

MORTE DA IMAGEM E ETERNO RETORNO DO NONSENSE

Raul Antelo
UFSC

RESUMO

O fantasma está ligado não só a uma experiência íntima ao sujeito mas também a algo radicalmente alheio a ele, cuja saturada proximidade produz uma ausência paradoxal de sentido. O *nonsense* ou angústia do sujeito desvenda-nos a passagem entre o corpo material e a lei paterna, mas exhibe, ainda, a fragilidade de nossos próprios limites (dentro/fora). O debate dessas questões, em artistas como Marcel Duchamp ou teóricos como Carl Einstein, é o objetivo deste ensaio.

PALAVRAS-CHAVE

visão, abjeção, alegoria.

La passion pure, comme coincidence de potentia passiva et de potentia activa, est proprement immémoriale. Le Gleich, l'image qui perpétuellement revient, ne peut être rappelé. Son éternel retour est sa passion où, entre l'écriture et son effacement, il n'y a, écrit Nietzsche, aucun temps, keine Zeit. En ce sens, Campana avait raison d'écrire que 'dans le cercle vertigineux de l'éternel retour l'image meurt immédiatement'. Comme image du néant, le Gleich disparaît dans son maintien même, est détruit par son propre salut. Mais pour répondre, encore une fois une expression de Campana, 'ce souvenir qui ne se souvient de rien est le souvenir le plus fort'.

Giorgio Agamben
L'image immémoriale

Pensar o *nonsense* nos obriga a refletir sobre o *sense*, o sentido. O sentido nada mais é do que o senso comum, a *koiné aesthesis*, o corriqueiro bom senso. O *nonsense*, todavia, é a dimensão plena e irrestrita do significado ou, ao menos, uma aproximação lingüística a esses pontos de irredutível singularidade. Mas isto nos coloca o problema de que, se o bom senso é o senso comum, e o

nonsense é, na verdade, o que chamamos de sentido *tout court*, o que seria mesmo um autêntico *nonsense*, algo externo ao sentido?

Em resposta a essa questão, Gilles Deleuze dirá que há dois caminhos possíveis para abordá-la. Um corpóreo e outro incorpóreo. No *nonsense* corpóreo, as palavras comportam-se como corpos, como sons físicos, mas não passam, por isso mesmo, de simples sons *nonsense*; esses sons, apesar da ausência de significação, têm, entretanto, uma função importante, tal como se revela na esquizofrenia. O *nonsense* incorpóreo, pelo contrário, é a entidade paradoxal e sempre esquiva que atravessa a superfície da significação e estabelece a estrutura de pontos singulares.

No primeiro, podemos nos defrontar, ora com um corpo fragmentado e desconjuntado, o do simultaneísmo vanguardista, ora com um corpo reunido, o corpo sem órgãos de Artaud. Já no segundo, muito influenciado, no caso de Deleuze, pelas teorias estóicas em relação ao corpo, trata-se de fornecer uma base sólida à linguagem, o que na verdade se revela uma tarefa inglória, infinita e infrutífera, um processo de perpétuo diferimento em que um sentido remete a outro, e este, por sua vez, a mais um, e assim por diante. O *sens* acaba se transformando, assim, naquilo que Jean-Luc Nancy denominou com um neologismo, o *absens*. Aliás, Nancy define o sentido como o conteúdo do conteúdo, que é uma maneira de defini-lo como a ausência de fundamentação (a *Abgründlichkeit*).¹

Essa noção de infinito das possibilidades vincula-se ao conceito esquivo de *mana*, explorado na Antropologia por Marcel Mauss e Lévi-Strauss. Em “Introdução à Obra de Marcel Mauss”,² este último define o *mana* como um significante flutuante, vazio ele próprio de sentido e, portanto, disponível para receber um significado qualquer. Um epifenômeno ou um mistério, dirá Lévi Strauss, que podemos assimilar ao *it* de Clarice Lispector ou ao fonema zero de Jakobson, que não tem som algum mas se opõe à ausência de fonema. Em todo caso, o *mana* funciona como significante zero: não tem sentido próprio mas não se confunde por isso com a ausência de sentido. É apenas uma instância do sentido incorpóreo.

O *nonsense* poderia ser interpretado como transgressão ou violação de normas preexistentes, o que seria ainda uma leitura estrutural. Numa perspectiva pós-estrutural, entretanto, ele é a manifestação discursiva de uma força transcendental que visa estruturar pontos isolados. Essas estruturas

¹ NANCY, Jean-Luc. *Une pensée finie*. Paris: Galilée, 1990. (Há tradução espanhola: *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002).

² LEVI-Strauss, Claude – “Introdução à obra de Marcel Mauss”. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974, p. 1-37.

mínimas seriam, na verdade, séries heterogêneas de elementos colocados mutuamente em relação por um elemento paradoxal que não é estável, mas efetua uma distribuição nomádica de pontos singulares. Nesse sentido, diríamos que o *nonsense* realiza a doação de sentido e conserva uma relação intrinsecamente original com o significado.

Poder-se-ia dizer que o *nonsense* é o corolário da busca infrutuosa do verdadeiro e do falso. Esse ponto de vertigem ambivalente em que pivota a verdade marcaria o lugar do *nonsense*. Nesse sentido, mais grave do que o erro, seria separar, material e formalmente, o pensamento da verdade. “*Une nouvelle image de la pensée – diz Deleuze – signifie d’abord ceci: le vrai n’est pas l’élément de la pensée. L’élément de la pensée est le sens et la valeur*”.³ Não se trata, portanto, de invocar um elemento mais alto do que a verdade, mas de introduzir a diferença na própria verdade. Não se elimina, assim, a tensão entre verdadeiro/falso, mas se muda sua relação, seu sentido. A relação entre sentido e *nonsense* não se opõe, portanto, à relação entre verdadeiro/falso, uma vez que, para Deleuze, pensar é experimentar, é problematizar, é proliferar a diferença.

A arte contemporânea nos oferece variados ensaios de abordagem dessa problemática. Gostaria de me referir a três deles. São as respostas, não raro complementares, de Marcel Duchamp, Carl Einstein e Georges Bataille.

DUCHAMP

Agamben resgata, como lemos na epígrafe, a definição de eterno retorno do poeta Dino Campana, que escreveu em seu *Diário* que, no círculo vertiginoso do eterno retorno, a imagem morre imediatamente. Ora, esse eterno retorno é, segundo Nietzsche, *ewige Wiederkehr des gleichen*, o eterno retorno do mesmo, fazendo a ressalva, como nos alerta o próprio Agamben, que o *gleich* assimilia o radical *ge* (reunião, conjunto) e a raiz *lig*, figura, semelhança, que em alemão moderno dá *Leiche*, cadáver, e em inglês *like*, daí *likeness*. Donde, o eterno retorno é um pensamento da imagem, porém da imagem que define, de uma semelhança esquiva. Poder-se-ia pensar que o eterno retorno é, assim, o pensamento do *double bind* visual, como sugere Georges Didi-Huberman em vários de seus trabalhos.⁴

³ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962, p. 119.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges – *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992 (há tradução brasileira pela Editora 34); *La ressemblance informe, ou le gay savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1995 ou *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

Ora, boa parte dos esforços teóricos de Marcel Duchamp pautam-se por esta mesma preocupação: construir uma obra transparente, feita sobre vidro, que não tivesse, portanto, nem verso, nem reverso, nem alto, nem baixo, nem pé, nem cabeça, configurando assim uma superação da História, tão poderosa e efetiva quanto sua equivalente superação da Estética.

