior atenção ao ajuste, sem qualquer tipo de compromisso com a representação de uma realidade e sim com a construção de uma dimensão própria à imagem e sua formação. Cada figura traz consigo seu próprio espaço original, sem, com isso, deixar de ocupar o mesmo lugar que todas as outras, construindo um conjunto de singularidades, dentro do qual as relações são construídas a partir de diretrizes internas à imagem e ao pensamento do artista, e não originadas do exterior³⁹⁵. Exatamente a concepção do inventário como forma multidimensional que persigo desde o início desta argumentação (com ênfase especial aos cruzamentos subterrâneos rastreados nas ficções da série).

Claude Lévi-Strauss, por sua vez, no livro *Olhar escutar ler*, aproxima essa técnica de Seurat ao procedimento de Marcel Proust na *Recherche* – ou seja, também Proust posicionou suas figuras sem maiores preocupações com o ajuste da perspectiva. E isso em vários níveis, continua Lévi-Strauss: no encadeamento das cenas, na idade dos personagens e, principalmente, nas figuras “reais” que teriam inspirado as figuras proustianas - e quando digo *figura*, digo de propósito, porque

395 Cf. SCHAPIRO, Meyer. “Seurat and 'La Grande Jatte'”. *Columbia Review* XVII (1935), pp. 9-16. Comentado por Linda Nochlin em NOCHLIN, Linda. “Seurat's *La Grande Jatte*: An Anti-Utopian Allegory” In:_____. *The Politics of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*. Nova York: Harper & Row, 1989, p. 170-193. Jonathan Crary chama a atenção para o “movimento esquemático” que Schapiro encontra em Seurat, além da “dissonância” entre as figuras da imagem: CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 229. A figura de Schapiro certamente mereceria uma atenção maior, seja por conta de seus escritos teóricos ou por conta de suas cadernetas de viagem, produtivos inventários-miniatura – incluídos por Georges Didi-Huberman em seu livro sobre o *Atlas* de Aby Warburg. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 258-259. Ver também SCHAPIRO, Meyer. “Seurat” In:_____. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Tradução de Luiz Roberto Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010, p. 147-166.

essas pessoas em Proust são de fato partículas altamente condensadas de impurezas históricas, vítimas de um “constante processo de decantação”, como escreve Beckett em sua monografia sobre Proust³⁹⁶. “Proust compõe a sonata de Vinteuil e sua ‘pequena frase’”, escreve Lévi-Strauss, “a partir de impressões sentidas ao escutar Schubert, Wagner, Franck, Saint-Saens, Fauré”, e “quando descreve a pintura de Elstir, nunca se sabe se pensa em Manet, em Monet ou ainda em Patinir. Mesma incerteza temos quanto à identidade dos escritores reunidos na personagem de Bergotte”³⁹⁷.

Já foi explorado, em capítulo anterior, a íntima relação entre a bricolagem e o inventário, especialmente no que diz respeito aos possíveis desdobramentos decorrentes da obra do próprio Claude Lévi-Strauss. No livro aqui em questão, contudo (*Olha escutar ler*), Lévi-Strauss continua sua costumeira perseguição pelos avatares obscuros da categorização e da montagem, mas com uma diferença sensível: trata-se de uma série de comentários de ordem estética, o que fica já evidenciado desde o título da obra – *Olhar escutar ler* é a plataforma escolhida por Lévi-Strauss para veicular certo “excesso artístico” proveniente de sua teorização etnográfica. Daí a possibilidade de comentar a literatura do inventário a partir desse contexto, pois trata-se de uma aproximação das considerações de Lévi-Strauss acerca da montagem com o campo da arte e da estética. Nesse sentido, é importante considerar a advertência do autor, logo no início: as razões de sua mudança de rota “não são apenas, pelo menos não essencialmente, de ordem filosófica ou estética. São indissociáveis de uma técnica”, e Lévi-Strauss finaliza com mais um comentário sobre Proust, afirmando que

La recherche é feita de pedaços escritos em

396 “O indivíduo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluido do tempo futuro, indolente, pálido e monocromático, para o recipiente contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas” Cf. BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 13.

397 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9.

circunstâncias e épocas diferentes. Trata-se, para o autor, de dispô-los numa ordem satisfatória, quero dizer, conforme ao conceito que ele possui da veracidade, ao menos no início, mas cada vez mais difícil de respeitar, à medida que a composição avança. Em certas ocasiões é preciso trabalhar com “restos”, e os disparates tornam-se mais visíveis. No final do *Temps retrouvé* [Tempo recuperado], Proust compara seu trabalho ao de uma costureira que monta um vestido com peças já recortadas, que já possuem forma; ou, se o vestido estiver muito usado, o refaz. Do mesmo modo, em seu livro ele ajusta e cola fragmentos uns aos outros “para recriar a realidade, costurando, no movimento de ombros de um, o movimento de nuca feito por outro”, e construir uma única sonata, uma única igreja, uma única jovem, com impressões recebidas de várias. Essa técnica de colagens e montagens faz da obra o resultado de uma dupla articulação. Não utilizo a expressão segundo seu emprego linguístico. A extensão parece-me, contudo, legítima pelo fato de as unidades de primeira ordem já serem obras literárias, combinadas e dispostas para produzir uma obra literária de um nível mais elevado. Esse trabalho difere do que resulta de projetos, de esboços refundidos na redação definitiva, em vez de, no estado último da obra, as peças do mosaico permanecerem reconhecíveis e manterem sua individualidade.³⁹⁸

Há uma técnica narrativa, portanto, que pode ser observada nesse desvio de perspectiva e de sincronia entre as figuras e fragmentos de uma dada montagem – seja a obra de Proust, seja o inventário de Wilcock (ou de Borges, Bolaño, Cozarinsky ou Vila-Matas). Trata-se de um procedimento que emerge nos mais variados contextos, guardando sempre alguns traços de reconhecimento, para que a série possa ser,

398 Ibidem. p. 10.

eventualmente, recomposta e posta em confronto. Assim como a obra de Proust, e seguindo a consideração de Lévi-Strauss, também as ficções do inventário são feitas de “pedaços escritos em circunstâncias e épocas diferentes”, com um elemento que fica ainda mais exacerbado: os elementos do inventário colocam em cena épocas diferentes, marcando esse descompasso na dinâmica da montagem, que se atualiza na performance da leitura. Pois a montagem do inventário se dá na solicitação do passado através de um prisma muito específico, oblíquo e um pouco delirante, em que pese mais a habilidade na costura dos fragmentos do que a lucidez na definição das continuidades, influências ou pertencimentos.

Ao contrário do juízo de Lévi-Strauss acerca de Proust, no qual a veracidade é dada pela intenção autoral (ainda que modificada ao longo da composição), cada elemento do inventário responde e dá conta de sua própria veracidade. É provável que o inventário responda melhor à imagem do caleidoscópio do que àquela de Seurat (trabalhada de forma pioneira por Meyer Schapiro e relacionada a Proust por Lévi-Strauss), ainda que compartilhe da mesma revolução na perspectiva e na combinação das figuras. E se Lévi-Strauss aponta que em “certas ocasiões” é preciso trabalhar com restos, tornando os disparates mais visíveis, o inventário amplia essa utilização e funda sua dinâmica no disparate constitutivo de seus elementos. A advertência sutil de Wilcock na nota final da *Sinagoga*, colocando oito nomes de seu inventário sob a guarda de um manual científico, é da ordem dessa imagem de Proust da costureira que aproveita os pedaços de vestidos para criar uma peça distinta – essa “técnica de montagem e colagens”, no fim das contas, sedimenta todo o desenvolvimento das ficções do inventário.

Essa técnica é visível não apenas na *Sinagoga* de Wilcock, mas também em todos os outros textos do *corpus*. Trata-se, evidentemente, de um dos traços distintivos do inventário – o anacronismo, a montagem e a colagem que, como lados de um mesmo gesto, constroem a tessitura ficcional do inventário. Roberto Bolaño conclui *A literatura nazi na América* com o mesmo tom de Wilcock, com a diferença que o que era uma nota neste último transforma-se, em Bolaño, em um capítulo

independente, chamado “Epílogo para monstros”³⁹⁹. O capítulo apresenta as feições de um conjunto de referências bibliográficas (misturando títulos factuais com outros criados por Bolaño), com a diferença sensível de que algumas entradas são acompanhadas por extensos comentários, localizando ideológica e historicamente alguns dos títulos e das personalidades referenciadas: “Martín García, Buenos Aires, 1950 – Buenos Aires, 2013. Poeta e tradutor chileno. Sua oficina de literatura na Faculdade de Medicina de Concepción era uma das coisas mais sórdidas do mundo, estava a dois passos (...) do anfiteatro no qual os estudantes dissecavam cadáveres”⁴⁰⁰. Ou ainda, reportando tanto a referência bibliográfica de revistas obscuras como seu destino e posicionamento histórico: “*Coração de ferro*. Revista nazi chilena que sobreviveu alguns anos não em uma base submarina na Antártida como desejavam seus ardentes incentivadores mas sim em Punta Arenas”⁴⁰¹.

O “epílogo para monstros”, colocado ao fim de *A literatura nazi na América* por Bolaño, pode muito bem ser um resgate de outro livro de Wilcock, *O livro dos monstros*, publicado originalmente em italiano no ano da morte de Wilcock, 1978 (e traduzido ao espanhol em 1999). O livro dos monstros, assim como o epílogo, é composto por um inventário de nomes – Ilio Collio, Occas Nàvi, Uffolino, Pargolo Ciumo, Nerone Borio, Mino Vedi, Fizio Milo, Paola Udovic, etc – que revelam vidas disparatadas, narradas com concisão e distanciamento em breves parágrafos. A construção em abismo também se repete aqui, com figuras que realizam inventários dentro do inventário. O mecânico Fizio Milo, por exemplo, passa o dia lendo a Bíblia e escrevendo relatórios de leitura: “Êxodo: 1.234 cordeiros, 273 altares, 751 cananeus, 79 prostitutas, 27 fundas, 2.642 tendas, 85 bençãos, 968 iras de Deus, 254 peixes, 336 adúlteras, 27 bezerras de ouro, 62 trovões...”⁴⁰². Ou a também recorrente releitura crítico-irônica da história da arte –

399 BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 221-252.

400 Ibidem. p. 226.

401 Ibidem. p. 232.

402 WILCOCK, Juan Rodolfo. *El libro de los monstruos*. Tradução ao espanhol de Ernesto Montequin. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, p. 70. Tradução ao português minha.

especialmente a arte de vanguarda: “Por causa da observação de desenhos de um pintor espanhol chamado Picasso, Leticia Vedi deu à luz um filho com cornos, a quem todos chamam Mino. Passaram vinte anos e Mino Vedi tornou-se um lindo rapaz, com sua cabeça de novinho”⁴⁰³.

Mino Vedi é uma figura bastante emblemática tanto do projeto de Wilcock com *O livro dos monstros* quanto com relação ao seu contato com *A literatura nazi na América*, de Bolaño. O rapaz com chifres, normalmente pacífico, tem sonhos recorrentes: acompanha as massas (pelotões de jovens providos de chifres, como Mino) em direção a uma tomada do poder, com direito a mortes e sangue ao som de gritos de “Heil, Stalin!”. “Enquanto espera que chegue a hora”, escreve Wilcock, “Mino Vedi afia os cornos, não fuma, não bebe álcool e na paróquia aprende, em seu tempo livre, a fabricar telas de pergaminho”⁴⁰⁴. O procedimento é bastante semelhante àquele que acontece no livro de Bolaño: a literatura nazi do título aparece, nas histórias, por vezes de forma velada, um pouco escondida nos gestos cotidianos, nas opiniões conservadoras mantidas pelas figuras inventariadas por Bolaño e assim por diante.

7.1) Espelhos deformantes

Como Mino Vedi, muitas das figuras latino-americanas e nazistas de Bolaño deixam descoberta sua natureza perversa de forma muito oblíqua, o que se torna ainda mais sutil quando levamos em consideração o estilo lacunar experimentado por Bolaño. Esse estilo, que mescla concisão e distanciamento, não se repete em seus outros livros (desde *Os detetives selvagens* até *Estrela distante* ou *A universidade desconhecida*), o que aponta para uma construção pensada especificamente para *A literatura nazi na América*. Como já vimos, a especificidade dessa construção passa por uma leitura tanto de *História universal da infâmia*, de Borges, quanto de *A sinagoga dos iconoclastas*,

403 Ibidem. p. 76.

404 Ibidem. p. 77.

de Wilcock. Sobre este último contato, vale a pena transcrever um segundo texto de Bolaño, um pouco mais longo do que a coluna citada anteriormente (a que revela sua leitura de Wilcock a partir de Sterne) e mais aprofundado no que diz respeito a sua apreciação da obra de Wilcock. Bolaño começa afirmando que *A sinagoga dos iconoclastas* é “um dos melhores livros escritos neste século [referência ao século XX]”, e que seu autor, Wilcock, “é um escritor legendário (...). *A sinagoga dos iconoclastas*, cuja primeira edição italiana é de 1972, é sem dúvida um dos livros mais felizes, mais irreverentes, mais humorísticos e corrosivos deste século”. E Bolaño continua:

Devedor de Borges, de Alfonso Reyes e de Marcel Schwob, devedores estes, à maneira dos espelhos deformantes, da prosa dos enciclopedistas, *A sinagoga dos iconoclastas* é uma coleção de biografias de inventores delirantes, aventureiros, cientistas e um que outro artista. (...) A prosa de Wilcock, metódica, sempre certa, discreta ainda que trate temas escabrosos ou desmedidos, vai em direção à compreensão e o perdão, nunca ao rancor. De seu humor (pois *A sinagoga dos iconoclastas* é essencialmente uma obra humorística) não se salva ninguém. Alguns de seus personagens são historicamente reais, como Hans Hörbiger, o cientista austríaco que propunha a teoria das luas sucessivas e teve Hitler como discípulo. (...) São trinta e cinco biografias que convidam a uma leitura festiva, de dar gargalhadas, o livro de um dos maiores e mais raros (naquilo que essa palavra tem de revolucionário) escritores deste século e que nenhum bom leitor deve negligenciar.⁴⁰⁵

É possível ler esse texto de Bolaño como um exercício de anacronismo crítico deliberado: invade o passado, resgata Wilcock como seu contemporâneo para, de forma enviesada, atualizar sua ficção (a de

405 BOLAÑO. *Entre paréntesis*. pp. 281-283.

Wilcock) a partir de sua própria obra (a de Bolaño, especificamente *A literatura nazi na América*). O inventário de Bolaño é também um espelho deformante colocado diante do inventário de Wilcock – uma obra que, por sua vez, como aponta Bolaño em seu comentário, já era um espelho deformante colocado diante de Borges, Schwob e Reyes. Essa vertiginosa deformação de textos alheios é um dos pontos fundamentais para a formação da literatura do inventário, e o trabalho crítico que propõe a leitura desse contexto reforça o sentimento de vertigem, agregando outros elementos para a série: Bolaño coloca Borges, Schwob e Reyes na fatura do inventário de Wilcock, que é incorporado, junto aos três nomes já citados, ao seu próprio inventário (*A literatura nazi na América*) – e não há dúvida de que ao menos Borges e Schwob também participam dos inventários de Cozarinsky e Vila-Matas⁴⁰⁶.

Este último reserva um capítulo a Schwob em *Bartleby e companhia*, também insistindo no contato entre Borges e Marcel Schwob. Trata-se do fragmento de número 46, que começa da seguinte forma: “A narrativa 'Petrônio' encontra-se em *Vidas imaginárias*, de Marcel Schwob, livro sobre o qual Borges – que o imitou, superando-o – disse que, para sua escrita, Schwob havia inventado o curioso método em que os protagonistas podiam ser reais, mas os fatos, fabulosos e, não raro, fantásticos”⁴⁰⁷. Além de Borges e Schwob, Wilcock também aparece em *Bartleby e companhia*, em mais um exemplo do reiterado mecanismo dos espelhos deformantes (fundamental, como já foi dito, para a formação das ficções do inventário). No fragmento de número cinco, Vila-Matas comenta Valéry Larbaud e Robert Walser, sublinhando o esvaziamento de qualquer tipo de vaidade na literatura de ambos. “No

406 Enrique Vila-Matas assina o prefácio de uma edição de *Viaje a Samoa*, livro de Schwob, no qual sublinha a “febril e afortunada criatividade” do escritor francês. Cf. VILA-MATAS, Enrique. “La tumba de las aventuras” In: SCHWOB, Marcel. *Viaje a Samoa*. Tradução ao espanhol de Jaume Pomar. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1982, pp. V-VIII.

407 VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 108.

oposto disso encontra-se Fanil”, escreve Vila-Matas, “o protagonista do conto ‘El vanidoso’, de um escritor argentino que admiro muito, J. Rodolfo Wilcock, que, por sua vez, admirava muito Walser”. E Vila-Matas (seu narrador, sempre muito próximo de sua *persona* histórica) conclui o parágrafo com uma informação que é, muito provavelmente, apócrifa: “Acabo de encontrar, guardada entre as páginas de um de seus livros, uma entrevista em que Wilcock faz esta declaração de princípios”, e Vila-Matas dá a palavra a Wilcock: “Entre meus autores preferidos estão Robert Walser e Ronald Firbank, e todos os autores preferidos por Walser e por Firbank, e todos os autores que estes, por sua vez, preferiam”⁴⁰⁸.

É interessante observar como a ideia dos espelhos deformantes – colocada em cena a partir do comentário de Bolaño acerca da ficção inventariante de Wilcock – está também presente em Vila-Matas. Não apenas presente em Vila-Matas mas, à semelhança de Bolaño, veiculada em um comentário sobre Wilcock. É visível, no entanto, uma segunda camada elaborada em *Bartleby e companhia*: Vila-Matas dá voz a Wilcock (a partir de uma entrevista não referenciada, encontrada entre as páginas de um livro, no melhor estilo “descoberta do manuscrito do *Quixote*”), e é ele, transformado em personagem, que dá imagem à ideia do espelho deformante. O movimento é extremamente condizente com o percurso realizado até aqui, porque Wilcock (agora personagem de Vila-

408 Idem. p. 28. “El vanidoso” é um conto de Wilcock presente no livro *O estereoscópio dos solitários* – lançado originalmente em italiano (*Lo stereoscopio dei solitari*, Adelphi, 1972) e publicado na Argentina em 1998 (*El estereoscopio de los solitarios*, tradução de Guillermo Piro, Sudamericana). Alguns pontos poderiam apontar para uma atualização irônica de “Funes, el memorioso”, o conto de Borges – a ênfase sobre um personagem, assim como a sonoridade do título e também do nome (Fanil, Funes). O Fanil de Wilcock é transparente, todos seus órgãos são visíveis através da pele, e ele faz disso um signo distintivo – uma “razão de ser”, como escreve Wilcock. Assim como Funes, está em jogo uma anomalia que oscila entre a benção e a maldição, conferindo certa notoriedade amarga aos personagens. No conto de Borges, Funes morre de congestão pulmonar – e são os pulmões os últimos órgãos de Fanil referidos por Wilcock em seu conto.

Matas) articula dois nomes (Walser e Firbank) e, a partir deles, expande a rede de citações (de contrabandos) até o infinito. Wilcock afirma que segue sempre próximo de Walser e Firbank, e também dos autores preferidos destes dois, e os autores preferidos dos autores preferidos por Walser e Firbank, engendrando uma estrutura proliferante sem fim.

Há um texto (reunido na coletânea de artigos *Desde la ciudad nerviosa*) no qual Vila-Matas aproxima também Bolaño de Walser, falando dos tempos em que Bolaño “lustrava os sapatos para um maniático”, nos dias em que foi “um personagem de Walser”, trabalhando como garçom “durante duas semanas na Costa Brava”⁴⁰⁹. No mesmo livro, encontramos um texto longo de Vila-Matas sobre Bolaño, já depois de sua morte – “Bolaño en la distancia”. Vila-Matas fala da obra de Bolaño como uma fissura na literatura contemporânea, como uma espécie de máquina de absorção de leituras e vivências, uma plataforma avançada de cruzamento entre vida e obra e entre diferentes épocas e temporalidades⁴¹⁰. Em outras palavras, o que Vila-Matas elogia na obra de Bolaño – que ele lê de forma póstuma e retrospectiva – é justamente a proeminência desses espelhos deformantes que o escritor chileno estava sempre posicionando, por onde quer que fosse. Sua relação com o presente, com o passado, com os escritores que lia e com os livros que escrevia a partir dessas leituras (como é o caso de *A literatura nazi na América*, escrito a partir da *Infâmia* de Borges e da *Sinagoga* de Wilcock), todos esses elementos estão atravessados pela concepção do espelho deformante. Um posicionamento diante da literatura e do tempo, espalhado e identificável em todas as ficções do inventário.

A visão dos espelhos deformantes está no cerne da construção de *Vodu urbano*, como afirma o próprio Cozarinsky na nota que encerra o livro, transferindo para a dimensão da linguagem: “se o lugar onde

409 VILA-MATAS, Enrique. *Desde la ciudad nerviosa*. Madri: Alfaguara, 2000, p. 90. As experiências de Bolaño nos mais variados tipos de trabalhos heterodoxos (vendedor de bijuterias, garçom, vigilante de parque, etc) estão espalhadas por sua ficção. Com relação à experiência na Costa Brava, o livro a ser lido é *El tercer Reich*.

410 Ibidem. pp. 275-284.

nascemos é do domínio do pai (pátria) e a língua que falamos, do domínio da mãe (língua materna), nesses exercícios de escrita, leitura e tradução, que se confrontam nos espelhos deformadores de vários idiomas, a fala do exilado (ou o exílio de que se fala) diz respeito ao filho”⁴¹¹. Os espelhos deformadores de Cozarinsky, contudo, também se voltam em direção a Borges, a quem Cozarinsky dedicou todo um livro: *Borges em / e / sobre cinema*. A especificidade desse projeto está na tentativa de coletar a produção de Borges com relação ao cinema – ou seja, realizar comentários críticos a respeito dos textos de Borges sobre filmes, diretores, a técnica cinematográfica em geral e, principalmente, o envolvimento das histórias de Borges com o cinema (adaptações e contribuições diretas do próprio Borges). Apesar de original e extremamente importante, essa etapa é, no entanto, apenas a superfície do procedimento de Cozarinsky. Assim como faz em *Vodu urbano*, ele propõe um exercício de montagem e problematização temporal – com a diferença que, em seu livro sobre Borges e o cinema, Cozarinsky lida com um objeto alheio a sua ficção, sem, com isso, deixar de explorar ideias contidas de forma camuflada também em *Vodu urbano*. *Borges em / e / sobre cinema*, portanto, condensa as leituras deformantes que Cozarinsky lança em direção a Borges, relacionando a poética deste último a questões como a montagem, o corte e, por fim, o inventário.

Cozarinsky, antes de apresentar os textos de Borges sobre cinema, assina uma introdução intitulada “Magias parciais da narrativa”, dividida em cinco partes, e aí apresenta sua reflexão crítica e seu espelho deformante. Antes disso, porém, já na “Apresentação”, Cozarinsky coloca em cena Borges e a *História universal da infâmia*. Escreve Cozarinsky: “Em 1935, no prólogo à *História universal da infâmia*, Borges reconhecia que seus primeiros exercícios de ficção derivavam do cinema de von Sternberg”, e, na mesma página, afirma que “a relação de Borges com o cinema tem sido tão labiríntica e inesperada quanto a de seus personagens com o tempo, e este livro propõe um inventário, necessariamente provisório, de seus numerosos, ainda que contraditórios, aspectos”⁴¹². Em primeiro lugar, a ligação da

411 COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 125.

412 Id. *Borges em / e / sobre cinema*. Tradução de Laura J. Hosiasson. São

História universal da infâmia ao cinema, arte da montagem e do descontínuo por excelência, feita pelo próprio Borges – e atualizada por Cozarinsky como primeiras palavras de sua reflexão. Em segundo lugar, a aproximação do cinema com o tempo, e, de forma ainda mais específica, a aproximação entre a relação de Borges com o cinema como uma espécie de reflexo da relação de seus personagens com o tempo – e ênfase a carga de anacronismo que isso pode acarretar. Em terceiro lugar, Cozarinsky dá um nome ao seu exercício, salientando suas feições provisórias e contraditórias – ou seja, anunciando seu inventário.

Trata-se de um inventário porque Cozarinsky coloca como meta de seu trabalho um esforço que vá além dos textos ocasionais de Borges sobre o cinema (publicados na revista *Sur* entre 1931 e 1944), invadindo a obra como um todo, na qual Cozarinsky procura rastros que indiquem a presença, ainda que fugidia, do objeto que lhe interessa. Desse contato circunscrito entre Borges e o cinema, Cozarinsky desdobra uma ideia (uma obsessão) que o leva a uma releitura radical de toda a obra de Borges, cujo resultado (provisório e o contraditório) recebe o nome de inventário. Cozarinsky marca desde o início a natureza heteróclita dessa tentativa, assegurando que não se trata nem de uma listagem neutra dos textos de Borges sobre cinema, nem de uma compilação referencial. Muito pelo contrário: seu inventário é um gesto de intervenção, que toma lugar dentro dos textos de Borges, atualizando-os e reposicionando-os no tempo (no tempo presente de Cozarinsky, colocado como um espelho deformante diante do tempo passado de Borges – dois tempos em conflito que são problematizados, portanto, no terceiro tempo desta pesquisa⁴¹³). Segundo Cozarinsky, “o cinema era um hábito para o jovem Borges, um acessível repertório de referências,

Paulo: Iluminuras, 2000, p. 11.

413 Sobre a ideia dos tempos que não coincidem: ao fim da “Apresentação”, Cozarinsky fala que o volume final, preparado em 1980 e intitulado *Borges en / y / sobre Cine* (sobre o qual se baseia a tradução ao português), é uma correção de seu livro anterior, *Borges y el cine*, ao qual acrescentou material inédito (parte dele incluído nas edições italiana e francesa). E, ao fim desses esclarecimentos, Cozarinsky escreve: “Penso que a Borges agradaria a ideia de um livro cujas diferentes edições não coincidem, nem no título nem no conteúdo” Cf. Idem, p. 12.

visitado por ele com a mesma frequência que a *Encyclopaedia Britannica* ou a realidade não impressa”, pois, para Borges, “o cinema apresenta a imagem da literatura, da história ou da filosofia como um único texto disperso em inúmeros fragmentos, até contraditórios, que, sozinhos, não a representam mas que juntos tampouco a esgotam”⁴¹⁴.

Mais uma versão dos espelhos deformantes: Cozarinsky afirma que, para Borges, o cinema se apresentava como um texto disperso (à semelhança da percepção que o mesmo Borges tinha da literatura, da história e da filosofia), constituído por fragmentos contraditórios que exigem do artista uma série de escolhas, de posicionamentos – um inventário, em suma, que dê conta simultaneamente de sua arbitrariedade e da responsabilidade tomada pelo artista com relação à montagem que realizou a partir desse “todo disperso”. Esse cenário de dispersão e de posicionamento inventariante, lembremos, é localizado dentro da poética de Borges a partir da observação e da releitura de Cozarinsky, que em seu livro (em seu inventário), *Borges em / e / sobre cinema*, procura atualizar o mesmo procedimento. Ao mesmo tempo em que apresenta a descoberta, reincorpora esse achado a sua própria argumentação, colocando em prática aquilo que havia resgatado de Borges. É difícil dizer o que veio primeiro – se a descoberta desse aspecto particular na poética de Borges ou se o desejo de Cozarinsky de realizar sua releitura, o que geraria, virtualmente, aquilo que mais tarde enxertaria em textos alheios.

Segundo Cozarinsky, Borges realiza “exercícios narrativos”, “operações que instauram o funcionamento da narração entre ideias filosóficas, documentos históricos, figuras literárias”, uma vez que, em sua poética, “as categorias do narrativo não discriminam entre ficção e não-ficção; seu único propósito é exhibir as propriedades do discurso que lhes é próprio: desentranhar, no simples acontecer, um desenho que o resgate do caos, que permita a ilusão do cosmos. Ficção suprema”⁴¹⁵. O que está em jogo no inventário é também a instauração de uma narração que se posicione, indecível, entre o filosófico, o histórico e o literário – exatamente como Cozarinsky observa em Borges e coloca em prática

414 Ibidem. p. 14.

415 Ibidem. p. 17.

também em sua poética. É o que está em jogo na *Sinagoga* de Wilcock, como exposto acima, na relação entre seus personagens e as referências externas que lhe dão respaldo histórico – o mesmo procedimento que encontramos em *A literatura nazi na América*, de Bolaño, e na *História abreviada da literatura portátil*, de Vila-Matas. Não é por acaso a recorrência da ideia de se construir uma “história”, seja da infâmia, da literatura nazi ou da literatura portátil. A não-discriminação entre ficção e não-ficção, que é nomeada diretamente por Cozarinsky em seu comentário sobre Borges, é aquilo que garante a impureza do inventário, sua possibilidade de exercer constantes rearranjos dentro de sua própria constituição enquanto texto. Cozarinsky inclusive define essa possibilidade (mais do que uma possibilidade, uma urgência, uma pulsão) de rearranjo como a força motriz de toda a obra de Borges, “um escritor cujos hábitos intelectuais e cujo trabalho sobre a linguagem predisõem à redação de textos breves e intensos, intolerantes com as necessárias amplitudes do romance”, fragmentos que Cozarinsky qualifica de “visões”, “imagens memoráveis”, fantasmáticas projeções de uma “narração ausente”⁴¹⁶.

A oscilação entre textos breves e textos longos também atinge a crítica do pensamento inventariante. A partir do momento em que Cozarinsky apresenta sua leitura de Borges em termos de ambivalência entre a intensidade do fragmento e a escrita do romance (à qual Borges era bastante avesso⁴¹⁷), coloca em cena, de forma enviesada, a articulação entre parte e todo e a formação do inventário. A questão torna-se ainda mais delicada por conta da insistência de Borges com relação aos “textos breves e intensos”, que Cozarinsky marca como uma escolha deliberada, reafirmada a cada gesto de Borges em direção à escrita. E sua *História universal da infâmia* é fundamental na

416 Ibidem. p. 20.

417 “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explanar em quinhentas páginas uma ideia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário” Cf. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1982, p. XIII. Do prólogo escrito por Borges em novembro de 1941.

observação desse cenário, por conta de sua condição de texto inicial e seminal dentro da obra de Borges e, especialmente, por seus cruzamentos deliberados de referências ficcionais e não-ficcionais – o que redundava no particular anacronismo desencadeado pela releitura da tradição levada a cabo por Borges. Não à toa, a escritura de *História universal da infâmia* é a cena inaugural do trabalho inventariante – ao menos uma das cenas possíveis, aquela considerada de forma prioritária aqui, por conta de sua disseminação nas outras ficções da série (Wilcock, Bolaño, Cozarinsky e Vila-Matas).

7.2) A montagem e as formas breves

Um novo trabalho poderia ser realizado no que diz respeito à opção de Borges pela forma breve e a sobrevivência dessa opção nas obras dos autores tomados como balizas da presente pesquisa. O caso de Cozarinsky, por exemplo, é claro: ele é o único dentro da série que, à semelhança de Borges, jamais abriu mão da construção ficcional fragmentária. As obras de Cozarinsky envolvem sempre a descoberta de uma imagem marcante (uma cena, um encontro, a história de uma vida anônima), que é cercada por alguns elementos-chave, aparentemente aleatórios, mas que guardam certa continuidade na escolha das figuras – exatamente como uma montagem cinematográfica, exatamente como a concepção que Borges tinha da montagem cinematográfica (por isso a importância da leitura atenta de *Borges em / e / sobre cinema*, de Cozarinsky). O tom de Cozarinsky é sempre pautado por uma retomada a contrapelo da história, com contos que revisitam figuras e cenas obliteradas da tradição cultural – o que se constata em livros de contos como *La novia de Odessa* ou *El pase del testigo* mas também, por exemplo, na novela *El rufián moldavo*⁴¹⁸.

Roberto Bolaño, por outro lado, explorou os dois registros ao

418 COZARINSKY, Edgardo. *El rufián moldavo*. Buenos Aires: Emecé, 2004. Id. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2001. Id. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

longo de sua obra, escrevendo desde longos romances, como *Os detetives selvagens* e *2666*, livros de contos, como *Chamadas telefônicas* e *Putas assassinas*, novelas, como *Monsieur Pain* e *Estrela distante*, e, finalmente, os livros de fragmentos, como *A literatura nazi na América* e *Amberes*. Os longos romances de Bolaño, contudo, guardam certa familiaridade com aquilo que Cozarinsky, em sua leitura de Borges, definiu como uma preocupação com a projeção de uma “narração ausente” nos fragmentos que compõem a narrativa. Mesmo um romance extenso como *Os detetives selvagens*, por exemplo, guarda uma feição fragmentária – é construído a partir de uma multiplicidade de vozes, depoimentos de diversas pessoas espalhadas em uma diacronia de vinte anos. E *2666*, o romance póstumo de Bolaño, que permaneceu inacabado mesmo tendo ultrapassado as mil páginas, é composto por cinco pequenos romances, cuja conexão é tênue e rarefeita⁴¹⁹ (numa espécie de utilização exponencial do procedimento desenvolvido por William Faulkner em *Palmeiras selvagens*).

Dentro de *2666*, há um momento no qual o personagem Amalfitano está em uma farmácia, e decide perguntar ao atendente “que livros o agradavam e o que estava lendo no momento”. O farmacêutico, escreve Bolaño, “respondeu, sem se virar, que gostava dos livros do tipo de *A metamorfose*, *Bartleby*, *Um coração simples*, *Um conto de Natal*”, e Amalfitano conclui que o rapaz “preferia claramente, sem discussão, a obra menor à obra maior. Escolhia *A metamorfose* no lugar de *O processo*, escolhia *Bartleby* no lugar de *Moby Dick*, escolhia *Um coração simples* no lugar de *Bouvard e Pécuchet*”. E Bolaño acrescenta:

Que triste paradoxo, pensou Amalfitano. Nem os farmacêuticos cultos se atrevem com as grandes obras, imperfeitas, torrenciais, aquelas que abrem caminho ao desconhecido. Escolhem os exercícios

419 BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Id. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Id. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Id. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Id. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999. Id. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Id. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Id. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

perfeitos dos grandes mestres. Ou o que dá no mesmo: querem ver os grandes mestres em sessões de esgrima de treinamento, mas não querem saber dos combates de verdade, nos quais os grandes mestres lutam contra aquilo, aquilo que atemoriza a todos, aquilo que paralisa e diminui, e há sangue e feridas mortais e fetidez.⁴²⁰

É importante não colar imediatamente o juízo de Amalfitano ao de Bolaño, que, como autor, realizou tanto novelas quanto romances. O que parece produtivo é a leitura que ele estabelece da própria tentativa de realizar um romance vastíssimo, “torrencial”. A reflexão de Amalfitano ocorre durante a progressão, ainda sem fim previsto, de *2666*. A abertura ao desconhecido, que Amalfitano apresenta como corolário das obras extensas, está presente em todo o desenvolvimento de *2666*, que abandona reiteradamente todas as possibilidades de conclusão apresentadas ao longo da narrativa – como se estivesse abandonando as conquistas, com a intenção de seguir adiante sem os vícios adquiridos nas tentativas anteriores.

