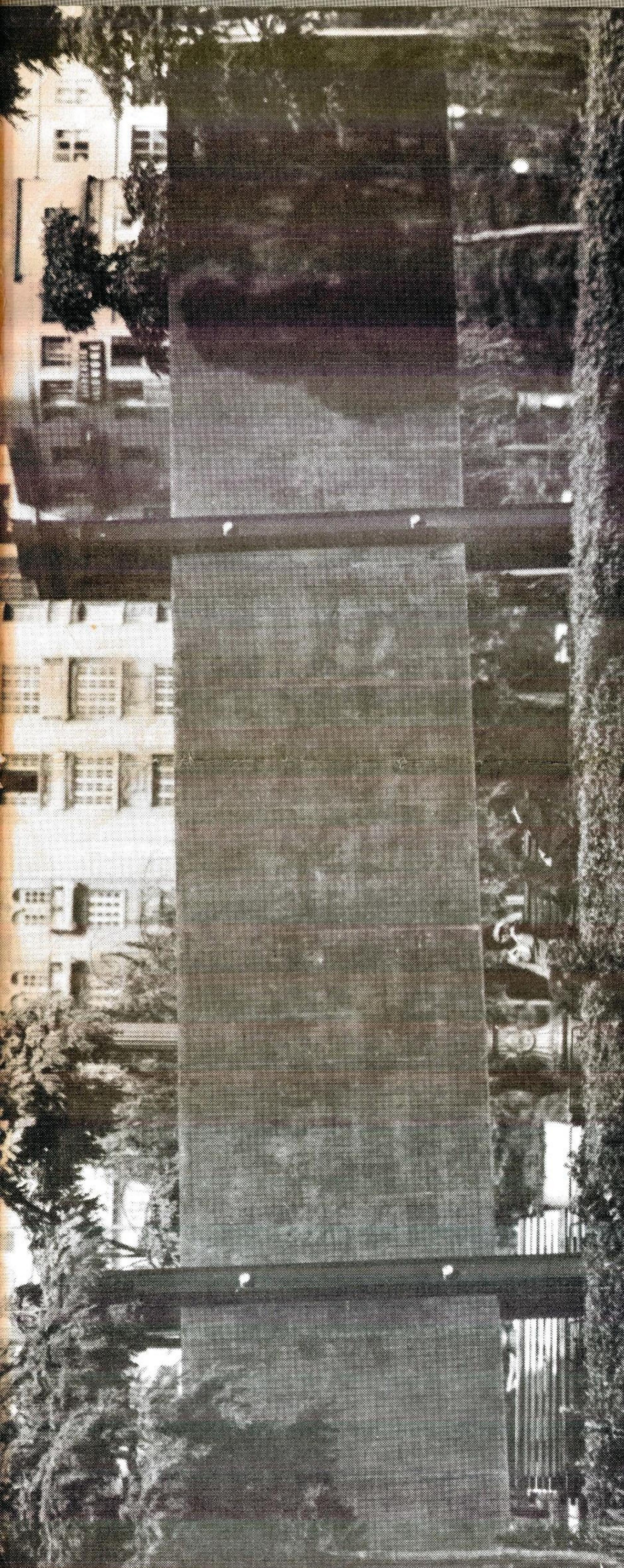


JOSE RESENDE/RODRIGO NAVES



TODO PESO

Bachelard: "Um fantasma que se descreve com complacência é um fantasma que cessa de agir".

Tudo são aproximações, pois o trabalho não deixou espaço a ser desvendado; sentido a ser completado; fenda por onde cravar o verbo (ou o olho?).

Aproximações: chegar perto. Mas no interior do trabalho não há distância. Não há a circunferência faltar a ser completada.

Está tudo completo: o trabalho foi de antemão visto. Para não ser visto. Para ser pesado.

Sartre: "... todos acreditávamos que o Espírito-Aranha atraía as coisas para a teia, cobria-as com uma baba branca e as deglutiía lentamente, reduzia-as à sua própria substância".

Ele está lá. Irremediavelmente lá.

Não há como dissolvê-lo por este gentil entendimento sensível e carregá-lo consigo como memória de um saque totalizante.

Ele está lá. Ele está onde não se está. Onde não se pode estar (por uma prosaica lei de Newton?). E por isto ele está aqui. No centro dessa gorda barra: obsessiva indigestão.

E de nada adianta circundá-lo. Tentar vê-lo novo por novos pontos de vista: tanto de um lado como de outro ele é idêntico, pois saibam que ele se viu de todos os possíveis pontos para chegar a poder não se dar a esse olhar que quer se ver em tudo que é visto. Impressionismos, expressionismos.

O que a peça busca suspender é esse olho-espelho que não só quer se imprimir às coisas enquanto vê, mas que, fundamentalmente, tem um modo de

ver: buscar **atrás** da coisa vista um princípio que a organiza; atrás da coisa vista um olho que a vê enquantos delineamente. O trabalho dissolve e ironiza esse anseio de arrière-monde: atrás da face há a face, tão-só. E por isso ele não é um cubo, pois precisa criar a ilusão do detrás (é não a do interior do volume).