Já tive ocasião de apontar, em outras oportunidades,⁵ que Duchamp elabora, por meio de suas estereoscopias urbanas, um regime escópico dual e cindido. Através dessa experiência, constatamos que apenas quando uma percepção ótica se vincula a memórias culturais específicas, só então é que sobrevém um saber da experiência interior, um saber que arranca seu valor do efêmero, daquilo que caduca e que, em suma, poderíamos caracterizar como um saber *ex perire*.

Porém, ao mesmo tempo, por não ser essa imagem, na verdade, uma visão atual, mas, a rigor, uma potência de visão, puramente virtual, ela funciona, além do mais, como um olho humano demais, um dispositivo que vê em excesso e, portanto, nada registra. Em outras palavras, a simultaneidade de sobre-estimulação que supõe a experiência contemporânea reorganiza a captação sensível e cultural das multidões, fazendo com que não seja possível, a rigor, falar de uma estesia do urbano. Não obstante, a cidade e suas imagens são, entretanto, a condição de possibilidade da anestésica,⁶ esse espaço problemático onde se articulam o alto e o baixo da modernidade.

Ora, Duchamp, da mesma forma que Benjamin, alimentou uma peculiar ambivalência com relação ao problema do sentido, face ao maquinismo da reprodução mecânica, e lançou-se, sistematicamente, à busca do que o autor das *Iluminações* chamaria, mais tarde, o inconsciente ótico. O melhor exemplo dessa busca ainda é o *Grande Vidro* (1915-1923). Essa construção deveria servir de meio físico tridimensional, sob uma perspectiva tetra-dimensional e, com efeito, o *Grande Vidro* implica não apenas uma pluridimensionalidade espacial, mas também uma simultaneidade temporal, já que, para Duchamp, em cada fração da duração, a *durée* bergsoniana, reproduzem-se, de fato, todos os fragmentos futuros e anteriores, de tal modo que todas essas frações, tanto as passadas quanto as futuras, coexistem em um presente que não é bem aquilo que normalmente se denomina o instante presente, mas algo que Duchamp chama de “presente de múltiplas durações” (*present à étendues multiples*).

⁵ANTELO, Raul. “El inconsciente óptico del modernismo”. In SOSNOWSKI, Saul. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999, p. 297-310. Há uma versão em português, in *Literature d’America*, anno XVI, n. 66, Roma, 1996, p. 95-109; IDEM - “El vidrio y los insectos”. *Hispanérica*. a.30, n. 88, Maryland, abr. 2001, p. 21-36.

⁶Cf. BUCK-MORSS, Susan - “Aesthetics and anaesthetics. Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, n. 62, outono 1992. Há tradução brasileira na revista *Travessia* (Florianópolis, 1998).

Essa idéia tem uma referência teórica muito concreta – “Ver Eterno Retorno de Nietzsche, diz ele próprio nas *Notas*, forma neurastênica de uma repetição em sucessão ao infinito”⁷ –, de tal modo que a obra de Duchamp poderia ser sumariamente definida como a busca de uma dimensão infraleve e anti-ocularcentrista para a arte. Há, sem dúvida, muitos elementos, que não posso aqui esmiuçar, para afirmar que na obra transparente, sem pé nem cabeça, o olhar (*regard*) é substituído pelo atraso (*retard*), alterando o estatuto da obra de arte (*objet d'art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*).

Os primeiros intérpretes dessa obra em vidro, a *patronesse* Katherine Dreier e o pintor chileno Roberto Matta, companheiros de experiência anartística na *Société Anonyme* de Nova York, não hesitaram em apontar que *Duchamp's images are brought to serve the human spirit by simply disregarding the common use attributed to the object, thereby liberating the power of vision*.⁸ Por isso, os visores (*les regardeurs*) do *Pequeno Vidro* e das intervenções anartistas de Duchamp não são, de modo geral, somente aqueles que produzem o quadro, mas também os que produzem seu atraso, i. e., a diferença de sentido, sua desconstrução. Diríamos, assim, que só há *retard* de sentido quando, paralelamente, há também *disregard* institucional.

Um claro exemplo desse fenômeno pode ser colhido nos jogos celibatários de palavras (*ovaire toute la nuit*), que mostram a verdade da *mariée*, uma verdade que, para Duchamp, situa-se para além da função e da forma, i.e. na fruição, ou, em outras palavras, numa energia da linguagem irreduzível ao discurso, uma energia que cristaliza nas sínteses disjuntivas de palavras bífidas. Toda a deriva posterior do artista, a *Fresh widow*, a *Algazarra de Austerlitz*, a porta da galeria *Gradiva*, mas, notadamente, sua instalação *Dados*, está contida nessas palavras bífidas, *nonsense*, que assinalam portas ou janelas, entre-lugares do interno e do externo, do vivo e do inerte. *Dados* seria assim, em última análise, a instalação de *ovaire toute la nuit*. Aliás, poder-se-ia pensar na concomitância do trabalho de Duchamp com a teoria dos *Grands Transparents* de Breton, que não deixa de ser, como reflexão sobre o pouco de realidade, uma reflexão sobre a tradição, uma vez que foca o aspecto *trans-* (transmissão) dos *parents*. Nesse sentido, a obra duchampiana sobre o *verre*, i.e. seus efeitos, não pode ser dissociada da própria ação de *ver*.

⁷ DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris, Flammarion, nota 135. O conceito plural de durações (*étendues*) associa-se paronomasicamente a *le pendu femelle* (a enforcada). Ainda nessa nota, após falar de múltiplas durações (*étendues*) e de sucessão infinita dos tempos, Duchamp anota que o pêndulo (*pendule*) de perfil junto ao pêndulo de frente permitem obter toda uma perspectiva de duração que vai do tempo registrado e recortado por meios astronômicos até um estado em que o perfil é um corte (*coupe*) que faz outras dimensões da duração intervirem.

⁸ DREIER, Katherine; MATTA ECHAURREN. *Duchamp's glass. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. New York: Société Anonyme, Inc, 1944.

Ora, é bom não esquecer – e sempre se esquece, provavelmente porque se ignora – que um dos interlocutores de Duchamp quando ele começou a trabalhar em vidro, durante sua permanência em Buenos Aires, foi o antropólogo Roberto Lehman-Nitsche. Ele soube também, tal como Duchamp, escutar a astúcia como um dispositivo de guerra verbal e sexual, uma estratégia através da qual a linguagem, situada, como diria Clarice Lispector, por trás do pensamento, tendia ao falante sutis armadilhas de sentido mediante as quais o inocente ficava grudado, feito mosca, eternizado na matéria viscosa da palavra. Os casos coletados por Lehman-Nitsche em seu livro sobre patologia sexual latino-americana coincidem, não por acaso, com os mecanismos anestéticos de *ready-mades* como *L.H.O.O.Q.* ou até mesmo com as imagens concretas do *Anemic cinema*. Encontramo-nos, portanto, em ambos os casos, diante de fenômenos anestéticos de erotismo generalizado.