Uma última observação acerca do personagem Amalfitano, de Bolaño, que retorna em outro de seus livros, *Los sinsabores del verdadero policía* – publicado postumamente em 2011. A trama desta obra parece gravitar em torno daquelas que encontramos tanto em *2666* quanto em *Os detetives selvagens* sem, contudo, ser diretamente dependente delas (alguns elementos retornam, outros são acrescentados, sem que haja uma direta correlação, sem que seja necessário, por exemplo, ler *2666* para entender *Los sinsabores*). Amalfitano é um professor universitário (ensina literatura) chileno que girou o mundo ensinando – deu aulas inclusive no Brasil, onde conheceu Osman Lins e o traduziu para o espanhol. Depois de uma breve experiência em Barcelona, se encaminha para o México, e é nesse ponto que a trama de *Los sinsabores* se aproxima de *2666*. O que torna a menção desse livro relevante é o uso que Bolaño faz de Wilcock em sua ficção: “escrevi sobre Rodolfo Wilcock, o filho querido de Marcel Schwob”⁴²¹, são

420 Id. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 289-290.

421 Id. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011,

palavras que Amalfitano usa no capítulo em que fala, numa espécie de fluxo de consciência, sobre sua vida e suas características. Wilcock confere uma aura de estranheza a Amalfitano, o sul-americano em constante trânsito, pouco compreendido por seus colegas autóctones, mas, por outro lado, dá densidade à construção desse personagem sábio, especialista na leitura dos meandros e das lacunas da história literária – uma atmosfera de mistério fundamental para a trama (e para a poética de Bolaño como um todo), que ganha força nesse delineamento “detetivesco” da personalidade de Amalfitano. Mais um elo no inventário crítico que rastreia os cruzamentos subterrâneos entre as ficções da série (relembrando, por exemplo, o saque análogo que Cozarinsky e Vila-Matas fazem das teses de Walter Benjamin ou os oxímoros irônicos que pautam os estilos de Bolaño, Wilcock e Borges).

Voltando, enfim, à discussão sobre a forma breve e a forma longa nos autores da literatura do inventário. Enrique Vila-Matas, por sua vez, publicou uma série de romances convencionais, nos quais não há qualquer traço da pulsão fragmentária que existe, por exemplo, nos romances de Bolaño. São tramas mais lineares, menos experimentais, como aquelas que encontramos em livros como *A viagem vertical*, *Dublíneca* ou *Ar de Dylan*. É possível observar que se trata de uma ênfase recente, que tem se tornado cada vez mais pronunciada à medida que Vila-Matas vai lançando seus últimos livros. Sua experimentação com o fragmento, no entanto, foi bastante intensa, ainda que tenha ficado no passado. Sua produção prévia, contudo, foi suficientemente produtiva para gerar boas reflexões – como acontece com a *História abreviada da literatura portátil*, um dos focos da tese, mas também com outros livros como *Paris não acaba nunca* e *O mal de Montano*. O primeiro deles, a *História abreviada*, é construída a partir daquilo que Vila-Matas chama de cartões-postais⁴²², ou seja, uma montagem de

p. 45.

422 “Postal de Crowley” In: VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985, p. 76-85. A mesma ideia percorre também o inventário de Cozarinsky: “Assim como um cartão-postal capta e reproduz o aspecto mais típico de uma paisagem, um monumento, ou um rosto, estes textos pretendem fabricar imagens públicas

partes não diretamente ligadas que são postas em contato para contar a história de uma comunidade heteróclita. A partir daí, o procedimento se repete, só mudando o material: no livro sobre Paris, são as memórias (suas e alheias, alteradas e inventadas); em *O mal de Montano* e seu antecessor, *Barleby e companhia*, é a literatura tomada como doença⁴²³ (e os diferentes sintomas e toda a etiologia daí derivada são os fragmentos que articulam a montagem). A cada vez, o inventário iniciado com a *História abreviada da literatura portátil* volta transfigurado, em busca do resgate de possibilidades não contempladas nas obras anteriores – ainda que, diante do resultado dos livros recentes de Vila-Matas, o horizonte de seus livros fragmentários se anuncie como já estabelecido.

Para finalizar a digressão sobre a oscilação entre extensão e concisão dentro da poética do inventário, algumas palavras sobre Juan Rodolfo Wilcock, cuja obra, assim como os outros autores citados, atualiza Borges de forma bastante característica. Wilcock escreveu uma novela, *O engenheiro* (com uma epígrafe retirada de João Cabral de Melo Neto), e dois romances, *Os dois índios alegres* e *O templo etrusco*. A maior parte de suas energias, no entanto, foi voltada para a construção de livros descontínuos e fragmentários, como *A sinagoga dos iconoclastas*, *O livro dos monstros*, *O estereoscópio dos solitários* e *Fatos inquietantes*⁴²⁴. Esse último guarda uma particularidade: é resultado de uma compilação de notícias de jornal, realizada ao longo de

e comuns, um *déjà-vu* que possa diluir o demasiado subjetivo numa sensibilidade e experiência individual” In: COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 125.

423 VILA-MATAS, Enrique. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 2000. Id. *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral, 2010. Id. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012. Id. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003. Id. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002. Id. *Barleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2001.

424 WILCOCK, J. Rodolfo. *L'ingegnere*. Milão: Rizzoli, 1975. Id. *I due allegri indiani*. Milão: Adelphi, 1973. Id. *Il tempio etrusco*. Milão: Rizzoli, 1973. Id. *La sinagoga degli iconoclasti*. Milão: Adelphi, 1972. Id. *Il libro dei monstri*. Milão: Adelphi, 1978. Id. *Lo stereoscopio dei solitari*. Milão: Adelphi, 1972. Id. *Fatti inquietanti*. Milão: Bompiani, 1960.

anos por Wilcock – as histórias são todas retiradas da imprensa italiana, transformadas pelo “filtro” inventariante de Wilcock. O que é apenas uma domesticação (ou uma restrição mais específica) do procedimento que encontramos nos inventários sobre os iconoclastas, os monstros e os solitários: a coleta que Wilcock realiza nas mais variadas fontes (o manual de ciências entre eles, como vimos com relação à *Sinagoga*) e, em seguida, monta em sua ficção inventariante. *Fatos inquietantes* apenas oferece uma cotidianidade, uma ilusão de familiaridade, ao explorar a ficção potencial de elementos acessíveis a todos, elementos que são frequentemente tomados como naturais, corriqueiros – o que há de mais normal que um jornal, que circula em grandes quantidades todos os dias, lido (às vezes com pouca atenção) e, em seguida, deixado de lado. *Fatos inquietantes* pode ser lido também como uma sorte de laboratório, como uma primeira emergência daquilo que Wilcock, anos mais tarde, faria em termos de ficção – lembrando que a primeira edição do livro é de 1960, já escrito em italiano, dois anos depois do estabelecimento definitivo de Wilcock na Itália.

Publicado logo depois da morte de Wilcock, *O livro dos monstros* é uma espécie de testamento literário, derradeiro esforço de marcar o ineditismo de sua obra – o que é apenas um outro nome para “estranheza”, que certamente contribui para a pouca leitura crítica que Wilcock tem recebido (seja na Argentina, seja na Itália). *O livro dos monstros* é também uma suma, o encaminhamento radical daquilo que fora anunciado na *Sinagoga* e *O estereoscópio dos solitários*. São os três momentos em que Wilcock explora ao máximo suas características, em grande parte derivadas de Borges e a partir dele desfiguradas e transfiguradas: uma erudição um pouco delirante, com tendência ao insólito; uma mescla do registro poético com o registro científico; imagens grotescas que são exacerbadas no tratamento frio que recebem por parte da narração; uma ironia oscilante, que lampeja nos interstícios dessa frieza estilística já mencionada; um olhar desnaturalizado em direção aos signos do tempo e da história; as múltiplas possibilidades do exílio, seja do corpo, da língua ou do espírito; uma tendência a cruzar o ridículo e o sublime de forma abrupta, frequentemente sem preparação ou continuidade; e, por fim, assim como acontece em Borges, uma contínua oscilação entre uma visão otimista de mundo (derivada de,

entre outros, Pascal) e outra, complementar, pessimista e desencantada (derivada de, entre outros, Spengler).

Acredito que a longa digressão tenha sido importante para apontar a força de um comentário de Cozarinsky que, apesar de breve, serve para articular as ficções do inventário dentro de uma mesma ambivalência criativa⁴²⁵. Uma ambivalência que é rastreável em todos os elementos da série e que tem seu ponto de fuga dentro da obra de Jorge Luis Borges. E após comentar a predisposição de Borges aos textos breves, Cozarinsky passa a refletir sobre a ficção de Borges como um exercício de montagem: “em um de seus primeiros livros, *Evaristo Carriego*, em que vacila diante da mesma ficção cujos elementos invoca, ele ensaia a magia de suscitar uma realidade mais ampla, ilimitada, nomeando instantes memoráveis que a postulem”, é então que aparece, continua Cozarinsky, “uma noção que poderia chamar-se 'montagem', operando em textos feitos com palavras. Aquele 'procedimento cinematográfico', aquela 'continuidade de figuras que cessam' vão ser o método declarado nas narrativas da *História universal da infância*”⁴²⁶. Cozarinsky aponta a *História universal da infância* como

425 Essa articulação e circulação anacrônica de ideias, termos e, principalmente, de uma forma literária (o inventário), pode ser enquadrada naquilo que E. H. Gombrich chamou de “retroalimentação”. Em texto sobre o teórico da literatura I. A. Richards, Gombrich afirma que o conceito de retroalimentação, cunhado por Richards, foi fundamental para a escrita de seu *Arte e ilusão*, pois dá a medida possível das trocas estéticas entre gerações. Usando a imagem de uma tranca que deve ser aberta (a literatura, digamos) e alcançando em seguida a forja árdua e paciente de uma chave (a obra literária), Gombrich afirma que a história da arte é a história do entrelaçamento dessas múltiplas possibilidades de abrir a tranca – soluções que não estão sob uma lógica sucessiva, mas sob uma lógica “retroalimentativa”, na qual os elementos do passado sobrevivem de forma latente nas soluções contemporâneas. Cf. GOMBRICH, E. H. “La necesidad de la tradición: interpretación de la poética de I. A. Richards” In: _____, *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. Tradução ao espanhol de Alfonso Montelongo. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 181-205.

426 COZARINSKY, *Borges em / e / sobre cinema*. p. 21.

a ficção na qual Borges ampliou suas concepções sobre o cinema e a montagem em direção à literatura – literatura a partir de então vista como justaposição de fragmentos conflitantes, como articulação de temporalidades com pulsações não-coincidentes. “Continuidade, descontinuidade”, escreve Cozarinsky, “é a partir da linguagem cinematográfica que Borges brinca com essas noções em seus primeiros ensaios de ficção”, já que toda narração “opera, tradicionalmente, com sucessivos efeitos de continuidade; seus efeitos de suspense derivam de um aparente defeito de continuidade, resgatado sucessivamente por uma continuidade mediata”, e finaliza:

A enumeração é uma dessas relações que Borges cultivou já em suas primeiras ficções, com a evidente fruição de quem organizava sua prosa de forma sem precedentes no romance do século XIX. Todo trabalho retórico com a forma enumerativa tem como princípio uma invocação à suposta 'variedade inesgotável do criado', aludindo com isso a um tipo de criação com indícios díspares vinculados a certa ideia da modernidade (...). No entanto, existe uma característica que é invariável: a enumeração é sempre uma dupla operação que nomeia para indicar o que é tácito, em que o hiato importa tanto quanto as marcas que delimitam sua extensão. O propósito da enumeração é dizer o indizível; sua índole, mesmo que confiada a um modo único – a enumeração –, é sintática por natureza, como na própria narrativa. Na enumeração, a descontinuidade do texto presente aparece investida do prestígio de ser signo de um texto ausente e maior.⁴²⁷

Toda a complexidade da poética inventariante se abre para análise nesse comentário de Cozarinsky, e dele é possível deslizar não apenas em direção a Borges, mas também a todos os autores abordados

427 Ibidem. p. 23.

aqui. Primeiro, trazer à tona a questão da enumeração como crítica ao inesgotável (crítica, portanto, ao essencialismo e à metafísica) e, em segundo, a enumeração como pertencente a uma criação que se repensa como crítica da modernidade. Segundo Cozarinsky, a enumeração (que corresponde, em parte, ao inventário) é, para Borges, uma maneira de também inaugurar o século, ao mesmo tempo em que pensa uma poética que está, simultaneamente, no presente e no passado (na modernidade e no século XIX, ou ainda, na modernidade do século XIX e em sua retomada no presente de Borges). O que liga a enumeração à modernidade é sua organização a partir daquilo que Cozarinsky chama de “indícios díspares”, ou seja, os elementos presentes na enumeração dizem respeito a níveis distintos da realidade – e essa incompatibilidade é explorada pela ficção inventariante, cujas derivas são sempre díspares e, por isso, também anacrônicas. Essa disparidade da enumeração nada mais é do que aquela pulsão caótica que Michel Foucault observou em Borges e incorporou a sua reflexão de *As palavras e as coisas*⁴²⁸.

A ideia de que o propósito da enumeração – e, por analogia, do inventário – é dizer o indizível, conforme aponta Cozarinsky, é muito próxima da argumentação que desenvolvi no capítulo sobre Foucault e a infâmia. O indizível se anuncia, segundo a leitura de Foucault das “vidas infames”, a partir de uma relação enviesada com o arquivo e com as histórias que daí emergem. A eloquência desses registros – essa é a hipótese apresentada no capítulo sobre Borges, Foucault e a infâmia – é amplificada por seu resgate no inventário e, agora, naquilo que Cozarinsky identifica como enumeração. A descontinuidade do texto que se apresenta no inventário, e essa é outra definição de Cozarinsky que encontra eco em Foucault, indica seu pertencimento escamoteado a um texto “ausente e maior”, que se camufla como história ou referência

428 “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. IX.

factual. Se a descontinuidade inerente ao inventário é signo de sua relação com a história, o tempo colocado em movimento dentro das ficções inventariantes só pode ser irregular, falho e convulsionado. Para o Foucault da *Arqueologia do saber*, a história tradicional das ideias tem como “tema essencial” os “fenômenos de sucessão e de encadeamento temporais”, buscando “regras gerais que valem uniformemente, e da mesma maneira, em todos os pontos do tempo”, um “pensamento imóvel” que não vê que “o futuro se antecipa sempre a si mesmo, enquanto o passado não deixa de se deslocar”⁴²⁹. O exercício inventariante seria, portanto, um fenômeno de desencadeamento temporal, na medida em que se ocupa justamente no deslocamento contínuo do passado e de suas imagens no tecido da ficção.

Michel Foucault aprimora o raciocínio, afirmando que “diversas eternidades que se sucedem, um jogo de imagens fixas que se eclipsam sucessivamente, tudo isso não constitui nem um movimento, nem um tempo, nem uma história”, ou seja, está postulando a descontinuidade do discurso como condição para o comentário, glosa, crítica ou historiografia⁴³⁰. O tempo, assim como a história, está aberto para o uso e para a apropriação – toda sedimentação unívoca desses elementos será sempre a imposição de um viés parcial. Diacronia e sincronia são dois lados de uma moeda corrente, cujas efígies estão gastas pelo manuseio frequentemente bruto e insensível. A literatura do inventário, portanto, em função de sua descontinuidade inerente, traveste-se de comentário e glosa ao interpelar a história, sendo, a partir da perspectiva foucaultiana, um exercício arqueológico de esgarçamento do discurso. As ficções do inventário problematizam, na forma e no conteúdo, a própria disposição historiográfica tradicional. Fazem isso no movimento de decomposição e recomposição constante dos elementos da história (história das ideias, história da literatura), identificáveis na tessitura do comentário inventariante mas de forma alguma coesos ou lineares. O que a literatura do inventário descortina, em seu processo de emergência na contemporaneidade, é aquilo que Foucault aponta como a sucessão

429 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 187.

430 *Ibidem*. p. 188.

das eternidades fixas, ou seja, um modelo ficcional (e veementemente afirmado como, digamos, científico) de apresentação de informações. Por sua postura francamente ficcional, o inventário veicula a desnaturalização do procedimento e, simultaneamente, sua glosa.

Para Foucault, a arqueologia suspende “o tema de que a sucessão é um absoluto: um encadeamento primeiro e indissociável a que o discurso estaria submetido pela lei de sua finitude; e também o tema de que no discurso só há uma forma e um único nível de sucessão”⁴³¹. No caso das ficções do inventário, vemos a técnica da montagem que Cozarinsky identifica na poética de Borges e na realização dos primeiros textos, especialmente a *História universal da infâmia*, fundamental para o desdobramento do inventário na literatura. Pois é essa montagem, essa descontinuidade das partes e essa retomada lúdica e anárquica da história que levam ao inventário também o questionamento da sucessão como absoluto. Na montagem inventariante, ainda que cada um dos livros tenha sido impresso seguindo uma determinada ordem, fica claro, contudo, que todo encadeamento está aberto para as associações, para as ligações posteriores em potência.

Nisso reside um dos exercícios críticos principais desta tese: colocar em movimento essa possibilidade de associação, que só pode ocorrer com a intervenção crítica, com o reposicionamento das ficções. O caráter aberto dos livros considerados é limitado quando considerados de forma autônoma, isolada ou individual. O caráter revolucionário da forma inventariante é posto em movimento quando se apresenta a série, quando o gesto crítico passa a ressaltar pontos convergentes e divergentes – esse é o procedimento arqueológico de exumação e atualização dos objetos culturais. “A arqueologia fala”, escreve Foucault, “de cortes, falhas, aberturas, formas inteiramente novas de positividade e redistribuições súbitas”, e “procura soltar todos os fios ligados pela paciência dos historiadores; multiplica as diferenças, baralha as linhas de comunicação e se esforça para tornar as passagens mais difíceis”⁴³². Dentro de um pensamento crítico sobre a literatura do

431 Ibidem. p. 190.

432 Ibidem. p. 191.

inventário, portanto, existem ao menos dois níveis de ação: a redistribuição discursiva que ocorre dentro das ficções e a “multiplicação de diferenças”, conforme as palavras de Foucault, que ocorre no gesto crítico de montagem da série. No caso presente, o cenário é um pouco mais complexo, uma vez que tal distinção é virtualmente desnecessária, já que em textos externos, como vimos, os autores fazem referências não apenas entre si (especialmente no que diz respeito à indicação de Borges e da *História universal da infâmia*), mas ao próprio método inventariante – ou seja, há uma consciência não apenas a uma origem provisória (como deve ser no caso da arqueologia) mas também de uma técnica literária a ser resgatada e transformada.

No que diz respeito à ideia de “origem provisória”, esta reside no cerne de uma leitura crítico-arqueológica de textos literários, pois, ao mesmo tempo em que justifica um percurso crítico, postula sua incompletude, sua pulsão de continuidade, de expansão (uma vez que, desde o início, toda possibilidade de encerramento é encarado como uma forçosa desistência, como um horizonte institucionalmente imposto, especialmente no caso de uma tese de doutorado). A série estabelecida deve ser defendida, mas em paralelo a essa defesa está a consciência de que a série está aberta aos fluxos da história e da ficção, ainda que essa abertura seja considerada apenas em potência. Uma versão possível de uma série crítica sobre a literatura do inventário poderia tomar Borges e a *História universal da infâmia* como ponto final, estabelecendo um recuo até Alfonso Reyes (no que estaríamos fieis a uma série de indicações do próprio Borges⁴³³), indo até Marcel Schwob, William Beckford (*Memórias biográficas de pintores extraordinários*) ou John Aubrey (*Vidas breves de homens eminentes*⁴³⁴)

433 Cf. BARILI, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

434 A tradução italiana do livro de Aubrey é assinada por Wilcock: *Vite brevi di uomini eminenti*, Milão: Adelphi, 1977. Wilcock também faz o prefácio, no qual escreve, entre outras coisas, que: “Quasi di ogni uomo o donna che gli capitasse di conoscere, meglio se eminente in una almeno delle umane attività, Aubrey annotava su fogli sparsi, come a un certo punto Proust, quei particolari che maggiormente colpivano la sua immaginazione.

– e expandir sua condição cosmopolita até autores como Danilo Kis, W. G. Sebald ou David Markson.

Faz parte da leitura crítica do inventário, portanto, colocando-se ainda diante da construção arqueológica de Foucault, tomar “por objeto de sua descrição o que habitualmente se considera como obstáculo”, pois “não tem por projeto superar as diferenças, mas analisá-las, dizer em que exatamente consistem e *diferenciá-las*”⁴³⁵. O gesto crítico, nesse sentido, aprimora uma intuição que é retirada das próprias ficções do inventário, que têm em comum com a arqueologia textual de Foucault a propriedade de salientar, “na própria densidade do discurso”, “diversos planos de acontecimentos possíveis”, ensejando um questionamento que não vai na direção de “categorias que podem convir à emergência de uma formulação ou ao aparecimento de uma palavra nova. Inútil fazer a esse acontecimento perguntas como: 'Quem é o autor? Quem falou? Em que circunstâncias e em que contexto? Animado por que intenções e tendo que projetos?’”⁴³⁶.

Tal articulação de propósitos permite apresentar os seguintes pontos: 1) a reflexão teórica sobre a literatura do inventário adquire

Dal carattere appunto di questi particolari si ricava il arattere del cronista. (...) Come fece Proust, non sappiamo se John Aubrey volle, ma in qualche modo intese: descrivere una società di soli individui, e questi individui dai tratti che tali li rendevano: da epifanie, nel senso che diede a questa parola Joyce. (...) Se il lavoro del poeta è quello di scegliere quei particolari che trascendono il generale, Aubrey fu un poeta della scheda biografica. Per lui, quel che si accorda agli schemi noti non è particolarmente degno di essere detto, quindi non ha molta realtà. (...) Aubrey non è ironico; è la realtà che nella sua cruda verità è sempre un poco stravagante. Questa aderenza al carattere insolito della realtà rende così anticonvenzionale, da Shakespeare in poi, lo stile del Seicento inglese”. Cf. WILCOCK, J. R. “Nota introduttiva” In: AUBREY, John. *Vite brevi di uomini eminente*. Tradução ao italiano de J. R. Wilcock. Milão: Adelphi, 1977, p. 13-16. Não encontrei nenhuma confirmação documental a respeito, mas seja pela linguagem, pela disposição formal ou pelo tom dado às biografias, é possível indicar as *Vidas breves* de Aubrey como um importante estímulo para a criação de *A sinagoga dos iconoclastas*, de Wilcock.

435 FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. p. 192.

436 Ibidem. p. 193.

desta última a predisposição de incorporar seus obstáculos e diferenças ao próprio argumento crítico; 2) O obstáculo fundacional da literatura do inventário é sua consciência da fragmentação incontornável das instâncias discursivas, fato que é incorporado e transformado em forma e técnicas literárias; 3) Disso também decorre a heterogeneidade de suas camadas, que são os diversos planos de acontecimentos possíveis que a arqueologia busca na densidade dos discursos, conforme aponta Foucault; 4) A já referida reflexão teórica sobre o inventário, no momento em que propõe seu instantâneo de fixidez com a série (a música, afinal, não está no sábio arranjo dos silêncios? A dança, afinal, não está no sábio arranjo das imobilidades?), ou seja, no momento em que propõe um percurso que é, forçosamente, a defesa de uma tese (*História universal da infância, A sinagoga dos iconoclastas, Vodú urbano, História abreviada da literatura portátil e A literatura nazi na América*), coloca o inventário também diante de um inventário, um inventário elevado à potência de suas possibilidades críticas, que assimilam, portanto, essas novas categorias de análise expostas por Foucault (que escapam de perguntas como *quem é o autor?* ou *qual foi a intenção?*).

A pergunta “quem é o autor?” remete diretamente ao debate de fevereiro de 1969, no qual Foucault debateu com Wahl, Lacan e muitos outros a pergunta “O que é um autor?”. A primeira edição de *A arqueologia do saber* é do mesmo ano, o que só vem reforçar o intenso caráter de reciprocidade entre o debate e seu posterior desenvolvimento e ampliação na *Arqueologia*. Os pressupostos colocados por Foucault no debate marcam desde o início o horizonte comum: o essencial não é constatar o desaparecimento do autor, afirma Foucault, “é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida”, que são quatro, “o nome do autor”, “a relação de apropriação”, “a relação de atribuição” e “a posição do autor”⁴³⁷. O questionamento do espaço autoral é apenas uma

437 FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: _____.
Estética: literatura e pintura, música e cinema. Manoel Barros da Motta (org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-265.

das etapas da construção da arqueologia do saber, que funcionaria, até certo ponto, por trás e à revelia da posição do sujeito dentro da história, sendo o sujeito uma instância posterior de intervenção sobre o saber e o discurso, na medida em que seria próprio à subjetivização o acesso ao arquivo em determinado período circunscrito da história das ideias. “As modalidades diversas da enunciação”, escreve Foucault na *Arqueologia*, “não estão relacionadas à unidade de um sujeito – quer se trate do sujeito tomado como pura instância fundadora de racionalidade, ou do sujeito tomado como função empírica de síntese”⁴³⁸.

No caso do inventário, há uma relativização da posição autoral por conta de um procedimento que é compartilhado. Dentro da série proposta para a análise da literatura do inventário passa a existir um compartilhamento de vozes e de poéticas, um viver-junto de natureza textual que acaba por fundar uma história particular da literatura⁴³⁹. Há um momento de convergência dentro de cada poética individual, uma tomada de posição, uma série de escolhas estéticas que desembocam na possibilidade de instaurar a categoria de inventário a partir de cinco textos específicos. A formação da série, no entanto, é complexificada pelo fenômeno dos “espelhos deformantes” exposto anteriormente, que consiste na aparentemente simples atitude de leitura, mas que se revela o pontapé inicial de uma ramificação radical (Cozarinsky, Bolaño, Wilcock e Vila-Matas leem Borges; Bolaño e Vila-Matas leem Wilcock e Cozarinsky; Vila-Matas lê Bolaño e Bolaño lê Vila-Matas).

Essa complexa interpenetração pode ser filtrada pela leitura que Giorgio Agamben faz das proposições de Foucault acerca da autoria: “o

438 FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. p. 60.

439 “Convém quebrar a fixidez da linguagem e aproximarmo-nos de nosso descontínuo fundamental (‘Só vivemos o descontínuo’). O fragmentário do discurso (saído do impulso fantasmático) é certamente linguagem, é um falso descontínuo – ou um descontínuo impuro, atenuado. Mas pelo menos ele é a menor concessão feita à fixidez da linguagem. O curso deve portanto aceitar cumprir-se por sucessão de unidades descontínuas: traços” Cf. BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 36-37.

sujeito”, assim como o autor, “não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar”, pelo contrário, “ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo”, porque toda escritura “é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem”, e Agamben finaliza:

E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida.⁴⁴⁰

A história da literatura do inventário, portanto, só pode ser rastreada dentro do texto e, especialmente, dentro desse dispositivo de organização formal que é o inventário. Fica evidente, a partir de Foucault e Agamben, que a subjetividade e a autoria, mais do que esferas de explicação teleológica da ordem da intenção, só podem ser encontradas na dimensão criada pelo próprio texto. O que está em jogo também na reflexão teórica sobre o inventário é esse “corpo-a-corpo” de

440 AGAMBEN. *Profanações*. p. 63. Esse imperativo da escolha que deve ser, ao mesmo tempo, uma recusa – em suma, a natureza aporística da contemporaneidade – é uma constante na reflexão de Agamben. Por exemplo: “La persona morale si costituisce, cioè, attraverso un’adesione e, insieme, uno scarto rispetto alla maschera sociale: la accetta senza riserve e, nello stesso tempo, prende da essa quasi impercettibilmente le distanze” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: notttempo, 2009, p. 73.

que fala Agamben, uma sorte de combate entre os autores pela distribuição dessa emergência estética que é a ficção inventariante. Sendo a linguagem o principal dos dispositivos postos em jogo pelo artista, a ficção inventariante é um dispositivo dentro do dispositivo, uma forma de expressão que desenvolve suas próprias regras e prerrogativas, que são pouco a pouco transfiguradas dentro de cada uma das atualizações. O inventário mostra sua lógica de funcionamento no mesmo movimento em que esconde sua constante atualização – ele é único e irrepetível no momento mesmo em que reforça sua filiação, sendo, simultaneamente, irredutível e dependente desse cenário de luta. O inventário é, portanto, esse dispositivo que é colocado em jogo e que, ao mesmo tempo, coloca em jogo, põe em movimento, afetos, poéticas e escrituras – num périplo que envolve crítica e ficção, glosa e comentário.

7.3) Abertura do tempo, abertura do arquivo

Siegfried Kracauer já inicia seu livro *History. The Last Things Before the Last* (de publicação póstuma, mas escrito nos primeiros anos da década de 1960) postulando o abandono da busca pela totalidade na historiografia e, principalmente, na leitura dos objetos e fragmentos espalhados pela história: “a historiografia moderna se emancipou”, escreve Kracauer, “com grandes dificuldades e a um custo considerável, das velhas especulações filosófico-teológicas sobre o (suposto) significado do processo histórico total”⁴⁴¹. Segundo Kracauer, trata-se de um movimento de releitura continuada de toda percepção acerca da história e de seus processos, um movimento de desencanto com relação aos ciclos e à própria concepção do presente como novo. A

441 KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Tradução ao espanhol de Guadalupe Marando e Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010, p. 63. Tradução ao português minha.

descontinuidade do presente é radical, assim como a impureza dos fragmentos que o constituem: “A consciência do impacto dos mecanismos sociais só pode abalar a crença na perfectibilidade da sociedade humana”⁴⁴².

Na iminência de um fim que se espalha em direção ao infinito, a historiografia passa a recortar e montar, de forma febril, os inúmeros fragmentos e resíduos que ficaram pelo caminho – não por acaso a reflexão teórica de Kracauer sobre o ofício do historiador sempre foi paralela ao seu trabalho crítico sobre os processos cinematográficos. As ficções do inventário não apenas colocam em prática essa movimentação da montagem historiográfica, mas estão igualmente empenhadas em dar testemunho da derrocada da “perfectibilidade da sociedade humana – uma espécie de tópica mítica que, segundo Kracauer, forneceu à historiografia clássica um mecanismo asséptico de “renovação cultural”, como um *reset* que desse conta de eliminar resíduos de quando em quando”⁴⁴³. Cada um dos cinco textos propostos aqui para série das ficções do inventário possui um forte componente anárquico, de evidente desvio com relação à “perfectibilidade” ou ao desejo de síntese harmônica diante do tempo e de sua historicidade.

Na década seguinte, mais especificamente em 1979, quando lança *Futuro Passado*, Reinhart Koselleck desenvolve uma ideia que chamou de “a disponibilidade da história”, ou seja, a possibilidade de intervenção sobre o tecido dos fatos, em direção a uma concepção do passado como entidade maleável, fantasmática, como substrato do futuro. “Os acontecimentos históricos e sua constituição linguística”, escreve Koselleck, “estão entrelaçados. Mas o decurso das ocorrências históricas não coincide simplesmente com a possibilidade de sua elaboração linguística, de tal forma que o acontecimento só apareça em sua compreensão linguística. Entre os dois”, continua Koselleck, “existe uma tensão que se modifica continuamente. Torna-se importante analisar a forma peculiar como os acontecimentos passados são levados a ‘falar’ e como os acontecimentos futuros passam a ser esperados”⁴⁴⁴. Koselleck

442 Ibidem. p. 71.

443 Ibidem. p. 72-77.

444 KOSELLECK, Reinhart. “Sobre a disponibilidade da história” In:

procura ligar o *fazer* da história ao *falar* da história – um falar que é também incorporado ao *escrever*, ou seja, a prática da historiografia. “Do ponto de vista da história social”, aponta Koselleck mais adiante, “quase sempre quem apela para a ideia de fazer a história são os grupos ativos que pretendem impor algo novo”⁴⁴⁵. Fazer a história, portanto, é a introdução de um campo de tensões constantes entre, grosso modo, aquele que faz e aquele que é feito dentro da história. Trata-se, além do mais, de um viés hierarquizante que vai, pouco a pouco, sendo desbaratado (no mesmo contexto de virada epistemológica de que falou Kracauer).

“Hitler e seus seguidores”, escreve Koselleck, “deliciavam-se no emprego da palavra 'história', às vezes considerando-a como destino, outras manejava-a como algo a ser feito. Mas a inconsistência das expressões, quando examinadas, revela seu conteúdo ideológico. Assim escreveu Hitler em seu segundo livro, em 1928”, e aqui Koselleck cita Hitler: “Os valores eternos de um povo só se transformam em aço e ferro, com os quais se faz história, sobre a bigorna da história universal'. E uma expressão da campanha eleitoral em Lippe”, retoma Koselleck, “antes do 30 de janeiro de 1933, mostra que mesmo suas obsessões futuristas conservam o sentido de prognósticos secretos: 'Em última análise, é indiferente que percentagem do povo alemão faz história. O que importa é que sejamos nós os últimos a fazer história na Alemanha””, e Koselleck conclui sua argumentação sobre Hitler da seguinte forma:

Impossível formular com palavras mais claras um ultimato a si mesmo, parte da compulsão com que Hitler fazia política, acreditando com isso estar fazendo história. Efetivamente fez história – mas uma história diferente da que imaginava.

Não é necessário lembrar que Hitler, quanto mais se via forçado a fazer a história, tanto mais se

Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 236.

445 Ibidem. p. 240-241.

equivocava ao avaliar seus adversários e o tempo que lhe restava. Os prazos durante os quais Hitler mantinha os acordos ou cumpria as promessas foram se tornando cada vez mais curtos, e os tempos fixados para alcançar os objetivos, cada vez mais longos. Fazia sua política sob a pressão de acelerações que estavam em proporção inversa aos largos períodos e à eternidade em cujo nome pretendia agir. Hitler dava mais valor à sua vontade do que às circunstâncias: tinha uma relação solipsista com o tempo histórico. Mas, a cada história, afinal de contas, correspondem pelo menos dois tempos, e é característico da qualidade do tempo histórico que ele produza fatores que não estão disponíveis em cada momento. Bismarck, que sabia disso, obteve êxito;⁴⁴⁶ Hitler, que não quis reconhecê-lo, fracassou.

Hitler aparece, portanto, como uma das imagens desse ponto de virada possível para a historiografia – é, de resto, a imagem que estampa a capa da primeira edição de *A literatura nazi na América*, de Roberto Bolaño. Como apontado no capítulo anterior, uma nova sensibilidade crítico-artística emerge dos trabalhos de Aby Warburg e Walter Benjamin, uma sensibilidade que será utilizada e reforçada, posteriormente, pelas ficções do inventário. A I Guerra Mundial, com seus traumas e horrores, foi um dos pontos de estímulo não apenas dos projetos de Warburg e Benjamin, mas também dos projetos de Hitler e suas concepções sobre o tempo e a história. São três respostas de naturezas muito diversas, mas que estão ligadas por um trauma comum e por uma preocupação comum: justamente o alcance do desejo de *fazer, falar e escrever a história*.

Por conta do poder que alcançou, a percepção de história que tinha Hitler ganhou projeção igualmente absurda. Koselleck frisa com cuidado que essa percepção de Hitler, quase míope, o levava progressivamente ao fracasso. A tentativa consciente de Hitler de fazer

446 Ibidem. p. 244.

história levava ao caminho inverso, ou seja, ao invés de instaurar um Reich fora do tempo, eterno, Hitler apressava de forma inaudita o tempo histórico (o que dá ensejo aos comentários de que somente durante as guerras é que a “humanidade” realmente se desenvolve⁴⁴⁷). A insistência em confiar apenas na própria percepção do tempo e da história levou Hitler à derrota na guerra – o que configura um paralelo interessante se transportarmos o mesmo juízo para Warburg e Benjamin, que também imprimiram à história uma percepção muito particular, realizando trabalhos que, assim como as “realizações” de Hitler, ecoam de forma produtiva ainda hoje (especialmente hoje). É digno de nota como Koselleck insiste nas feições quase aleatórias da movimentação político-histórica de Hitler, o que assombra ainda mais diante de uma proeza monstruosa como a Shoah.