Mas dão-se variações ao se buscar novas posições para ver e trabalhar: ele é envolto, ao ser visto de diversos lados, por diferentes **paisagens**. E ele é o outro da paisagem, estranho ao circuito urbano. No urbano a função volatiliza quaisquer arestas. Essa laje negra é inútil pois bloqueia até o exercício **finalista** do olhar.

O trabalho não quer entrar no fluxo do discurso da cidade, e põe toda sua inteligência em mobilizar condições para isso. Reivindicar sua especificidade: pode-se escrever nessa laje negra, mas ela não é de modo algum a transcrição de uma outra linguagem. Pode-se escrever nessa laje negra, mas não inscrevê-la.

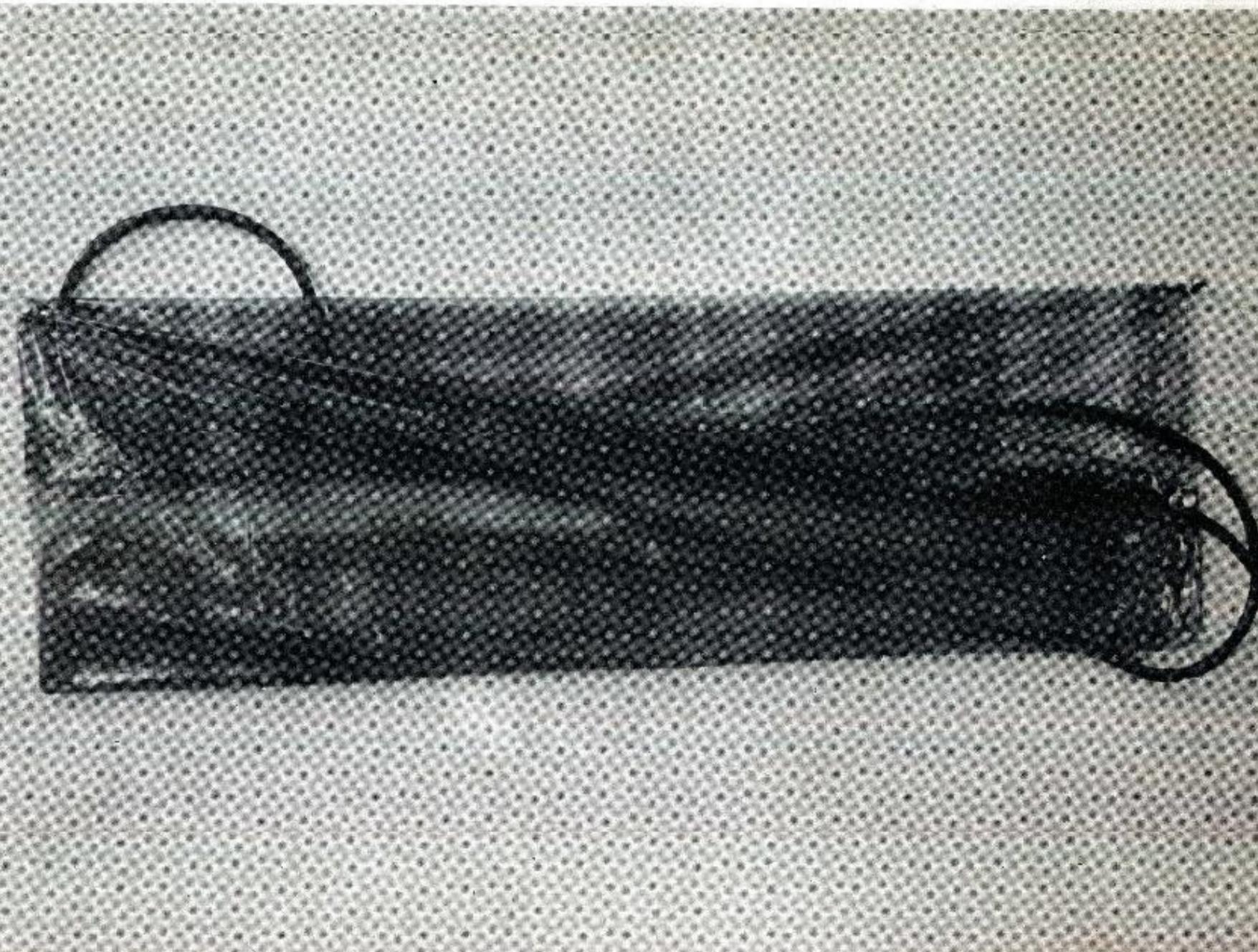
Não há paralelo entre ela e a geometria urbana. Não há paralelas. Tampouco geometria.

E tudo indica que ela vai submergir nesse solo que não é dela. Absurdamente: arqueia-lhe seu segmento mais leve, pois é **seu** segmento. Porque tudo nela é segmento, ainda que não haja uma reta vetorial a lhe dar sentido.

Ela está lá, mas rapidamente, e pode vir a não estar. Há também precariedade nesse peso, o que o torna obsessivamente pesado — há que sustentá-lo. Não temos como lhe assimilar, nem como fazê-lo ser.