Retracemos a trajetória do antropólogo alemão. Já em 1909, em Leipzig, Lehmann-Nitsche estampa uma monografia na revista *Anthropophyteia* sobre o instinto sexual primitivo (que é o sentido final da palavra *Anthropophyteia* ou, em alemão, *Urtrieb*) tal como documentado entre os indígenas do Peru. Em 1911, em plena época das comemorações nacionalistas do Centenário da independência, Lehmann-Nitsche, já instalado em La Plata, divulga um volume de *Adivinanzas rioplatenses*, nele classificando paremiologicamente as adivinhas populares da região. Em 1923, com o pseudônimo de Victor Borde, publica, também em Leipzig, novas contribuições à *Anthropophyteia*, os *Textos eróticos do Rio da Prata*. Temos, portanto, anomia da linguagem protegida pelo anonimato do cientista.

Considera, na introdução do volume, a farta produção de lupanárias e poesias de bordel, assim como poemas em língua de facínoras, o *lunfardo*, que mescla o genovês com o *idische*, numa fusão disparatada, o *cocoliche*. Mas o que aqui mais nos interessaria resgatar, por sua evidente conexão com as palavras bífidas de Duchamp e pelo nominalismo que o artista ensaia a partir de *ready-mades* como o da Gioconda, são os jogos onomásticos. Um deles consistia em traçar seis linhas verticais // // // // e desafiar o inocente a criar um nome redondo com outras seis linhas horizontais. É claro que a solução é CULO. É essa a perspectiva mais tarde explorada por Bataille em suas reflexões sobre o ânus solar ou concentrada na figura ambivalente de *Dianus*, meio *Dieu*, meio *anus*. Nos *adúnata* populares (literalmente, expressões sem força, sem energia, donde, retoricamente, o impossível lógico) resgata-se certa apatia constitutiva de uma filosofia da linguagem e uma poética do *inconnu*.

O próprio Lehmann deve ter sido vítima, como estrangeiro, de um aparente axioma matemático, $P2+K2x8A$, que se lê, na verdade, em espanhol, “pedos mascarados por Ochoa”. Um nominalista como Michel Leiris

vai dizer, em *Langage, tangage*, que por trás do nominalismo havia para os surrealistas um fascínio com a onipotência da linguagem, embora houvesse também uma negação, nem sempre percebida, das idéias gerais, reduzidas, no jogo onomástico, a uma existência mínima, a das palavras, que funcionam tão somente como signos.

Há, portanto, nesses casos, tal como também nos *ready-mades*, uma hibridação de ver e ler, mas, para além da criptografia, captamos, ainda, uma reflexão sobre o avesso da linguagem e o avesso do mundo, tal como Jacqueline Chénieux-Gendron mostrou no caso dos surrealistas.⁹ Nesse mundo pelo avesso, nem todos os enigmas são adivinhas. O próprio Lehmann-Nitsche, em outro capítulo de sua obra, dedicado às adivinhas lupanárias, recolhe alguns exemplos em guarani, tais como

Maravilla, maravilla,
Mbae motepá?
Tagüé con tangüé
Mbitepe iperô
Inimbé pe yayapova
Nandeyara remimandá

Ou seja,

Maravilha, maravilha
O que é?
Pelo con pelo
o pelado no meio,
Faz-se na cama
E deus manda.

Interessa-nos, particularmente, o exemplo, porque a adivinha coincide, como podemos constatar, com uma das três charadas coprológicas que a filha da velha Ceiuci propõe a Macunaíma para libertá-lo do cativoiro:

Diga o que é que é
Mano vamos fazer
Aquilo que Deus consente:
Ajuntar pelo com pelo,
Deixar o pelado dentro¹⁰

⁹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. "L'envers du monde, l'envers de la langue: un 'travail' surréaliste" in *La Révolution Surréaliste*. Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 349-359.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. crítica Telê Ancona Lopez. Paris: Archivos, 1988, p. 106.

Cavalcanti Proença não identifica a origem das adivinhas da filha da Caapora, remetendo-as à tradição do enigma edípico. A mesma posição é adotada por Telê Ancona Lopez. Mas Luiz da Câmara Cascudo, que conheceu Lehmann-Nitsche pessoalmente, em 1918, dele traçando um retrato em *Joio* (1927), cita, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, que uma das três maiores coleções de adivinhas latino-americanas, 1.130 ao todo, pertence justamente a Lehmann-Nitsche, cuja classificação, a seguir, transcreve e adota. Além do mais, exemplifica um caso brasileiro desta mesma adivinha, tomado da *Poranduba Catarinense* de Lucas Boiteux:

Vou-me embora para casa
fazer o que deus mandou:
pregar pelo com pelo
qu' a menina dentro ficou.

Ora, é bom não perder de vista, por trás da profusão de jogos onomásticos, que, de certa forma, essas adivinhas estão vinculadas ao poder e à liberdade, uma vez que postulam a noção de uma verdade cifrada, inacessível através da função e da forma (daí a ingênua tentativa de Lehmann-Nitsche, acatada aliás por Câmara Cascudo, de controlar o fenômeno através da classificação científica positiva, a *Anthropophyteia*).

Entretanto, a contribuição moderna a esse debate, a da psicanálise, será, ao contrário, a de uma autêntica *Urtrieb*, que remete a questão da verdade à fruição, ou, em outras palavras, a uma energia da linguagem irreduzível ao discurso, uma energia que cristaliza nas adivinhas anficológicas e disjuntivas aqui evocadas. É claro que a esse aspecto incorpóreo da verdade um texto como *Macunaíma* não foi alheio. Mas é Duchamp, contudo, quem melhor soube levar adiante essa questão, indo até as últimas conseqüências.

Diríamos, assim, que o anestético duchampiano configura-se, tal como em Raymond Roussel, ou em *Through the Looking Glass*, e mesmo mais tarde, no situacionismo de Debord,¹¹ como a busca de uma verdade anti-institucional: *Il n' a rien de vénérable mais un râble de vénérien*. Duchamp persegue com essas adivinhas uma variação do estereótipo que, em substituição à estabilidade da metáfora, propõe a lei instável do *calembour*. O anestético duchampiano configura, portanto, uma linhagem antropofágica que há de sobreviver até mesmo nas análises quase adornianas e, portanto, funcionalistas, quando não formalistas,

¹¹ *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, o último filme de Debord, adota um palíndromo tal como os discos de *Anémic Cinema*, o filme de Duchamp. Associam-se, assim, o jogo verbal e o labirinto moral, já que a frase latina provém do vôo atarantado de umas moscas seduzidas pela luz. A mesma situação da massa viscosa de Nietzsche da qual não se pode sair.

de Antonio Ca ndido. Penso, por exemplo, em sua leitura de *O Cortiço*, feita a partir da paronomásia pau-pano-pão, i. e. da energia dissipada por um provérbio bífido (de *Trans- Grands Parents*, poderíamos dizer) que ilustra o entre-lugar do colonialismo na leitura crítica da sociedade capitalista periférica.

Porém, cabe ressaltar que, mesmo quando as palavras são, no jogo de *calembour*, simples coisas, sempre permanece, como efeito do *retard*, um resíduo significante, o encontro aleatório da verdade com o real, que é, a rigor, a quarta dimensão. Assim, por exemplo, as mesmas intensidades estelares, de extração mallarmaica, que com afínco positivista Lehmann-Nitsche registrou em sua *Mitologia Sudamericana* (1918),¹² serão a cifra do incarácterístico em *Macunaíma* (1928), a rapsódia de Mário de Andrade. Em ambos os casos, porém, a identidade é um retorno do retorno, mero reflexo do brilho inútil dos astros. E ambas intensidades, por coincidência, colidem mútua e sutilmente com o *Grande Vidro*, através do reforço da *Iara*, em cera perdida, de Maria Martins, na medida em que são obras referidas à lei, porém, a uma lei instituída para resistir à sua própria violência simbólica.