“O que importa é que sejamos nós os últimos a fazer história na Alemanha”, conforme a anotação de Hitler citada por Koselleck, que aponta para um exaurimento trágico, ainda que a intenção de Hitler fosse apontar para um tempo pleno, de dominação e de homogeneidade. Mas a história posterior mostrou que esse exaurimento, essa plenitude perseguida por Hitler, era impossível de ser alcançado. Tzvetan Todorov, em livro de 2000 (anterior ao 11 de Setembro, portanto), rastreia uma perversa insistência de sempre trazer Hitler à tona, atualizando-o, reeditando-o: “Em 1956, os governos ocidentais já haviam descoberto uma reencarnação de Hitler: era Nasser, que tivera o descaramento de nacionalizar o canal de Suez”, escreve Todorov, e continua: “De lá para cá, proliferam os avatares do finado ditador. O governo americano gosta de designar seus inimigos dessa maneira para assegurar-se do apoio

447 Victor Klemperer, que viveu na Alemanha nos anos de Hitler no poder, apreende de forma crítica não apenas a retórica da valorização da guerra e do progresso do Reich, mas uma série de outros detalhes, traumas e violências que faziam seu caminho pela via da linguagem. Cf. KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009. O subtítulo da obra original de Klemperer, em alemão, é “anotações de um filólogo”. *LTI* é uma espécie de montagem de trechos dos diários de Klemperer, reunidos em um grande tomo: *Os diários de Victor Klemperer*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

irrestrito da comunidade internacional: Saddam Hussein é um novo Hitler, Milosevic é outro⁴⁴⁸. A figura de Hitler provocou uma sorte de curto-circuito historiográfico – não apenas sua figura, mas todo o complexo arranjo de eventos que são desencadeados a partir de sua “relação solipsista com o tempo histórico”, como escreve Koselleck. Trata-se sem dúvida da contraparte perversa da transformação epistemológica observada a partir de Warburg e Benjamin, pois são correntes que se entrelaçam no processo histórico do presente – a vida do pensamento, hoje, entre outros elementos, carrega porções ambivalentes de Hitler, Warburg e Benjamin. Em outras palavras, é a oscilação entre cultura e barbárie que, como já observado, constitui um dos pontos de sustentação das ficções do inventário.

São os diversos estratos formados a partir da implosão do processo histórico que, como visto com Kracauer mais acima, já não é mais “total”. Esses estratos vem sendo recalçados dentro do modelo clássico de progressão histórica e temporal, e é precisamente desse recalçamento que retiram a matéria bruta para sua emergência crítica no presente. Há um acúmulo, portanto, que revitaliza, ainda que de forma traumática, o trabalho de releitura e atualização desses elementos. “Olhando para a história hoje”, escreve Carl Schorske no encerramento de seu livro de 1998, *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*, “é possível falar de *glasnost*. A ordem hierárquica das disciplinas foi totalmente abalada em nosso século. Em um nível”, continua ele, “a nova *glasnost* é estimulante. Estamos explodindo com criações novas nas fronteiras de sistemas e convenções”, porém, “há também perdas em potencial. Ao relacionar-se com outros sistemas de pensamento, a história pode esquecer um de seus poucos compromissos fundamentais: não registrar apenas a continuidade, mas também a mudança”, além disso

Seria uma perda se a recuperação da cultura do passado em corte transversal fosse procurada à custa

448 TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. Tradução Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002, p. 194.

da investigação das mudanças e das lutas que as produziram. O exemplo de Foucault, e o viés linguístico que o acompanhou, levou igualmente para um ordenamento horizontal da vida histórica, em vez de processual. Nesse ponto, o modelo de Heródoto, com sua dinâmica interativa entre cultura e política e entre as dimensões sincrônica e diacrônica da história, ainda pode nos servir muito bem.⁴⁴⁹

A partir daí, o que importa ressaltar com relação à dinâmica das ficções do inventário é precisamente a interatividade entre as “dimensões sincrônica e diacrônica da história”, segundo os termos de Schorske. O corolário de qualquer uma das ficções do inventário, consideradas dentro da série estabelecida neste trabalho (da *Infâmia* de Borges à *Literatura Nazi* de Bolaño), é sempre uma configuração heteróclita do tempo, um ordenamento múltiplo, tanto processual quanto horizontal. Nessa configuração, os elementos do inventário estão em permanente confronto e contato, cada um deles remetendo a suas próprias temporalidades (nas tramas e nos personagens que desenvolvem) e a temporalidades alheias (a partir de suas lacunas, seus silêncios e suas remissões cifradas aos outros pontos da série inventariante). O que une os elementos da série é uma dicção exercitada a partir do contato com a história traumática, cuja vibração contribui para situar os trabalhos dentro de um mesmo campo magnético. Corre pelas ficções do inventário uma forma de alusão, um mecanismo de acesso a reminiscências compartilhadas, e esse entrecruzamento redundando em uma autoconsciência profunda – sem que isso, contudo, destrua a espontaneidade das criações, pois há, em cada uma das ficções, um cuidadoso balanço entre *pathos* irônico e um acento lírico sempre passageiro. O inventário não pode ser, portanto, um conjunto de doutrinas, mas o paulatino desenvolvimento de um estilo de ver o mundo – uma manobra de decantação que não pode ser separada de suas

449 SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 255.

estratégias de forma e de linguagem, da consciência de seu incessante diálogo irônico consigo mesma.

“Ocultar, trabalho da história”: esse é o título de uma das seções de um ensaio de Michel de Certeau sobre Freud – “O que Freud fez da história”, reunido em *A escrita da história*, lançado originalmente em 1975. Michel de Certeau persegue um texto de Freud sobre uma “neurose demoníaca”, justamente “Uma neurose demoníaca no século XVII”, de 1922⁴⁵⁰. O texto de Freud faz uso da *Urbild*, conceito introduzido por Freud que “focaliza a linguagem em um simples (*Bild* único) *que não existe mais* (*Ur*, origem desaparecida), senão como *múltiplo*, mais aprofundado pelo próprio fato do fracionamento elucidador e, portanto, menos aparente. O trabalho da história não cessa de ocultar o que era legível”, continua Michel de Certeau, “e isto pelo próprio gesto que demultiplica o simples para o desvelar. As explicações efetuam um desdobramento dos contrários; através disto elas multiplicam as representações, quer dizer, quebram o *Urbild* em mil facetas quando o repetem numa linguagem 'analítica’”. E finaliza:

Assim operam a decomposição e a camuflagem do conflito tão “claro”: ao mesmo tempo, um movimento de análise e de ocultamento. No momento em que ele revela este trabalho explicativo (cuja aceleração, no século XIX talvez tenha tornado *possível* a psicanálise), Freud “reencontra” o conflito, não mais como Imagem (*Bild*) mas como lei (*cientificamente verificada*) que organiza cada nova linguagem, a do doente, de uma sociedade, etc. De um só golpe dá à ciência um outro objeto: o significado (o “conteúdo”) que se perde quando se elucida; o objeto, que não cessa de *se perder* pelo fato de *ser analisado*; finalmente a

450 A indicação do ano é dada por Certeau, mas a edição brasileira mais recente aponta como 1923 – e com a tradução do título também um pouco diversa: “Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio” Cf. FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 225-272.

relação entre esta perda e as explicações.⁴⁵¹

Freud invade o campo historiográfico para, a partir desse espaço estrangeiro e alheio, marcar algumas posições de seu próprio percurso – procura *psicanalisar* a historiografia para daí extrair algo que tenha sido recalcado. Essa invasão, argumenta Certeau, é problemática porque há um hibridismo das práticas e uma clara confusão de prioridades e preferências (o que redundaria na sobreposição de “decomposição” e “camuflagem”, “análise” e “ocultamento”). O movimento da análise é o próprio movimento da perda, da restituição impossível de uma fragmentação originária: “Poder-se-ia comparar este processo ao que ocorre quando um doente é recebido hoje num hospital psiquiátrico”, exemplifica Certeau, “legíveis quando da sua entrada, os caracteres da sua neurose se esfumam com sua introdução numa organização médica, imersos na lei da sociedade hospitalária e no corpo social de um saber psiquiátrico”, esses caracteres, então, “se 'enterram' no ritmo de seu 'encerramento', camuflados pela própria instituição terapêutica. A história”, finaliza Certeau, “seria esta progressiva iniciação às estruturas asilares na qual cada 'discurso' social apaga, por sua vez, os sintomas do que o fez nascer”⁴⁵². Freud rastreia na historiografia uma pantomima de cura, uma espécie de teatro que passa por consciência mas é, na verdade, recalque, camuflagem. Toda “terapia” levada a cabo em um determinado tempo presente, tendo em vista uma intervenção no passado, é, segundo o Freud lido por Certeau, uma maneira de ocultar – que fica cada vez mais intenso quando mais traumático é o conteúdo.

“Nós temos, talvez, assim um indício do 'lugar' terapêutico que Freud dá a si mesmo. A psicanálise não constitui uma nova sequência no progresso de um engodo sempre acrescido pela capacidade de desmistificar e pela própria lucidez. Ele [Freud] pretende instaurar”, escreve Certeau, “um *corte epistemológico* neste processo indefinido. Seria o meio de pensar e de praticar uma 'elucidação' de um tipo novo,

451 CERTEAU, Michel de. “O que Freud fez da História” In: _____.

A escrita da história. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 290.

452 *Ibidem*. p. 291.

válida (*gültig*) 'em geral', e finalmente destinada a dar conta de uma relação estrutural dupla que exclui a possibilidade de um fechamento”, por um lado, continua Certeau, “a relação de cada 'analítica' (que fragmenta a representação enterrando o representado) com o que ela tem por fim mostrar e por efeito deslocar” e, por outro lado, “a relação de cada *Aufklärung* com as elucidações que lhe são ou anteriores ou vizinhas, na medida em que ver melhor aquilo que era representado é ao mesmo tempo uma necessidade científica e uma nova maneira de ser enganado à sua revelia”⁴⁵³. Emerge com Freud uma parte dessa sensibilidade ao corte que deve ser feito diante e do interior da história – uma sensibilidade que, como já visto, não pertence a Freud, mas que percorre uma série de projetos epistemológicos de uma mesma época (Walter Benjamin, Aby Warburg, Ludwig Wittgenstein), uma época que serve como centro de irradiação (centro esse que servirá de estímulo a uma série de poéticas ao longo do século XX, as ficções do inventário entre elas).

A ficção inventariante apresenta-se como um eco tardio desse movimento freudiano de deslocar o conflito outrora recalcado para o centro do pensamento. Aquilo que é “usual” (descartado como irrelevante) então se revela aberto a uma consideração transversal, um ponto fulcral de articulação da diacronia com a sincronia – e que, por ser traumático, problematiza as duas instâncias. No inventário, a partir desse paradigma de transposição dos afetos, um questionamento de ordem ontológica é substituído por um questionamento acerca do processo histórico a partir do qual se dá uma situação de recalque, de camuflagem e de escamoteamento. Assim como Freud entra em confronto com a historiografia no caso da “neurose demoníaca”, relendo suas premissas a partir da psicanálise (conforme a argumentação de

453 Ibidem. p. 292. Na mesma página, no início da seção seguinte do ensaio, Certeau fala do conceito de *Nach-bild*, a “imagem que vem depois”, ou seja, no caso do trauma específico da “neurose demoníaca”, a imagem que se cola à imagem do pai posteriormente, por estímulo da fantasia (ou do fantasma). Caberia um paralelo, que talvez pudesse se mostrar produtivo, com a intuição de Aby Warburg no que diz respeito ao *Nachleben* das imagens – “a vida que vem depois”.

Michel de Certeau), ou seja, a partir de um anacronismo deliberado, também as ficções do inventário colocam em cena esse procedimento. A imagem coesa do passado é estilhaçada no corte que se faz *a posteriori*, e daí emerge a nova sensibilidade epistemológica – “o lugar terapêutico que Freud dá a si mesmo”, segundo a expressão de Certeau citada acima. Para cada ficção dentro da série do inventário há uma preocupação semelhante, um alvo: a infâmia (Borges), o exílio (Cozarinsky), o nazismo (Bolaño), as vanguardas (Vila-Matas), o pensamento científico clássico (Wilcock), alvos que, justamente por conta da instauração da série (que é também imagem do corte transversal na história), são cruzados e permutados.

Esse posicionamento diante do processo histórico e do passado configura, seguindo a indicação de Agamben, a formação de um paradigma, e desse “paradigma depende, de fato, em última instância, a possibilidade de produzir no interior do arquivo cronológico, em si inerte, aqueles *plans de clivage* [planos de clivagem] (...) que são os únicos que podem torná-lo legível”⁴⁵⁴. A ressalva que faz Agamben é fundamental: o arquivo é, considerado em si, pelas próprias possibilidades, uma entidade inerte. O arquivo, a partir dessa perspectiva, precisa de um gesto de intervenção para que possa movimentar seu conteúdo, e será sempre no horizonte desse conteúdo que o gesto de intervenção construirá suas possibilidades de transmissão. O trabalho com o arquivo não será descritivo, pois assim sendo permaneceria inócuo, improdutivo – trata-se, portanto, do imperativo da escolha que é exigido desde o início pela própria atmosfera arquivística. O arquivo não pode se dar nunca por inteiro, sua totalidade é da ordem do impossível. Aquilo que nomeia as possibilidades de ação dentro e a partir do arquivo será sempre da ordem do provisório, do contingente. O inventário é aquilo que se pode fazer a partir do arquivo, uma feição possível diante de escolhas situadas historicamente. As ficções do inventário são planos de clivagem que atravessam o arquivo – e a série, estabelecida aqui como uma tese, é um plano de clivagem que atravessa as ficções, atravessando, conseqüentemente, também o arquivo. Por isso que o arquivo é um

454 AGAMBEN. *Signatura rerum*. p. 42.

suplemento à circunscrição do inventário, porque está lá, ainda que sua problemática presença esteja deformada pela intervenção do próprio inventário. Não se trata de tomar o arquivo por si só (ínerte), e sim sua emergência possível dentro da clivagem que o inventário faz dele e nele.

O descontínuo passa a ser categoria operatória, e não mais obstáculo para a reflexão – pois o trabalho crítico agora introjeta certos resíduos da história que eram frequentemente deixados de lado. Trata-se de, nas palavras de Georges Didi-Huberman, realizar, assim como fez Warburg com o *Atlas Mnemosyne*, “uma obra teórica baseada em colocar em *crise a explicabilidade erudita*”⁴⁵⁵. Um dos momentos fundamentais para atingir esse estágio é precisamente o trabalho no arquivo, ou melhor, uma obra que tome o arquivo para si e, partir dele, realize sua clivagem crítica. “O atlas escolhe em um momento dado enquanto que o arquivo se nega a escolher durante muito tempo”, escreve Didi-Huberman, “foca em um argumento e procede por *cortes* violentos, enquanto o arquivo renuncia ao argumento e impõe o que é inabarcável em sua *massa* (...) Em resumo”, conclui Didi-Huberman:

o atlas nos oferece uma *Übersicht* de descontinuidades, uma exposição de diferenças, enquanto o arquivo afoga as diferenças em um volume não exposto à vista, na massa contínua de sua multitude compactada. O atlas nos propõe *mesas* de orientação, enquanto o arquivo nos obriga a perder-nos entre suas *caixas*. O atlas nos deixa ver os trajetos da sobrevivência no intervalo das imagens, enquanto o arquivo ainda não constituiu tais intervalos na grossura de seus tomos, pilhas ou feixes. É claro que nenhum atlas seria possível sem um arquivo que o anteceda: o atlas ofereceria nesse sentido o “devir-ser” ou o “devir-saber” do arquivo. Dele extrai as singularidades antropológicas até pôr em relevo esse *pathos* que Foucault, no texto anteriormente citado, refere à necessária

455 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 175. Tradução ao português minha.

dramatização do saber, e portanto, a certo *posicionamento* na questão da memória, da genealogia e da arqueologia. (...) O arquivo nos pede, certamente, a afrontar a questão do inesgotável e do insondável. Mas o atlas, por suas próprias opções – ou mais exatamente por suas montagens –, *torna visíveis* o inesgotável e o insondável. Graças a isso se torna capaz de *evidenciar as diferenças*, de revelar suas inquietantes estranhezas. O filólogo que passa a vida no arquivo e pouco a pouco se familiariza com ele perde com frequência, por ele mesmo, esse sentimento de inquietante estranheza; enquanto que o espectador momentâneo desse arquivo – o que vale também para o espectador de museu que passa rapidamente diante de uma obra de On Kawara ou de Hanne Darboven, por exemplo – renuncia ao afã da paciência, da busca. Um atlas, pelo contrário, nos proporciona a possibilidade de exercer esse “olhar abarcador” das diferenças e de suas estranhezas. É assim que o atlas, infalivelmente, transforma a *gaia ciência* em *gaia ciência inquieta*.⁴⁵⁶

Na argumentação de Georges Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg é uma operação de descontinuidade, cujo objetivo principal é expor diferenças. As ficções do inventário partem do mesmo princípio de utilização do arquivo: assim como o atlas, a ficção inventariante só é possível por conta do arquivo que a antecede, mas que é imediatamente transfigurado em obra – em “devir-ser” e “devir-saber”, como aponta Didi-Huberman. É por meio da montagem de fragmentos e resíduos que o atlas e, em sua atualização e em seu rebote histórico, o inventário, transforma a inércia do arquivo em movimentação convulsiva da história, ou ainda, “gaia ciência inquieta”. Daí decorre, no caso específico das ficções do inventário, o frequente exercício de remover figuras e fatos da história (Hitler, Eva Perón, Billy The Kid, Bruno Schulz ou Jesus Cristo) e dispô-los, de forma anárquica e

456 Ibidem. p. 187-188.

absurda, em um contexto díspar, ao lado de paisagens descontínuas e desenvolvimentos narrativos desviantes.

O texto de Michel Foucault que Didi-Huberman menciona no trecho citado (sobre o *pathos* da dramatização do saber) é “Nietzsche, a genealogia e a história”, o mesmo ensaio que Agamben resgata em *Signatura rerum*, como visto no capítulo anterior. Foucault, no trabalho em questão, afirma: “tudo em que o homem se apoia para se voltar em direção à história e apreendê-la em sua totalidade, tudo o que permite retraçá-la como um paciente movimento contínuo: trata-se de destruir sistematicamente tudo isto. É preciso”, continua Foucault, “despedaçar o que permitia o jogo consolante dos reconhecimentos. (...) A história será 'efetiva' na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser”⁴⁵⁷. Coloco ênfase aqui sobre o desvio do movimento contínuo na concepção historiográfica, que é fundamental para a emergência da literatura do inventário. A história, argumenta Michel Foucault seguindo Nietzsche, “dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a si mesmo”, a partir daí, a história “não deixará nada abaixo de si que teria a tranquilidade asseguradora da vida ou da natureza” e “não se deixará levar por nenhuma obstinação muda em direção a um fim milenar”; a história, finaliza Foucault, “aprofundará aquilo sobre o que se gosta de fazê-la repousar e se obstinará contra sua pretensa continuidade. É que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar”⁴⁵⁸.

Seja o atlas, seja o inventário, portanto, apresentam-se diante da história como cortes, como planos de clivagem. A ficção do inventário agrega em si um feixe de escolhas realizadas dentro do arquivo, o que leva ao questionamento da natureza de ambos. Com a intervenção inventariante, a história surge como um espaço de luta, uma configuração que está dada desde o arquivo, mas que é aí recalcada. Com isso, é próprio da intervenção inventariante um movimento de desnudamento das contradições que formam a base do arquivo, ambivalências que só são postas em evidência depois dos cortes e das clivagens realizados na massa do arquivo. Assim como o atlas, o

457 FOUCAULT. “Nietzsche, a genealogia e a história”. p. 27.

458 Ibidem. p. 28.

inventário é “uma montagem dinâmica de heterogeneidades”, um ir e vir constante entre a dimensão do arquivo, em sua inesgotabilidade, e a dimensão da história, em sua ambivalência e convulsividade⁴⁵⁹.

Se Foucault afirma, no ensaio sobre Nietzsche, que a história só será “efetiva” na medida em que preencher o ser (o ser que lê a história e os tempos cruzados que dela emergem) com a descontinuidade, é possível também afirmar que o arquivo só será efetivo mediante o procedimento da clivagem. O inventário, ao posicionar-se no arquivo que o precede, torna-o também *efetivo*, na acepção de Foucault. Ou seja, instaura a descontinuidade a partir da montagem que realiza com o material do arquivo. No procedimento de escolha do inventário, o arquivo entra em contradição consigo próprio e, conseqüentemente, também o inventário (que parte sempre do arquivo) será um elemento descontínuo, em permanente oscilação e em constante revisão de seus próprios processos.

*

Luz Mendiluce Thompson nasceu em Berlim, em 1928, grande, saudável, com quatro quilos e meio. Sua mãe, Edelmira Thompson de Mendiluce, casada com o riquíssimo empresário argentino Sebastián Mendiluce, estava em uma longa viagem pela Europa (acompanhada de uma pequena comitiva de promissores artistas argentinos) quando engravidou. No ano seguinte, com a quebra da bolsa e a crise econômica, Sebastián precisa voltar à Argentina. “Edelmira e seus filhos”, escreve Bolaño, “são apresentados a Adolf Hitler, que pegará a pequena Luz e dirá: ‘É sem dúvida uma menina maravilhosa’. Tiram fotos. O futuro Führer do Reich causa na poetisa argentina uma grande impressão. Antes da despedida”, continua Bolaño, “o presenteia com alguns de seus livros e um exemplar de luxo do *Martín Fierro*, obséquios que Hitler agradece calorosamente”, além disso, “Hitler se mostra entusiasmado. São versos categóricos e que apontam ao futuro. Edelmira, feliz, lhe pede conselhos sobre a escola mais apropriada para os filhos mais velhos. Hitler sugere um internato suíço, ainda que

observe que a melhor escola é a vida”⁴⁶⁰. A viagem pela Europa, agora com a presença da pequena Luz, vai até 1931, quando toda a família retorna a Buenos Aires para finalmente reencontrar o pai Sebastián.

Os anos passam, começa a II Guerra Mundial, o Reich atinge seu conhecido e trágico pico de atuação e projeção mundial, a guerra termina. Mas a figura de Hitler jamais deixará o lar dos Mendiluce em geral e a vida de Luz em particular: “a famosa foto de Hitler segurando a menina com poucos meses a acompanhou durante toda a vida. Emoldurada em prata lavrada, presidia o salão de sua casa junto a vários retratos de pintores argentinos nos quais aparecia ela, menina ou adolescente, geralmente na companhia de sua mãe”⁴⁶¹. Luz dava várias versões àqueles que perguntavam a origem da foto: às vezes dizia que era uma órfã e que a foto tinha sido feita em uma visita a um orfanato; outras vezes dizia se tratar de uma sobrinha de Hitler, “uma menina heroica e desgraçada que morreu aos dezessete anos enquanto lutava na Berlim assediada pelas hordas comunistas”⁴⁶². Às vezes Luz também reconhecia sem maiores problemas que a menina na foto era ela, sim, e

460 BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 16. Em um artigo jornalístico publicado em 1958, no jornal argentino *La Prensa*, Juan Rodolfo Wilcock também aborda de forma irônica tanto Hitler quanto seu juízo estético (além de, em um interessante gesto de corte e montagem, posicioná-lo lado a lado com Napoleão): “La Venus de Canova, aunque conserva en la mano la manzana que acaba de entregarle el pastor frigio, es ahora, para nosotros, imagen sobre todo de su modelo, Paulina Bonaparte, la hermana del emperador, que se casó en segundas nupcias a los veintitrés años con Camilo Borghese. Sin duda en aquellos tiempos los dictadores y sus familiares sabían todavía a quien recurrir cuando querían inmortalizarse en el mármol, y gran parte del prestigio que conservan en la historia se debe probablemente a esa elección inteligente. Así la hermosa hermana de Napoleón llegó a ser una verdadera princesa, no porque se hubiera desposado por conveniencia con el príncipe Borghese, sino porque se hizo retratar, inolvidablemente, por Antonio Canova. Tan vivo y perfecto es su cuerpo tendido en la chaise longue, que Hitler cuando lo vió, escandalizado, ordenó, según se dice, cubrirlo con un velo”. Cf. WILCOCK, J. R. “Bernini y Canova”. *La Prensa*, 9 fev. 1958.

461 Ibidem. p. 29.

462 Ibidem. p. 30.

que Hitler a tinha ninado em seus braços – segundo ela, um dos melhores momentos de sua vida. O aconchego com Hitler será para sempre uma espécie de porto seguro, já que a vida de Luz vai, pouco a pouco, se enchendo de dificuldades: “O fracasso matrimonial joga Luz no desespero. Se dedica à bebida, a frequentar antros e a ter aventuras com os personagens do pior tipo de Buenos Aires. Dessa época data seu poema *Com Hitler fui feliz*, incompreendido tanto pela direita como pela esquerda”⁴⁶³. Luz Mendiluce, além de se dedicar com afinco à poesia, bebe uma garrafa de whisky por dia.

Com Hitler fui feliz passa por correções e acréscimos e, em 1953, é incluído por Luz em uma coletânea com seus melhores poemas, lançada por ela própria (que, por conta da fortuna da família, muito fez para estimular e engrandecer o sistema literário e o mercado editorial não apenas de Buenos Aires, mas de boa parte da região circundante). Além de *Com Hitler fui feliz*, estão lá *Stalin* (uma fábula caótica entre garrafas de vodca e gritos incompreensíveis), *Luz Mendiluce e o amor* (um poema cruel, feito de humor negro e ironia), e *Apocalipse aos cinquenta anos* (uma promessa suicida que os conhecidos “tacham de otimista: com o ritmo de vida que leva, Luz Mendiluce é uma forte candidata a morrer antes dos trinta”⁴⁶⁴). Muitos anos depois, já parcialmente recuperada, e numa reviravolta bastante irônica, Luz Mendiluce se apaixona por uma mulher, uma mulher muito mais jovem, uma militante de esquerda chamada Claudia. Uma das evidências que apontam para a intensidade inaudita dessa paixão é o momento em que Luz mostra a Claudia sua foto com Hitler: “Luz leu seus poemas, mostrou seus livros traduzidos ao francês, lhe revelou a foto de sua primeira infância na qual aparece com Hitler, a animou a escrever, rogou para que a deixasse ler seus poemas (Claudia Saldaña disse que está apenas começando, que é muito ruim)”⁴⁶⁵. Pouco tempo depois, Claudia desaparece – “um grupo de desconhecidos sequestrou a jovem poeta”⁴⁶⁶.

É digno de nota o procedimento que faz de Hitler uma imagem

463 Ibidem. p. 31.

464 Ibidem. p. 32.

465 Ibidem. p. 35.

466 Ibidem. p. 37.

e um objeto, ambos interligados, interdependentes. Hitler sobrevive, na América Latina, como objeto e como imagem, como resíduo sentimental de uma infância, de um tempo primitivo, do qual não há propriamente memória, mas uma *reminiscência que ativa o passado*, que o faz passar continuamente pelo tecido do presente. Com um caso específico, com a história de uma poetisa e seu contato com uma relíquia, Bolaño consegue administrar e fazer ecoar em sua ficção toda a questão, por exemplo, do êxodo nazista em direção à América Latina, um vasto campo de múltiplos e polêmicos aspectos, que é condensado na fotografia de Hitler ninando uma menina⁴⁶⁷. A fotografia de Hitler é uma miniaturização da história, é precisamente um evento de clivagem dentro do arquivo da história. E vimos, no capítulo sobre o inventário e a portabilidade, o fundamental papel que exerce a miniaturização dentro do percurso de contingência e expressão que marca a emergência das vanguardas do início do século XX (precisamente o entreguerras que fomenta a imagem de Hitler). O fragmento criado por Bolaño diz respeito ao arquivo, relembra a inesgotabilidade do arquivo, mas só até certo ponto, pois indica também sua separação da massa do arquivo. A relíquia de Luz Mendiluce é sem dúvida um elemento de caracterização literária, porém, por estar no inventário, por ser parte fundamental de um questionamento historiográfico (mediado pela ficção), é também um resíduo de tempo, uma descontinuidade que emerge do arquivo,

467 Alguns exemplos de obras sobre o tema: COSTA, Sérgio Corrêa. *Crônica de uma Guerra Secreta – Nazismo na América: a Conexão Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 2005; GONI, Uki. *The Real Odessa: Smuggling the Nazis to Peron's Argentina*. Londres: Granta Books, 2002; WALTERS, Guy. *Hunting Evil: The Nazi War Criminals Who Escaped and the Quest to Bring Them to Justice*. Nova York: Broadway Books, 2010; BASCOMB, Neal. *Hunting Eichmann: How a Band of Survivors and a Young Spy Agency Chased Down the World's Most Notorious Nazi*. Boston: Houghton Mifflin, 2009; ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; McKALE, Donald M. *Nazis after Hitler: How Perpetrators of the Holocaust Cheated Justice and Truth*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2012; DUNSTAN, Simon; WILLIAMS, Gerrard. *Grey Wolf: The Escape of Adolf Hitler*. Nova York: Sterling, 2011.

problematizando-o.

O corte proposto por Bolaño envolve a justaposição de dois eventos distantes: o início da carreira e da ascensão de Hitler (1929, o ano da fotografia) e sua sobrevivência, sua condição póstuma na América Latina, já com a fotografia circulando como relíquia. É importante notar como Bolaño elide justamente o principal, a guerra, aquilo que seria o centro lógico de uma consideração acerca do nazismo e suas realizações. O evento salta aos olhos precisamente por sua ausência, e é claro que essa ausência é um procedimento de reforço da imagem que permanece, do resíduo absurdo de Hitler segurando uma criança nos braços. *Com Hitler fui feliz*: o poema de Luz Mendiluce indica também essa suspensão do tempo, esse abrupto recorte feito a partir do arquivo (exatamente como Koselleck aponta nas anotações do próprio Hitler, como citado mais acima). Por conta da concisão do texto e seu caráter elíptico, há sempre um tom de indecidibilidade que permanece, uma fuga da “explicabilidade erudita” de que fala Didi-Huberman. A ficção inventariante de Bolaño, por conta das múltiplas clivagens que a configuram, faz de Hitler e da poesia latino-americana uma coisa só, elementos articulados a partir de uma imagem – uma imagem que dobra o passado sobre o presente, inserindo a descontinuidade no próprio ser do tempo.

8. O *TRISTRAM SHANDY* NO INVENTÁRIO

O desconhecido é uma abstração; o conhecido, um deserto; mas o conhecido pela metade, o vislumbrado, é o lugar perfeito para fazer ondular desejo e alucinação.

Juan José Saer, *El entenado*

A literatura do inventário, por conta de sua condição-limite dentro da história da literatura e da história dos gêneros literários, apresenta um parentesco estreito com o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Trata-se de uma presença que se encontra também em vários momentos da crítica e da teoria literárias do século XX – *Tristram Shandy* vem sendo pensado e comentado desde os formalistas russos⁴⁶⁸, e sua complexidade e abrangência foi se expandindo com o passar do tempo. Foi apresentado, no início do percurso da tese, a leitura que Susan Sontag fez de *Vodu urbano*, o inventário de Cozarinsky, ligando-o diretamente ao espírito da obra de Sterne. O objetivo deste capítulo é rastrear a sobrevivência do *Tristram Shandy* nos textos ficcionais que formam o horizonte de análise da tese, aprofundando e ampliando, portanto, a sugestão dada por Sontag a partir de Cozarinsky. Mais do que sugestões temáticas, o *Shandy* é responsável por oferecer um modelo de *desvio formal* e um conjunto de possibilidades técnicas pouco exploradas, que as ficções do inventário, em diferentes graus de intensidade, procuram abarcar. O que as ficções do inventário realizam com o *Tristram Shandy*, portanto, é menos da ordem da influência do que da ordem da atualização, da apreensão de algumas das linhas de força do livro de Sterne que permanecem latentes. Meu objetivo é o de rastrear um *procedimento-shandy* dentro do inventário, que escoo em direção a uma teoria das comunidades atípicas, heteróclitas e delirantes.

Siegfried Kracauer afirmou que o *Tristram Shandy* é uma espécie de resposta ao caos que incorpora o próprio caos aos seus procedimentos. Como dar conta das inúmeras temporalidades que

468 SHKLOVSKY, Viktor. “The Novel as Parody: Sterne’s *Tristram Shandy*” In: _____. *Theory of Prose*. Tradução ao inglês de Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 1991, p. 147-170.

invadem o trabalho historiográfico e qual a medida possível que possa guiar a inevitável obrigação de construir barreiras, ou diques, para o trabalho de leitura da história? “A única solução real”, responde Kracauer, “supondo que exista”, “foi oferecida séculos atrás. Devemos seu redescobrimento a Robert Merton, que, com seu olfato para o genuíno, a descobriu no *Tristram Shandy*. A resposta de Tristram”, conclui Kracauer, “à pergunta acerca de como penetrar o caos é tão memorável que não posso resistir à tentação de reproduzi-la completa”⁴⁶⁹. A resposta de Tristram Shandy, que aqui resgato do resgate que Kracauer fez de Merton, é a seguinte:

Pudesse um historiógrafo tocar para diante a sua história, como um arrieiro toca a sua mula, - sempre em frente; ---- por exemplo, de Roma até Loreto, sem jamais voltar a cabeça quer para a direita, quer para a esquerda, - e teria condições de aventurar-se a dizer-vos, com uma hora de erro para mais ou para menos, quando alcançaria o termo de sua jornada; -- -- mas tal coisa é, moralmente falando, impossível. Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinquenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar. Terá sempre a solicitar-lhe a atenção, vistas e perspectivas que não poderá evitar de parar para ver, tanto quanto não pode alçar voo; terá, além disso, diversos
relatos a conciliar;
anedotas a recolher;
inscrições a decifrar;
histórias a entretecer;
tradições a peneirar;
personagens a visitar;

469 KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Tradução ao espanhol de Guadalupe Marando e Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010, p. 217. Tradução ao português minha.

panegíricos a afixar à porta;
 pasquinadas por sua causa: – De tudo isso, tanto o
 homem quanto a sua mula estão isentos. Para
 resumir a questão: a cada passo, há arquivos a
 consultar, bem como pergaminhos, registros,
 documentos e infundáveis genealogias, que a justiça
 uma e outra vez o obriga a voltar a ler. ---- Em
 suma, a coisa não tem fim⁴⁷⁰

Significativamente, é justamente essa passagem do *Tristram Shandy* que Enrique Vila-Matas resgata no fragmento de número setenta e dois de seu *Bartleby e companhia*. Vila-Matas fala da “arte de escrever o conto que nunca termina”,

esse conto infinito que em seu tempo Laurence Sterne descobriu em seu *Tristram Shandy*, em que nos diz que numa narrativa o escritor não pode conduzir sua história como um muleteiro conduz sua mula – em linha reta e sempre para frente –, pois, se for um homem com o mínimo de espírito, se achará na obrigação, durante sua marcha, de desviar-se cinquenta vezes da linha reta para se unir a este ou àquele grupo, e de maneira nenhuma poderá evitar isso: “Ser-lhe-ão oferecidas vistas e perspectivas que reclamarão perpetuamente sua atenção; e lhe será tão impossível não se deter para olhá-las como voar; terá, além disso, diversas
 Narrativas a compagnar:
 Relatos a compilar:
 Inscrições a decifrar:
 Histórias a tecer:
 Tradições a pesquisar:
 Personagens a visitar”.
 Em suma, diz Sterne, é o conto que nunca termina, “pois de minha parte asseguro-lhes que estou nele

470 STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 72-73.

há seis semanas, indo na maior velocidade possível, e ainda não nasceu”.⁴⁷¹

Kracauer comenta que essa é precisamente a dificuldade: “do mesmo modo que o próprio Tristram nunca consegue levar adiante seu relato além dos dias da infância – tanto a contar, tanto a investigar – é, 'moralmente falando', impossível para qualquer historiador segui-lo até que alguma vez chegue a Loreto”, e conclui:

A história geral, portanto, é um híbrido, algo situado entre a lenda e o Ploetz, esse imperecível manual analítico do qual memorizávamos as datas de batalhas e reis na escola primária. Como explicar a assombrosa longevidade desse gênero impossível? O que nos aparece como uma “construção imaginária” foi a *raison d'être* da história geral a maior parte do tempo. Nosso interesse no curso da história se funda em profecias religiosas, cálculos teológicos e ideias metafísicas acerca do destino da humanidade. Como todas as inquisições básicas, a busca dos destinos dos impérios e povos se origina na abordagem desde “cima”: um modo de apreender e refletir que somente na Idade Moderna cedeu diante da abordagem desde “baixo”. Ainda assim, não por completo. As velhas perguntas, metas e espelanismos persistem, unindo forças com as necessidades e interesses que surgem do contato do historiador nos assuntos de seu tempo. Eles também o convidam a dar conta da sequencia temporal, do passado como um todo, De fato, sob o impacto de ambas preocupações, contemporâneas e tradicionais, não pode evitar conduzir sua mula diretamente a Loreto. A história geral poderia ser mais vulnerável aos ataques se não fosse porque, em boa medida, está a serviço de fins não históricos.⁴⁷²

471 VILA-MATAS. *Bartleby e companhia*. p. 161.

472 KRACAUER. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. p. 218. Em uma das notas referente a essa passagem, Kracauer escreve: “Há

A reflexão de Kracauer dá a base para uma abordagem do *Tristram Shandy* que considere sua potencialidade para o presente, sua operatividade para o contemporâneo. O livro de Sterne tomado, portanto, na sua condição não tanto de texto literário canônico e sim de material bruto para introjeção posterior nas ficções do inventário, na condição de matéria discursiva e histórica aberta a intervenções (um modelo que está posto já em Sterne e em seu uso da digressão). Assim como serviu a Kracauer para dar a dimensão da descontinuidade dos processos historiográficos, o *Tristram Shandy* serve às ficções do inventário (e também certos momentos da arte e da literatura na contemporaneidade) para dar a dimensão da descontinuidade também no que diz respeito às técnicas literárias, especialmente no que diz respeito ao trato com as temporalidades heterogêneas que emergem da tradição e do arquivo.