Esse mecanismo ambíguo da anestésica alimenta, precisamente, a tensão de *Dados* (*Etant donnés*, 1946-66), que não é mais uma tensão dialética ou agônica, mas, pelo contrário, uma tensão assimétrica ou pós-agônica. Nela não trabalha a simples acumulação simbólica mas a desincorporação e o excesso, desdobrados no *retard* e no *regard*.

Essa peculiar noção duchampiana do simultaneísmo da duração se manifesta em *Dados*, porque nessa instalação nos defrontamos com uma sorte de suplemento de Medusa – uma mulher, não exatamente pendurada, ainda que sem cabeça, aparece aí estendida (*étendue*) sobre um fardo de palha. A imagem ressignifica algumas das notas do artista; por exemplo, a 139, que estipula que a parte central da *mise à nu* não passa de um *labirinto*, i.e., o meio celibatário¹³ de chegar à expansão (*épanouissement*) de desnudamento

¹² Entre 1918 e 1931, Lehman-Nitsche publica na *Revista del Museo de La Plata* seus trabalhos de campo, recolhendo a leitura celeste de várias culturas indígenas (matacos, tobas, mocovis, chiriguanos, vilelas) No estudo da Ursa maior apóia-se, como mais tarde fará Mário de Andrade, no livro de seu conterrâneo Koch-Grunberg, *Vom Roraima zum Orinoco. Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer* (1924). Há tradução em MEDEIROS, Sérgio (ed.). *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.13-228. Esses trabalhos de Lehman-Nitsche são posteriormente retomados por Alfred Métraux, íntimo amigo de Bataille e responsável por sua aproximação das teorias de Mauss, cujos cursos freqüentaram em conjunto. Cf METRAUX, Alfred - "El universo y la naturaleza en las representaciones míticas de dos tribus salvajes de la República Argentina (Tucumán, 1935) e *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco* (Philadelphia, 1946). Métraux trabalhará igualmente com a antropofagia ritual tupinambá num estudo clássico de 1928.

¹³ Hoje, celibatários, todos vivem separados. Eis a frase de Nietzsche que Georges Bataille copia como epígrafe do seu texto sobre a conjuração sagrada. Ver ainda outro ensaio de Bataille, "Le labyrinthe".

solteiro ou, em outras palavras, a uma beleza de indiferença dos amantes sobre o pasto.¹⁴

Duchamp nos diz com sua obra em vidro que labirinto (espacial) e palimpsesto (temporal) tornam-se, assim, imagens complementares de um pensamento do plural, que julga isolar, no infraléve, a passagem de um ao outro. É essa uma teoria da história (a do hiperhistoricismo ou eterno retorno) que encerra uma teoria do texto (a do hipertexto palimpsestuoso e potencializado), através da qual um elemento mítico (a Medusa), que a rigor é uma força, não deixa, entretanto, de traduzir uma verdade (a busca de uma comunidade situada para além do institucional). É a força, em resumo, que produz uma forma informe.

EINSTEIN

Mas, para melhor entender de que modo um elemento mítico, uma força, traduz uma verdade situada para além da instituição e produz, simultaneamente, uma forma, a rigor, informe, nada melhor do que examinarmos, em detalhe, a trajetória de um crítico importantíssimo nos anos 30, cuja obra tem passado por reavaliação crescente. Refiro-me a Carl Einstein (1885-1940), quem, em 1915, publica um estudo pioneiro sobre a escultura negra, *Negerplastik*, que abrirá o debate seguido, dois anos depois, por Marius de Zayas e Apollinaire.

Nesse ensaio, Einstein propõe uma relação estreita entre a pintura européia, expressionista e cubista, e a escultura africana. Em outras palavras, propõe uma quarta dimensão da história, próxima, de resto, das teses benjaminianas em que documentos de cultura e documentos de barbárie se equivalem.¹⁵ Não é por acaso que, sensível ao paradoxo, Einstein opte, durante os anos de arregimentação dada, por se distanciar do valor de revolta na arte e da dimensão de propaganda ideológica, para insistir na tônica formal, indo do abstracionismo ao verismo. São as idéias que aparecem no verbete “Arte absoluta e política absoluta”, preparado em 1921 para a *Grande Enciclopédia Soviética*, texto que nunca foi publicado.

Carl Einstein considera que, na arte que ousa destruir a convenção pictórica em favor da criação do espaço como “estrutura imaginativa”, isto é, a arte cubista, a visão se opõe de maneira ditatorial ao objeto, e o assunto

¹⁴ Na nota 255, Duchamp escreve que A e B são os únicos tipos de indiferença que, como tais, são pasto (*pâture*) dos ímãs (*aimants*, ou seja, também, amantes), o motivo de discórdia entre as diversas atrações.

¹⁵ EINSTEIN, Carl – “Negerplastik” in *Qu’est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, p. 344-353.

do quadro passa a ser o sujeito ilimitado, ao passo que o eu desaparece no ato puro da visão, em direção ao absoluto, em termos de função.

Quanto à política, Einstein define a revolução como a destruição do objeto, que é sinônimo de tradição, mito, memória e propriedade. O comunismo seria tanto a destruição do eu, quanto a destruição do objeto, que emperra a liberdade política; ele supõe a instauração da ditadura do homem contra o objeto, uma “ditadura sem objetos”, visando a função subjetiva em que o eu desaparece na ação.

Esses postulados desenvolvem-se nos artigos escritos para a revista *Documents*, fundada por ele junto a Bataille, Wildenstein e Rivière. Nos “Aforismos Metódicos”, estampados no número inicial de *Documents*, Einstein relembra que a vista foi freqüentemente identificada com objetos rígidos, no mais das vezes, sem conteúdo. Esses objetos, que se manifestam através de palavras invariáveis, tornaram-se “afuncionais”. Para Einstein, transformar o espaço em uma função móvel psicológica requeria, de início, eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas, o que implicava questionar a própria visão como fiadora última do conhecimento. Considerava que cabia aos cubistas o mérito de ter abolido as imagens mnemônicas: “a tautologia cria a ilusão da imortalidade das coisas, e é por meio de imagens descritivas que se procura evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento”.

Para Einstein, os objetos são um obstáculo à imaginação alucinatória, e ele considera que um artista como Picasso, por exemplo, foge, de fato, da alucinação fatalista estável de Freud, em que o inconsciente é representado, de modo metafísico, como uma substância constante. Sua teoria quer, em última análise, agir, através do olhar, sobre a consciência e sobre o real, provocando, assim, uma nova figuração do espaço e, conseqüentemente, uma transformação da consciência e das mentalidades. Observe-se não só a proximidade dessas idéias com relação às noções bataillanas sobre o olhar mas, fundamentalmente, sua contigüidade com as teorias da anamorfose que serão elaboradas mais tarde por Lacan.

A seguir, Einstein engaja-se na equipe recrutada por Eugène Jolas, em torno da revista *Transition. An International Workshop for Orphic Creation*. Jolas, escritor norte-americano especializado em literatura francesa, era íntimo amigo de Joyce, e foi em sua revista que foram antecipados fragmentos do *Finnegans Wake*. Assim, no número 21, editado em Haia, em março 1932, e dedicado a “A Idade Vertical”, Jolas reúne uma série de anamitos, psicografias e textos em prosa de Miguel Ángel Asturias, Samuel Beckett, Ventura García Calderón, Franz Kafka, Henri Michaux e Gertrude Stein. Não deve nos surpreender a presença na *transition* de autores latino-americanos como Gustavo Barroso; não nos esqueçamos que Jolas prefaciara, por exemplo, o livro de memórias de Blanca Luz Brum, a esposa uruguaia de Siqueiros.