8.1) O shandy e a performance do ficcional

Assim como Dostoiévski afirmou que todos viemos de debaixo d'*O capote* de Gógol⁴⁷³, é possível afirmar que as ficções do inventário encontraram terreno fértil sob os tecidos de *Tristram Shandy* e Laurence

um surpreendente ar de família entre os procedimentos do historiador ao estilo de *Tristram* e o artista do *film*, como descrevi em outra parte. Me permito citar minhas próprias palavras: 'Cabe imaginar o verdadeiro artista cinematográfico como um homem que começa a contar uma história mas, ao filmá-la, se vê tão sobrecarregado por seu desejo de abarcar toda a realidade física – assim como pela sensação de que deve abarcá-la se pretende contar a história, qualquer história, em termos cinemáticos –, que penetra ainda mais profundamente na selva dos fenômenos materiais, arriscando a se perder de modo irremediável se não volta, com grande esforço, aos caminhos dos quais partiu' (Ver Siegfried Kracauer, *Theory of Film, op. Cit.*, p. 255 [*Teoría del cine. La redención de la realidad física. Op. Cit.*, p. 318]). Cf. KRACAUER. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. p. 263-264.

473 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 421.

Sterne. O caso mais direto de apropriação está na *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, que dá ao seu grupo de conspiradores o nome de *shandys*: “la caída de Varese, la crisis nerviosa de Biely y la inesperada aparición de un artista célibe, gratuito y delirante en el campo de visión de Duchamp fueron los pilares sobre los que se asentó la sociedad secreta shandy”⁴⁷⁴. A partir daí, a transformação da vibração delirante de Sterne em comunidade, em conjura e em grupo conspiratório é identificável em todos os outros textos – cada um deles articulando essa transformação a partir de um ponto de convergência entre os membros de seus “grupos”: a infâmia em Borges; o exílio em Cozarinsky; o nazismo em Bolaño; a iconoclastia em Wilcock. A incidência direta de Sterne sobre todos os textos é o que menos importa. Está em questão, por outro lado, o como ele é refratado, a partir da *Historia abreviada* de Vila-Matas, para as outras ficções postas em contato.

Em um ensaio da juventude, Georg Lukács constrói um diálogo em torno da obra de Sterne, colocando três vozes para debater sobre as potencialidades de *Tristram Shandy* para o futuro da literatura. Duas posições entram em confronto no texto de Lukács, aquela que defende a produtividade formal do livro de Sterne e aquela que descarta a obra como confusa e caótica. Trata-se de “Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne”, publicado na coletânea *A alma e as formas*, que Lukács publica em 1910 em húngaro e em 1911 em alemão. Desde as primeiras linhas nota-se como o próprio Lukács explora o influxo desordenador do *Tristram Shandy*, adaptando também à linguagem ensaística o súbito movimento de liberdade formal que o livro de Sterne pode oferecer. Mais do que um comentário historicizante com relação ao *Tristram Shandy*, Lukács oferece uma experiência de leitura e, o que é mais importante, um procedimento de reutilização e apropriação do legado inventivo de Sterne. O crítico húngaro fala de Goethe e de sua dívida para com Sterne, enfatizando aquilo que o século XIX “deve a Sterne”, tendo ainda que aprender “tudo que ainda pode pegar emprestado dele”⁴⁷⁵.

474 VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 13.

475 “As if I didn't know – and I'm perfectly certain you know it too – what

Essa perspectiva de Georg Lukács é encontrada também nas ficções do inventário: *Tristram Shandy* como fonte de empréstimos, roubos, saques e contrabandos – uma espécie de estrutura mágica cuja velocidade de renovação é diretamente proporcional à dimensão e frequência com que é rapinada. O contato com o livro de Sterne, portanto, favorece uma tomada de posição diante do ficcional, mais do que uma simples fonte de inspiração para temas ou histórias. O legado de Sterne, quando considerado a partir do corte oblíquo do inventário, é da ordem do procedimento, e não da ordem da influência. É aquilo que Wolfgang Iser, ao comentar o *Tristram Shandy*, identifica como a passagem do “mimético” para o “performativo”: “O romance foi inicialmente orientado para a mimesis, apresentando um modelo de um mundo dado. Mesmo que esse modelo não seja nada mais que uma cópia, ele produz sua 'imagem' através de um ato que não é mimético, mas performativo”⁴⁷⁶. A imagem do *Tristram Shandy*, que atravessa os tempos e alcança as ficções do inventário, solicita, portanto, uma apropriação que seja ela também performativa, não apenas reprodutória, especular, mimética. Para Iser, a própria subjetividade engendrada pelo

Sterne meant to Goethe, with what grateful affection he always spoke about him, as of one of the most important experiences of his whole life! Don't you remember? Don't you recollect the passage where he says that the nineteenth century, too, must realize what it owes to Sterne and learn to see what it could still borrow from him?” In: LUKÁCS, Georg. “Richness, Chaos, and Form: A Dialog Concerning Laurence Sterne”. *Soul and Form*. Tradução para o inglês de Anna Bostok. Londres: Merlin Press, 1974, p. 127.

476 “Transforming epic space into a stage set – as *Tristram Shandy's* theatre imagery suggests – entails a shift in emphasis as regards what narrative literature is usually meant to achieve. The novel had been primarily orientated towards mimesis, presenting a model of a given world. But even if such a model is nothing but a copy, it nevertheless produces its 'image' through an act that is not mimetic but performative. No matter what the concept of mimesis entailed throughout its long history, it could only come about through some kind of production” In: ISER, Wolfgang. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Tradução para o inglês de David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 92.

Tristram Shandy é performativa, uma vez que a obra continuamente refaz e questiona seus postulados, em um movimento de autoconsciência que exacerba seus movimentos técnicos e formais⁴⁷⁷ – o que incide diretamente sobre a apropriação inventariante da técnica literária de Sterne.

É mais produtivo, portanto, alcançar o inventário naquilo que ele atualiza do *Tristram Shandy* (o performativo) do que aquilo que ele escamoteia ou do qual ele procura escapar (a mimesis). A performatividade shandiana sublinhada por Iser está em sua proliferação, na constante revisão dos processos que formam a ficção, e por isso a ampla atenção que Sterne dedicou à técnica da digressão (para a qual Iser dedica um capítulo específico). Diante do *Tristram Shandy*, a literatura do inventário postula um passado que não pode absolutamente ser tomado como tal, em sua dimensão pacífica de *como foi*. Deve investir na posição oposta, não em uma boa consciência histórica, mas em uma má consciência carregada de tempos não-condizentes entre si. É preciso enunciar ficcionalmente a experiência com o passado, pois é dele que emergem as imagens que definem a mobilidade teórica, crítica e literária do contemporâneo. Nas palavras de Paul Zumthor: “O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos”, uma vez que possuímos “uma historicidade própria, pela qual e na qual existir. É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva”, e finaliza: “inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado”⁴⁷⁸.

Zumthor chega a essa conclusão – uma espécie de profissão de fé do historiador e, em última instância, de todo aquele que entra em contato com narrativas (que Zumthor chama, de forma geral, *poesia*) –

477 “The greater the awareness, the clearer it becomes that subjectivity is performative, for it emerges as a continual self-fashioning”. Idem. p. 114.

478 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 97-98.

depois de abordar justamente a questão do performativo. Para o teórico francês, “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”, além de aparecer “como uma ‘emergência’”, como algo que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”⁴⁷⁹. Se Iser coloca o *Tristram Shandy* mais ao lado do performativo que do mimético, confiando na imagem autoconsciente que a obra lança ao futuro, Zumthor coloca a ênfase da performance no exercício do resgate, da “emergência”. Nesse sentido, o resgate que a literatura do inventário promove da obra de Sterne é performativo em sua tentativa de, nas palavras de Zumthor, “concretizar” um artefato arcaico, colocá-lo em uso, retirá-lo da simples “virtualidade” e incorporá-lo à “atualidade” do fazer literário do presente.

No caso da literatura do inventário, essa atualização do *Tristram Shandy* passa por um filtro formal, o que reforça em mais um ponto a aproximação performativa com a obra de Sterne. Pois a performance de resgate do passado, levada a cabo na literatura do inventário, deixa um rastro justamente na forma utilizada para “atualizar” a visão de Sterne. Escreve Zumthor: “Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a ‘forma’, improvável”, trata-se, por isso, de uma “palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela [performance] refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único”, pois “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”⁴⁸⁰.

479 Ibidem. p. 31.

480 Ibidem. p. 33. Reforçando nesta passagem aquilo que poderia fazer eco ao contato proposto por Michel Foucault entre a arqueologia e a performance: “A palavra arqueologia não tem valor de antecipação; designa somente uma das linhas de abordagem para a análise das *performances* verbais: especificação de um nível – o do enunciado e do arquivo; determinação e esclarecimento de um domínio; as regularidades enunciativas, as positivities; emprego de conceitos como os de regra de formação, derivação arqueológica, *a priori* histórico” Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 231.

No inventário, portanto, a performance do resgate se dá na criação da própria forma inventariante, da própria ficção que se organiza como inventário, como gesto inventariante. É performático porque age sobre a história *através de sua forma*, condensando em sua construção o contato e o confronto entre suas temporalidades, colocadas em jogo na passagem da “virtualidade” para a “atualidade” (cerne do movimento performático de leitura da história, segundo Zumthor). Uma vez que a performance “refere-se a um momento tomado como presente”⁴⁸¹, é possível considerar o *Tristram Shandy* como um dos muitos momentos que configuram a literatura do inventário, um dos muitos elementos que, articulados em conjunto, formam a feição inventariante das ficções analisadas neste trabalho. Pois, conforme apontado anteriormente, o inventário se configura dentro de um cenário pautado por uma *estética relacional* (definida, por sua vez, pelo contato e entrelaçamento de forças).

Esse retorno ao *Tristram Shandy* é o resgate de uma imagem possível do passado, uma coleta particular, sem pretensão à totalidade ou à completude. Um exercício, de resto, inerente ao presente, uma vez que, ainda segundo Zumthor, “saímos do mundo tranquilizador dos grandes eruditos humanistas”, e continua:

Os últimos dentre eles, um Curtius, um Auerbach, nos deixaram há mais de trinta anos! Para eles, a coleta dos fatos constituía uma Origem: além disto, seu gênio foi organizar o inventário, apreender uma perspectiva, fazer jorrar a ideia que se supunha latente. Na melhor das hipóteses, essa maneira de operar hoje degradou-se em medíocre propedêutica. Ela exigia uma inocência que a história (logo ela!) nos roubou. Racionalidade não significa mais para nós capacidade argumentativa nem lógica analítica, mas derrapagem controlada entre as aparências; e se a teoria não interessa mais a muita gente (e aterroriza alguns), é porque ela tendia a nos fazer

481 Ibidem. p. 50.

andar nos trilhos.⁴⁸²

Curtius morreu em 1956. Auerbach, no ano seguinte. Suas vidas, suas posturas, seus projetos duraram pouco no mundo pós-guerra – e Zumthor sublinha que com eles também se foi a busca pela “Origem”, a pesquisa como vislumbre e resolução de uma totalidade. Uma expressão de Zumthor é particularmente relevante: o gênio dos grandes humanistas estava na organização do inventário, na apreensão de uma perspectiva e, por fim, no “fazer jorrar a ideia que se supunha latente”. A ênfase recai, evidentemente, sobre *organizar o inventário*, uma tarefa humanística que a literatura do inventário tanto refere quanto abandona – e aqui relembro a definição que Warburg deu de seu *Atlas* (como apresentado no capítulo sobre “o inventário e a rarefação do eu diante do arquivo”) como um “inventário de pré-cunhagens documentáveis”. A ficção que se constrói sob a forma do inventário anuncia justamente a quebra da organização, pois seu processo de emergência é, em si mesmo, uma retomada e uma negação desse princípio.

O inventário – na acepção contemporânea do pós-guerra – passa a ser um exercício permanente de montagem e não mais uma elegia da totalidade. Um sentimento em direção ao literário e seu relacionamento com a história distinto daquele de Erich Auerbach, quando escreve, em *Mimesis*, que “cada acontecimento, em toda sua realidade cotidiana, é, ao mesmo tempo, membro de um contexto histórico-universal, sendo que todos os membros estão relacionados entre si, e, portanto, são também compreensíveis como sempiternos ou supratemporais”⁴⁸³. Tanto o “contexto histórico-universal” apontado por Auerbach quanto os qualificativos “sempiterno” e “supratemporais” indicam a “Origem” que Zumthor aponta como perdida – uma totalidade que hoje é fraturada, e da qual se pode apreender somente resíduos, fragmentos, traços. O inventário se estrutura a partir da consciência de que não se pode encontrar, no interior da história que vasculha, qualquer elemento

482 Ibidem. p. 98.

483 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 136.

“sempiterno” ou “supratemporal”, pois todo fragmento do inventário está posto diante do tempo e diante de sua contingência histórica, pois é isso que repercute diretamente na forma literária que emerge dessa conjunção. Tomando o *Tristram Shandy* como ponto de fuga privilegiado nessa perspectiva, não surpreende o fato de Auerbach não citar nenhuma vez Sterne ou o *Tristram Shandy* em *Mimesis*. Sabemos, além de tudo, que a inclusão do capítulo sobre *Dom Quixote* foi tardia e, até certo ponto, executada com relutância por Auerbach⁴⁸⁴ - o que indica, ao menos, uma receptividade restrita com relação a obras de certa forma “inclassificáveis”, quesito no qual o *Tristram Shandy* se encaixa perfeitamente.

Um texto tardio de Auerbach, no entanto, parece dar mostras de certa oscilação por parte do crítico, uma espécie de lampejo visionário diante dos novos tempos que se anunciavam. “Filologia da literatura mundial” foi publicado originalmente como “Philologie der Weltliteratur”, em um volume de homenagem a Fritz Strich lançado em 1952 (período em que Auerbach já estava nos Estados Unidos, dando aulas na Universidade de Yale). Strich (1882 – 1963) era uma espécie de figura especular de Auerbach. Dez anos mais velho, Strich preparou, de certa forma, o caminho para Auerbach (especialmente no que diz respeito à transição entre um judaísmo de origem e a pretensão de, enquanto filólogos, alcançarem um distanciamento crítico com relação a qualquer tipo de pertencimento). No mesmo ano de lançamento de *Mimesis* (1946), Fritz Strich lança sua obra mais celebrada, *Goethe und die Weltliteratur*, na qual postulava “uma perspectiva europeia e cosmopolita que rejeitava qualquer tipo de nacionalização ou etnicização da política e da cultura”⁴⁸⁵. O texto tardio de Auerbach em

484 “É sabido que a primeira edição do *Mimesis* (1946) de Auerbach não continha o capítulo sobre “Dulcinea encantada”, que só lhe foi incorporado a partir da tradução mexicana de 1950. (...) Para um livro como *Mimesis*, tão sério quanto escrito com uma serenidade trágica, a escolha do *Quijote* provocava hesitação” In: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 232.

485 “This increased assimilatory position of liberal Jews can be demonstrated by pointing to the case of the German-Jew philologists, Fritz

questão, portanto, incorpora parte dessa postura, deixando mais questionamentos abertos do que respostas.

Desde a primeira frase, Auerbach dá certo espaço à instabilidade, à incerteza e à dúvida, e isso ocorre no momento em que utiliza a expressão “futuro provável”: “é tempo de nos perguntarmos sobre qual significado pode conversar o termo 'literatura mundial' [*Weltliteratur*], em seu sentido goethiano, quando referido ao presente e ao futuro provável”⁴⁸⁶. Em seguida, Auerbach passa a considerações sobre o confronto entre tradições locais e a dita literatura mundial, reforçando que o “nivelamento” e a “uniformização” ocasionam sentimentos nacionalistas que são, em geral, bastante violentos (uma dialética entre o próprio e o alheio que, como estamos vendo, é fundamental para a criação de uma ficção como *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño). E Auerbach argumenta que a “estandardização – seja conforme o modelo europeu-americano, seja conforme o russo-bolchevista – espalha-se sobre tudo”, e que “não importa quão diferentes sejam os modelos, suas diferenças são relativamente pequenas se os compararmos com os antigos substratos – por exemplo, com as tradições islâmica, hindu ou chinesa”⁴⁸⁷. A abertura à incerteza do futuro leva, no texto de Auerbach, também à abertura a outras tradições – um elemento praticamente ausente de *Mimesis*, o que reforça a hipótese de que a experiência de Auerbach na Turquia tenha

Strich and Erich Auerbach. Both turned to Goethe's concept of a universalistic, cosmopolitan literature. (...) When turning to Goethe's concept of 'world literature', he did this not from a Jewish point of view, but from a European cosmopolitan perspective that rejected any kind of nationalization and ethnicization of politics and culture.” In: KILCHER, Andreas B. “Jewish literature' and 'World literature': Wissenschaft des Judentums and its concept of literature”. In: GOTZMANN; WIESE (eds). *Modern Judaism and Historical Consciousness: identities, encounters, perspectives*. Leiden: Brill Publishers, 2007, p. 320.

486 AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 357.

487 *Ibidem*, p. 358.

contribuído para essa ampliação técnica e epistemológica⁴⁸⁸. “Filologia da literatura mundial” é um exemplo condensado tanto da ampliação quanto da resistência de Auerbach diante de um novo cenário, “um mundo”, segundo suas palavras, “na qual essa mentalidade [histórico-perspectivística, nos moldes dados por Goethe, e a pesquisa filológica derivada daí] não poderá mais ter grande significado prático”⁴⁸⁹.

Mais adiante, contudo, Auerbach afirma que devemos “fazer tudo o que estiver a nosso alcance para que tal perda não se dê”⁴⁹⁰, sendo “urgente a tarefa de recolher o material e organizá-lo de modo coerente”⁴⁹¹. No texto, Auerbach dá conta do diagnóstico sem, porém, estabelecer um procedimento condizente com o cenário – afirma que via uma *kairós* da historiografia interpretativa, mas para aproveitar esse “tempo propício” oferecia uma postura marcada pela “visão de conjunto”, na qual ainda se busca uma coerência nos moldes essencialistas. Auerbach parece ver com clareza a mudança do horizonte epistemológico que contemplava, ainda que isso refletisse em um conflito intenso entre sua formação e aquilo que se anunciava. Giorgio Agamben, assim como Auerbach, vislumbra uma *kairós* da historiografia interpretativa, oferecendo, no entanto, um desdobramento que ilumina e coloca em perspectiva tanto o ponto de virada percebido por Auerbach quanto seu posicionamento. “A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo”, escreve Agamben, “mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade (...), ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo cairológico da história autêntica”⁴⁹².

488 Cf. KONUK, Kader. *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

489 AUERBACH. *Ensaio de literatura ocidental*. p. 359.

490 Ibidem. p. 360.

491 Ibidem. p. 361.

492 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 128.

Auerbach, por sua vez, afirma que o objetivo final da pesquisa é “a apreensão do movimento do todo; este, por sua vez, só pode ser percebido limpidamente quando todos os seus membros tiverem sido captados em sua peculiaridade”⁴⁹³. São palavras precisas: “o todo”; a percepção “límpida”; a totalidade dos “membros” – uma ampla rede semântica que se espalha por todo o ensaio de Auerbach. Um contraponto possível à limpidez de Auerbach poderia ser o verbete de Georges Bataille na revista *Documents*, “Poussière”, *poeira*, publicado no número 5, de outubro de 1929. Cito o trecho final do verbete:

Quando as gordas meninas 'aptas para todo serviço' se armam a cada manhã com um grande espanador, ou até mesmo com um aspirador de pó, talvez não ignorem totalmente que contribuem tanto quanto os cientistas mais positivos a distanciar os fantasmas malfeitores que a limpeza e a lógica desencorajam. É certo que mais dia menos dia o pó, dado que persiste, provavelmente começará a vencer as empregadas, invadindo imensos escombros de mansões abandonadas, armazéns desertos: e nessa época distante, já não subsistirá nada que salve dos terrores noturnos, na ausência dos quais nos tornamos tão grandes contadores...⁴⁹⁴

Com algumas décadas de antecedência, Bataille já anuncia o tempo hostil que Auerbach mais tarde perceberá – ainda que Bataille a qualifique como uma *época distante*, o que é, provavelmente, uma ironia. Por cima da limpidez, portanto, há sempre uma camada de pó – de desvio, delírio, multiplicidade e caos – que está aparentada com os “terrores noturnos” e com os “fantasmas” de quem os “cientistas mais positivos” sempre procuram manter distância. No início do verbete,

493 AUERBACH. *Ensaio de literatura ocidental*. p. 372.

494 Cf. BATAILLE, Georges. “Polvo”. In: _____. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Tradução para o espanhol de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 43. A tradução ao português é minha.

Bataille fala da camada de pó que certamente se acumulou sobre o corpo da Bela Adormecida – sendo esse um elemento jamais contemplado pelos narradores antigos. Ou seja, uma mostra de que a recusa da “limpidez” e a evocação do “pó” são procedimentos não apenas diante do futuro que se anuncia, mas, principalmente, diante dos eventos não-contemplados do passado.

O novo cenário disposto diante de Auerbach encerrava em si, portanto, uma chance de liberdade, de abertura de métodos e de possibilidades. Mais do que uma visão de conjunto, ou do recrudescimento do método filológico de leitura total, esse cenário permitia uma transformação de perspectiva – do tempo cronológico tomado como regra e parâmetro para um “tempo cairológico” no qual as ramificações dos objetos criam a sintaxe própria dos trabalhos do pensamento. O tempo cairológico proposto por Agamben (na esteira de Nietzsche, Benjamin e Heidegger⁴⁹⁵) é da ordem do imprevisível, bastante condizente com a imagem que Bataille oferece em seu verbete sobre o pó – o tempo cairológico leva àquela brecha histórica, na qual as defesas estão baixas e os “fantasmas malfeitores” podem finalmente vir à tona. Mais do que uma filologia do todo e da coesão (do sistema que esgota as variáveis de seu objeto), a emergência do tempo cairológico só pode acontecer a partir de uma filologia do fragmento, pois é na

495 “Heidegger, na *Carta sobre o humanismo*, pôde escrever que ‘a concepção marxista da história é superior a qualquer outra historiografia’. Talvez seja mais interessante notar que, nos escritos dos últimos anos, tendo abandonado o projeto de uma explicação originária do tempo como horizonte da compreensão do ser, apresentado em *Sein und Zeit*, o pensamento de Heidegger depara-se com uma dimensão na qual, já consumada a superação da metafísica, a historicidade do homem poderia ser pensada de maneira totalmente nova. Não tentaremos explicitar aqui o conceito de *Ereignis* (Evento), que designa o centro e, ao mesmo tempo, o limite extremo do pensamento de Heidegger depois de *Sein und Zeit*. Na perspectiva que nos interessa, porém, devemos ao menos mencionar que ele permite pensar o Evento não mais como uma determinação espaciotemporal, mas como a abertura da *dimensão* originária sobre a qual se funda toda dimensão espaciotemporal” Cf. AGAMBEN. *Infância e história*. p. 126-127.

montagem dos resíduos dispersos da história que o homem pode escapar do “tempo linear contínuo”, colhendo a oportunidade favorável de apresentar um viés pouco explorado do pensamento.

Na perspectiva de Georges Didi-Huberman – aquela desenvolvida a partir de Aby Warburg em *Atlas, como levar o mundo nas costas?* –, esse embate entre a coesão do todo e a potência do fragmento leva a uma “crise de legibilidade” que deve, necessariamente, forçar a revisão dos métodos de pesquisa e reflexão. Também Didi-Huberman (como Auerbach no ensaio de 1952) está preocupado com a passagem de um paradigma antigo para um renovado, ainda que sua reflexão esteja direcionada de forma específica ao atlas construído por Warburg – mas isso não impede a aplicação de suas conclusões. Didi-Huberman aponta que o atlas de Warburg é uma ferramenta iconológica somente até o momento de desconstruir as suposições da própria iconografia, “uma vez que abre a falha dos *sintomas* na legibilidade global das tradições simbólicas”, e completa: “Isso supõe uma filologia não convencional, uma filologia em busca de *Urworte* [palavras originais, primitivas] constantemente modificados por processos competidores de intensificação e neutralização, de polarização e despolarização, de singularização e tipologização”⁴⁹⁶. Novamente a filologia, mas agora com outra feição: uma filologia que esteja em busca de elementos originais que estejam sempre em estado de permutação, “constantemente modificados”. Esses elementos arcaicos devem

496 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, p. 171. De resto, a filologia, como qualquer outra coisa no mundo, é atravessada e situada pelo contexto que a determina – respeita, portanto, as limitações da história, como vemos na seguinte passagem de Burckhardt: “Giannozzo Manetti, estadista e grande erudito florentino (morto em 1459), foi o primeiro a aliar à polêmica dogmática contra os judeus o aprendizado do hebraico e de toda a ciência judaica. Desde criança, papa Nicolau V incumbiu Manetti de traduzir novamente a Bíblia, uma vez que o pensamento filológico da época compelia ao abandono da Vulgata” Cf. BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2009, p. 196.

oferecer, no momento do resgate (da exumação), os traços dessa oscilação da qual são testemunhas – a oscilação entre a “intensificação e a neutralização”, como coloca Didi-Huberman. Por isso a insistência desse último em ler Warburg a partir de seu projeto do *intervalo* – uma “iconologia dos intervalos”, na qual o real problema da pesquisa reside no que há entre um termo e outro, ou seja, tudo aquilo que se coloca como obstáculo, como fricção, durante o percurso de investigação.⁴⁹⁷

Mais do que esgotar um tema, assunto, literatura ou história, vale, portanto, o percurso que se constrói a partir dos fragmentos dispostos em uma montagem contingente. Curiosamente, em uma passagem de seu ensaio que antecipa o diagnóstico muito posterior de Zumthor (citado mais acima), Auerbach lamenta o ocaso de uma época e, principalmente, de um método correlato:

Por mais esperançosa que pareça nossa situação em suas linhas gerais, são grandes as dificuldades práticas e de detalhe. A fim de realizar as tarefas de compreensão e exposição, é necessário que ao menos alguns indivíduos dominem, por experiência e pesquisa próprias, o conjunto ou boa parte da literatura mundial. Ora, em consequência da abundância de material, de métodos e de pontos de vista, isso tornou-se quase impossível. Possuímos material de seis milênios, de todas as partes da Terra, e em aproximadamente cinquenta línguas literárias. Muitas das culturas de que hoje temos notícia eram ainda desconhecidas há cem anos, e de outras conhecia-se apenas uma ínfima parte das fontes hoje disponíveis. Mesmo sobre as épocas com as quais nos ocupamos há séculos descobriu-se tanta coisa de novo que nossas concepções a respeito alteraram-se fortemente, ao mesmo passo em que surgiam novos problemas. Acrescente-se a isso que já não é possível ocupar-se exclusivamente com a literatura de um período cultural: há que estudar as condições sob as quais ela se

497 Ibidem. p. 107.

desenvolveu, há que levar em conta as condições religiosas, filosóficas, políticas e econômicas, as artes plásticas e mesmo a música, e há, assim, que acompanhar os resultados da constante pesquisa especializada em cada uma dessas áreas.⁴⁹⁸

Há basicamente dois caminhos diante dessa desanimadora perspectiva: fracassar de forma melancólica e resignada ou, seguindo a receita de Samuel Beckett, fracassar de forma consciente, fracassar de forma produtiva⁴⁹⁹. É evidente que diante de “seis milênios de material” qualquer ilusão de completude se dissolve, ainda que isso pudesse ser evidenciado não apenas pela quantidade de material, mas pela própria limitação operatória de uma consideração teórica que visa a completude. Não é o material (ou sua quantidade) que dificulta a pesquisa, e sim um posicionamento diante desse material, um posicionamento que limita os resultados críticos por privilegiar uma visão total impossível, invés de colocar a ênfase sobre o percurso que se pode realizar dentro do caos do material disponível. Ecoa aqui, mais uma vez, o texto de Said em *Humanismo e crítica democrática*, analisado na segunda parte da tese, no qual se acena – com Auerbach e Foucault – uma problematização e um resgate diferenciado da filologia.

O panorama oferecido por Auerbach no trecho citado acima, que é normalmente lido como uma lamentação, como a enunciação de um prolongado trabalho de luto pelo método perdido (“já não é possível...”), pode ser resgatado como seu exato oposto: um manual

498 AUERBACH. *Ensaio de literatura ocidental*. p. 363.

499 “All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better” In: BECKETT, Samuel. *Worstward Ho*. Londres: John Calder, 1983, p. 7. Ou ainda: “Tudo de outrora. Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” In: BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 65. Sobre o texto de Beckett, ver o ensaio de Alain Badiou, “Ser, Existência, Pensamento: Prosa e Conceito”, In: BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 117-162.

desencantado de navegação pelo tempo presente, pois condensa todas as dificuldades que espreitam o trabalho crítico em cada canto obscuro de seu processo. A literatura do inventário, a partir disso, apresenta-se como uma colocação em prática desse manual de navegação, pois está constantemente fazendo referência ao todo perdido (à completude que foi sempre impossível, mas cuja impossibilidade torna-se cada vez mais visível), sem, contudo, deixar de lado o aspecto experimental da ficção, ao qual cabe o movimento em direção à multiplicidade de práticas, mais do que um luto pelos métodos perdidos, à maneira de Auerbach. Muito mais do que um espelhamento da totalidade do mundo, a literatura do inventário estabelece um percurso em constante reconfiguração, no sentido em que suas bases não estão dadas de forma hierarquizada, e sim a partir de uma permutação crítica e autoconsciente de suas partes e dos fragmentos envolvidos⁵⁰⁰.

8.2) O procedimento-shandy: imaginação, caos e coerção

500 Acerca do problema posto a partir do confronto entre a totalidade e o fragmento, um comentário de Lévi-Strauss em *O totemismo hoje*: “A este nosso trabalho, iniciado em 1960, o ano de 1910 é um ponto de partida cómodo: a exacta distância de meio-século, e o facto de em 1910 terem aparecido duas obras de dimensões muito desiguais, muito embora as 110 páginas de Goldenweiser viessem a exercer uma influência teórica mais durável do que os quatro volumes de Frazer, que somaram 2200 páginas... No mesmo momento em que Frazer publicava, depois de os ter reunido, a totalidade dos factos então conhecidos, para fundar o totemismo como sistema e explicar-lhe a origem, Goldenweiser contestara que houvesse o direito de sobrepor três fenómenos: a organização clânica, a atribuição aos clãs de nomes ou emblemas animais e vegetais, e a crença num parentesco entre o clã e o seu totem”. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O totemismo hoje*. Tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 15. Dois projetos são contrapostos, o de Frazer e o de Goldenweiser. O primeiro com a “totalidade dos fatos conhecidos”, procurando a “fundação” de um “sistema”. Lévi-Strauss ressalta não apenas a concisão de Goldenweiser, que dificilmente poderia gerar interesse por si só, mas especialmente a “influência teórica” produzida por seus procedimentos de pesquisa. Destaca-se, portanto, mais a montagem e a seleção do que a busca pela totalidade.

O objetivo dessa explanação é salientar a proximidade de tal procedimento daquele que Iser encontrou no *Tristram Shandy*, que por sua natureza heteróclita e atípica representa um ponto de fuga histórico e literário dos mais importantes para a sedimentação da literatura do inventário. Iser apresenta o caráter performativo do *Tristram Shandy*, ressaltando sua diferença do panorama mimético ao qual a literatura historicamente se pautou – o que fica bastante evidente no próprio esforço de leitura de Erich Auerbach, como vimos. Parto também da indicação que Siegfried Kracauer oferece em *History: The Last Things Before the Last*, no qual executa uma leitura do *Tristram Shandy* como procedimento valioso para o trato com o caos (do arquivo, da documentação e da acumulação) dentro da historiografia⁵⁰¹. O procedimento-shandy que desenvolvo aqui está em débito não apenas com a argumentação de Kracauer, mas igualmente com o trabalho de Robert Merton que Kracauer cita em seu livro. Em *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*, de 1965, Merton foca especialmente no fenômeno da digressão em Sterne, tentando, simultaneamente, interpretá-lo e praticá-lo de forma ensaística. A matéria discursiva de Sterne é incorporada por Merton em sua argumentação, e a análise histórica do surgimento do *Tristram Shandy* é balanceado com considerações acerca das sobrevivências possíveis de seu legado digressivo na posterior história da literatura⁵⁰².

O *Shandy* de Sterne, portanto, auxilia não apenas a visão contemporânea da literatura do inventário, mas contribui para posicioná-la dentro de um debate pertinente acerca dos limites entre crítica e ficção, especialmente no que diz respeito à mescla de procedimentos e suas respectivas sobrevivências depois da implosão do paradigma auerbachiano – diagnosticada, de forma enviesada, por ele mesmo.

501 KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Tradução ao espanhol de Guadalupe Marando e Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

502 MERTON, Robert K. *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*. Nova York: The Free Press, 1965. (reedição: Chicago: University of Chicago Press, 1993).

Vejamos, portanto, a medida dessa intervenção do *Tristram Shandy* sobre as ficções do inventário e, principalmente, as feições dessa tardia absorção de um livro historicamente e tecnicamente tão complexo.

8.3) O procedimento-shandy e a mobilidade dos corpos e das teorias

A aproximação da poética do inventário com o *Tristram Shandy* de Sterne ocorreu também a Roberto Bolaño, que apontou essa possibilidade de contato em um comentário justamente ao livro de Juan Rodolfo Wilcock, *A sinagoga dos iconoclastas*. Em uma de suas colunas para o jornal chileno *Las Últimas Noticias* (em algum ponto entre maio de 1999 e julho de 2001), Bolaño escreve: “O livro de Wilcock me devolveu a alegria, como é possível apenas com as obras-primas da literatura que são, ao mesmo tempo, obras-primas do humor negro, como os *Aforismos* de Lichtenberg ou o *Tristram Shandy* de Sterne”⁵⁰³. Como visto anteriormente, a presença do livro de Sterne é fundamental para a construção da *História abreviada da literatura portátil*, de Vila-Matas. Dando crédito à hipótese de que *A sinagoga dos iconoclastas*, de Wilcock, foi importante para a realização de *A literatura nazi na América*, de Roberto Bolaño, e lembrando o elogio que acabei de citar (a aproximação entre Wilcock e Sterne feita por Bolaño), fecha-se o circuito. Mais do que a utilização de cenas do *Tristram Shandy* ou do estilo literário de Laurence Sterne, o que está em jogo é o gesto de lançar luzes sobre a abertura de procedimentos oferecida pelo *Shandy*. Para os autores das ficções do inventário, o procedimento-shandy é aquilo que articula suas comunidades de figuras atípicas – aquilo que inaugura a analogia que vai do particular ao particular, e não mais do geral ao particular (ou vice-versa)⁵⁰⁴.

O procedimento-shandy organiza as comunidades do inventário tanto no tempo quanto no espaço – pode ser uma comunidade “na América” ou na cidade (“urbano”, *Vodu urbano*), uma comunidade

503 BOLAÑO. *Entre paréntesis*. p. 151.

504 Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. p. 25.

“universal” (Borges) ou uma comunidade nas vanguardas do início do século XX (Vila-Matas), sem que nada impeça que essas localizações sofram cruzamentos e hibridismos. A própria forma do inventário, sua organização visual, traz a feição de uma cartografia, de um mapa de coordenadas que podem, potencialmente, dar conta da localização de uma comunidade. Está em jogo a circulação dos corpos e das ideias. Consequentemente, está em jogo também todo o conjunto de dispositivos que regulam, questionam, barra ou estimulam essa mesma circulação. O procedimento-shandy se destaca como alternativa de liberdade de movimentos, pois a revolução feita por Sterne a partir do uso da digressão é agora ampliada, ultrapassada e atualizada na própria dinâmica da construção do inventário. Não é por acaso que “shandy” é também o nome de uma bebida alcoólica (mistura de cerveja com limonada⁵⁰⁵), responsável, portanto, por uma alteração do estado habitual, por um entorpecimento de certas características e por um hiperdesenvolvimento de outras. O procedimento-shandy, aplicado à formação de comunidades nas ficções do inventário, promove relações descontínuas entre personagens, cenários e temporalidades, instaurando regimes nos quais a digressão é não apenas um *modus operandi* mas, principalmente, um *modus vivendi*.

Uma cena inicial poderia ser a reunião dos integrantes da conjura portátil dentro de um submarino. O submarino foi alugado pelo “príncipe Mdivani”, estava ancorado no porto de Dinard, na Bretanha, e não se movia. “Não passava de uma velharia bélica”, escreve Vila-Matas, “restos da Primeira Guerra Mundial que, antes de serem alugados pelo príncipe, tinham sido utilizados como restaurante chinês”⁵⁰⁶. Segundo o relato do príncipe, comentado pelo narrador da *História abreviada da literatura portátil*, o submarino levou toda a conjura em uma viagem ao fim do mundo – uma viagem que tem lugar apenas no relato, pois o submarino não podia sair do lugar.

O procedimento-shandy já se revela em pelo menos três aspectos: 1) o uso irônico dos detritos e resíduos da história (daquela história que se poderia chamar História), como fica evidente na natureza

505 VILA-MATAS. *Historia abreviada de la literatura portátil*. p. 40.

506 *Ibidem*. p. 99.

do submarino, relíquia de guerra já posta no uso corrente, no uso banal (restaurante chinês, veículo que não sai do lugar); 2) um sutil distanciamento da lógica utilitarista e uma aproximação da lógica do dispêndio, especialmente no que diz respeito ao submarino, removido de sua condição bélica estratégica e posto como objeto extravagante, associado aos delírios de um príncipe obscuro (como os caprichos de um xeique árabe, por exemplo) e 3) a transposição da digressão estilística de Sterne para a dinâmica da narrativa e dos personagens, explicitada no fato do submarino fazer sua viagem ao fim do mundo sem sair do lugar – uma viagem, portanto, que solicita novos aportes cognitivos para ser corretamente lida, vista, interpretada.

O submarino, no momento em que presentifica a viagem sem sair do lugar, é a imagem da digressão posta em cena. O submarino é também um objeto material carregado de significação histórica, que não é, de forma alguma, negligenciada pela conjura portátil – ao contrário, essa significação histórica é reutilizada justamente no gesto de esvaziar esse objeto de sua “seriedade”. O narrador da *História abreviada* menciona dois relatos sobre o encontro/viagem: o do príncipe e também o de Paul Klee. Em seu relato sobre o encontro/viagem, Klee explica a origem do nome do submarino (batizado de Bahnhof Zoo). Sob o grande relógio que havia na entrada do zoológico, situado em Berlim, “podia-se ver, a qualquer hora, uma multidão de pessoas aguardando seus amores ou amigos”⁵⁰⁷.

O submarino leva o nome de um ponto de encontro da cidade, um ponto de encontro que é regido pelo signo do tempo por excelência – o relógio, que reúne uma multidão sob sua sombra, sua influência e sua lei. A cidade e o tempo da cidade são transportados para o submarino, e nesse percurso são transformados pelo procedimento-shandy. O submarino estático torna estático também o tempo corrente, o tempo cotidiano da circulação dos corpos pela cidade, especialmente a multidão que se reúne todos os dias aos pés do relógio. O submarino está congelado no tempo cotidiano e, com isso, permite e estimula a instauração de um novo regime de temporalidade, fundado na descontinuidade e na digressão, o que serve para potencializar também

507 Ibidem. p. 100.

os encontros entre os membros da conjura portátil (que são retirados da circulação da cidade e, a partir disso, fundam uma comunidade à parte). É digno de nota que o responsável por essa revelação (o nome do submarino ser ligado ao zoológico e, portanto, ao tempo e ao relógio) seja Paul Klee, cujo *Angelus Novus* foi retomado por Walter Benjamin como imagem da história escovada à contrapelo⁵⁰⁸. Todas essas imagens e todas as leituras possíveis dessas imagens se encontram no interior do submarino, que condensa, dessa forma, todo um complexo cenário de idas e vindas epistemológicas dentro de uma única cena (a “viagem imóvel no fundo do mar”, segundo o relato de Paul Klee filtrado pelo narrador da *História abreviada*).

O relato de Klee aproxima o submarino do príncipe Mdivani da Arca de Noé, figura arcaica e mítica (assim como o grande peixe do relato de Jonas) que serve para aprofundar a confusão de camadas de significação dessa “viagem imóvel” (e que serve também como lembrete das origens do nome estarem no zoológico de Berlim). Mas a virada filosófica da reflexão sobre o encontro no submarino ocorre quando o narrador, abandonando o relato de Paul Klee, passa às impressões de Henri Michaux (também ele membro da conjura portátil e habitante do submarino). “Henri Michaux estava convencido de que se devia entender a submersão nas profundezas do porto de Dinard como uma viagem para baixo”, escreve Vila-Matas, “para Michaux, baixar era abismar-se naquilo que nos sustenta, era penetrar o fundamento que subjaz a nós mesmos; segundo ele, quando baixamos ao que está

508 “Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés” In: LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87.

realmente abaixo, perdemos nossos pontos de referência”⁵⁰⁹. Por conta da grande quantidade de participantes da conjura portátil, Vila-Matas encontra facilidade para realizar a difícil transição entre ideias e narração – os personagens surgem e nisso movimentam a narrativa, dando ensejo à reflexão, à definição do *modus vivendi* shandy.

Havia dentro do submarino um teatro de marionetes, “o teatro de marionetes do salão Malabar”, que ficava na parte mais inferior da embarcação. “Para os portáteis”, escreve Vila-Matas, “as marionetes eram como metáforas de um ser feliz e em movimento, cuja ação não dependia de sua própria consciência. Serviam também para postular as bases de uma sábia peregrinação entre os riscos do conhecimento”⁵¹⁰. Como numa legítima construção em abismo, as narrativas contadas pelos integrantes da conjura transformavam-se, mais abaixo nos andares do submarino, em teatro, em encenação feita por bonecos (frequentemente controlados pelos próprios integrantes). A dinâmica narrativa do submarino, portanto, é a imagem do cruzamento entre sincronia e diacronia, a imagem da zona de indecidibilidade criada entre sincronia e diacronia dentro dos ritos da comunidade portátil. Um evento sincrônico, representado por essa descida às profundezas do mar e também às profundezas do submarino, é imediatamente ligado a um evento diacrônico, posicionado nos salões dos diferentes andares. Variados salões dentro de um mesmo andar complexificam a diacronia, colocando camadas sobre camadas – e o mesmo acontece com a sincronia, já que o aprofundamento no mar se espelha no aprofundamento dentro do submarino, e vice-versa. O procedimento-shandy transforma uma festa aparentemente banal dentro de um submarino em uma aplicação ficcional de uma teoria anacrônica do tempo.

Verticalizar em direção ao fundo do mar é também um esforço contra a corrente, especialmente se pensarmos no contexto histórico no qual Vila-Matas localizou a conjura portátil: a década de 1920. Pelos mais variados pontos do globo, desde a Europa até a América Latina, passando pelos Estados Unidos, a arquitetura se desenvolvia de forma

509 VILA-MATAS. *História abreviada de la literatura portátil*. p. 102.

510 *Ibidem*. p. 106.

rápida e os prédios subiam cada vez mais alto (situação que é captada ficcionalmente de forma impecável por Steven Millhauser em *Martin Dressler: a história de um sonhador americano*⁵¹¹). Pierre Missac comenta o interesse de Walter Benjamin pela arquitetura (especialmente pela arquitetura em vidro), frisando que era uma forma de Benjamin pensar os aspectos materiais de seu tempo ao mesmo tempo em que considerava, em paralelo, o aspecto da convivência e da circulação dos corpos na cidade: o tema da arquitetura levava Benjamin ao tema da utopia e, especialmente, a “suas ideias sobre as passagens”⁵¹².

Alexander Kluge, em um dos fragmentos narrativos de seu livro *Geschichten vom Kino*, menciona uma palestra dada por Rem Koolhaas na qual ele fala de Coney Island, em Nova York, de cujas “instalações fantásticas” (rodas-gigantes, galpões de entretenimento, locais de jogos de azar, tobogãs, galerias de espelhos) “não surgiriam apenas os arranha-céus de Nova York, mas também o cinema”⁵¹³. Segundo Kluge, Koolhaas (em seu livro *Nova York delirante*) desenvolve uma surpreendente análise da “tecnologia do fantástico”, que “constituiria a base das grandes edificações nova-iorquinas”: um “contexto de ‘exploração do acúmulo’”, escreve Kluge, “movimento nostálgico (‘delirante’) de massas de pessoas em direção ao antigo polo de entretenimento Coney Island, um movimento que não tolera nenhum obstáculo e que, com seu redemoinho de publicidade, continua sendo

511 Romance ganhador do prêmio Pulitzer, conta a história do típico empreendedor estadunidense que, começando com pouco, adquire uma fortuna. O diferencial do livro é que Dressler vai pouco a pouco descendo uma espiral de delírio, construindo prédios cada vez mais bizarros, cada vez mais altos, cada vez mais impossíveis. Cf. MILLHAUSER, Steven. *Martin Dressler: a história de um sonhador americano*. Tradução de Claudio Somogyi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

512 MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 182-183.

513 KLUGE, Alexander. “Onze histórias” In: ALMEIDA, Jane de (org). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Tradução de George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 85.

aproveitável como atração mesmo fora de Coney Island”⁵¹⁴. A leitura direta de Koolhaas revela importantes considerações acerca da oscilação entre superfície e profundidade no cotidiano da cidade. “A conquista final e a erradicação definitiva do urbanismo original de Coney são asseguradas em 1938”, escreve Koolhaas, “Coney se torna – mais uma vez – um campo de experiências para estratégias destinadas a Manhattan”, e continua: “A primeira quadra a ser tombada é o terreno de Dreamland, onde, em 1957, ele monta o novo Aquário de Nova York. O Aquário”, conclui Koolhaas, “é uma revanche modernista do consciente contra o inconsciente: seus peixes – ‘habitantes das profundezas’ – são obrigados a passar o resto de suas vidas num sanatório”⁵¹⁵.

Um denso cenário que articula modernidade, decadência, tempo e espaço, forças conscientes e inconscientes – todo ele extraído da imagem do submarino shandy que viaja ao fim do mundo sem sair do lugar (mas que, ainda assim, desloca o tempo sincrônica e diacronicamente de forma constante). O relógio e o zoológico, ambos na superfície de Berlim, podem ser aproximados da ideia de consciente que Koolhaas aponta em suas notas sobre Coney Island. O submarino, evidentemente, como os peixes do Aquário, é a resposta inconsciente (os membros da conjura portátil são os habitantes das profundezas, que escapam do “campo de experiências” levado a cabo na superfície). Em paralelo à “revanche” que acontece na superfície, as profundezas do submarino apontam para o desenvolvimento de uma realidade paralela, que responda, na medida de seus limites, a um novo conjunto de leis. É curioso que a verticalização tenha sido inicialmente pensada como uma resposta ao “estilo Haussmann” que, nas palavras de Olivier Mongin, “busca reconciliar a técnica e a beleza, mas também a organização urbana e a segurança, tendo a abertura dos bulevares e das avenidas a finalidade explícita de controlar as massas e assegurar o poder urbano”⁵¹⁶. A abertura e a expansão entram na fatura da horizontalidade,

514 Ibidem. p. 88.

515 KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 103.

516 MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da*

buscada por Haussmann como forma de melhor organizar o controle. A fuga ao subterrâneo empreendida pela conjura portátil é também uma maneira de escapar da horizontalidade do controle – e a espetacularidade dos arranha-céus é apenas a outra face desse movimento de fuga.

Pierre Missac não deixa de salientar o que há de arcaico nessa disposição tão moderna e modernista das cidades, o que sobrevive do passado no interior mesmo dessa problemática. Missac fala das igrejas paleocristãs e das igrejas do Renascimento, da lenta passagem da planta central à planta longitudinal e, finalmente, a junção dos dois modelos – um desenvolvimento de séculos que se encontra condensado na construção das galerias. “A fusão do central e do longitudinal na galeria”, escreve Missac, “tem uma consequência do ponto de vista da função, real ou de caráter simbólico”⁵¹⁷. Seja na galeria, seja na igreja, o caminhante vai em direção a um alvo (consciente ou inconscientemente), um alvo que ganha frequentemente a conotação de uma salvação, de uma imposição externa de destino. A conjura portátil, reunida dentro do submarino, questiona não apenas a cronologia e o ritmo cotidiano do tempo, mas também a própria construção da metrópole como percurso marcado. A descida às profundezas e a viagem ao fim do mundo sem sair do lugar dão vazão ao estabelecimento de um novo culto, um novo sistema ritualístico, que espelha de forma deformante as sobrevivências arcaico-religiosas brevemente levantadas por Missac. A reunião nas profundezas do submarino desconstrói também a junção entre “planta central” e “planta longitudinal”, pois acrescenta um terceiro vetor e faz a máquina do controle girar no vazio.

8.4) O viver-junto e o inventário

Pensar a vida literária, as reuniões, encontros e as leituras que são compartilhadas nesses espaços, é pensar em sobreposição de temporalidades, em idas e vindas no interior da ordem do discurso. O início deste percurso se encontra em Roland Barthes, especificamente

globalização. Tradução de Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 71.

517 MISSAC. *Passagem de Walter Benjamin*. p. 222.

em seu curso de 1977 no *Collège de France*, intitulado *Comment vivre ensemble*. Em 2003, esse curso foi publicado no Brasil com o título de *Como viver junto* e apresenta o exercício de Barthes no sentido de evidenciar a convivência entre textos, compreendidos por ele como *gestos*, como experimentos oscilantes.

Como viver junto é, por si só, um estudo que opera na oscilação, investindo na heterogeneidade do estilo e das referências que resgata. Trata-se de um dos últimos seminários de Barthes, cuja temática guarda relação com uma aspiração que solicitava fortemente a reflexão do pensador francês: como conciliar as várias derivas de seu trabalho, como fazê-las trabalhar em conjunto, em chave de Viver-Junto? Por isso o trabalho é realizado com notas esquemáticas, que mais anunciam questões do que estabelecem respostas, um curso que é desenvolvido dentro de uma metodologia da indecidibilidade produtiva, que privilegia o acontecimento da performance, ao invés da clausura da forma.

Para Barthes, o texto está aberto, é permeável às leituras que o atualizam, não tem idade, nem cronologia fixa. Esse jogo é fundamental para a sua argumentação e, por deslizamento e apropriação, também fundamental para o caminho ficcional-crítico que sigo aqui. É a partir desse cenário de trânsito que lemos a seguinte passagem de *Como viver junto*, na qual Barthes, ao fazer emergir a imagem de um encontro, conjuga um tempo histórico específico com uma ultrapassagem da cronologia na leitura dos textos:

certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...” = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do Viver-Junto - “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora o mais velho.) Essa fantasia da

concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem.⁵¹⁸

A pergunta ressoará: qual deles é o mais velho? Questionamento que nada tem a ver com a morte física, mas que metaforiza uma intensa relação com os restos mortais, com aquilo que pode ser exumado de cada um dos nomes citados. O Carbono 14 utilizado por Barthes para definir a idade é textual, decanta os escritos em questão e pesa o resto que fica. Essa é a matéria com a qual se ocupa Barthes: Viver-Junto é o contato entre duas ou mais figuras e seus textos, cada uma delas com suas vias principais de ação, seus projetos, suas faces mais visíveis. Interessa aqui o resíduo que permanece depois que o contato ocorreu, o equívoco que conta outra história, suplemento alheio de uma hegemonia.

Para isso, é preciso estar atento aos detalhes, como aponta o mesmo Barthes em sua teoria do *punctum* na imagem (delineada em *A câmara clara*) e, sem dúvida, presente também em *Como viver junto*, quando se refere ao *páthos da distância* de Nietzsche: atributo das épocas fortes, que emerge da relação entre os homens livres que se pretendem independentes de pensamento, e que fogem de um pensamento raso de igualdade, que somente planificaria a possibilidade de força de uma “conversa”. O desenvolvimento está em *Crepúsculo dos ídolos*:

A “igualdade”, um certo assemelhamento real que acha expressão apenas na teoria de “direitos iguais”, é essencialmente própria do declínio: o fosso entre um ser humano e outro, entre uma classe e outra, a multiplicidade de tipos, a vontade de ser si próprio, de destacar-se, isso que denomino *páthos da distância* é característico de toda época

518 BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 11.

forte. A tensão, a distância entre os extremos torna-se hoje cada vez menor – por fim, os próprios extremos se apagam até atingir a semelhança (...) A vida declinante, o decréscimo de toda força organizadora, isto é, separadora, abridora de fossos, sub- e sobreordenadora é formulada como um *ideal* na sociologia de hoje....⁵¹⁹

A “tensão” de que fala Nietzsche, força que é produto de um movimento duplo de contato e distanciamento, é o fio condutor da argumentação de Barthes: um movimento contínuo de ir e vir, no tempo e no espaço, produz o Viver-Junto, que é povoado por essa “multiplicidade de tipos” mencionada por Nietzsche, potencialidades de singularidade. Longe de sedimentar o tempo em grandes painéis explicativos, essa linha teórica capta o singular disruptivo, aquilo que Barthes vai denominar *idiorrhitmia*⁵²⁰.

O contato do Viver-Junto não é de média harmônica ou supressão de diferenças, a distância é irredutível, e sua natureza fica evidente nos resíduos do contato, que são os detalhes, as partículas de idiosincrasia. Pois, como veremos agora, “o bom Deus está nos detalhes”, como está na lição nietzschiana de Aby Warburg (ou na lição warburgiana de Nietzsche, uma resignificação que cabe aqui, já que pensamos nas textualidades que se sobrepõe, mais do que no fato histórico de que Nietzsche talvez tenha escrito algumas coisas *antes* de Warburg – e vamos pela idéia de que o desenvolvimento mais minucioso que este último realiza, ainda que posterior, serve para reler e atualizar o trabalho de Nietzsche), lição essa que Giorgio Agamben retoma na epígrafe de uma das seções de seu livro *Estâncias: “Manibus Aby Warburg et Robert Klein / Der liebe Gott steckt im Detail* [Pelos mãos de Aby Warburg e Robert Klein / O bom Deus aloja-se no detalhe]’⁵²¹.

519 NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 87-88.

520 BARTHES. *Como viver junto*. p. 12-20.

521 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 117.

O “bom Deus” está colocado aqui como um nome para a revelação e para o desdobramento do sentido, eventos que só podem ser realizados no detalhe, ou seja, na singularidade. É aquilo que Barthes procura no texto (o prazer, a idiorritmia, as escolhas que ativa quando vive junto com outros textos, momento em que sublinha heterotopias) e na imagem, o punctum, que é sempre o resíduo da abertura de um signo. Aby Warburg especifica que essa abertura do signo se dá tanto de forma prospectiva, quanto retrospectiva: interpola temporalidades.

Carlo Ginzburg, em seu livro *Relações de força*, atenta para a lição de Warburg, a lição textual que é possível enxergar nessa fórmula, e que Ginzburg utiliza para reler o cubismo e a obra de Picasso. O historiador italiano, revendo as filiações que academicamente foram articuladas na figura de Picasso, encontra um novo trajeto: mais do que afirmação do exotismo e do primitivo como curiosidade jocosa, *Demoiselles d'Avignon*, o quadro de Picasso que teria iniciado o cubismo, é um exercício crítico sobre a herança africana no pensamento sobre a proporção. Ginzburg mostra como certas fotos de nativos africanos são poses fabricadas, reproduções etnográficas de frisos do Partenon, por exemplo, conforto de proporções que Picasso abandona. Observemos a reflexão de Ginzburg sobre a potência de ressignificação que a teoria de Warburg traz consigo:

A epígrafe da conferência de Warburg, que foi publicada só depois de sua morte, era uma citação modificada de dois versos da segunda parte do *Fausto* de Goethe (vv. 7742-3): “É como folhear um velho livro: / Atenas e Oraibi, todas são primas” (*Es ist ein altes Buch zu blättern / Athen, Oraibi, alles Vettern*). Em Oraibi, uma aldeia perdida, cavada num rochedo, Warburg havia recolhido testemunhos sobre o rito da serpente dos Pueblo. Em 1920, usara os versos de Goethe, na sua versão autêntica - “do Harz à Grécia, todas são primas” - como epígrafe do seu grande ensaio sobre Lutero e as profecias astrológicas. Substituindo Harz por Oraibi, o fundador de uma biblioteca dedicada ao estudo do *Nachleben* da tradição clássica sublinhava a necessidade de estender a análise dos fenômenos culturais para além dos confins não só do Mediterrâneo mas de toda a Europa. O choque com os indígenas pueblo permitiu a Warburg analisar o

Renascimento italiano numa perspectiva vigorosa e originalíssima, hoje mais viva do que nunca.⁵²²

A leitura deste trecho congrega o cubismo, o detalhe, a multiplicidade de tipos, a singularidade e a *Nachleben* (sobrevivência, pervivência, vida póstuma) de Warburg. Trabalhar nos equívocos é repensar os eixos que movimentam a história literária, fazendo com que forças que definem sentidos diversos sejam sobrepostas e ativadas em simultaneidade. O cubismo define-se como a utilização de mais de uma imagem ao mesmo tempo: sobreposição de ângulos. Encontramos, portanto, um movimento crítico cubista: temporalidades concomitantes, vivendo juntas, sobrepostas; singularidades textuais que se aproximam sem homogeneização, imagens que guardam memória.

Com Roberto Bolaño pode-se observar esse momento da filiação, em um testemunho sucinto que exemplifica o Viver-Junto em duas camadas: o alinhamento da obra de Bolaño em seu aspecto formal e também temático com as outras obras citadas por ele, e, mais profundamente, uma afinidade no funcionamento da obra, em sua performatividade textual. E por *performatividade* – conforme vimos com Iser, Sterne e o procedimento-shandy – entenda-se a vocação de um texto para revirar o arquivo da história literária e jogar com seus lapsos e lacunas. O trecho em questão foi extraído de uma entrevista publicada em 2005:

La literatura nazi en América (...) le debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock, que es un escritor argentino pero que ese libro lo escribió en italiano. (...) Wilcock sigue creciendo. El libro *La sinagoga de los iconoclastas*, a su vez, le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia*, de Borges, cosa nada de rara porque Wilcock fue amigo de Borges y admirador de Borges. A su vez, el libro de Borges le

522 GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 135.

debe mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que creo que se llama *Retratos reales e imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, que es de donde parte eso. Pero, a su vez, *Vidas imaginarias* le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que ésos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos, pero que ahí está.⁵²³

Vemos aquí, portanto, e mais uma vez, a invasão do procedimento-shandy também na questão das filiações, que faz o inventário aberto às intervenções do passado, que segue passando em sua tessitura, em seu atualizar constante. A tradição já não é mais um fluxo harmônico, ela, agora, a partir do inventário, é um arquivo a ser saqueado, o espaço próprio do Viver-Junto, no qual a hierarquia das influências é deixada de lado em prol de um deslizamento de interesses. Esse saque leva a uma montagem de referências e fragmentos, condizente com a visão cubista do mundo e da arte, como apontado por Ginzburg a partir de Warburg – uma visão que não se preocupa com a representação do mundo, e sim com a emergência de um mundo de novas feições, feições que estão simultaneamente em diversos tempos e espaços. Decorre daí a organização das ficções do inventário dentro de uma série contingente, que deve ser armada diante da própria iminência de dissolução. Essa abertura do inventário diante do arquivo e da história se dá tanto de forma prospectiva, quanto retrospectiva: interpola temporalidades, que se encontram tanto no interior dos textos quanto nas relações entre os textos (relações que se dão através da série, que é posta em movimento no trabalho crítico desta tese).

8.5) O procedimento-shandy e a cultura de direita

523 BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 42.

E o que dizer da sinagoga, esse espaço arquitetônico e religioso que parece escapar dessa lógica da conjunção entre “planta central” e “planta longitudinal”? E o que dizer de uma sinagoga dos iconoclastas, como aquela que propõe Juan Rodolfo Wilcock – teria sido construída *por* iconoclastas ou construída *para* os iconoclastas? Não há qualquer menção a sinagogas no livro de Wilcock, e as poucas menções ao judaísmo, por exemplo, são rápidas e incidentais. O sentimento despertado pela ideia de uma “sinagoga dos iconoclastas” é aquele que indica a formação de uma seita, de uma comunidade secreta guiada por preceitos rigorosos, que apontariam, muito provavelmente, para uma limpeza radical de toda sorte de imagens referenciais (os ícones). O procedimento-shandy é aqui encarado da seguinte forma: o leitor percorre o livro inteiro de Wilcock buscando a sinagoga, buscando os iconoclastas – e nada disso aparece. Há, portanto, um movimento elíptico, de contínua referência a algo que não está mais lá, de girar em torno de um vazio, um abismo que recebe um nome que não lhe diz respeito. Esse aceno de coesão dado pelo título vai sendo minado com a progressão da leitura e todo esforço para vislumbrar uma comunidade de “iconoclastas” deve partir daquele que lê – este fica responsável por montar os fragmentos apresentados por Wilcock, seguindo o fio que lhe parecer mais claro (ou mais obscuro, dependendo de seus propósitos).

Wilcock é reincidente nesse tipo de procedimento: começando com os iconoclastas, já colocou em cena solitários (*O estereoscópio dos solitários*) e monstros (*O livro dos monstros*), sempre fazendo da leitura de seus livros uma espécie de infrutífera procura pelo vazio. Iconoclastas, solitários e monstros nunca estão diretamente em suas ficções, mas são posicionados dentro de uma montagem que é feita pelo leitor, que, incitado pelo título do livro (que invariavelmente leva à expectativa de ver a formação de uma comunidade, uma seita, uma conjura), procura coletar os fragmentos e dar-lhes sentido. A mesma descontinuidade que leva a conjura portátil de Vila-Matas às profundezas do submarino (uma resposta à coerção da superfície, como visto acima), faz com que Wilcock construa seu inventário de forma igualmente enigmática. É difícil encontrar um fio condutor que possa ligar o coveiro holandês que afirma que o som é a luz depois do pecado, o estudioso britânico que vai à suposta localização de Sodoma em busca

da mulher de Ló, o francês inventor do pentaciclo ou o historiador que parou o tempo para traduzir textos medievais. É possível ler *A sinagoga dos iconoclastas* também como um tratado sobre a ausência do fio condutor, um tratado sobre a arbitrariedade radical da ficção, que corta e monta a história e as temporalidades da forma que bem entende. O livro de Wilcock, contudo, apresenta uma ampla consciência desse processo, uma vez que não se trata de uma coletânea de contos ou de textos esparsos – por isso que o fio condutor se faz presente mesmo em sua ausência radical. Há um gesto por trás da reunião dessas histórias, e se trata justamente do procedimento-shandy, que, em *A sinagoga dos iconoclastas*, promove uma digressão dentro da história do pensamento humano e, mais especificamente, da história das invenções e das revoluções técnicas (campo de ação primordial de Wilcock).

O procedimento-shandy de Wilcock, portanto, é o de camuflar um intenso trabalho de coleta e montagem sob a máscara do caos e da arbitrariedade. O que é certo é que há uma pátina de estranheza sobre todas as figuras de *A sinagoga dos iconoclastas*, e esse talvez possa ser um início. Um exemplo poderá ajudar a desenrolar o novelo do procedimento-shandy em Wilcock: o pastor evangélico Theodor Gheorghescu, romeno radicado no Brasil nos primeiros anos do século XX. “Desaconselháveis leituras e um excesso de fé induziram o pastor evangélico Gheorghescu”, escreve Wilcock, “a conservar em sal uma insólita quantidade de negros de todas as idades: se calcula que nos amplos e profundos tanques de sua fazenda [palavra escrita por Wilcock em português] O Paraíso (...) foram descobertos 227 cadáveres em variados estados de putrefação”. Os mortos estavam posicionados em direção a Jerusalém e cada um levava, preso entre os dentes, um arenque salgado. Gheorghescu escolheu Belém do Pará porque o lugar tinha o mesmo nome da cidade na qual nasceu Jesus Cristo e, segundo ele, seus negros não estavam mortos e sim batizados (o peixe entre os dentes simbolizava o sacramento do batismo).

O pastor Gheorghescu, escreve Wilcock, jamais teve qualquer dúvida acerca da bondade da sua ação, pois afirmava que contribuía para o decoro do Juízo Universal. Seus negros, por conta do sal, permaneciam inteiros, prontos para apresentação diante do Salvador. “Como São Tomás”, escreve Wilcock, “Gheorghescu havia se

perguntado qual seria o fim, no momento do juízo, daqueles corpos que haviam sido comidos por outros homens, e tinham sido assimilados pelo segundo corpo, e depois esse segundo corpo havia sido comido, por sua vez, por outro, e assim sucessivamente”⁵²⁴. Como organizar de forma santa essa aparente confusão entre corpos e resíduos, que redundará, finalmente, numa comunidade eterna depois do Juízo Universal? Essas preocupações de São Tomás, presentes na *Suma teológica*, fazem parte também da argumentação de Giorgio Agamben em *O aberto*: “Segundo a ciência medieval, os alimentos se transformam em carne viva através da digestão. No caso de um antropófago, que se nutriu de outros corpos humanos, isto implicaria que, na ressurreição, uma mesma matéria tenha de ser reintegrada a vários indivíduos”⁵²⁵. Gheorghescu, portanto, faz da América Latina seu privilegiado laboratório para a aplicação da ciência medieval. Sua primeira tentativa ocorreu em Buenos Aires, mas “havia comprovado com estupor que a metrópole austral, por enorme que fosse, e até infinita, não continha negros, nem selvagens, nem nada suscetível à conversão”, com o que Wilcock faz um irônica e breve referência aos bem-sucedidos massacres levados a cabo na região, e finaliza: “romeno e pobre, era ele quem corria o perigo de instrução e conversão: desde o Albergue dos Imigrantes o havia enviado a uma Escola Elementalíssima para Imigrantes, dirigida por um pastor mórmon”⁵²⁶.

Depois de tentar Montevidéu (sem sucesso), Gheorghescu chega ao Brasil, a Belém do Pará, onde ficará durante vinte anos, aplicando seu revolucionário método de conversão compulsória. Possuía uma igreja, uma empresa de importação e exportação, um hipódromo e duzentos hectares de terra, onde ficavam seus tanques batismais. “Gheorghescu elegia seus candidatos ao Último Espetáculo entre os desocupados que matavam tempo nos bancos do porto”, escreve Wilcock, “os levava à fazenda, os fazia descer diante dos tanques de cimento, dava em cada um uma martelada na cabeça e os batizava com

524 Ibidem. p. 35.

525 AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Tradução ao espanhol de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 39-40. Tradução ao português minha.

526 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 35.

água salgada”, até que “em 23 de agosto de 1937, um dos empregados, demitido por furto de arenques, o denunciou à polícia brasileira”⁵²⁷. Em primeiro lugar, destaca-se o anacronismo deliberado de Gheorghescu (incitado por Wilcock, evidentemente) de atualizar não apenas a ciência medieval, mas também as ideias de São Tomás em pleno norte do Brasil em inícios do século XX. Tocado por uma missão, Gheorghescu procura criar sua própria comunidade de crentes; salvos, redimidos e batizados, prontos para o Juízo. Em segundo lugar, chama a atenção a movimentação intensa de Gheorghescu – Wilcock nada escreve sobre seu passado na Romênia, mas indica que os percalços não foram poucos até sua chegada na América Latina (Gheorghescu fez um curso de missionário por correspondência, o que acrescenta um segundo grau de complexidade em sua trajetória errante).

Gheorghescu é digressivo, é o procedimento-shandy aplicado à vida, ao corpo e ao tempo, especialmente no que diz respeito a sua atualização das dúvidas patrísticas de São Tomás. Mas o que torna o seu caso produtivo em termos críticos é o seguinte: há uma linha tênue, ultrapassada por ele, que separa a tentativa de inovação (de desbravar novas possibilidades de movimentação) da violência e, principalmente, da violência que rompe as fronteiras entre os corpos – que se torna, em suma, assassinato. Uma série de assassinatos, no caso de Gheorghescu, cometidos naquilo que ele entendia como sendo a mais pura bondade, o mais puro comprometimento com a vida do outro. A forma rápida e concisa com que Wilcock conta a história quase mascara essa importante questão – mas como esse tipo de procedimento encobridor é típico do inventário, e ganha volume não apenas com a leitura integral do livro de Wilcock mas, também, com a leitura conjunta dos cinco textos que formam aqui a série crítica do inventário, ele salienta a si próprio em seu afastamento. Qual o momento preciso de transformação da vontade de ser útil (servir a Deus, formar uma comunidade de salvos) para a ação bárbara do assassinato? O recurso aos nomes, algo recorrente nas ficções do inventário, parece ser a chave para iniciar o avanço sobre essa questão: na confusão anônima da progressão histórica, identifica-se sempre a responsabilidade de uma leitura pessoal, de uma individuação

527 Ibidem. p. 36.

radical de uma teoria, um texto, uma palavra ouvida ao acaso ou uma série de estudos (“desaconselháveis leituras e um excesso de fê induziram o pastor”, escreve Wilcock na primeira linha, acenando simultaneamente para uma arqueologia do mal e uma irônica absolvição pela ingenuidade, numa linha semelhante ao “estava apenas cumprindo ordens”⁵²⁸).

A culpa poderia ser da Romênia, local de origem do pastor Gheorghescu, terra afeita aos extremismos, definida por Herta Müller como uma “região sempre de tocaia, de superstição impiedosa e impenetrável folclore poético”. O texto de Herta Müller (nascida na Romênia em uma comunidade de fala alemã, como também, por exemplo, Paul Celan) é sobre a morte de Emil Cioran, e ela também aproveita para mencionar “um erro político de juventude”⁵²⁹, compartilhado com Mircea Eliade, que foi a simpatia de Cioran pelo fascismo romeno. De forma subterrânea, a mesma questão se pode colocar a partir do texto de Herta Müller: qual a natureza da atração que o fascismo exerce sobre os indivíduos e, de forma específica, sobre os indivíduos que, de uma maneira ou outra, estão em contato com a cultura, o pensamento, a filosofia? Mesmo que o pastor Gheorghescu não seja da estatura ou goze do reconhecimento de Cioran ou Eliade, sua história pode conter elementos comuns a todos ou, ao menos, elementos que possam esclarecer essa relação entre o homem “de cultura”, sua terra natal e um fascismo de fundo.

Em vários momentos de *A sinagoga dos iconoclastas*, e também de *A literatura nazi na América*, entramos em contato com aquilo que mitólogo italiano Furio Jesi chamou de “cultura de direita”, *cultura di destra*. Entre os inúmeros pontos dignos de nota dessa “cultura” rastreada por Jesi, começo ressaltando o momento em que Furio Jesi escreve que “em pleno III Reich ilustres etnólogos e especialistas de história ou ciência das religiões, ligados a ideologias fascistas ou

528 ARENDT, Hannah. “Deveres de um cidadão respeitador das leis”
In: _____ . *Eichmann em Jerusalém*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 152-166.