Mas, voltando à reivindicação vertical de Jolas, digamos que ele reproduz, na *transition*, as posições de uma série de colaboradores da revista quanto à crise meta-antropológica, reunindo, entre outros, as opiniões de Frobenius, Jung, Ribemont-Dessaignes, Siqueiros, Soupault e o surrealista Roger Vitrac, próximo de Artaud e Jarry, que define uma série de regras para enfrentar a crise meta-antropológica da arte:

*Purify art in using it humourously.
Prize the document above all artistic work.
Especially further the cause of analysis by precipitating neuroses.
Provoke bourgeois individualism in order to destroy it.
Oppose war.*

Há ainda, nesse volume sobre a idade vertical, um capítulo dedicado à personalidade mântica, em que colaboram, além do editor Jolas, Stuart Gilbert, Carl Einstein e Hans Arp; temos também uma “Homenagem a James Joyce”, com depoimentos de Gilbert, Jolas e Soupault, e algumas contribuições do próprio Joyce, tais como “Translator”, “Ad-Writer” e uma versão de “Anna Livia Plurabelle em inglês básico”, feita por Joyce em colaboração com C.K.Ogden; e, por último, nos deparamos com um manifesto central ao grupo *transition*, assinado por Einstein, intitulado “A Poesía é Vertical”, em que se defende a autonomia da visão poética contra o positivismo e em favor da desintegração do eu. O manifesto abre-se com uma citação de Leon Paul Fargue, “*On a été trop horizontal, j’ai envie d’être vertical*”, e ele estipula:

In a world ruled by the hypnosis of positivism, we proclaim the autonomy of the poetic vision, the hegemony of the inner life over the outer life.

We reject the postulate that the creative personality is a mere factor in the pragmatic conception of progress, and that its function is the delineation of a vitalistic world.

We are against the renewal of the classical ideal, because it inevitably leads to a decorative reactionary conformity to a factitious sense of harmony, to the sterilization of the living imagination.

We believe that the orphic forces should be guarded from deterioration, no matter what social system ultimately is triumphant.

Esthetic will is not the first law. It is in the immediacy of the ecstatic revelation, in the a-logical movement of the psyche, in the organic rhythm of the vision that the creative act occurs.

The reality of depth can be conquered by a voluntary mediumistic conjuration, by a stupor which proceeds from the irrational to a world beyond a world.

The transcendental 'I' with its multiple stratifications reaching back millions of years is related to the entire history of mankind, past and present, and is brought to the surface with the hallucinatory irruption of images in the dream, the daydream, the mystic-gnostic trance, and even the psychiatric condition.

The final disintegration of the 'I' in the creative act is made possible by the use of a language which is a mantic instrument, and which does not hesitate to adopt a revolutionary attitude toward word and syntax, going even so far as to invent a hermetic language, if necessary.

Poetry builds a nexus between the 'I' and the 'you' by leading the emotions of the sunken, telluric depths upward toward the illumination of a collective reality and a totalistic universe.

The synthesis of a true collectivism is made possible by a community of spirits who aim at the construction of a new mythological reality.

Esse manifesto, assinado também por Hans Arp, Samuel Beckett, Eugene Jolas, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, James J. Sweeney e Ronald Symond, ilustra um momento de radicalização do pensamento estético de Carl Einstein, como ficará mais claro, a seguir, em sua monografia sobre Bracque, em que o crítico alemão polemiza sobre a artificialidade da modernidade e as acrobacias estéticas intelectuais. Frente ao mundo interior e aos investimentos subjetivos sobrevalorizados, a realidade se transformava, a seu ver, numa ficção abjeta: “os indivíduos, tornados abnormes graças às ficções, devem ser normalizados e absorvidos pela massa”.

BATAILLE

A alegoria heterológica de Duchamp ou a desintegração do eu, através de imagens alucinatórias de Einstein, não são, absolutamente, casos isolados. Sintonizam, por exemplo, com as idéias de um precursor dessa crise meta-antropológica, Georges Bataille, que, já em “A América Desaparecida” (1928), indagava-se sobre a queda do império asteca, só encontrando plausível a idéia da apatia indígena frente ao poder imperial como construção de uma comunidade negativa.

A única forma, segundo Bataille, que certas culturas precolombianas encontraram para afirmar sua soberania foi a autoimolação como saída ao conflito agônico característico da modernidade: a tensão civilização/barbárie. A idéia reitera-se, mais uma vez, ainda durante a II Guerra, ao comentar a montagem de Jean-Louis Barrault para *El cerco a Numancia*, de Cervantes, e nos conduz, assim, a um ponto de anestesia, o da comunidade negativa.

Mas o que é uma comunidade negativa e como ela se correlaciona com o nonsense? A comunidade negativa define-se como uma estrutura abertamente

singular que demonstra a impossibilidade da própria imanência do comunitário. A única inclusão possível nesse tipo de instância comunitária passa, portanto, pela autoexclusão de seus membros, presentes na forma de uma ausência, uma paixão ou um padecimento: o êxtase. Esse ponto indecível, de inclusão excludente, mostra que o próprio do sujeito é faltar no mesmo lugar em que ele deveria, no entanto, surgir.

Ora, se associamos os êxtases bataillanos (Tenochtitlan, Numancia, Vichy) com a violência sagrada inexorável e se, além do mais, lemos a imagem sacrificial em termos de história natural, poderíamos então disseminar o erotismo bataillano/duchampiano e supor que a imagem do sujeito soberano não era estranha, nem para Duchamp, nem para Bataille. O anarquismo – diz Bataille – é, no fundo, a mais onerosa expressão de um desejo obstinado de impossível.¹⁶ A idéia não deixa de ser cruelmente premonitória, num momento em que Numancia pode chamar-se Bagdá.

Como víamos antes, nos *adúnata* populares, expressões sem força, ou energia, virtualmente impossíveis, resgata-se certa apatia constitutiva de uma filosofia da linguagem e uma poética da quarta dimensão, a da História, que vem introduzir a noção de diferença ou movimento à estabilidade do real. Podemos exemplificar essa idéia através de uma singular anedota narrada por Denis de Rougemont. Em uma carta datada em 3 de agosto de 1945, Rougemont lembra ter, naquele dia, mantido um debate com Duchamp, acerca da questão da diferença. Anota Rougemont que, antes de se deitar, entregara a Duchamp um exemplar do *Nouvel Esprit Scientifique*, de Bachelard.

— Je l'ai bien lu, m'a-t-il dit ce matin en me rendant le livre. Je crois que je comprends tout, ou presque tout, a part epistemologie, j'ai oublié et le mot m'agace... Inanité par contre me plait beaucoup. Mais il y a cependant une expression que je ne comprends pas du tout, c'est mouvement. Qu'est-ce qu'il appelle mouvement, votre type? S'il le définit par opposition au repos, ça ne marche pas, rien n'est en repos dans l'univers. Alors? Son mouvement n'est qu'un mythe.¹⁷

O episódio tem todos os ingredientes de um diálogo infraleve, uma imagem alucinatória, à maneira de Einstein. É fruto de um diálogo atual (entre Duchamp e Rougemont), um diálogo virtual (entre Duchamp e Bachelard) mas também um diálogo diferido (entre Rougemont e seus leitores, que dele tomam conhecimento quase 25 anos depois).