529 MÜLLER, Herta. *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Globo, 2012, p. 212.

nazistas, conciliavam o racismo antissemita com o apreço e a admiração por povos 'primitivos'⁵³⁰. O pastor Gheorghescu de Wilcock não é caracterizado como antissemita, mas sua admiração pelos “povos primitivos” está toda lá: buscava os negros de forma intencional, para que sua comitiva a Jesus Cristo fosse formada pela raça que acreditava estar mais perto do “ano zero” da criação do mundo. Na bíblia do pastor Gheorghescu, escreve Wilcock, estava a seguinte mensagem manuscrita: “Me verás, Senhor, conduzir a mais perfeita das Tuas tropas, e será negra como Tu”⁵³¹. Para os adeptos do III Reich, argumenta Furio Jesi, a valorização dos “povos primitivos” servia para uma posterior valorização exponencial do próprio Reich. Os povos primitivos serviriam então como pontos de comparação, como balizas para a construção de uma hierarquia, e seus atos, monumentos e conquistas estavam postas na história para melhor ressaltar as conquistas do Reich – que seria, por essa lógica, o ápice da humanidade.

E no caso específico da Romênia, Jesi comenta que, por trás das unidades de combate do fascismo no período entre-guerras (especialmente a Guarda de Ferro) “estão os intelectuais do tradicionalismo, os profetas e mártires voluntários do retorno a uma cultura e uma religião, na qual o cristianismo greco-ortodoxo se mistura com o esoterismo não-cristão”, conjugando-se, finalmente, “com a apologia racista do genuíno homem romeno, formado da paisagem da sua terra, e com a ofensiva contra a usura, os judeus e contra os 'Ocidentais’”⁵³². No caso do pastor Gheorghescu não há indicação direta

530 JESI, Furio. *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*. A cura di Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2011, p. 38. Tradução ao português minha.

531 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 36.

532 JESI. *Cultura di destra*. p. 61. Sobre o caso específico da Romênia, Bolaño apresenta, na *Literatura nazi*, o caso do general Eugenio Entrescu, que “durante a Segunda Guerra Mundial se destacou pela tomada de Odessa, o sítio de Sebastopol, a batalha de Stalingrado”, seus soldados, conclui Bolaño, “o crucificaram em uma aldeia vizinha a Kishinev” Cf. BOLAÑO. *La literatura nazi en América*. p. 226. A história da crucificação do general Entrescu é retomada por Bolaño em 2666. Cf. BOLAÑO. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 932-933.

de uma mistura entre “cristianismo” e “esoterismo”, mas o que está em questão aqui é ressaltar a dimensão primitiva da própria mistura, sem determinação dos “ingredientes”. Mais além, cabe também mencionar o apelo a um ritual de retorno, “a uma cultura e uma religião”, que no caso do pastor Gheorghescu alia-se a um particular deslocamento geográfico e histórico. Curiosamente, Furio Jesi, ao comentar o fascismo de Mircea Eliade, fala de uma “balada folclórica típica da Romênia” cujo elemento central são “as núpcias com a morte”, uma balada “na qual o protagonista, um pastor, configura a própria morte iminente como uma união com a natureza”⁵³³. No caso do pastor Gheorghescu não se trata de sua própria morte, mas é inegável que ele transmite a iminência de sua morte à morte dos negros, querendo, com isso, antecipar a volta do Messias – através de uma união com a natureza que é simbolizada pela “fertilização” da terra que o pastor Gheorghescu realiza com os corpos dos integrantes de sua “seita”.

Um ensaio de Carlo Ginzburg ajuda a perceber como esse movimento de criação de “seitas” ou “grupos de combate” é uma constante em todo o debate sobre a dita “cultura de direita”. Ginzburg começa seu texto fazendo referência justamente a essa cultura: “Há alguns anos vem ocorrendo uma revalorização da chamada cultura de direita”⁵³⁴. São inúmeros os pontos levantados por Ginzburg em sua minuciosa argumentação. Basta lembrar, para os meus propósitos aqui, que Ginzburg ressalta o posicionamento de Georges Dumézil, em um livro publicado originalmente em 1939 (*Mythes e dieux des Germains*), de encontrar raízes mitológicas para as polícias secretas de Hitler – de forma um pouco obscura, Dumézil ligaria a formação das SA aos “grupos de homens guerreiros” da mitologia germânica, os *berserker*. “A continuidade entre a mitologia germânica e as orientações políticas, militares e culturais do Terceiro Reich”, escreve Ginzburg, “era

533 JESI. *Cultura di destra*. p. 63.

534 GINZBURG, Carlo. “Mitologia germânica e nazismo: sobre um velho livro de Georges Dumézil” In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 181. Ginzburg inclusive cita Furio Jesi em duas notas, a 18 e a 54.

sabidamente um dos eixos da propaganda nazista”⁵³⁵. Ginzburg não se prende a uma releitura cerrada de Dumézil visando a emergência de seu pano de fundo fascista (como faz Jesi com Eliade), muito pelo contrário: o ponto principal de Ginzburg está em salientar o difícil relacionamento existente entre as ideologias fascistas e os materiais mitológicos e os dados históricos que ele chama, com Marc Bloch, de “longa ou longuíssima duração”⁵³⁶. A ligação entre o arcaico e o contemporâneo se daria na recorrência da formação dessas comunidades de guerreiros, surgidas para dar novo rumo à nação. O que está por trás dos assassinatos do pastor Gheorghescu de *A sinagoga dos iconoclastas* é, no fim das contas, é a formação de um exército de salvos e redimidos – nos moldes da Guarda de Ferro de Eliade (relembrado por Jesi) e na SA e nos *berserkir* de Dumézil (relembrado por Ginzburg).

No mesmo ensaio, Ginzburg menciona o intenso contato entre Georges Dumézil e Roger Caillois na década de 1930, especialmente no que diz respeito às pesquisas de ambos sobre as raízes arcaicas do pensamento e da política que se desenvolvia à época. Com esse paralelo, Ginzburg chega ao Collège de Sociologie, o esforço comunitário intelectual que, entre 1937 e 1939, reuniu, em Paris, nomes como Georges Bataille, Caillois, Michel Leiris e Hans Mayer⁵³⁷. Haveria algo em todo grupo que tenderia, inexoravelmente, à cultura de direita? Giorgio Agamben já registrou que Walter Benjamin teria dito a Pierre Klossowski que Bataille e a equipe da revista *Acéphale* trabalhavam para o fascismo, o que faz Agamben ampliar a questão: “em que sentido se poderia dizer hoje que também nós trabalhamos, sem saber, para o fascismo?”⁵³⁸. É curioso notar que, por trás desse juízo de Benjamin, está toda sua trajetória de não-aceitações: a universidade, o Instituto Warburg, o partido comunista e também o Collège de Sociologie, que Benjamin frequenta brevemente (para assistir as falas de Alexandre

535 Ibidem. p. 187.

536 Ibidem. p. 189.

537 HOLLIER, Denis. *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1995.

538 AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra travessia*. n. 5. 2º sem. 2005, p. 91.

Kojève⁵³⁹).

Diante desse cenário, o pertencimento de Benjamin à conjura portátil montada por Vila-Matas em *História abreviada da literatura portátil* ganha ainda mais complexidade. Trata-se de um gesto de justiça ou uma inexactidão histórica, uma falta de sensibilidade de perceber que o não-pertencimento era uma das características fundamentais de Walter Benjamin? De qualquer forma, a breve passagem de Benjamin pelo Collège e seu juízo sobre o grupo de *Acéphale* salientam, mais uma vez, que há sempre problemas de ordem estética, ética e política na formação de conjuras, grupos ou sociedades. “O programa de trabalho do Collège reunira homens muito diferentes entre si”, escreve Carlo Ginzburg, “alinhados em posições que logo iriam se revelar incompatíveis”, entre eles, “tanto o antisemita Pierre Libra, depois rapidamente desaparecido de cena, quanto Michel Leiris, que antes manteve-se de lado e depois comunicou a Bataille sua nítida divergência científica quanto à postura do grupo. Entre os conferencistas”, continua Ginzburg, “Anatole Lewitzky, aluno de Mauss, depois fuzilado pelos nazistas em 1942, juntamente com dois colegas, por ter instalado no Musée de l'Homme um centro de atividades clandestinas”⁵⁴⁰.

A formação da conjura marca sempre a dificuldade de aproximar heterogeneidades, que é, em última instância, a tarefa por excelência da montagem. Nesse sentido, pensar o inventário é pensar a articulação de ambivalências de caráter político e estético dentro do texto literário e dentro da história da literatura. Não há escolha aleatória ou posicionamento ingênuo: dentro das ficções do inventário a brevidade e a estranheza das cenas e dos personagens está em íntimo contato com uma crítica do pensamento hegemônico e suas ramificações. No longo percurso que leva da contingência à expressão (e de volta à primeira, num contínuo ciclo) tanto a imagem do submarino imóvel quanto a imagem do pastor romeno no interior do Brasil

539 BENJAMIN, Walter. *Selected writings, volume 3, 1935-1938*. Howard Eiland, Michael W. Jennings (eds). Cambridge, Mass: Harvard Press, 2002, p. 440.

540 GINZBURG. “Mitologia germânica e nazismo: sobre um velho livro de Georges Dumézil”. p. 204.

ganham, pouco a pouco, contornos e nuances que carregam o inventário de força crítica revolucionária (no sentido que o próprio Walter Benjamin dá a esse termo, em direção a “uma explosão do contínuo da história”⁵⁴¹). Em sua construção sincrônica e diacrônica – dentro da instabilidade que se instaura no cruzamento dessas duas instâncias –, o inventário problematiza a montagem ao problematizar a formação das comunidades no tempo e no espaço, e exercita a montagem dos tempos ao problematizar a formação das comunidades no espaço. O procedimento-shandy diz respeito, portanto, à particular mobilidade de corpos e ideias dentro das ficções do inventário (que, como vimos, estão densamente comprometidas não apenas com uma série de derivas políticas do século XX, mas principalmente com seus substratos arcaicos, sobreviventes na circulação contemporânea das ideias e das ideologias).

É importante notar que todo esse deslocamento (como também é o caso na conjura portátil e a cena do submarino) redonda em uma concepção alternativa do tempo e do espaço. A cultura de direita, segundo Furio Jesi, é aquela na qual “o passado é uma sorte de papa homogeneizada que se pode modelar e manter na forma mais útil”, feita de “uma religião de mortos exemplares”, com “valores não discutíveis, indicados com palavras de iniciais maiúsculas, principalmente Tradição e Cultura, mas também Justiça, Liberdade, Revolução. Uma cultura, em resumo, feita de autoridade, segurança mitológica acerca das normas do saber, do ensinar, do comandar e o do obedecer”⁵⁴². O que estava em jogo na movimentação da conjura shandy era, entre outros elementos, a fuga do controle que se exercia na superfície (e uma imagem possível desse controle seriam as intervenções urbanas do Barão Haussmann). No caso do pastor Gheorghescu, o procedimento-shandy é mais sutil, porque coloca também em evidência a questão da cultura de direita e, especialmente, a questão da intimidade entre, para colocar em termos provisórios, “alta cultura” e “barbárie”. O procedimento-shandy, nesse caso, estaria mais no gesto de Wilcock que posicionar, no interior de

541 LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. p. 123.

542 JESI. *Cultura di destra*. p. 287.

uma história tão curta, uma vasta série de elementos problemáticos que dizem respeito à movimentação dos corpos, das ideias e das ideologias no campo da história e do tempo.

Não apenas na *Sinagoga dos iconoclastas*, mas também em todas as outras ficções do inventário, é visível essa articulação entre figuras atípicas, heterodoxas e estranhas e suas ideologias e posicionamentos comprometidos com um pensamento dominante (a cultura de direita de que fala Furio Jesi). O procedimento-shandy, desta forma, se revela nessa escolha ambivalente – ao mesmo tempo em que a criação se pauta pela estranheza dos personagens, o pensamento de fundo procura, sutilmente, apresentar a homogeneidade que critica, os “valores não discutíveis” de que fala Furio Jesi. Ou, como escreve Carlo Ginzburg no ensaio já citado sobre Dumézil, por trás do procedimento-shandy haveria “a consciência de que, na história das sociedades humanas, as vontades de mudança defrontam-se com poderosíssimas inércias, materiais e, ainda mais, mentais”⁵⁴³. O procedimento-shandy torna os corpos e as ideias digressivos, para, com isso, escapar da fixidez das normas e das leis – e toda possível carga de ingenuidade de um tal projeto é introjetada na ficção, o que confere o ar frequentemente delirante das ficções especialmente de Wilcock e Vila-Matas. A ordem e o controle (a biopolítica ou a cultura de direita) são os fantasmas permanentes das ficções do inventário e, conseqüentemente, partes essenciais de sua criação. Ainda que a libertação não se dê, ou não se dê completamente, ou seja finalizada de forma abrupta (como acontece com a dissolução da conjura portátil por Aleister Crowley), o gesto de mobilidade posto em ação pelo procedimento-shandy eco no tempo, repercutindo, finalmente, na crítica e na teoria do inventário.

543 GINZBURG. “Mitologia germânica e nazismo: sobre um velho livro de Georges Dumézil”. p. 189.

8.6) Os sacerdotes da traição

Em um ensaio de 1980 para a revista *The New Yorker*, George Steiner reflete sobre a vida e a obra de um acadêmico britânico que poderia muito bem fazer parte, como personagem, seja da *Sinagoga dos iconoclastas* seja da *Literatura nazi na América*. Seu nome, muito conhecido no círculo dos historiadores da arte renascentista, é Anthony Blunt, membro do Trinity College em Cambridge e nomeado *Sir* em 1956, título que perderia na década de 1970, quando descoberta sua atividade de espião soviético durante a Segunda Guerra Mundial e alguns anos do pós-guerra. Blunt chegou a ser diretor do Instituto Warburg em Londres⁵⁴⁴, construindo uma sólida carreira de historiador, pouco a pouco transformando-se em uma referência em termos de arte italiana do Renascimento – era uma espécie de tutor de parte do acervo da Coroa Britânica. E, ainda assim, “passando as informações para seu controle soviético”, escreve Steiner, “ele teria ajudado os russos a planejar e aplicar suas políticas assassinas nos países recém-libertados da Europa Oriental em 1944 e 1945”⁵⁴⁵. E mais adiante Steiner completa: “O que é certo é apenas isto: Anthony Blunt era um pequeno agente da KGB cuja traição por trinta anos ou mais trouxe, com quase toda certeza, graves danos a seu país e talvez tenha enviado outros homens – exilados poloneses e tchecos, colegas do serviço secreto – a uma morte abjeta”⁵⁴⁶.

544 “Ao Warburg Institute também sou devedor de auxílio prático, mas este é ofuscado por uma dívida de caráter mais espiritual. Ao longo do processo de trabalho conjunto com os membros desse instituto, tive o benefício inestimável de ver um método efetivamente científico sendo aplicado com consistência, e todas as características deste livro que não forem inteiramente amadorísticas se devem a esse exemplo” Cf. BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 7. Esse prefácio foi escrito em 28 de janeiro de 1940 – já durante a Segunda Guerra Mundial, portanto.

545 STEINER, George. “O sacerdote da traição” In: _____. *Tigres no espelho: e outros textos da revista The New Yorker*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012, p. 37.

546 *Ibidem*. p. 42.

Assim como faz Giorgio Agamben, e citando Ezra Pound como companheiro de Blunt, George Steiner se interroga a respeito das ramificações do fascismo no presente – estaremos, sem saber, trabalhando também nós para o fascismo? Seja na participação mais direta ou mesmo no distanciamento pretensamente neutro, haverá um resto que encaminhe a reflexão na direção do fascismo? Em texto anterior, de 1968, sobre Louis-Ferdinand Céline, Steiner já afirmava: “Mesmo que ponhamos de lado o fato de que uma obra de arte ou literária pode afetar seu público de modos imprevisíveis, (...) há agora uma boa dose de evidência de que a sensibilidade artística e a produção de arte não são barreira para a barbárie ativa”⁵⁴⁷. E sobre Céline especificamente, Steiner escreve: “Um escritor que proclamou que o judeu é excremento e a democracia uma piada de mau gosto é agora objeto de considerável culto crítico e acadêmico”⁵⁴⁸. O talento intelectual e a capacidade de organizar a linguagem de maneira artística, portanto, podem muito bem coexistir com uma visão de mundo questionável em termos morais, ou ainda, frequentemente, bastante bárbaras ou monstruosas. Da prosa controlada e quase asséptica de Anthony Blunt à escrita feroz e convulsiva de Céline, George Steiner vai apontando – sem camuflar sua surpresa – as inúmeras entradas para o campo minado que é a articulação entre barbárie e alta cultura.

A surpresa de Steiner está, em primeiro lugar, no fato que “nem nossas teorias de educação nem nossos ideais humanísticos e liberais sequer começaram a enfrentar” a condição que torna possível “que o ser humano pode tocar Bach à noite, e tocar bem, ou ler Pushkin, e lê-lo com compreensão, e de manhã dar continuidade a seu trabalho em Auschwitz e nos porões da polícia”⁵⁴⁹. Por fim, a surpresa com o “enigma da dissociação entre, de um lado, o humanismo poético e, de outro, o sadismo político, ou melhor, em sua associação em uma mesma psique. (...) Não está à mão qualquer solução pronta para esse mistério”,

547 Ibidem. “Devastação” In: _____, *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 45.

548 Ibidem. p. 47.

549 Ibidem. p. 45.

conclui Steiner, nem “para as questões fundamentais que ele coloca para nossa civilização. Mas a história recente o tem imposto a nós, e aqueles que o consideram como ‘fora de nosso escopo’ dificilmente porão de volta a literatura em contato com a trama obscurecida de nossas vidas”⁵⁵⁰. Steiner começa seu texto falando de Ruskin e Sartre, e de que como seus posicionamentos “humanistas” padecem, diante da “história recente”, de certa ingenuidade. Relembrando o comentário de Walter Benjamin sobre o Instituto Warburg – de que sob seu teto era engendrado o novo espírito crítico⁵⁵¹ –, e colocando-o agora diante do comentário de Steiner, parece claro a urgência desses novos posicionamentos, críticas e teorias que estejam “dentro do escopo” dos traumas da história recente. Essa me parece ser também a tarefa apresentada por Giorgio Agamben na advertência que abre *O que resta de Auschwitz*, quando menciona a importância de estabelecer horizontes possíveis para a instauração de uma “nova terra ética”⁵⁵².

As ficções do inventário, na perspectiva que esta tese procura delinear, estão posicionadas no cerne desse problemático contexto de atravessamento de velhas concepções e novos espíritos críticos. A técnica e as temáticas das ficções do inventário colocam em primeiro plano o contato “com a trama obscurecida de nossas vidas”, como escreve George Steiner, que nada mais é do que o caráter recorrente e fantasmático da história, cujas temporalidades não cessam de se chocar, invadindo o presente e desbaratando a ilusória fluidez da cronologia. A concisão do inventário é capciosa, porque a aparente facilidade de leitura das ficções do inventário (verbetes, pequenos capítulos, leitura fragmentada) é uma isca que leva ao limiar desse abismo chamado “história recente”, um buraco negro feito de ambivalência, imagens impuras e indecidibilidade entre os tempos. A fragmentariedade do

550 Ibidem. p. 154.

551 Para uma reflexão detida sobre esse tópico (e a respectiva pesquisa bibliográfica), ver o capítulo 5.2 desta tese, “Inventário e rarefação do eu diante do arquivo”, nas páginas 102-103.

552 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 21.

inventário é uma estratégia de *performativização* dos resíduos da história, uma tentativa de incorporar à ficção os dejetos deixados de lado pela narrativa homogênea do senso comum (ou da crítica, teoria e historiografias comuns). Aquilo que chamo de procedimento-shandy é, portanto, no inventário, a transposição técnica dessa coleta de fragmentos. A coleta, no entanto, é posta no próprio mecanismo da ficção, sendo incorporada ao inventário desde a movimentação dos personagens nas diversas tramas intercaladas até no próprio movimento de abertura das fontes externas utilizadas para a criação das ficções.

9. SUMA: O INVENTÁRIO EM FOUCAULT

Aproveitando o aparecimento, nas últimas linhas do capítulo anterior, da ideia de “trama intercalada” aliada ao “movimento de aberturas das fontes externas”, proponho, como início de fechamento para a tese, um retorno aos conceitos de Michel Foucault. Isso porque o conceito de trama, fundamental para a configuração crítica do inventário, vem acompanhando minha argumentação desde as primeiras etapas, auxiliando na tarefa de enfatização do caráter relacional e móvel do inventário como forma literária. Seja no aproveitamento que faz Paul Veyne dos conceitos foucaultianos – que, como vimos no início da tese, utiliza precisamente o termo “trama” em um texto de matriz foucaultiana –, seja naquele que faz Giorgio Agamben da arqueologia, a diretriz que se sustenta é sempre aquela que faz do conceito um ponto de passagem e de articulação com outros conceitos.

Como é típico do inventário, aquilo que no início se assemelha com o objeto de pesquisa vai, pouco a pouco, transformando-se em método crítico experimental, atravessando de quando e quando o fio narrativo da argumentação. Ou seja, de forma recorrente em textos literários, o inventário passa a categoria crítica e, em seguida, a método de interrogação historiográfica. O mesmo se dá com o conceito de trama e, de forma mais ampla, com o próprio projeto epistemológico de Foucault: aquilo que no início se apresenta como citação, como apoio bibliográfico, vai, pouco a pouco, se costurando no interior do próprio discurso que sustentava. A tese, nessa perspectiva, se mostra como uma trama exposta em sua própria mecânica, que ultrapassa a “aplicação” dos conceitos em direção a uma “experimentação” dos conceitos.

Essa experimentação coloca em cena um paradoxo que percorre todo o trabalho de Foucault: a escritura crítica contínua e ininterrupta (que apresenta o intelectual incansável e sempre de prontidão) é signo, simultaneamente, de um desejo de completude e de uma consciência de que a linguagem e o discurso, por mais vezes que sejam retomados, serão sempre lacunares, deixarão sempre margem para o desvio e o comentário. A escritura crítica – não apenas a de Foucault, mas também aquela que se faz a partir de Foucault – oscila entre a retórica da certeza e a retórica da busca, ou seja, se movimenta de uma concepção do

trabalho intelectual como relatório do já sabido para uma concepção do trabalho intelectual como descoberta que se dá no percurso, e vice-versa. “Experimentar” e “ensaiar” a partir do trabalho de Foucault (que foi, é e seguirá sendo um dos eixos de minha tese) consiste em apreender essa oscilação em um registro dúplice, pois a oscilação está tanto no objeto quanto no discurso que se faz a partir desse objeto.

Ambas as possibilidades fazem parte da trama, e todo o desenvolvimento da oscilação se dá por camadas que são reveladas na argumentação. Nas muitas páginas escritas até aqui, a trama se fez a partir de aparições, desaparecimentos, desvios, ênfases e lacunas – o que se deu em relação tanto aos textos ficcionais quanto aos textos “críticos”, “teóricos” ou “de apoio”. O entrecruzamento desses dois tipos de textos sublinha, no fim das contas, a preponderância do inventário e de sua configuração. Tal preponderância enfatiza, por sua vez, o norte de pesquisa, no sentido de estabelecer um ponto de partida que é, também, um ponto de chegada – ou seja, uma viagem que não é medida pela distância entre dois pontos heterogêneos, mas pela complexidade temporal e conceitual que se acumula quando se distancia de uma hipótese e, depois de um extenso percurso argumentativo, se volta a ela (do inventário como senso comum ao inventário como categoria crítica, como venho frisando desde o início).

A experimentação a partir de Foucault não se restringiu apenas à “trama” e à “arqueologia”, como já adiantado no primeiro parágrafo. Começando com a “hermenêutica do sujeito” (seja ele clássico, arcaico ou moderno) e com o “exercício espiritual” que expunha uma consideração “infinitesimal” do mundo por parte do sujeito, o fio argumentativo da tese chegou também às considerações sobre a infâmia, o fantástico de biblioteca, o arquivo e a rarefação dos sentidos e das subjetividades, a problemática da autoria, do gesto e, finalmente, do caráter fantasmático da pulsão inventariante que percorre a história. Proponho, portanto, a partir daqui, a união provisória de todos esses pontos a partir de um rastreamento dos momentos em que Michel Foucault utiliza a palavra *inventário*. Essa trama de emergências foucaultianas, construída ao longo da argumentação da tese, servirá como ponto contrastante às reflexões que ensaiarei diante do uso direto que Foucault, eventualmente, faz do termo-chave de minha pesquisa.

O ponto inicial da busca pela palavra “inventário” na obra de Michel Foucault será *As palavras e as coisas*. A emergência do inventário na escrita de Foucault ocorre sempre em paralelo a considerações mais gerais sobre a classificação e a catalogação, especialmente no que diz respeito à transformação progressiva desse cenário na idade clássica. É a esse ambiente de proliferação das táticas e estratégias de classificação que Foucault faz referência na seguinte passagem:

Sabe-se da importância metodológica que assumiram esses espaços e essas distribuições “naturais” para a classificação, nos fins do século XVIII, das palavras, das línguas, das raízes, dos documentos, dos arquivos, em suma, para a constituição de todo um ambiente de história (no sentido agora familiar da palavra), em que o século XIX reencontrará, após esse puro quadro das coisas, a possibilidade renovada de falar sobre palavras. E de falar sobre elas não mais no estilo do comentário, mas segundo um modo que se considerará tão positivo, tão objetivo quanto o da história natural. A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da idade clássica, mais que uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos. E é nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado que os historiadores do século XIX se empenharão em escrever uma história enfim “verdadeira” - isto é, liberada da racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodicéia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo.⁵⁵³

A emergência do inventário, como apresenta Foucault, e não apenas do inventário, mas de todo o conjunto das táticas de classificação, passa por uma preocupação com o escrito, com a conservação do escrito – que trabalha com a proliferação dos discursos, e é por essa razão que Foucault marca o inventário no plural: *inventários*. Mais uma vez, afirma-se a preponderância do arquivo e de sua dinâmica e formação para que, a partir dele, novas estratégias de posicionamento dos elementos e dos fluxos da história possam ocorrer – e, no processo de acontecimento, possam renovar as práticas também dos discursos críticos que os tomam como objetos. Arquivos, bibliotecas, catálogos, repertórios e inventários: signos de uma sensibilidade nova ao tempo e ao passado do tempo, que é justamente reativado na tessitura desses espaços. São muitos os termos importantes que Foucault condensa em uma passagem: não apenas o tempo, mas o passado e sua presença no presente; não apenas a linguagem, mas sua organização dentro de estratégias que deem conta de sua classificação, de sua circulação controlada; não apenas a história, mas a espessura da história, ou seja, as tramas entrelaçadas e sobrepostas que dão a densidade à história; não apenas os espaços nos quais esses fluxos se tornam possíveis, mas principalmente as implicações metodológicas da criação desses espaços, ou ainda, as implicações metodológicas de um uso crítico e problematizado desses espaços – espaços que não são da ordem do já dado, mas que são, de forma significativa, construções históricas, formações discursivas que guardam em si complexidades em potência, que solicitam, conseqüentemente, o trabalho crítico e filosófico.

O inventário, daquilo que se depreende da escrita de Foucault, é, além do signo de uma “sensibilidade nova ao tempo”, uma forma de reorganização do escrito, uma reorganização que, ao condensar os dois termos da definição, toma a feição de uma classificação do tempo histórico. Ainda que Foucault não faça a ligação de forma direta, é possível entrever o contato entre a pulsão inventariante e aquele movimento de “liberação” que ele enuncia na última linha – a história

que é “liberada da racionalidade clássica”. Mesmo que não seja diretamente ligado ao inventário, tal movimento de distanciamento da “racionalidade clássica” e de sua “ordenação” e “teodicéia” corre em paralelo com a “conservação do escrito” que, por sua vez, é fruto do aprimoramento das estratégias de classificação. Diante disso, portanto, Foucault marca e enfatiza a colocação dessas estratégias diante do tempo, pois é esse movimento de articulação de elementos díspares da história que contribuirá para a abertura do tempo, para a abertura da consideração crítica à “violência irruptiva do tempo”. Eis a importância metodológica que se observa nas estratégias classificatórias (e, para Foucault, o inventário está entre elas): abre o tempo e a história para uma intervenção que vai, pouco a pouco, liberando seus próprios elementos de um cenário de controle e de ordenação em direção a uma prática que dê conta dos “espaços” complexos e da “espessura” da história.

Muitos capítulos adiante, também dentro de *As palavras e as coisas*, Foucault volta ao inventário. Seu objetivo, agora, é dar conta daquilo que chama de “a forma das ciências humanas”, em um movimento de “liberação” que é análogo àquele observado no último trecho citado. Foucault escreve um longo parágrafo de extrema densidade conceitual:

II. A forma das ciências humanas

É preciso esboçar agora a forma dessa positividade. De ordinário, tenta-se defini-la em função das matemáticas: quer porque se busca aproximá-la o mais possível destas, fazendo o inventário de tudo o que nas ciências humanas é matematizável e supondo que tudo o que não é suscetível de semelhante formalização não recebeu ainda sua positividade científica; quer porque se tenta, ao contrário, distinguir com cuidado o domínio do matematizável e aquele outro que lhe seria irreduzível, porque seria o lugar da interpretação, porque se lhes aplicariam sobretudo os métodos da compreensão, porque se acharia estreitado em torno do polo clínico do saber. Semelhantes análises não são somente cansativas porque gastas, mas antes de

tudo porque carecem de pertinência. Certamente, não há dúvida de que essa forma de saber empírico que se aplica ao homem (e que, para obedecer à convenção, pode-se ainda chamar de “ciências humanas” antes mesmo de saber em que sentido e dentro de que limites podem ser denominadas “ciências”) tem relação com as matemáticas: como qualquer outro domínio do saber, elas podem, sob certas condições, servir-se do instrumental matemático; alguns de seus procedimentos, muitos dos seus resultados podem ser formalizados. É, seguramente, de primeira importância, conhecer esses instrumentos, poder praticar essas formalizações, definir os níveis em que podem ser efetuadas; é, sem dúvida, interessante para a história saber como Condorcet pôde aplicar o cálculo das probabilidades à política, como Fechner definiu a relação logarítmica entre o crescimento da sensação e o da excitação, como os psicólogos contemporâneos se servem da teoria da informação para compreender os fenômenos da aprendizagem. Mas, apesar da especificidade dos problemas colocados, é pouco provável que a relação com as matemáticas (as possibilidades de matematização, ou a resistência a todos os esforços de formalização) seja constitutiva das ciências humanas na sua positividade singular. E isso por duas razões: porque, no essencial, elas têm esses problemas em comum com muitas outras disciplinas (como a biologia, a genética) ainda que eles não sejam, aqui e lá, identicamente os mesmos; e sobretudo porque a análise arqueológica não descortinou, no *a priori* histórico das ciências humanas, uma forma nova das matemáticas ou um brusco avanço destas no domínio do humano, mas, sim, muito mais uma espécie de retraimento da *máthêsis*, uma dissociação de seu campo unitário e a liberação, em relação à ordem linear das menores diferenças possíveis, de organizações empíricas como a vida, a linguagem e o trabalho. Nesse sentido, o aparecimento do

homem e a constituição das ciências humanas (ainda que sob a forma de um projeto) seria correlativos de uma espécie de “desmatematização”. Dir-se-á, sem dúvida, que essa dissociação de um saber concebido por inteiro como *máthêsis* não era um recuo das matemáticas, pela simples razão de que esse saber jamais conduzira (salvo em astronomia e sobre certos pontos da física) a uma matematização efetiva; ao desaparecer, ele antes liberava a natureza e todo o campo das empiricidades para uma aplicação, a cada instante limitado e controlado, das matemáticas; os primeiros grandes progressos da física matemática, as primeiras utilizações maciças do cálculo das probabilidades não datam do momento em que se renunciou a constituir imediatamente uma ciência geral das ordens não-quantificáveis? Com efeito, não se pode negar que a renúncia a uma *máthêsis* (ao menos provisoriamente) permitiu, em certos domínios do saber, suspender o obstáculo da qualidade, e aplicar o instrumental matemático lá onde ele ainda não penetrara. Mas se, ao nível da física, a dissociação do projeto da *máthêsis* constitui uma única e mesma coisa com a descoberta de novas aplicações das matemáticas, o mesmo não ocorreu em todos os domínios: a biologia, por exemplo, além de uma ciência das ordens qualitativas, constituiu-se como análise das relações entre os órgãos e as funções, estudo das estruturas e dos equilíbrios, investigações sobre sua formação e seu desenvolvimento na história dos indivíduos ou das espécies; tudo isso não impediu que a biologia utilizasse as matemáticas e que estas pudessem aplicar-se à biologia bem mais amplamente que no passado. Todavia, não foi em sua relação com as matemáticas que a biologia assumiu sua autonomia e definiu sua positividade. O mesmo ocorreu com as ciências humanas: foi o retraimento da *máthêsis* e não o avanço das matemáticas que permitiu ao homem constituir-se como objeto de saber; foi o

envolvimento do trabalho, da vida e da linguagem em torno deles próprios que prescreveu, do exterior, o aparecimento desse novo domínio; e é o aparecimento desse ser empírico-transcendental, desse ser cujo pensamento é indefinidamente tramado com o impensado, desse ser sempre separado de uma origem que lhe é prometida na imediatidade do retorno – é esse aparecimento que dá às ciências humanas sua feição singular. Também aí, como em outras disciplinas, pode ser que a aplicação das matemáticas tenha sido facilitada (e o seja cada vez mais) por todas as modificações que se produziram, no começo do século XIX, no saber ocidental. Imaginar, porém, que as ciências humanas definiram seu projeto mais radical e inauguraram sua história positiva no dia em que se pretendeu aplicar o cálculo das probabilidades aos fenômenos da opinião política e utilizar logaritmos para medir a intensidade crescente das sensações é tomar um contra-efeito de superfície pelo acontecimento fundamental.⁵⁵⁴

Fazer o inventário de tudo aquilo que em ciências humanas é matematizável: está em jogo aqui, para Foucault, a delimitação da positividade das ciências humanas, ou seja, um desdobramento possível do trecho anterior, no qual ele fala da liberalização do discurso historiográfico das contenções do pensamento clássico. O próprio Foucault já anuncia a vacuidade da tarefa – seria apenas um elenco sem possibilidades críticas. Tal atuação tautológica é seguramente um resquício do pensamento clássico que deve ser abandonado para que, finalmente, a positividade das ciências humanas possa ser delimitada. Ao contrário do que acontecia no trecho anteriormente citado, aqui Foucault utiliza o termo “inventário” dentro de um escopo mais amplo, como exemplo de prática classificatória inócua. Isso mostra a oscilação do termo dentro da trama discursiva e conceitual de Foucault. Como visto anteriormente, todo fato crítico deve ser considerado a partir da

554 Idem. *As palavras e as coisas*. p. 482-485.

trama que lhe dá contexto e pertencimento relacional, o que permite a alteração da operatividade de certos termos, como surge de forma evidente no caso do inventário.

É preciso ter cuidado, portanto, quando se rastreia o inventário simplesmente como um termo, uma vez que seu espectro de atuação é vasto – em alguns momentos pode ser solicitado como procedimento de intervenção crítica e, em outros momentos, pode servir apenas como exemplo de classificação inócua. A distinção é importante também para o que se dá em seguida na argumentação de Foucault. No percurso de delimitação da positividade das ciências humanas, Foucault discute os pormenores de um ponto de passagem, e é precisamente esse ponto de passagem que não pode ser desperdiçado em um simples elenco das características de disciplinas e o posterior exercício de equivalência entre elas. O que está em jogo, portanto, é a observação infinitesimal dos elementos que marcam a passagem de um ponto a outro, ou ainda, a passagem de uma forma discursiva dentro de uma disciplina a uma nova forma de colocar, discursivamente, a realidade da mesma disciplina.