¹⁶ BATAILLE, Georges - «A propos de *Pour qui sonne le glass* de E. Hemingway» in *Actualité*, 1, 1945, p.194.

¹⁷ ROUGEMONT, Denis de. "Marcel Duchamp mine de rien", *Preuves*, Paris, a. 18, n. 204, fev 1968, p. 44.

É um *regard* de Duchamp, diferido em *retard* por seus leitores, i. e., nós mesmos. Nesse diferimento Duchamp define o movimento como um valor não-dialético, já que, com efeito, ele não se opõe ao repouso. O movimento é, portanto, infraleve: ele é a diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série (tirados da mesma forma) de cujo contraste se obtém a máxima precisão.

Porém, para além da ontologia, nessa definição, de fato, epistemológica, do fenômeno infraleve, Duchamp sublinha, além do mais, sua peculiar escuta,¹⁸ vinculada ao *sense*,¹⁹ já que, da questão do movimento, ele apenas retém um atributo infraleve, a palavra *inanité*, que é, sem dúvida, um espectro mallarmaico, o de um simples *aboli bibelot d'inanité sonore*. Em todo caso, digamos que a questão da *inanité* configura uma cena cifrada, de altos contrastes (Mallarmé queria, aliás, que esse soneto fosse ilustrado por águas-fortes), que, em última análise, postula uma alegoria da própria obra anestética, movimentando-se, em sua imaterialidade, entre Mallarmé e Duchamp.

Entretanto, esse movimento, totalmente infraleve, um movimento não-dialético de *inanité*, ou *nonsense*, esse jogo de sintaxe compartilhada, é o responsável, enfim, por uma decisão, i. e., por uma ética e até mesmo por uma política da forma. Não há, como vemos, nessa percepção de Duchamp, nada da ordem da identificação imaginária. A *inanité* funciona, ao contrário, como fenômeno infraleve de desincorporação literária ou institucional. Como na escopofilia, Duchamp escuta a si próprio escutando Mallarmé²⁰ e compreende que essa experiência nada tem a ver com o caráter projetivo do sujeito-da-perspectiva, mas vincula-se, inequivocamente, com o caráter introjetivo (quando não abjeto) do sujeito-do-olhar. Diríamos inclusive que a *inanité* que lhe permite ouvir sua própria escuta é uma sorte de *trompe l'ouïe*, um triunfo da escuta sobre a audição.

A política da forma implicada no episódio ilustra-nos, além do mais, uma questão bastante relevante que vincula, mais uma vez, a posição de Duchamp com as elaborações dos críticos de *Documents*, notadamente, Carl Einstein e

¹⁸ Observa Louise Bougeois que “Duchamp, he didn't say very much, but he was a good listener”. Cf. BOURGEOIS, Louise – *Destruction of the Father, Reconstruction of the father*. Interviews 1923-1997. Ed. M. L. Barnadac e H. U. Obrist. Cambridge, MIT Press, 1998, p. 241. A propósito, o mesmo Marcel evocava que “*depuis que mon pere est mort, je me sens privé de reperes. Peres et reperes*”, derivando dessa escuta ready-made uma teoria evolutiva truncada, a da maturidade impossível, sujeita a um movimento infraleve sem termo final verificável. Cf. ROUGEMONT, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Escreve Duchamp na *Enciclopédia Da Costa*: “*On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc...?*”

²⁰ Seu conceito de movimento é paralelo ao *pli* mallarmaico e aparece na *steeple-chase* e nos filtros do *Grande Vidro*.

Georges Bataille, já que, para o autor de *O erotismo*, por exemplo, *l'hétérogène, c'est le mouvementé*.²¹

Vemos, assim raciocinando, que diferentemente do mito do movimento (como anti-reposo) defendido por Bachelard e toda a fenomenologia, Duchamp postula uma negatividade não-dialética do conceito de movimento, em que não vê apenas um mito, porém, um rito. Ou antes, o conceito de infraleve – a diferença dimensional entre dois objetos feitos em série – define-se, ao mesmo tempo, como mito e como rito.

Sob a perspectiva do mito, diríamos que a diferença adota o movimento de uma escritura cuja produtividade consiste, paradoxalmente, no dispêndio. Ela exprime, de um lado, entusiasmo, identificação imaginária do criador com a totalidade, mas manifesta, simultaneamente, um valor de expiação ou desincorporação institucional, através do qual o artista se depara com a clausura da representação, i. e., o limite de sua própria prática, vindo, portanto, renunciar à sua potência vicária e, em última análise, a repelir para fora de si o elemento sagrado em que se assenta o poder de representação.²² É essa, em suma, a perspectiva com que Octavio Paz ou a *pop art* recuperam Duchamp. A diferença infraleve funciona, nesse caso, alternativamente, como mito e como rito.

Mas, sob a perspectiva inversa, exclusivamente ritual-institucional, caberia pensar que o artista, concebido a si mesmo como transgressor simbólico que expia os excessos de seu poder até atingir a entropia da *nuda vita*, volta-se, com efeito, ao Outro, entendido como duplo da linguagem, para integrá-lo num rito desidealizado. Desse fenômeno extremamente complexo, conhecemos várias definições esquemáticas. Duchamp, como sabemos, dirá que *ce sont les regardeurs qui font les tableaux*, ao passo que Bataille, por sua vez, afirmará que *le lecteur est discours*.²³ Em todo caso, interessa aqui sublinhar, em consequência, que o conceito de diferença infraleve não busca transcender a história a partir de um para além da experiência, mas, ao contrário, pretende revoltar-se contra ela, de uma forma infraleve e ambivalente, uma forma, enfim, em que os aspectos crítico e sacrificial da experiência associem-se mutuamente de maneira inseparável.

Duchamp, é claro, não desenvolveu as conseqüências teóricas de seu conceito de diferença infraleve. Seu estilo epigramático é contrário

²¹ BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1971, v. I, p. 637.

²² Em suas notas, Duchamp associa o fenômeno infraleve com certos líquidos que se desprendem do corpo, a urina ou as fezes, que tanto atraíam Bataille. Basta recordar o início de *Le bleu du ciel* ou seu livro sobre *Les larmes d'Eros*.

²³ Bataille argumenta que *le tiers [...] c'est le discours* e, mais ainda, que *le lecteur est discours, c'est lui qui parle en moi* (*L'expérience intérieure* in *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, v. V, p. 75), com o qual se aproxima da noção de literatura como testemunho.

à argumentação, e para muitos desavisados, entorpecidos de bom senso, o conceito provavelmente não passe de *nonsense*. Porém, se adotarmos a perspectiva da atribuição errônea, poderíamos afirmar que, assim como Maria Martins desenvolveu, graças a Duchamp, sua teoria do Eterno Retorno no livro sobre *Nietzsche*, foi ainda Bataille quem, de fato, nos forneceu, através da heterologia, uma peculiar interpretação do fenômeno infraleve concebido por Duchamp.²⁴

Com efeito, através da postulação de um domínio heterológico ou sagrado, composto por fenômenos que escapam à redução intelectual e só podem ser definidos em negativo, como diferença não-lógica ou inexplicável em termos argumentativos, Bataille julgou poder apontar uma certa semelhança entre a heterologia e as formações do inconsciente, o que o levou, em última análise, a incluir, na esteira de Apollinaire, *la pensée mystique des primitifs*, os astecas, como fonte de renovação da modernidade.²⁵

Poderíamos, então, esboçar a nova situação teórica que ora se nos apresenta dizendo que, onde a modernidade pedagógica outrora colocara o sujeito dividido (razão e pulsão, local e cosmopolita), a modernidade pós-pedagógica dispõe, entretanto, o coletivo como um fenômeno infraleve a desafiar o conceito de soberania. De maneira mais específica, acrescentaríamos que, no interior da experiência estética, a escritura ocuparia a posição ambivalente de conservar, mas, ao mesmo tempo, gastar a experiência, funcionando alternativamente como crítica e prática, como estética e anestésica, como questionamento e como reativação dos valores simbólicos.

Bataille é suficientemente claro em uma carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor (Roma, Botteghe oscure, 1950) quando afirma que

le non-sens de la littérature moderne est plus profond que celui des pierres, étant, parce qu'il est non-sens, le seul sens concevable que l'homme puisse encore donner à l'objet imaginaire de son désir. Une abnégation si parfaite demande l'indifférence, ou plutôt, la maturité d'un mort. Si la littérature est le silence des significations, c'est en vérité la prison dont tous les occupants veulent s'évader.

²⁴ O outro alter-ego de Duchamp é Walter Benjamin, cujo ensaio sobre a obra de arte e a reprodutibilidade mecânica poderia funcionar como *otobiografia* (Derrida) do criador dos *ready-mades*.

²⁵ Em seu ensaio sobre *La structure psychologique du fascisme* (1933), afirma que a estrutura de conhecimento de uma realidade heterogênea *en tant que telle se retrouve dans la pensée mystique des primitifs et dans les représentation du rêve: elle est identique à la structure de l'inconscient*, pensando, certamente, como admite em nota de rodapé, na mentalidade primitiva de Levy-Bruhl, no pensamento mítico de Cassirer e na interpretação dos sonhos de Freud. Cf. *Oeuvres complètes*, op. cit., I, p. 347.

Mais l'écrivain moderne recueille, en contrepartie de ces misères, un privilège majeur sur les «rois» auxquels il succède : celui de renoncer à ce pouvoir qui fut le privilège mineur des «rois», le privilège majeur de ne rien pouvoir et de se réduire, dans la société active, à l'avance, à la paralysie de la mort.

Trop tard aujourd'hui pour chercher un biais! Si l'écrivain moderne ne sait pas encore ce qui lui incombe, – et l'honnêteté, la rigueur, l'humilité lucide que cela demande, – il importe peu, mais dès lors il renonce à un caractère souverain, incompatible avec l'erreur: la souveraineté, il devait le savoir, ne permit de l'aider mais de le détruire, ce qu'il pouvait lui demander était de faire de lui un mort vivant, peut-être gai, mais rongé au dedans par la mort.

Um dos melhores exemplos, embora não seja o único, dessa experiência de morte nos é fornecido, precisamente, por *L'erotisme*, de Bataille, que graças a nossas camabalhotas comparativas torna-se suplemento infraleve do erotismo de *Etant Donnés*. Através da mediação de Bataille, a visão de Duchamp devém escritura conforme a tradição acefálica para-surrealista. Porém, esse paradoxo da conservação aliada à despesa não é, absolutamente, privativo da estética, já que os regimes políticos contemporâneos, cuja hegemonia apóia-se, legitimamente, nas massas, também excluem, precisamente, as tais massas de toda instância de decisão, a tal ponto, diríamos, que atualmente as massas faltam em seu lugar ou, por outra, o lugar do poder, por se encontrar dissociado do desejo, tornou-se apenas um infraleve.²⁶ Daí a problemática do regime de exceção, i. e., o *nonsense* político, que Agamben postula, recorrentemente, como a fratura exposta da modernidade ocidental,

uma máquina dupla, fundada sobre a dialética entre dois elementos heterogêneos e, de certo modo, antitéticos: o *nomos* e a anomia, o direito e a violência pura, a lei e as formas de vida, cuja articulação o

²⁶ Em seu ensaio sobre a passagem das utopias coletivas, Susan Buck-Morss estipula o débito da experiência de massas em relação à fantasmagorização da imagem: *Mass society is a twentieth-century phenomenon. How it differs from mass military institutions is an organized question. Whereas communication in the latter follows hierarchical lines of command, society as a mass is addressed directly. Modern media technologies are indispensable here, not only for the manipulation of the masses but for mass solidarity in a positive sense. Speed is a decisive factor in media effectiveness [...] How the words look matters. Letters take on modern shapes; graphic design gives the masses a revolutionarity identity; and identity is the new means of mass organization. Mimesis replaces written argument. People become part of the collective by mimicking its look. Mass cathexis onto one person is a powerful organizer, but it requires at least the trace of physical presence: an image, a voice, clothes worn by, objects touched by, beds occupied by the person in whom the mass's psychic energy is invested. The written word, in contrast, is decorporalized. The materiality of the text acts like a screen, prohibiting the author's physical attributes – gender, age, ethnicity, attractiveness – from being seen. As a consequence, a certain kind of mass cathexis is impossible, and although there have long been best-selling writers and popular political leaders, there were no heroes as media stars before the photograph. Cf. *Dreamworld and catastrophe. The passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 134-7.*

estado de exceção tem por vocação garantir. Enquanto esses elementos permanecem separados, sua dialética pode funcionar, mas quando eles tendem à indeterminação recíproca e a coincidir num poder único de duas faces, quando o estado de exceção se torna a regra, então o sistema político se transforma num *apartheid* de morte. Perguntamo-nos então: por que o *nomos* tem necessidade tão constitutiva da anomia? Por que a política ocidental deve se pautar por esse vazio interior? Qual é portanto a substância do político, se ele é por essência destinado a esse *vacuum* jurídico? Enquanto não formos capazes de responder a essas questões, não poderemos tampouco responder a esta outra, cujo eco atravessa toda a história da política ocidental: o que é que significa agir politicamente?²⁷

Assim como apontei a relação, a meu ver, decisiva entre Duchamp e Lehman-Nitsche, caberia, da mesma forma, lembrar até que ponto foi crucial para a teorização de Einstein ou Bataille o encontro com a etnologia, em especial a de Marcel Mauss, provavelmente pelo duplo valor da própria disciplina antropológica, sempre a oscilar entre mito e rito, entre a expansão do saber instrumental ocidental e o resgate de uma poética da alteridade.