O que está em jogo é exatamente a linguagem necessária para uma “tradução” possível das ciências humanas e, de forma ainda mais específica, sua transição pela matemática como uma maneira de ganhar “credibilidade” histórica. Faz-se necessária, segundo Foucault, uma “des-matematização” do pensamento, um distanciamento das passagens já percorridas e a inauguração de um novo percurso – um percurso “cujo pensamento é indefinidamente tramado com o impensado”. A feição singular das ciências humanas, argumenta Foucault, advém do aparecimento de um novo domínio de relação entre os discursos, um espaço no qual o pensamento passa a questionar justamente os mecanismos de atribuição de pertencimentos (como fica claro no momento em que Foucault transforma em centro de sua discussão a passagem ou não das ciências humanas pela matemática, e mais: a duração precisa dessa passagem). A argumentação é finalizada com a denúncia de uma armadilha: seguir pistas falsas ou incompletas pode acarretar na ilusão de que um “contra-efeito de superfície” é um “acontecimento fundamental”. Foucault é claro em mostrar que não se trata de uma “falsidade”, mas sim de uma “incompletude”: no que diz respeito ao cruzamento da matemática e das ciências humanas (ou ainda,

da matematização de certos aspectos e certos momentos das ciências humanas), é preciso aprofundar a conceituação das passagens entre as disciplinas, para que se perceba que o “retraimento” das próprias bases das disciplinas é anterior à “matematização”.

O inventário, portanto, no trecho citado anteriormente, não está posicionado de forma crítica e operativa, pelo contrário, é tomado como apenas um termo que indica o elenco e a listagem. Deixando de lado *As palavras e as coisas* e passando aos textos esparsos de Foucault, reunidos nos volumes de *Ditos e escritos*, encontro uma resposta dele a uma crítica de J.-M. Pelorson. Nessa ocasião, Foucault utiliza o inventário de forma bastante diversa:

2° *Un tour de passe-passe. L'Histoire de la folie*, dit M. Pelorson, est “en fait la description des attitudes de l'épistémè à l'égard de la folie”. Or, un peu plus loin, cette même Histoire est donnée comme étant “en fait l'inventaire des rites d'exclusion”. Inventaire, bien sûr, scandaleusement incomplet: y manquent, toujours selon M. Pelorson, l'excommunication, les prisons, les expulsions, et surtout les galères qui, certes, n'entrent pas (je cite toujours le même auteur) “dans le cadre d'une histoire de la folie”.

Que veut donc dire “en fait” chez M. Pelorson? J'y vois pour ma part un tour de passe-passe et deux inexactitudes.

Le tour de passe-passe: prétendre que je n'ai pas traité le vrai sujet du livre (la folie); que je lui en ai substitué un autre (l'exclusion); que je n'ai pas traité cet autre (par défaut et insuffisance); et que j'ai omis des thèmes qui étaient justement étrangers à l'histoire de la folie. En somme: vous avez eu le tort d'étendre au-delà de ses légitimes frontières un sujet que vous avez eu le tort de limiter à ces mêmes frontières.

Première inexactitude: je n'ai pas parlé des prisons au Moyen Âge et à la Renaissance? Reportez-vous aux pages 11-12 et 179.

Seconde inexactitude: je n'ai pas parlé des

expulsions? Lisez les pages 10 à 13, et les références à des expulsions individuelles et collectives (cf éd. 10 / 18, pp. 18-21).

Seulement voilà: j'ai traité des emprisonnements et des expulsions en rapport avec la folie. Ce que M. Pelorson n'autorise pas (voir le tour de passe-passe).⁵⁵⁵

O caso, aqui, é completamente diverso: Foucault, no percurso da resposta a uma crítica, reivindica o inventário como procedimento, frisando seu caráter de não-completude. O livro de Foucault em questão é *História da loucura*, e Pelorson critica o autor por ter escapado deliberadamente do tema escolhido – passando da loucura aos “ritos de exclusão”. *História da loucura*, seguindo as indicações de Foucault, pode ser lido como um inventário – um inventário “escandalosamente incompleto”, como aponta o próprio autor em sua resposta a Pelorson. Se a crítica era de uma falta de completude ou de amplitude, Foucault toma para si tal juízo e o reverte como elemento constitutivo de sua obra, atestando, no percurso, que o inventário (o seu inventário e o inventário como procedimento) não pode ser outra coisa que “incompleto”. A partir daí, duas conclusões se apresentam: 1) o inventário é incompleto e essa característica faz parte de sua própria dinâmica e 2) na realização de um inventário, tem-se a consciência da incompletude e investe-se, portanto, em um sistema de escolhas que devem ser concatenadas e, posteriormente, defendidas. É esse processo de concatenação e defesa que a carta de Foucault coloca em cena.

O inventário como categoria crítica e como procedimento operativo, portanto, arma um cenário de contestação, uma vez que seu limites, suas fronteiras e seus limiares serão sempre motivo de controvérsia. A exposição dos mecanismos do inventário é também a exposição de todo sistema de pressupostos que o arma, que lhe dá sustentação, com a importante ressalva que esse sistema é

555 Idem. *Dits et écrits. t. II*. “Lettre de M. Michel Foucault” («Lettre de M. Michel Foucault», *La Pensée*, no 159, septembre-octobre 1971, pp. 141-144. (Réponse à l'article de J.-M. Pelorson, «Michel Foucault et l'Espagne», *La Pensée*, no 152, août 1970, pp. 88-89.). Paris: Gallimard, 1994, p. 210.

compartilhado por uma série de outros discursos e outros procedimentos de intervenção crítica e historiográfica. Tal compartilhamento, como atesta a crítica de Pelorson, é fonte de descompassos dentro de um espaço crítico que é contemporâneo à emergência dos inventários. E como Foucault aponta na frase final, aquilo que seu crítico não admite é justamente a construção da trama efetuada em *História da loucura* – é, portanto, a montagem posta em prática por Foucault que está sendo questionada. Ou seja, os elementos e as referências muito provavelmente sejam as mesmas, mas o que diferencia as perspectivas e abre o campo de luta é a natureza das escolhas que cada sujeito realiza a partir das referências comuns. Esse é o centro crítico do inventário: a justaposição entre o ato de montar e o ato de defender a montagem, ou seja, o ato de marcar posições em torno da trama esboçada – que é exatamente o que faz Foucault com *História da loucura*, seu inventário “escandalosamente incompleto”. O inventário se constrói na relação e no contato, no estabelecimento de pontos de passagem pouco contemplados, deixados de lado pela historiografia tradicional. E Foucault escreve, ao final, que tratou das expulsões e dos aprisionamentos *em relação com a loucura*; atesta, portanto e mais uma vez, o caráter relacional intrínseco ao inventário e sua montagem, estabelecidos sempre dentro de um panorama de entradas e saídas constantes dos fluxos de representação.

Em 1976, Michel Foucault responde a um questionário feito pela revista *Hérodote* que tem como tema a “geografia”. O inventário surge na pergunta e, ainda que Foucault não vá adiante na utilização do termo, a própria colocação do questionamento já indica a leitura prévia de sua obra – ou seja, o inventário surge no questionamento como um problema que o entrevistador retirou da própria obra de Foucault. Antes de mais nada, o que está em jogo no diálogo entre Foucault e a revista *Hérodote* é a possibilidade de colocação da geografia dentro da “arqueologia do saber” de Foucault. Trata-se, portanto, de uma reivindicação de um espaço para essa disciplina dentro do sistema de pensamento criado pelo autor de *História da loucura*. Foucault finaliza uma resposta afirmando que “na geografia ter-se-ia um belo exemplo de uma disciplina que utiliza sistematicamente inquirição, medida e exame”; baseado nisso, o entrevistador continua: “Aliás, há no discurso

geográfico uma figura onipresente: a do inventário, ou catálogo. E esse tipo de inventário serve-se do triplo registro da inquirição, da medida e do exame⁵⁵⁶.

Ou seja, diante da recapitulação que Foucault realizou de seus próprios conceitos (inquirição, medida e exame, todas as fases do documento utilizado pelo poder), o entrevistador encontra sua disciplina em tal trama e, como complemento, fornece a imagem do inventário. Diante dessa reciprocidade conceitual, e com o auxílio do inventário, conceito também trabalhado por Foucault, o entrevistador procura gerar um retorno positivo e, finalmente, a inclusão da geografia no horizonte técnico da arqueologia do saber (uma inclusão que começasse ao menos no espaço do questionário). O entrevistador reivindica da parte de Foucault uma revisão de seus pressupostos de pesquisa, para que, depois disso, ele adquira a consciência de que a falta da geografia como disciplina é, de fato, uma perda. O que Foucault incansavelmente postula é que sua arqueologia não é feita de disciplinas ou de discursos, mas das relações possíveis entre essas disciplinas e esses discursos, bem como a utilização histórica desses elementos ao longo do tempo. Seu

556 Idem. “Perguntas a Michel Foucault sobre Geografia” In: *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 186. A questão da geografia carrega em si a questão da globalização e, por analogia, o debate contínuo sobre a homogeneização das culturas e de seus artefatos. Na argumentação de Foucault, a geografia entraria sem dúvida na conta da biopolítica, porque envolve não apenas a manutenção dos espaços, mas também a manutenção dos corpos nesses espaços e, sobretudo, a administração dos fluxos de energia trocados entre os indivíduos e a geografia. O inventário, considerado no horizonte específico da reflexão sobre a geografia, se coloca como procedimento arqueológico possível: na medida em que toda geografia envolve um substrato de controle, o inventário surge como uma exposição problematizada e crítica dos elementos que constituem tal cenário – ou seja, o inventário é posto diante do controle como alternativa de diferença (a *différance* de Jacques Derrida). Assim como a geografia está para a globalização, o inventário está para a arqueologia que possibilita o desmonte da normalização e da homogeneização.

espaço de ação, o espaço de ação que Foucault construiu para si próprio, é um entre vários, é a emergência de um esforço de articulação das referências que estão, em tese, acessíveis para todos – é, portanto, nas escolhas de Foucault que se funda a arqueologia do saber (o que já estava presente também na crítica de Pelorson e na resposta de Foucault a essa crítica, como visto no trecho anteriormente citado).

Ao longo da própria entrevista, Foucault, em ao menos dois momentos bastante significativos, dá indicações desse esclarecimento metodológico. Um pouco antes da pergunta que levantou a questão do inventário, Foucault está respondendo uma pergunta sobre a razão de suas escolhas, e de que forma seu trabalho é, ou não, filosófico. “Se faço as análises que faço”, diz Foucault, “não é porque haja uma polêmica que gostaria de arbitrar, mas porque estive ligado a certos combates: medicina, psiquiatria, penalidade. Nunca pretendi fazer uma história geral das ciências humanas”, continua ele, “nem fazer uma crítica em geral da possibilidade das ciências. O subtítulo de *As palavras e as coisas* não é a arqueologia, mas *uma* arqueologia das ciências humanas”⁵⁵⁷. E, na resposta seguinte, Foucault reforça seu posicionamento: “Encontrar um lugar para a geografia, isso quereria dizer que a arqueologia do saber tem um projeto de recobrimento total e exaustivo de todos os domínios do saber, o que não é de modo algum o que me passa pela cabeça”, e conclui: “A arqueologia do saber será sempre apenas um modo de abordagem”⁵⁵⁸.

Essa elaboração foucaultiana se liga diretamente ao inventário na medida em que postula a preponderância de uma escolha, de uma montagem, ou seja, Foucault posiciona ele mesmo seu trabalho dentro de um cenário de possibilidades, no sentido de que sua arqueologia – aquela que está sendo reivindicada pelo entrevistador – deve ser apreendida como uma arqueologia entre muitas outras possíveis. Foucault deixa bastante claro que não é nem sua intenção nem sua função incorporar a geografia ao seu discurso. Muito pelo contrário, sua expectativa é a de apresentar ferramentas que podem, eventualmente, também servir a outras. Cabe àquele que reivindica o trabalho de

557 Ibidem. p. 177.

558 Ibidem. p. 178.

intervir sobre a arqueologia como está posta e, a partir daí, realizar os acréscimos e as montagens que puder. Não é possível “encontrar um lugar para a geografia”, como se a arqueologia fosse um repositório, com vagas sendo abertas de quando em quando. Se a arqueologia do saber é “apenas um modo de abordagem”, é tarefa da disciplina, do discurso ou da prática não-contemplada posicionar-se diante de um cenário de inclusão possível. Não há história geral que não se decomponha em suas partes infinitesimais, assim como não há parte que não se ligue a uma trama que lhe dê sentido – é a partir dessa consciência que toda intervenção pode ocorrer: “é preciso tentar esse método para a geografia, como se faria, do mesmo modo, para a farmacologia, para a microbiologia, para a demografia... sei lá”⁵⁵⁹.

O inventário volta ao discurso de Foucault, agora em uma palestra dada, em 1982, na Universidade de Vermont. O tema é o “cuidado de si”, que Foucault vinha perseguindo não apenas em seus seminários no Collège de France, mas também nos volumes da *História da sexualidade* que estava preparando na mesma época:

En quoi consiste l'examen de conscience dans cette culture et quel regard l'individu porte-t-il sur lui-même? Pour les pythagoriciens, l'examen de conscience est lié à la purification. Le sommeil ayant un rapport avec la mort dans la mesure où il favorise une rencontre avec les dieux, il est nécessaire de se purifier avant d'aller dormir. Se souvenir des morts est une manière d'exercer sa mémoire. Mais cette pratique prend de nouvelles valeurs et change de sens avec la période hellénistique et le début de l'Empire.(...)

Le but de l'examen de soi est la purification de la conscience au moyen d'un procédé mnémorique. Agir conformément au bien, pratiquer correctement l'examen de conscience sont les gages d'un bon sommeil et de bons rêves, qui assurent le contact avec les dieux.

Sénèque donne parfois l'impression qu'il utilise un

559 Ibidem. p. 178-179.

langage juridique, où le soi est à la fois le juge et l'accusé. Sénèque est le juge qui poursuit le soi en justice, de sorte que l'examen de conscience prend la forme d'un procès. Mais il suffit d'y regarder de plus près pour constater qu'il ne s'agit pas d'une cour de justice. Sénèque utilise des termes qui renvoient non pas aux pratiques juridiques, mais aux pratiques administratives, comme lorsqu'un contrôleur examine les comptes ou lorsqu'un inspecteur du bâtiment examine une construction. **L'examen de soi est une manière de dresser l'inventaire.** Les fautes ne sont jamais que de bonnes intentions restées au stade de l'intention. La règle constitue le moyen d'agir correctement, et non de juger ce qui a eu lieu dans le passé. Plus tard, la confession chrétienne cherchera à débusquer les mauvaises intentions.

Plutôt que le modèle juridique, c'est ce regard administratif que le philosophe porte sur sa vie qui est important. **Sénèque n'est pas un juge qui se donne pour tâche de punir, mais un administrateur qui dresse un inventaire.** Il est l'administrateur permanent de lui-même, et non le juge de son passé. Il veille à ce que tout s'effectue correctement, en accord avec la règle, et non avec la loi. Les reproches qu'il s'adresse ne portent pas sur ses fautes réelles, mais plutôt sur son insuccès. Ses erreurs sont des erreurs de stratégie, et non des fautes morales. Il s'agit pour lui non pas d'explorer sa culpabilité, mais de voir comment ce qu'il a fait s'ajuste à ce qu'il voulait faire, et de réactiver certaines règles de conduite. Dans la confession chrétienne, le pénitent est astreint à mémoriser les lois, mais il le fait afin de découvrir ses péchés. Premièrement, le problème, pour Sénèque, n'est pas de découvrir la vérité du sujet, mais de rappeler cette vérité à la mémoire, de ressusciter une vérité perdue. Deuxièmement, ce n'est ni lui-même, ni sa nature, ni son origine ou ses affinités surnaturelles que le sujet oublie: il oublie les règles de conduite,

ce qu'il aurait dû faire. Troisièmement, la remémoration des erreurs commises dans la journée permet de mesurer l'écart entre ce qui a été fait et ce qui aurait dû être fait. Quatrièmement, le sujet n'est pas le terrain sur lequel s'opère le processus de décryptage, mais le point où les règles de conduite se rencontrent dans la mémoire. Le sujet constitue le point d'intersection des actes qui nécessitent d'être soumis à des règles et des règles qui définissent la manière dont il faut agir. Nous sommes assez loin de la conception platonicienne et de la conception chrétienne de la conscience.⁵⁶⁰

Os grifos na citação foram acrescentados por mim, para melhor visualização dos trechos nos quais o inventário aparece. Trata-se, além disso, de um trecho complexo, no qual um extenso percurso conceitual é condensado em uma espécie de narrativa sobre o “exercício espiritual” ensinado e praticado por Sêneca – e aqui relembro o aparecimento do “exercício espiritual” e sua ligação com a memória, a classificação e o inventário, conforme apontado no capítulo sobre a “memória do inventário”, logo no início da tese. Conforme aponte no início deste capítulo, o conceito foucaultiano de trama é posto em contato com o inventário, realizando-se de forma dupla: na escritura do comentário e na colocação das citações na superfície do texto – é precisamente esse o sentido de “vestir o inventário”, como aponta Foucault no trecho citado acima.

O percurso de Foucault se inicia com o exame de consciência, com a purificação e com a memória: o exame de si só é possível com a purificação da consciência, e toda purificação da consciência, afirma Foucault depois de Sêneca, passa por uma mnemotécnica. A purificação é necessária para que, ao dormir, o sujeito possa encontrar seus deuses

560 Idem. “Les techniques de soi”. *Dits et écrits. t. IV.* (“Technologies of the self” (“Les techniques de soi”; université du Vermont, octobre 1982; trad. F. Durant-Bogaert), in Hutton (P.H.), Gutman (H.) et Martin (L.H.), éd., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Anherst, the University of Massachusetts Press, 1988, pp, 16-49), Paris: Gallimard, 1994, p. 797.

de forma adequada, prestando-lhes homenagem no próprio ato de cuidar de si mesmo. Foucault apreende esse ritual de purificação de Sêneca, e, em seguida, passa a questionar o posicionamento de Sêneca diante daquilo que professa: está posicionado como juiz, como censor, como administrador? Em Sêneca, escreve Foucault, o exame de consciência toma a forma de um processo, de uma busca, de um progressivo trabalho de catalogação de elementos e de fluxos (tudo que foi vivido e experimentado ao longo do dia deve ser repassado na memória para, finalmente, avaliar sua pertinência para o encontro com os deuses). É como que Sêneca estivesse administrando uma construção, a construção de um prédio feito de muitos andares e muitas camadas – e essa construção é a própria vida, a própria vivência do mundo e da subjetividade, interligados no trabalho do inventário. O exame de consciência, portanto, que traz à tona todo esse trabalho mnemotécnico de interiorização e problematização das experiências, é uma forma de “vestir o inventário”, “incorporar o inventário”, ou seja, torná-lo operativo no próprio tecido da existência.

Em seguida, Foucault reforça esse argumento ao afirmar que Sêneca não é um juiz punitivo, e sim um administrador que porta consigo o inventário. Que inventário é esse tomado pelo administrador como tarefa? Que inventário é esse que o administrador toma em seu próprio corpo e em sua própria conduta? Esse inventário é o resultado do exame de consciência, e é também o resultado da mnemotécnica que tornou possível a rememoração das práticas do dia. A partir da rememoração, a partir de uma arte da memória aplicada ao cotidiano e ao aprendizado de si, o sujeito tem a possibilidade de realizar o inventário que lhe dará a possibilidade de agir, como aponta Foucault, não pela lei – que é fixa –, mas pela regra – que se movimenta, que permite o jogo dos corpos. É nessa perspectiva que se deve ler o trecho que fala da “moral” e do “erro”: esse administrador de si, investido do inventário que é imagem de sua própria vida e de sua própria subjetividade, enxerga seus erros não como falhas morais, e sim como erros de estratégia, ou seja, como desvios passíveis de correção. O sujeito, portanto, não será o local de incidência de uma punição, e sim o ponto de intersecção entre um ato e um projeto, ou seja, o ponto de intersecção entre aquilo que foi feito e aquilo que ainda poderá ser feito

no horizonte do inventário estabelecido. Tal inventário, que é a imagem desse arranjo provisório de experiências, é também o espaço de intervenção da memória e, por isso, pode ser rearranjado pelo sujeito cognoscente.

A última aparição do inventário na obra de Foucault – última na exposição que faço aqui, pois certamente outros momentos, aos quais não tive acesso, permanecerão como tarefa futura – está na introdução que escreveu à *Antropologia* de Kant:

b) L'Anthropologie suit le partage des "facultés" — *Vermögen* — qu'admettait aussi la Critique. Cependant le domaine qu'elle privilégie n'est pas celui où facultés et pouvoirs manifestent ce qu'ils ont de positif. Mais celui, au contraire où se manifestent leur défaillance — ou du moins les périls où ils risquent de se perdre. Ce qui est indiqué, plus que leur nature ou la forme pleine de leur activité, c'est le mouvement par lequel, s'éloignant de leur centre et de leur justification, ils vont s'aliéner dans l'illégitime. Sans doute la Critique, en son projet fondamental de Propédeutique, entendait-elle dénoncer et démonter l'usage transcendantal de la raison mais par une référence constante au domaine de positivité de chaque *Vermögen*. Dans la recherche anthropologique, chaque faculté est suivie selon une voie qui est aussi le chemin de toute déviation possible. La conscience de soi, par exemple, n'y est pas définie comme forme de l'expérience et condition d'une connaissance limitée, mais fondée ; elle apparaît plutôt comme la toujours renaissante tentation d'un égoïsme polymorphe : la possibilité de dire "Je" fait lever, tout autour de la conscience les prestiges d'un "Moi bien-aimé" qui la fascine, au point que, dans un paradoxal retour, elle renoncera au langage de cette première personne — aussi décisif cependant qu'il ait été — pour se décliner dans la fiction d'un Nous . L'étude de la sensibilité, si elle reprend la grande opposition

critique du *Schein* et de *l'Erscheinung*, n'explore pas ce qu'il peut y avoir de fondé dans le phénomène, mais ce qu'il y a de fascinant et de précaire à la fois dans l'éclat de l'apparence, comment elle voile ce qu'elle fait miroiter, et à quel moment, il lui arrive de transmettre ce qu'elle dérobe 2. La longue analyse des déficiences et des maladies de l'esprit fait suite à un bref paragraphe sur la raison ; et il suffit de voir quelle importance croissante ont pris dans les notes et projets les considérations sur la pathologie mentale jusqu'au texte, très développé, de 1798 3, pour comprendre que ces réflexions sur la négativité étaient dans la ligne de force de la recherche anthropologique. À la Critique, représentant l'investigation de ce qu'il y a de conditionnant dans l'activité fondatrice, l'Anthropologie répond par l'inventaire de ce qu'il peut y avoir de non-fondé dans le conditionné. Dans la région anthropologique, il n'y a pas de synthèse qui ne soit menacée : le domaine de l'expérience est comme creusé de l'intérieur par des périls qui ne sont pas de l'ordre du dépassement arbitraire, mais de l'effondrement sur soi. L'expérience possible définit tout aussi bien, dans son cercle limité, le champ de la vérité et le champ de la perte de la vérité....⁵⁶¹

Foucault começa apresentando um contraponto entre a Antropologia e a Crítica, apreendidos a partir da perspectiva kantiana – a crítica será sempre *crítica da razão*, portanto. Esses dois campos de atuação filosófica se articulam a partir das “faculdades”, pois são nelas que se esboçam as possibilidades de intervenção de cada prática. Foucault acrescenta que o caminho da faculdade é, também, o caminho de um desvio que está sempre presente – gravitar no campo das faculdades é também gravitar no campo dos desvios possíveis. Foucault

561 KANT, Immanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique. Précède de Michel Foucault, Introduction à l'Anthropologie*. Textes Philosophiques. Librairie Philosophique J. VRIN, 2008. p. 43.

mais uma vez indica o espaço existente entre o discurso e seu mesmo – mais do que a distância entre o Eu e o Outro, na leitura kantiana feita por Foucault está em jogo a distância, difícil de ser precisada, entre o mesmo e seu elemento mais próximo, seu desdobramento quase especular. Em sua “introdução”, Foucault procura dar a medida desse procedimento e como ele está incorporado na própria escritura de Kant, sobretudo no que diz respeito às alterações epistemológicas entre a *Crítica* e a *Antropologia*.

Foucault contrapõe os dois textos de Kant, a *Antropologia* e a *Crítica*, afirmando, finalmente, que o primeiro responde ao segundo com seu “inventário” daquilo que pode haver de “infundado” no “condicionado”, ou seja, aquilo que pode romper com a série estabelecida pelas faculdades. O inventário, conforme Foucault aponta, havia aparecido antes na “longa análise das deficiências e doenças da mente” expostas por Kant. De um inventário prática, passa-se a um inventário tomado como procedimento, e, com um passo além, o inventário também considerado como uma resposta dentro de um mesmo percurso filosófico – mais precisamente, o percurso filosófico de Kant e sua cristalização na argumentação presente na *Antropologia*. O inventário, portanto, aparece novamente como uma espécie de signo de atravessamento de práticas e de estratégias no interior de um discurso; o inventário surge sempre como emergência de uma correlata mnemotécnica, responsável pelo retorno de camadas arcaicas do pensamento e da crítica. Isso porque, como aponta Foucault em seu comentário sobre Kant, o inventário indica aquilo que existe de “infundado”, de “oscilante” e “atópico” dentro do “condicionado” do discurso corrente.

10. CONCLUSÃO

*Jesus é a obra-prima.
Os ladrões são as obras menores.
Por que estão ali?
Não para realçar a crucificação,
como acreditam algumas almas cândidas,
mas para ocultá-la.*
Roberto Bolaño, 2666

Como chegar ao fim de um percurso que, desde o início, tem sido postulado como digressivo, associativo, maleável, oscilante e proliferante? Tendo abordado o inventário como uma categoria operativa aberta aos fluxos do tempo e da história, toda conclusão será forçosamente uma retomada dos fios argumentativos lançados e, principalmente, uma reflexão sobre aquilo que permanece suspenso, como tarefa por vir. A conclusão de um pensamento sobre o inventário tomará a forma de uma trama sobreposta a outra, cujo principal objetivo será o de reler os próprios rastros e expô-los à prova da incompletude. O que permanece do inventário depois que ele mesmo já foi lançado como tese e, no espaço dessa emergência, foi circunscrito, delimitado e defendido? Adianta parte da resposta – resposta que a conclusão tratará de ampliar:

o que permanece do inventário é sua potência de forma informe, sua potência de interrogação do contemporâneo, a partir da qual articula percursos que fazem desse tempo presente um tempo impuro, consciente dos inúmeros fluxos que o atravessam. Seguindo a intuição de Edgardo Cozarinsky a respeito da obra de Borges – conforme apontado no sétimo capítulo da tese –, o procedimento do inventário é aquele do *espelho deformante*: apropriação, reutilização e desvio dos elementos da tradição, fazendo do “mesmo” um “estranho”, desnaturalizando o ato corriqueiro de organizar, catalogar, classificar e nomear. A classificação operada dentro do inventário é, ela própria, deformante, pois cada elemento da série pressiona o seguinte, o anterior e todo o conjunto da série, tensionando, conseqüentemente, o próprio desenho crítico que se esboça a partir da série.

Um dos pontos fundamentais para a ampliação dessa tensão interna é aquilo que denominei, no terceiro capítulo, a *memória do inventário* – ou seja, as sobrevivências clássicas e arcaicas desses variados momentos de classificação, simultaneamente atualizados e desviados na operatividade da literatura do inventário. Cada elemento da série (as ficções de Bolaño, Borges, Cozarinsky, Vila-Matas e Wilcock) tensiona não apenas a forma de seu vizinho, mas a memória da forma inventariante, a sobreposição temporal que configura o inventário a partir dos textos literários. Esse painel histórico vasto, articulado a partir da ideia de memória e costurado com as reflexões de Umberto Eco, Michel Foucault, Frances Yates, entre outros, faz com que o inventário passe a tensionar, por sua vez, todo um conjunto de práticas, discursos e enunciados que alcançam o cerne da teoria literária: representação, performatividade e mimetismo; filologia, bricolagem e diferença; arquivo, montagem e anacronismo. Cada ficção traz consigo a memória de sua emergência, e é no compartilhamento dessas memórias que se dá a afirmação dos nós que desenham a trama do inventário – desde o *Tristram Shandy*, como apontado no oitavo capítulo, até as múltiplas remissões internas a referências comuns, como as teses de Walter Benjamin sobre a história, as vanguardas das primeiras décadas do século XX e, como ponto de partida, as ficções de Borges lidas pelos outros quatro autores. Diante disso, a memória do inventário se apresenta também como uma *memória deformante*, que postula os desvios como partes integrantes de seu discurso de afirmação e de circulação histórica.

Mais do que uma estrutura pronta, suspensa em sua completude até o fim dos tempos, uma tese sobre o inventário oferece a operatividade de um método e a potencialidade de um arranjo oblíquo das ficções e da história literária. Procurei traçar um percurso que desse conta desse deslocamento, dessa transição que leva de um posicionamento epistemológico fixo (que vai em direção a um objeto estabelecido de antemão) a um cenário crítico baseado na relação, no contato e na trama. Desde o início, colocando o inventário sob a circulação da estética relacional, até o adensamento das perspectivas teóricas a partir de conceitos como os de portabilidade, ruína e assinatura, o campo inventariante se apresenta como uma rede des-

hierarquizada de reciprocidades, a partir das quais toda abertura temporal se configura, concomitantemente, como uma abertura do arquivo. Parte dessa argumentação decorre do contato com o *Atlas* de Georges Didi-Huberman – também ele uma trama de contatos e uma tentativa de abertura dos pontos dessa mesma trama ao fluxo dos elementos internos e externos, em uma abordagem que, como mostrei no sexto capítulo, articula as sobrevivências das vanguardas e as ideias de Walter Benjamin e Aby Warburg. Didi-Huberman apresenta seu *Atlas* como atualização, reconfiguração e transfiguração do *Atlas* de Warburg (também ele impregnado pela disseminação dos pertencimentos e dos nomes próprios, o fenômeno que denominei “rarefação do eu”), uma repetição diferenciada que problematiza a emergência dos discursos do próprio gesto de recolocação do passado em cena.

Segundo Didi-Huberman, que retoma uma terminologia que é tanto deleuziana quanto foucaultiana, o atlas – a organização deshierarquizada dos elementos dentro de uma forma aberta e relacional, portanto – é aquilo que apresenta um “devir-saber” do arquivo⁵⁶². O que Didi-Huberman indica nessa passagem é uma posição de construção crítica que é, ao mesmo tempo, a exposição de um movimento, de uma transformação das posições estabelecidas no gesto inicial. Um “devir-saber”, carregado como está de tensões aparentemente contraditórias, é a própria operatividade oscilatória da reivindicação crítica do arquivo, da utilização desviada de seus recursos e de suas lacunas. Assim como faz o atlas, o inventário também se posiciona diante do arquivo como um plano de clivagem, de recorte de suas possibilidades; também o inventário se configura como “devir-saber”, na medida em que condensa em seu gesto de emergência tanto a atualização, o resgate e a leitura do arquivo quanto a transformação de seus elementos, colocando no interior do mesmo arquivo sua lógica de *deformação*, de *espelhamento* deformante e de correspondência diferida entre as ficções da série. Se faço uma leitura, perco tantas outras, afirma Didi-Huberman⁵⁶³, e é nesse jogo de perdas e ganhos que se dá a renovação do campo crítico – uma renovação que invariavelmente passa por um atravessamento de

562 DIDI-HUBERMAN. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a costas?*. p. 187.

563 *Ibidem*. p. 178.

fronteiras, discursos e pertencimentos (da imagem com o texto, da história da arte com a história da literatura e assim por diante).

Um elemento subterrâneo de todas as ficções que formaram a série exposta ao longo da tese – a série que configurou, finalmente, a emergência da literatura do inventário – é a *impostura*, um dos avatares possíveis da deformação e da memória desviante do inventário. A impostura está também no cerne do movimento de resgate e transfiguração dos elementos da tradição, uma vez que a impostura traz consigo a consciência do desvio, ou ainda, a consciência da ficção e da transformação. Com o inventário, o ciclo que começa com o resgate dos elementos e passa pelo espelhamento deformante das memórias das ficções da série, é concluído com a impostura, pois é com ela que o inventário revela seus traços e suas ruínas, é a partir da impostura que o resgate é desviado, pois o que normalmente seria repetição torna-se, a partir da impostura, diferença. Tudo isso diz respeito à circulação possível dos elementos do inventário, por isso a insistência, ao longo do quarto capítulo da tese, na questão da portabilidade: é a miniaturização que, cifrando a história, vai permitir que a impostura cumpra seu papel de reivindicação do desvio dentro do arquivo. A impostura é parte constitutiva da ficção, sendo responsável por aquele trajeto que margeia perigosamente o discurso factual, informativo e enciclopédico.

A impostura é trabalhada na tessitura das próprias ficções da série do inventário, o que mostra que o tema é não apenas uma linha de fuga subterrânea do trabalho que agora se encerra mas também, e principalmente, um desvio em direção a um desdobramento potencial da metodologia inventariante. É possível reler a série tendo como contraste a definição da impostura como *leitmotiv*: 1) o impostor Tom Castro de Borges; 2) as memórias de Cozarinsky de uma cidade inacessível (a escritura como impostura da geografia e da recordação); 3) a presença de Aleister Crowley na conjura portátil de Vila-Matas, figura do traidor, do demoníaco e do desconhecido (temas fortes também nos contos de Borges); 4) a impostura inicial de Vila-Matas, maquiando a história oficial com sua ficção, transfigurando o factual, o “informativo”, e elaborando, a partir disso, um conjunto de versões alternativas da história; 5) o mesmo gesto impostor está em Wilcock e em Bolaño, sempre colados no discurso oficial, “enciclopédico”, usando a

neutralidade aparente da informação para inserir, no centro da crença, a impostura da ficção; 6) o uso das bibliografias falseadas na história da infâmia de Borges, na história da literatura nazi de Bolaño e na história da literatura portátil de Vila-Matas – impostura dos sistemas estabelecidos de creditação e circulação controlada das práticas, dos saberes e dos discursos; 7) em Wilcock, a criação do verbete de Yves de Lalande, o criador de uma fábrica de romances no século XIX, com trabalho em série e construção conjunta de tramas, personagens e desenlaces – impostura do sistema literário, impostura da “genialidade”, da criação, da autoria e da “inspiração”; 8) a impostura que Roberto Bolaño enxerta na reconstrução histórica ficcional de todo um continente, lançando linhas genealógicas apócrifas e marcando, sempre de forma impostora, uma série de pertencimentos escusos e subterrâneos. A impostura sustenta o inventário com sua carga de releitura anárquica da história e da tradição, o que certamente poderia ser rastreado em uma infinidade de textos e caminhos⁵⁶⁴.

Uma feição da impostura foi exposta no oitavo capítulo da tese, quando foi levantada a questão da sobrevivência, da repercussão e da

564 A começar pelo livro de Vila-Matas imediatamente anterior à *História abreviada da literatura portátil*, intitulado justamente *Impostura* (Barcelona: Anagrama, 1984). Outras possibilidades: DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; PIGLIA, Ricardo. *Nome falso. Homenagem a Roberto Arlt*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988; CARRÈRE, Emmanuel. *O adversário*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2007; DERRIDA, Jacques. *Donner le temps: la fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991; GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009; AIRA, César. *El mago*. Barcelona: Mondadori, 2002; CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009; ANDRE, Serge. *A impostura perversa*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995; VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila, 1981; SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985; AUGÉ, Marc. *La vie en double: Ethnologie, voyage, écriture*. Paris: Payot & Rivages, 2011; SCIASCIA, Leonardo. *Il teatro della memoria. La sentenza memorabile*. Milão: Adelphi, 2004.

produtividade do “procedimento-shandy” dentro das ficções do inventário. É esse procedimento – um resíduo do *Tristram Shandy* que invade o inventário a partir do contato das ficções – o responsável pela ruptura do mimético e a emergência do performativo, ou seja, a passagem da repetição para a diferença crítica. Tendo em mente o que foi exposto poucas linhas atrás sobre o efeito deformante do inventário, ressalto a continuidade argumentativa entre esse tópico e o procedimento-shandy, que é, de resto, a continuidade argumentativa da própria tese. O procedimento-shandy é já derivativo, de segunda mão⁵⁶⁵, manejado e remanejado ao longo de séculos de tradição literária – não há, portanto, pretensão de originalidade, novidade ou criatividade em sua circulação, apenas a pretensão de movimentar as peças da tradição e retraçar a montagem possível de seus contatos. É o procedimento-shandy, finalmente, que intervém no caos e na coerção fazendo uso da imaginação; é também o procedimento-shandy o responsável por aquilo que denomino “a mobilidade dos corpos e das teorias”, mostrando que o inventário age simultaneamente no tempo e no espaço.