Destaco, em especial, o encontro de Bataille com seu amigo Alfred Métraux, especialista em antropofagia ritual tupi-guarani,²⁸ cujo primeiro resultado é o já citado “L’Amérique disparue”. Com efeito, nesse texto aparece insinuado o paradoxo da soberania, o de que o sujeito só se manifesta ali mesmo onde não pode mais estar presente. Uma vez que a soberania pressupõe expiar a autoridade que se consegue através de sua própria instituição, para Bataille, só pode haver uma definição negativa de comunidade, cuja possibilidade abresse, de fato, com a morte. Como esclarece Agamben, a comunidade soberana, revelada pela morte, não institui nenhum vínculo positivo entre os sujeitos,

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. “A zona morta da lei”. *Mais! Folha de S. Paulo*, 16 mar 2003, p. 4-8. Ver, do mesmo autor, *Homo sacer. O poder soberano e a nuda vita*. Trad. H. Burigo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

²⁸ METRAUX, Alfred – *La religion des Tupinamba*. Paris, 1928. Na década seguinte, nas páginas da *Revista del Instituto de Etnologia de la Universidad de Tucuman*, Metraux publica vários estudos referidos ao tema, dentre eles, um sobre a antropofagia dos kaingangue e outro sobre o universo e a natureza nas representações míticas indígenas da Argentina. Tanto neste trabalho como em outro posterior, *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco* (1946), Metraux retoma e desenvolve observações da *Mitologia sul-americana* de Lehman-Nitsche, texto cuja primeira publicação remonta a 1918, momento em que o antropólogo de La Plata conhece um jovem artista francês residente em Buenos Aires, Marcel Duchamp. Ambos se vinculam numa experiência infraleve: decifrar a potencialidade de um céu estrelado. Duchamp, acatando a lição mallarmaica, tão bem exaltada por Valéry; Lehman-Nitsche, explorando o para-além do consenso etnocêntrico. Ambos, entretanto, aprofundando uma concepção heterológica do tempo e do espaço. Eis uma deriva, a da *considération* (Nancy), que nos conduz à escritura do *desastre* (Blanchot).

porém, organiza-se em função de seu desaparecimento ou aniquilamento, de sua condição infraleve, entendida como aquilo que, sob hipótese alguma, pode ser transformado em substância ou obra comum.²⁹ Ela é inoperante, no dizer de Jean-Luc Nancy.

No caso de Duchamp, essa desincorporação institucional (gastar a leitura da vanguarda internacional de seus parâmetros corriqueiros) potencializa-se graças ao recurso de Maria Martins. Ela reorienta a leitura duchampiana em direção a esse ponto indecível de um sujeito soberano que, *pour cause*, está submetido à lei. O infinito significante advém, portanto, e finalmente, ao ponto em que algo pode, como a lei ou como a vida, ora significar de outro modo, ora tornar-se meramente insignificante.

Essa ambivalência, que é também a lei do gênio e a lei do gênero, *l'impossibilité du fer*,³⁰ traça um excesso de modernidade que nos obriga a reexaminar o modernismo em seus paradoxais retornos, postulando, ao mesmo tempo, a implosão de uma instituição, a crítica literária imanente, e a crise de seus parâmetros unívocos de avaliação.

Nesse sentido, uma crítica expurgada da ambição idealista de totalidade, que não institua nenhum vínculo positivo entre os sujeitos, que se organize em função de seu próprio desaparecimento ou aniquilamento, em seu dever de crítica cultural, de escritura, enfim, uma crítica infraleve daquilo que não pode ser capitalizado em substância ou obra comum, em poucas palavras, uma crítica portadora dessas características bífidas e paradoxais, preenche todos os requisitos de ser, ao mesmo tempo, imanente e radical, cosmopolita e heterológica.

Não posso, nesse sentido, deixar de me apropriar das palavras de Derrida em seu *Moscou aller-retour*,³¹ quando, em resposta a uma colocação radicalmente anti-intertextual de Valeri Podoroga, afirma taxativamente que só devemos recusar a abordagem intertextual se com ela recorreremos a outros

²⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. "Bataille e il paradosso della sovranita". In RISSET, Jacqueline (ed.). *Georges Bataille: il politico e il sacro*. Liguori Editore, 1987, p. 115-9. Ele retoma essas idéias em "The Messiah and the Sovereign: The Problem of Law in Walter Benjamin". In: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Edited and translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1999, p. 160-74.

³⁰ Interrogado por Denis de Rougemont sobre o que seria o gênio, Duchamp respondeu com esse *calembour* que, bifidamente, assinala a impossibilidade de fazer e a impossibilidade do ferro. Cf ROUGEMONT, Denis de - "Marcel Duchamp mine de rien", *op. cit.*, p. 43-7. Poderíamos, inversamente, dizer que aí se esconde *la possibilité de cire* (de cera, mas também, de ser dono de si - *Sire* - como simples potencialidade), já que a lei, de resto, enuncia-se sempre, como diz Derrida, no feminino e *ça me regarde*. Cf DERRIDA, Jacques. "The law of genre". In *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York, Routledge, 1992, p. 221-252.

³¹ DERRIDA, Jacques - *Moscou aller-retour*. Paris, LAube, 1995, p.150.

textos para ler apenas um determinado texto em particular. Para Derrida, entretanto, a leitura imanente e a escritura que lhe corresponde devem à *la fois* ser homogêneas em relação ao texto lido e decifrado, bem como heterogêneas e abertas a outras questões. É o que eu espero ter conseguido com estas anamneses anestéticas que hoje apresento à consideração de vocês. Elas tentam mostrar que é o recurso ao desvio *nonsense* que redefine o circuito simbólico do sentido.



ABSTRACT

There is a fantasmatic substance not only intimate with the subject but also radically alien to it whose overproximity produces a paradoxical lack of sense. This *nonsense* or panic in the subject shows the passage between the material body and the paternal law as well as the fragility of our boundaries (inside/outside). The discussion of these topics in such artists as Marcel Duchamp or theorists like Carl Einstein is the focus of this paper.

KEY-WORDS

vision, abject, allegory.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. "A zona morta da lei". *Mais! Folha de S. Paulo*, 16 mar 2003, p.4-8.

_____. "Bataille e il paradosso della sovranita" in RISSET, Jacqueline (ed.) — *Georges*

Bataille: il politico e il sacro. Liguori Editore, 1987, p. 115-119.

_____. "The Messiah and the Sovereign: The Problem of Law in Walter Benjamin" in *Potentialities*. Collected Essays in Philosophy. Edited and translated by Daniel Heller-Roazen.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Ed. crítica Telê Ancona Lopez. Paris: Archivos, 1988.

- ANTELO, Raul. "El inconsciente óptico del modernismo" in SOSNOWSKI, Saul - *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999, p. 297-310.
- BATAILLE, Georges. "A propos de *Pour qui sonne le glass* de E. Hemingway» in *Actualité*, 1, 1945.
- _____. *Oeuvres Completes*. Paris: Gallimard, 1971.
- BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the Father, Reconstruction of the father*. Interviews 1923-1997. Ed. M. L. Barnadac e H. U. Obrist. Cambridge: MIT Press, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan *Dreamworld and catastrophe. The passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- _____. "Aesthetics and anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered" *October*, n. 62, outono 1992.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. "L'envers du monde, l'envers de la langue: un 'travail' surréaliste" in *La Révolution Surréaliste*. Paris: Centre Pompidou, 2002, p. 349-359.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1962.
- DERRIDA, Jacques. "The law of genre" in *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992, p. 221-252.
- _____. *Moscou aller-retour*. Paris: L'Aube, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- _____. *La ressemblance informe, ou le gay savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 1995.
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DREIER, Katherine & MATTA ECHAUREN. *Duchamp's glass. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. New York: Societé Anonyme, Inc, 1944.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion.

- EINSTEIN, Carl. "Negerplastik" in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p.344-353.
- LEVI-Strauss, Claude. "Introdução à obra de Marcel Mauss" in *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP,1974, p.1-37.
- MEDEIROS, Sérgio (ed.). *Makunatma e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- METRAUX, Alfred. *La religion des Tupinamba*. Paris: 1928.
- NANCY, Jean-Luc . *Une pensée finie*. Paris: Galilée, 1990.
- ROUGEMONT, Denis de. "Marcel Duchamp mine de rien" *Preuves*, Paris, a.18, n. 204, fev 1968. Stanford University Press, 1999.