Impostura, falso, verdadeiro, realidade e ficção: o procedimento-shandy é responsável também pela indecidibilidade desses elementos no interior do inventário. Uma vez distante das categorizações fixas, dos pertencimentos e dos essencialismos (das nomenclaturas e também das disciplinas), o inventário postula a emergência da montagem e do arranjo – é na trama do percurso que se mede a relevância de um projeto crítico, e não no grau de acerto com que ele se ajusta a tal ou qual vertente ou escola. Não havendo mais possibilidade histórica de considerar a arte a partir das ideias de “novo” ou “inédito”, ou em termos de acesso à verdade ou à razão (unívocas, maiúsculas) o inventário, consciente disso, passa a operar a partir das ruínas e da coleta dos fragmentos, pois *fazer inventário* é colocar em funcionamento o olhar emancipado da metafísica – esse olhar leva ao reconhecimento das assinaturas obscuras das ruínas, tornando-as legíveis novamente no interior de um arranjo provisório e possível. Fazer inventário é executar a intervenção crítica que toma a história *como se fosse possível dela extrair significação*, ou seja, contraponto à

565 PAULS. “Segunda mano”. *El factor Borges*. p. 103-124.

legibilidade cristalina da verdade (que só é possível na superfície do discurso que a toma como possível) a impostura da montagem contingente e a impostura da expressividade oscilante do inventário como forma literária. “Pratico uma espécie de ficção histórica”, respondeu Foucault ao entrevistador, como apontado nas primeiras páginas desta tese⁵⁶⁶. O ciclo se fecha (e se abre, se desdobra) diante da possibilidade crítica da impostura no cenário contemporâneo – pois é justamente da ordem da impostura essa indecidibilidade entre história e ficção, método e criação, um campo oscilatório a partir do qual também se pauta o inventário.

A ficção histórica de Foucault está, deliberadamente, no início e também no final do meu percurso, apontando para o caráter experimental da tese inventariante e para sua natureza proliferante (no sentido de gerar mais perguntas do que respostas, ou ainda, mais pontos de virada do que pontos de repouso). Na etimologia de *impostura* está a ideia de sobreposição, de posicionar algo sobre alguma coisa, cobrir, circundar – sobrepor a ficção à história e a história à ficção, criando um jogo de tensionamentos recíprocos que promova não a sedimentação das ideias, mas o trânsito dos discursos e de suas estratégias. Há também, nesse cenário fundado a partir da ficção histórica de Foucault (e renomeado de “impostura”), a sobreposição dos fragmentos e das ruínas dentro de um fio narrativo que, finalmente, tomará a forma do inventário. O que garante a sobreposição dessas ruínas é a capacidade de reconhecê-las – suas marcas, suas assinaturas, saber ler seus relatos –, pois são “traços quase invisíveis” que devem ser lidos, traços que só adquirem significação quando relacionados com outros traços e postos em contato a partir de uma trama crítica (eis a tarefa do colecionador,

566 FOUCAULT. “Foucault Estuda a Razão de Estado” In: *Estratégia, poder-saber*. p. 321. A relação entre Foucault e a impostura poderia abrir um novo desdobramento na perspectiva proposta, como atestam alguns livros como: BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Tradução de Cláudio Mesquita e Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984; MANDOSIO, Jean-Marc. *A longevidade de uma impostura: Michel Foucault*. Tradução de Humberto Moura Neto. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011; STEINER, George. “The Mandarin of the Hour - Michel Foucault”. *The New York Times Book Review*. 28 fev., 1971.

como exposto no segundo capítulo da tese, que em seguida é incorporada como um dos elementos necessários para a configuração do gesto inventariante). “Nada do que um dia aconteceu deve ser desprezado”, escreve Cozarinsky em sua atualização de Walter Benjamin⁵⁶⁷. Uma vez tomado dessa consciência, o gesto inventariante parte em direção aos detalhes, coleta, monta e ajusta – ou, para usar a nomenclatura do quarto capítulo, o inventário condensa e desloca as imagens traumáticas da história em direção a uma trama crítica, uma miniaturização dos traumas que leva a uma *cifragem da história*, um método, como vemos agora, afim à ficção histórica e também à impostura.

O inventário considera a polifonia das referências, transformando essa constatação em realização e operatividade. Uma vez que “nada deve ser desprezado”, é preciso elaborar um método de intervenção histórica que dê conta dessa heterogeneidade, sem, contudo, transformar a diferença em repetição. Aquilo que há de polifônico nas ruínas (seus múltiplos pertencimentos enquanto fragmentos de todos perdidos que, na tentativa de rearranjo, unem partes que jamais haviam se encontrado até então) é encontrado também na tessitura do inventário, pois o inventário, ao manejar as ruínas, transforma-se em um campo variável de contradiscursos e de reapropriações. Daí decorre, por exemplo, a discussão sobre a infâmia desenvolvida ao longo do quinto capítulo da tese, uma argumentação levada adiante a partir do inventário de Jorge Luis Borges e também a partir das reflexões de Michel Foucault (e Giorgio Agamben) a respeito da infâmia. Inventário e infâmia foram articulados a partir da formação desse “campo variável de contradiscursos e de reapropriações” que mencionei acima, no interior do qual a infâmia é percebida a partir das tênues ruínas de discurso (os traços quase invisíveis) que lhe são permitidas, que é ainda capaz de expressar mesmo com o passar do tempo e com a intensidade da coerção (que sobrevive tanto quanto a infâmia que pretende circunscrever). A infâmia só pode ser apreendida no inventário a partir da atenção aos fragmentos e às partículas infinitesimais de sentido que podem ser extraídas do caos da história – é esse gesto que profana a infâmia

567 COZARINSKY. *Vodu urbano*. p. 49.

institucionalizada, que faz com que ela partilhe mais da diferença do que da repetição, escapando, momentaneamente, da estrutura fixa que a prende (escapando de seus postulados e de suas repressões).

Essa dialética entre repressão e emergência nos encaminha novamente à memória do inventário e à argumentação exposta no terceiro capítulo. Os exercícios espirituais que Foucault rastreou na Antiguidade mencionam a “visão infinitesimal” do mundo, sua divisão milimétrica e equilibrada por parte do sujeito que se posiciona, que se pretende evoluído. A projeção da memória do inventário – seja clássica, seja arcaica – funciona como uma indicação da sobrevivência dessa visão infinitesimal, responsável, por sua vez, pela pulsão classificatória que percorreu toda cultura ocidental até sua configuração atual com o inventário. Ruína, fragmento, assinatura: todos eles elementos desse gesto de corte e montagem cujo começo poderia ser dado em paralelo ao exercício espiritual e sua visão infinitesimal do mundo.

Dentro desse cenário, é curioso observar a fixação de Juan Rodolfo Wilcock com os microscópios em *A sinagoga dos iconoclastas* – o desejo de ver os detalhes, de dissecar a realidade, de transformá-la a partir do rearranjo de suas mínimas partes. Em primeiro lugar, o verbete de Morley Martin, que começa em 1836, “mientras el inglés Andrew Crosse realizaba uno de sus experimentos eléctricos, tuvo la agradable sorpresa de asistir al nacimiento, a partir de una mezcla de minerales triturados, de una cantidad de diminutos insectos. Esto es lo que vio Crosse al microscopio”, “vio nacer”, continua Wilcock, “centenares de mosquitos. Apenas habían nacido, los mosquitos abandonaban el microscopio y se iban volando por la habitación, a esconderse en los lugares oscuros”⁵⁶⁸. O aparelho retorna em Luis Fuentecilla Herrera: “En 1702, el microscopista Anton von Leeuwenhock comunicó a la Royal Society de Londres su curioso descubrimiento. En el agua de lluvia estancada en los tejados”, escreve Wilcock, “había encontrado algunos animalitos, los cuales se desecaban según se iba evaporando el agua, pero después, introducidos de nuevo en el agua, retornaban a la vida”⁵⁶⁹. E o último caso está em Henrik Lorgion: “Alejado de los

568 WILCOCK. *La sinagoga de los iconoclastas*. p. 112.

569 *Ibidem*. p. 107.

grandes centros de investigación, de París, de Leida, de Viena, Lorgion sólo disponía de un antiguo microscopio de Amsterdam, un conocimiento más bien aproximado de la ciencia química, que como ciencia estaba aún em sus inicios⁵⁷⁰. Nos dois primeiros, há a descoberta – esses pequenos animais que, semelhantes aos odradeks de Kafka, gostam de se esconder nos cantos obscuros. No terceiro, o aparelho serve para indicar o trabalho improvisado (mas incansável) do pesquisador – e é graças a esse microscópio obsoleto que Lorgion, mesmo longe dos “grandes centros”, terá a oportunidade de marcar seu nome na história impostora de Wilcock.

Conforme apontado no sexto capítulo da tese, Wilcock foi encarregado pela editora Adelphi da tradução de *Arte e anarquia*, o livro que reúne as conferências que Edgar Wind pronunciou por rádio em 1960 (as Reith Lectures da BBC). Não é um absurdo, portanto, supor que Wilcock tivesse em mente as seguintes palavras de Wind durante a escritura da *Sinagoga*:

It is evident from the writings of Paul Klee that he enjoyed looking at plant sections and all sorts of living or dead tissue through a microscope, and that he was a passionate collector of fossils. In a half-apologetic tone he asks whether these are proper occupations for an artist: microscopy and palaeontology. He excuses himself by saying that they set the artist's imagination in motion. The traces of these forms are indeed unmistakable in some of Klee's fantastic designs.⁵⁷¹

Arcaico e contemporâneo se unem através do microscópio, pois ele funciona como uma espécie de filtro temporal, dando acesso a uma história que não é cronológica, e sim analógica, baseada nos contatos e nas tensões entre os elementos. Que realidade corriqueira, daquela que se vê todos os dias e que forma a base de formação do senso comum,

570 Ibidem. p. 89.

571 WIND. Edgar. *Art and Anarchy*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985, p. 53.

pode se sustentar diante do olhar microscópico? Todas as imperfeições, lacunas e brechas estarão invariavelmente expostas a partir da interposição do filtro microscópico entre o observador e a realidade – o que redundaria, portanto, em uma multiplicação da verdade e da realidade em verdades e realidades. O olhar aproximado e microscópico é sobreposto ao olhar amplo da realidade comum – a aproximação torna-se impostura do real, ficção. Klee como “apaixonado colecionador de fósseis”; Klee como aquele que questiona o fazer artístico diante do microscópico; Klee como aquele que pensa a “imaginação do artista em movimento”; Klee como aquele que pensa a sobrevivência possível dos “tecidos mortos” na instauração do olhar aproximado do artista – Wilcock lendo Klee a partir de Edgar Wind, Vila-Matas e Cozarinsky lendo Klee a partir da leitura que Walter Benjamin fez de Klee nas teses sobre a história (conforme apresentado no quarto capítulo da tese, no qual as vanguardas sobrevivem na literatura a partir da miniaturização – e o que é a miniaturização se não uma aplicação da visão microscópica?).

Ruína, fragmento, assinatura, procedimento-shandy, impostura e visão infinitesimal do mundo: todos esses elementos convergem em direção ao olhar aproximado do microscópio, outra linha de força subterrânea da argumentação em torno do inventário. Com a ação da memória do inventário e dos espelhos deformantes que agem no contato entre os elementos da série, o exercício espiritual e a visão infinitesimal sobrevivem na miniatura, na portabilidade e na visão microscópica. Essa é a estratégia do procedimento menor e da literatura menor, especialmente no que diz respeito à oscilação entre contingência e expressão que vimos a partir da portabilidade. E a portabilidade não está apenas nas caixas-maleta de Marcel Duchamp, que Vila-Matas atualiza na *História abreviada da literatura portátil*, está também nos cartões-postais de Cozarinsky em *Vodu urbano* e, de forma geral, em toda construção formal que perpassa o inventário – e, como aponta Derrida, a oscilação entre contingência e expressão que constitui o cartão-postal é fundamental para a reflexão sobre os regimes e estratégias de circulação dos saberes na tradição filosófica ocidental⁵⁷².

572 DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*.

Da miniatura à portabilidade, passando pelo fragmento e pela ruína, até chegar ao cartão-postal e à caixa-maleta. Toda a repercussão duchampiana – nos textos e nas imagens – no inventário, que não restringe apenas à utilização de Duchamp como personagem da conjura portátil de Vila-Matas. Ainda no *Atlas*, Georges Didi-Huberman frisou a possibilidade de contato entre Duchamp e Aby Warburg, afirmando que a “crítica do quadro” é um ponto de aproximação, além de buscas comuns no que diz respeito à “mobilidade”, ao “dinamismo” e à criação de “topografias múltiplas” na convivência entre as imagens, os textos e os tempos⁵⁷³. São dois eixos de sustentação de minha pesquisa que, até então, não haviam sido diretamente relacionados: em primeiro lugar, a utilização que Vila-Matas faz das vanguardas em geral e da figura de Duchamp em específico na *História abreviada*; em segundo lugar, a atualização warburguiana no pensamento crítico contemporâneo, seja por parte de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman ou de Carlo Ginzburg e Kurt Forster. O que ainda espera um lugar na reflexão sobre o inventário e a portabilidade, no entanto, é a noção duchampiana de *infraleve* – que não encontra lugar fixo desde o seu nascimento, mas que corresponderia, provisoriamente, àquilo que existe de menor, de sutil e de intersticial na arte e nos sentidos. O *inframince* de Duchamp, portanto, atravessa (sem suprir ou esgotar) as lacunas de sua caixa-maleta e da miniaturização como cifra da história, funcionando como contraponto artístico à discussão teórica a respeito da coleta e da

Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Foi do “além” do livro de Derrida que retirei o “além” do título da minha tese, uma expropriação que só pode ser revelada (ou nomeada, já que a revelação está dada, ainda que de forma velada, cifrada, desde a capa) de forma completa naquilo que se denomina “conclusão”. É na esfera da conclusão que se pode, de fato, refletir até que ponto se chegou e projetar o “além”, pensar o “além” como aquilo que ainda resta, o “além” como o resto do sentido, das hipóteses e das conclusões – aquilo que sobra e que, com sorte, chegará “além”, em um outro destinatário, como na imagem do cartão-postal. Ou, dito de outra forma, o “além” da obra que se encerra é o resto do tempo passado que invade o presente de um trabalho que está, também ele, “além”.

montagem dos fragmentos, dos rastros e das ruínas⁵⁷⁴.

Diante de todas essas possibilidades e desdobramentos, fica evidente o caráter “perpétuo” do inventário, para utilizar as palavras de Rosalind Krauss:

During the years I wrote criticism for *Artforum* (1964-1976), I didn't think of it as a job; but nonetheless it had a great name: perpetual inventory. A critic constantly revises not only her conception of the direction and most important currents of contemporary art, but also her convictions about the most significant work within them. This entails a perpetual reassessment of the field she surveys and the demand that it be articulated in her writing.⁵⁷⁵

O “inventário perpétuo” dá a medida desse movimento de constante revisão dos processos e das premissas que tornaram o trabalho, antes de qualquer coisa, possível. É parte do inventário, portanto, na perspectiva apresentada por Krauss acima, a movimentação contínua dos critérios e das posições dentro de toda série crítica e, além disso, um contínuo ajuste das prioridades que configuram as escolhas críticas. E Krauss continua:

By the late 1970s, two theoretical movements had begun to infiltrate my visual experience, with wide implications for my inventory. These were structuralism and its poststructural revision, both of

574 Sobre o tema: ANTELO, Raul. “The Logic of the Infrathin: Community and Difference”. *Nepantla: Views from South*. 3.3 (2002) 433-450. DAVILA, Thierry. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard, 2010; DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999; DUCHAMP, Marcel; SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer. *The Writings of Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press, 1989.

575 KRAUSS, Rosalind. *Perpetual inventory*. An October book. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, p. xi.

which had already had an impact on my early essays, such as “Grids”, “Notes on the Index”, and “Sculpture in the Expanded Field”. Poststructuralism’s attack on self-identity (*le propre*) opened its reader to the influence of Georges Bataille in his work of dismantling form (by means of his destructive tool of the *informe*). Such a connection is explored in this volume in “Michel, Bataille et Moi”, an essay on the work of Joan Miró as he absorbed the lessons of Bataille.⁵⁷⁶

Escrevendo essas palavras em 2008, Krauss tem um panorama de mudanças e rearranjos de perspectivas que se estende por mais de trinta anos. Seu inventário estava já formado na década de 1970, sem que isso tenha impedido a “infiltração” de uma série de elementos que, ao longo dos anos, contribuíram para a transformação radical desse mesmo inventário (com atenção especial à menção que faz a Bataille e ao “informe”, importante também para a configuração do inventário em minha tese, como indicado no segundo capítulo). Essa breve exposição de Krauss – uma introdução escrita para uma coletânea de ensaios que se chama *Perpetual Inventory* – é importante em sua ênfase na historicidade do inventário, ou seja, seu incessante movimento de atualização dos elementos constitutivos e de retomada crítica dos fluxos que remete à história e àquilo que lhe é externo.

Essa abertura do inventário é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que garante sua atualização e a renovação de suas práticas, faz também com que corra o risco permanente da obsolescência e da moda. Uma estrutura de produção crítica que revisa seus procedimentos e seus critérios de escolha de forma contínua, como é o caso do inventário, corre o risco de desviar excessivamente suas práticas em direção àquilo que é da “ordem do dia”. É difícil ver com precisão o ponto a partir do qual a “ordem do dia” se transforma em produtividade crítica adensada – como parece ser o caso de Krauss com o estruturalismo e com o pós-estruturalismo que foram, aos poucos, sendo absorvidos em sua poética de ensaísta. A forma fragmentada do

576 Ibidem. p. xii.

inventário pode servir tanto para o discurso disfarçadamente homogêneo do mercado quanto para o discurso crítico da reflexão sobre os entrecruzamentos dos campos artísticos – tudo depende da ênfase que se coloca, mais uma vez, na montagem realizada dos elementos em questão.

Se a ruína é transformada em espetáculo, cabe ao inventário reinventar novamente suas práticas, ressignificando aquilo que lhe é legítimo e que se torna, eventualmente, presa do senso comum e das ideias feitas. O que está em jogo é a movimentação problemática dos fragmentos em jogo, que podem traçar uma linha coesa de pertencimentos ou, como foi a tentativa no caso da tese que agora se encerra, forçar um posicionamento dentro da história, forçando também a releitura dos pressupostos que tornaram possível essa mesma história. Poderíamos perguntar, finalmente: de que inventário falamos quando falamos em *inventários*? A resposta se dá sempre na criação de um percurso, pois os elementos do inventário operativo e crítico colocam em cena temporalidades heterogêneas, marcando esse descompasso na dinâmica da montagem, que se atualiza na performance da leitura. Assim se apresenta o inventário: perpétua movimentação de uma impostura que se reconhece como ficção, como historiografia, como crítica e como teoria – e que se reconhece, principalmente, como tarefa de leitura-escritura dos tempos passados na emergência do contemporâneo e de seus fluxos cifrados.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34 e Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Tradução ao espanhol de Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. *Nudità*. Roma: notttempo, 2009.

_____. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. In: _____. *La potencia del pensamiento*. Tradução ao espanhol de Flavia Costa e Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Lo abierto*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. “Bataille e o paradoxo da soberania”. Trad. Nilcéia Valdati. Florianópolis, *Outra travessia*. n. 5. 2º sem. 2005, p. 91-94.

_____. “Archeologia di un'archeologia”. In: MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004, p. IX-XXV).

_____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. “Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin”, *Aut Aut* (189/190, Florença, 1982, p. 4-6).

AGAMBEN, Giorgio e PAIXÃO, Pedro A. H. (eds.). *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

AIRA, César. *El mago*. Barcelona: Mondadori, 2002.

ALAZRAKI, Jaime. “Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*” In: _____. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1983, p. 407-427.

_____ (ed.). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, 1976.

ANDRE, Serge. *A impostura perversa*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ANTELO, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.

_____. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. (org.). *Crítica e ficção*. Florianópolis: Nelic/CAPES, 2005.

_____. “The Logic of the Infrathin: Community and Difference”. *Nepantla: Views from South*. 3.3 (2002) 433-450.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUBREY, John. *Vite brevi di uomini eminente*. Tradução ao italiano de J. R. Wilcock. Milão: Adelphi, 1977.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

AUGÉ, Marc. *La vie en double: Ethnologie, voyage, écriture*. Paris: Payot & Rivages, 2011.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

BALDERSTON, Daniel. *Out of context. Historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham e Londres: Duke University Press, 1993.

BARILI, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México: Fondo de Cultura

Económica, 1999.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editor WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “Visualização e linguagem”. In: _____. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “As pranchas da Enciclopédia”. In: _____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castagñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASCOMB, Neal. *Hunting Eichmann: How a Band of Survivors and a Young Spy Agency Chased Down the World's Most Notorious Nazi*. Boston: Houghton Mifflin, 2009.

BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Tradução para o espanhol de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto

Alegre: L&PM, 1989.

_____. “Informe” (*Documents*, nº 7, dezembro de 1929).
Oeuvres complètes, tomo I. Paris: Gallimard, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Trad. Cláudio Mesquita e Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Worstward Ho*. Londres: John Calder, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron et alli. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Selected writings, vol. 1: 1913-1926*. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

_____. *Selected writings, vol. 4: 1938-1940*. Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.). Trad. Edmund Jephcott and others. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

_____. *Selected writings, volume 3, 1935-1938*. Howard Eiland, Michael W. Jennings (eds.). Cambridge, Mass: Harvard Press, 2002.

_____. *Selected writings, volume 2, 1927-1934*. Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith (eds.). Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

_____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho (obras escolhidas, vol. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet (obras escolhidas, vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. "Eduard Fuchs: Collector and Historian". *New German Critique*, nº 5 (Spring, 1975). Trad. Knut Tarnowski. Duke University Press.

_____. *Gesammelte Schriften* 3. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (eds). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BERMAN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BINET, Laurent. *HHhH*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BOLAÑO, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policia*. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

_____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo,

1982.

_____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Bolsillo, 1981.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOWKER, Geoffrey e STAR, Susan Leigh. *Sorting things out: classification and its consequences*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BUCHLOH, Benjamin H. D. "Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive". *October*, vol. 88, primavera de 1999, The MIT Press, p. 117-145.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. "Variações sobre a imagem: estética e política". In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza/CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

_____. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2009.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a*

Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CALASSO, Roberto. *La Folie Baudelaire*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *K.*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milão: Adelphi, 2005.

_____. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *El loco impuro*. Trad. Italo Manzi. Buenos Aires: Marymar, 1977.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CARRÈRE, Emmanuel. *O adversário*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CARVALHO, Bernardo. “Inocência fora do lugar é chave da literatura de Walser”, *Ilustrada*, três de maio de 2003.

_____. “O natal de Robert Walser”, *Ilustrada*, 24 de dezembro de 2002.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CESERANI, Remo. *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*.

Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature and art*. New York: Harvard University Press, 1988.

COETZEE, J. M. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Inner workings: literary essays, 2000-2005*. Nova York: Viking, 2007.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COLUCCI, Mario. “Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere”. *Aut Aut* (n. 323. set-out 2004, p. 111-134).

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Sérgio Corrêa. *Crônica de uma Guerra Secreta – Nazismo na América: a Conexão Argentina*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COZARINSKY, Edgardo. *Vodu urbano*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo:

Iluminuras, 2005.

_____. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. *El rufián moldavo*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

_____. *Borges em / e / sobre cinema*. Trad. Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

CULLER, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1985.

_____. "The Uses of Uncertainty Re-Viewed". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 11, n. 1 (Primavera, 1978), p. 13-18.

DAL LAGO, Alessandro; QUADRELLI, Emilio. *La città e le ombre: crimini, criminali, cittadini*. Milão: Feltrinelli, 2003.

DARNTON, Robert. *O iluminismo como negócio: história da publicação da "Enciclopédia", 1775-1800*. Trad. Laura Teixeira Motta; Marcia Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAVILA, Thierry. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Éditions du Regard, 2010.

DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs Vol. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Julio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DE ABNER, Berta Kleingut. *Marcel Schwob, Jorge Luis Borges: Marginalidad y Trascendencia*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2006.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

_____. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Roberto Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques e DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a costas?*. Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y*

anacronismo de las imágenes. Trad. O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein” In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Trad. Maria Squeff. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 19-54.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology”. *Oxford Art Journal*. V. 25, n. 1. 2002, p. 59-70. Tradução do francês ao inglês de Vivian Sky Rehberg.

_____. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Ed. Macula, 1995.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

DUCHAMP, Marcel; SANUILLET, Michel; PETERSON, Elmer. *The Writings of Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press, 1989.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *The infinity of lists*. Tradução ao inglês de Alastair McEwen. Nova York: Rizzoli, 2009.

ELSNER, John e CARDINAL, Roger (eds.). *The cultures of collecting*. Londres: Reaktion Books, 1997.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Hammerstein ou A obstinação: uma história alemã*. Trad. Samuel Titan, Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FÉDIDA, Pierre. *Par où commence le corps humain*. Paris: P.U.F., 2000.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história. vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Trad. Lea Maria S. V. de Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1983.

FONTANA, Alessandro. “Il paradosso del filosofo”. *Aut Aut*. (n. 323. set-out 2004, p. 87-96).

FORSTER, Kurt. “Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents”. *October*, vol. 77, verão de 1996, The MIT Press, p. 5-24. Tradução do alemão ao inglês de David Britt.

FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; HOLLIER, Denis; MOLESWORTH, Helen. “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject”. *October*. Vol. 67 (inverno, 1994), p. 3-21.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Manoel Barros da Motta (org.). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense, 2001.

_____. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Dits et écrits. t. II*. “Lettre de M. Michel Foucault” («Lettre de M. Michel Foucault», *La Pensée*, no 159, septembre-octobre 1971, pp. 141-144. (Réponse à l'article de J.-M. Pelorson, «Michel Foucault et l'Espagne», *La Pensée*, no 152, août 1970, pp. 88-89.). Paris: Gallimard, 1994, p. 209-214.

_____. “Les techniques de soi”. *Dits et écrits. t. IV*. (“Technologies of the self” (“Les techniques de soi”; université du Vermont, octobre 1982; trad. F. Durant-Bogaert), in Hutton (P.H.), Gutman (H.) et Martin (L.H.), éd., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Anherst, the University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49), Paris: Gallimard, 1994.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7ª ed. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de

Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *Les mots et les choses: une archéologie des Sciences Humanes*. Paris: Gallimard, 1966.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mitos, emblemas, sinais*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____. *Os queijos e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMBRICH, E. H. *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*. Tradução ao espanhol de Alfonso Montelongo. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Trad. Salvador Pane Baruja. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONI, Uki. *The Real Odessa: Smuggling the Nazis to Peron's Argentina*. Londres: Granta Books, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HANSEN, Miriam. "Reinventando o nickelodeon: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema" In: ALMEIDA, Jane de (org). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Trad. George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 43-66.

HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Trad. Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

HOLLIER, Denis. *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 1995.

_____(ed.). *The College of Sociology, 1937-39*. Trad. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

ISER, Wolfgang. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Tradução para o inglês de David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

JAEGGY, Fleur. *I beatti anni del castigo*. Milão: Adelphi, 1989.

JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

JESI, Furio. *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*. A cura di Andrea Cavalletti. Roma: Nottetempo, 2011.

KAHLER, Erich. *La desintegración de las formas en las artes*. México: Siglo XXI, 1969.

KANT, Immanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique. Précède de Michel Foucault, Introduction à l'Anthropologie*. Textes Philosophiques. Librairie Philosophique J. VRIN, 2008.

KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2005.

KILCHER, Andreas B. "Jewish literature' and 'World literature': Wissenschaft des Judentums and its concept of literature". In: GOTZMANN; WIESE (eds). *Modern Judaism and Historical Consciousness: identities, encounters, perspectives*. Leiden: Brill Publishers, 2007, p. 320-369.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

_____. *Os diários de Victor Klemperer*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KLUGE, Alexander. "Onze histórias" In: ALMEIDA, Jane de (org). *Alexander Kluge: o quinto ato*. Tradução de George Sperber, Marília Perracini, Martha Lima e Paulo Oliveira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KOHAN, Martín. *Zona urbana: ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KONUK, Kader. *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Trad. Guadalupe Marando e Agustin D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

_____. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUSS, Rosalind. *Perpetual inventory*. An October book. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010.

_____. "Informe' without Conclusion". *October*. Vol. 78 (outono, 1996), p. 89-105.

KUBLER, George. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Tradução ao italiano de Giuseppe Casatello. Turim: Einaudi, 2002.

LACAN, Jacques. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaio sobre arte e filosofia*. Ed. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LADDAGA, Reinaldo. *Literatura indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Buenos

Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil, 1990.

LAGOS, Ramona. *Jorge Luis Borges, 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*. Barcelona: Edicions del Mall, 1986.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan, Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LESKOV, Nikolai. *A fraude e outras histórias*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Ed. 34, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O totemismo hoje*. Trad. José Antônio Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LITTELL, Jonathan. *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*. Paris: Gallimard, 2008.

LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvres et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um Manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUKÁCS, Georg. *Soul and Form*. Tradução para o inglês de Anna Bostok. Londres: Merlin Press, 1974.

MACHADO, Irene A.. *Analogia do dissimilar. Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

MANDOSIO, Jean-Marc. *A longevidade de uma impostura: Michel Foucault*. Trad. Humberto Moura Neto. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MAYER, Hans. *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain*. Paris: Gallimard, 1995.

McKALE, Donald M. *Nazis after Hitler: How Perpetrators of the Holocaust Cheated Justice and Truth*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2012.

MEISEL, Perry. "What Foucault Knows". *Salmagundi*. n. 44/45 (primavera-verão 1979), p. 235-241.

MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.

MEREWETHER, Charles. *The Archive*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.

MERTON, Robert K.. *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*. Nova York: The Free Press, 1965.

MEZA, Óscar Montanaro. "La finta textual de 'El tintorero enmascarado Hakim de Merv' de J.L. Borges". *Anthropos*. Barcelona, n. 142, 143, março-abril de 1993, p. 119-121.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Trad. Sophie Hawkes. Nova York: Zone Books, 2004.

MICHAUD, Yves. "Des modes de subjectivation aux techniques de soi: Foucault et les identités de notre temps". *Cités*. n. 2, dossiê "Michel Foucault: de la guerre des races au biopouvoir" (2000), p. 11-39.

MILLHAUSER, Steven. *Martin Dressler: a história de um sonhador americano*. Trad. Claudio Somogyi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1999.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2009.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da*

globalização. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MÔSES, Stéphane. *L'Ange de l'histoire*. Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Paris: Seuil, 1992.

MÜLLER, Herta. *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Globo, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manoel Garrido. Chile: LOM ediciones, 1990.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOCHLIN, Linda. "Seurat's *La Grande Jatte*: An Anti-Utopian Allegory" In: _____. *The Politics of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*. Nova York: Harper & Row, 1989, p. 170-193.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Quadros parisienses. Estética antiburguesa, 1830-1848*. Trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PANESI, Jorge. "Borges: destinos sudamericanos y destinos de la traducción" In: ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y*

literatura. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 165-178.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PERRET, Catherine. *Walter Benjamin sans destin*. Paris: La Différence, 1992.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Nome falso. Homenagem a Roberto Arlt*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo. A teoria formalista russa e seu ambiente poético*. 2. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROUST, Françoise. *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1994.

RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramelhete et

alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RAULET, Gérard. *Le caractère destructeur. Messianisme, politique et esthétique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier, 1997.

REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

RITVO, Harriet. *The Platypus and the Mermaid: and other figments of classifying imagination*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.

ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

ROUBAUD, Jacques. *La bibliothèque de Warburg*. Paris: Seuil, 2002.

ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta?*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHAPIRO, Meyer. "Seurat and 'La Grande Jatte'". *Columbia Review* XVII (1935), p. 9-16.

SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo: sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Siruela, 2007.

SCHORSKE, Carl E.. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SCIASCIA, Leonardo. *Il teatro della memoria. La sentenza memorabile*. Milão: Adelphi, 2004.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SEGALEN, Victor. *Essay on exoticism: An Aesthetics of Diversity*. Tradução para o inglês de Yaël Rachel Schlick. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Tradução ao inglês de Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 1991.

SIMIC, Charles. *Dime-Store Alchemy. The art of Joseph Cornell*. Nova York: The Ecco Press, 1992.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madri: Editorial Gredos, 1974.

STEINER, George. *Tigres no espelho: e outros textos da revista The New Yorker*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. "The Mandarin of the Hour - Michel Foucault". *The New York Times Book Review*. 28 fev., 1971.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STEWART, Susan. *On longing. Narratives of the Miniature, the*

Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham e Londres: Duke University Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. Trad. Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002.

VAZ, Paulo. *Um pensamento infame: história e liberdade em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila, 1981.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

VILA-MATAS, Enrique. *Aire de Dylan*. Barcelona: Seix Barral, 2012.

_____. *Dublíneca*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____. *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama,

2001.

_____. *Desde la ciudad nerviosa*. Madri: Alfaguara, 2000.

_____. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 2000.

_____. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

_____. “La tumba de las aventuras” In: SCHWOB, Marcel. *Viaje a Samoa*. Tradução ao espanhol de Jaume Pomar. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1982, pp. V-VIII.

VIRNO, Paolo. *El Recuerdo del Presente – Ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.

VOLLMANN, William T. *Por que vocês são pobres?*. Trad. Michele de Aguiar Vartuli. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

WALTERS, Guy. *Hunting Evil: The Nazi War Criminals Who Escaped and the Quest to Bring Them to Justice*. Nova York: Broadway Books, 2010.

WARBURG, Aby. “Mnemosyne” (tradução do italiano de Barbara Szaniecki) In: CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.). *Arte & Ensaio*. n. 19. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2009, p. 125-131.

_____. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaèche. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2004.

WEBER, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

WILCOCK, Juan Rodolfo. *El libro de los monstruos*. Tradução ao

espanhol de Ernesto Montequin. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

_____. *El estereoscopio de los solitarios*. Tradução ao espanhol de Guillermo Piro. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

_____. *La sinagoga degli iconoclasti*. Milão: Adelphi, 1990.

_____. *La sinagoga de los iconoclastas*. Tradução ao espanhol de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.

_____. *Poesie*. Milão: Adelphi, 1980.

_____. *Il libro dei monstri*. Milão: Adelphi, 1978.

_____. “Nota introduttiva” In: AUBREY, John. *Vite brevi di uomini eminente*. Tradução ao italiano de J. R. Wilcock. Milão: Adelphi, 1977, p. 13-16.

_____. *L'ingegnere*. Milão: Rizzoli, 1975.

_____. *I due allegri indiani*. Milão: Adelphi, 1973.

_____. *Il tempio etrusco*. Milão: Rizzoli, 1973.

_____. *Lo stereoscopio dei solitari*. Milão: Adelphi: 1972.

_____. *Fatti inquietanti*. Milão: Bompiani, 1960.

_____. “Bernini y Canova”. Buenos Aires, *La Prensa*, 9 fev. 1958.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges, a life*. Nova York: Viking, 2004.

WIND. Edgar. *Art and Anarchy*. Evanston, Illinois: Northwestern

University Press, 1985.

_____. *Arte e anarquia*. Tradução ao italiano de J. Rodolfo Wilcock. Milão: Mondadori, 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Trad. Filipe Nogueira e Maria João Freitas. Lisboa: Edições 70, 2000.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

YVARS, José Francisco. *Imágenes cifradas: la biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona: Elba, 2010.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.