Não há como apropriar essa laje pela visão, nem como lhe dar as costas. Negro sorriso. (Rodrigo Naves).

foto: miguel no branco



Saco de Lixo e Couro

TUNGA/PAULO SERGIO DUARTE

A possibilidade inedita dos elementos, subjetivas, representações engana o pôlo plágico, reino de unidades presas. Um viver invisível se encontra de imaginar entre a obscuridade desse reino — vértice carnificado de um triângulo perverso.

Condutor anti-parônico do espaço de projeção daí resgatado, da posse e do controle. Trafado por dentro, indicador permanente do fracasso do desejo.

Ponto cego na inovação para infecção parcial. Medida hilariante da expectativa para cometação. Testemunha oculta da trapaceira. Fetiche luxurioso no anelzinho astrânia. A munição é toda o que é móvel e efetiva. Hé-tumura em olhos magnétizados.

Para se desfazer o rodotrabalho exige ser questionado. Que se sigase o caminhão! Paparazos estão muito próximos, antes mesmo de qualquer coisa seja vista. O seu trabalho é genial, essa coisa anterior. Este excesso de proximidade, pela reconstrução das suas distâncias.

Um conço molto envio: o objeto do desejo, aquém da pulsão.

Al., onde ade a questão, não é o Real que se aproxime, penetra uma verdade. É este resto de ideal que guarda o Nahabão. Este resto de ideal é morada da arte.

Bairr depois
Puro no mal estar da aurora. Grito lancinante.
Das minhas lágrimas.
Das tochas.

numa rima multilada

a proibição de outros fracos

Rostos desconfiados abrigam

Convergem

tudo, fulgurante

Respeito e gastos, penedidos

autoboco

Líquido deserto é luto à memória do corpórum barco, um río

Mas nra à trouxa balm de devadaminha

Enquanto a fela cinza dilacera carne pinça em finos fios cinzas

Guardo sua paixão aéreo meio dia depois jogue o no no

Anasto seu corpo ate que se dissolva, pejos, trêcos

Em danças, nois bagunças

Cento com palavras coletadas

E deixo descorrer lentamente, preceoso fino no de líquido cinza

Do pescoço

Aravessas em diajona o esbelho

Raspire lindo para que sólhe a imagem sôbria a mesa não reste mais nada

Danone desse amanteiner

Ido desejo — falece

bom domínio da linta, e fechados como contas)

condujo, eu, a que não entro neste elevador. Um gasto covarde

(PAULO SERGIO DUARTE)

O ESTRANGEIRO DA CONSCIÊNCIA

Marcelo Ribeiro
5º período, Setembro 1979
Oscar e Companhia Ltda. p. 203

Mostar, quiete de nenhum ato, que é a jofonancia nem sequer limita a desordem, nem sequer uma aparente, não, alorando é mimosas da felicidade, nem iniciada um momento num.

A ignorância tem que descomunicar os servidos do trabalho porque estes fabricam os extremos. Nocento anônimo e a nobreza é a regularidade moderada. União anônima da nobreza. Deslocar o trabalho destrui o sonho de quem é de cada lo, restaria sua voz esedifício. Retirar o leitor fornecedor “seu lugar”.

O trabalho não resiste. Sua constituição tem a ver da impossibilidade de dominá-lo, de possuí-lo, de demonstrá-lo, obter a numeração da sua identidade, no terreno da violência da sua identidade, de seus sentidos.

O assassinato de valores, no escondido destes mesmos valores, é acentuado. Chama-se latentes e sobre elas lençola se intole que é o topo sua experiência. Tudo sentido que habita os extensos palha estatalaria.

I

O trabalho não está aí de. Está aquém neste reinoificador de energias. Quer do suoroso, é a açoite tormento, enxilador da libido. E syde a ferocidade que o privilegia e impõe o racismo violento. E quando quis o lazer em circuito, se perde em sono, no encontro do trabalho, “más de seus pronomes unidos.”

Existe outra perdição, a que exige o trabalho. Desnover. Acalmar a dor do trabalho deixa a dor do tempo trespassar. E fazer memória do gozatriz. O magnetismo de suas partes, seus dentes, suas senhos, aranhas, fizes, borachas, mísulas. O fundo do tempo, nesse caso fragmento de lembraria. São momentos de surpresa que esqueciam objetivo. Continua o trabalho: totalidade expressivas que correspondem ao trabalho. Repete. Gora, spu-trabalhar! dispera instantâneos, difu-enquadrados, amarrados de compõem-se, desmanha possivelmente.

II

O trabalho divide, separa, distingue. Ilumina e faz penumbra. Constitui em cordão fundo eástica. Seu tempo, lega a explosão orgástica. Endice ser desvão. Relata, prolonga e examina atra, lote e o avô. Entre música, ora lata a inevitável comunicação de ambielas.

Realização de um investimento. E com isso, o trabalho, gora,rossui seu próprio prazer. Continua. Repete. Gora, spu-trabalhar!

Não corresponde à angústia do cinto. Deste que vive no centro, no meio, nas medias. O trabalho contraria. Esta sua culpa.

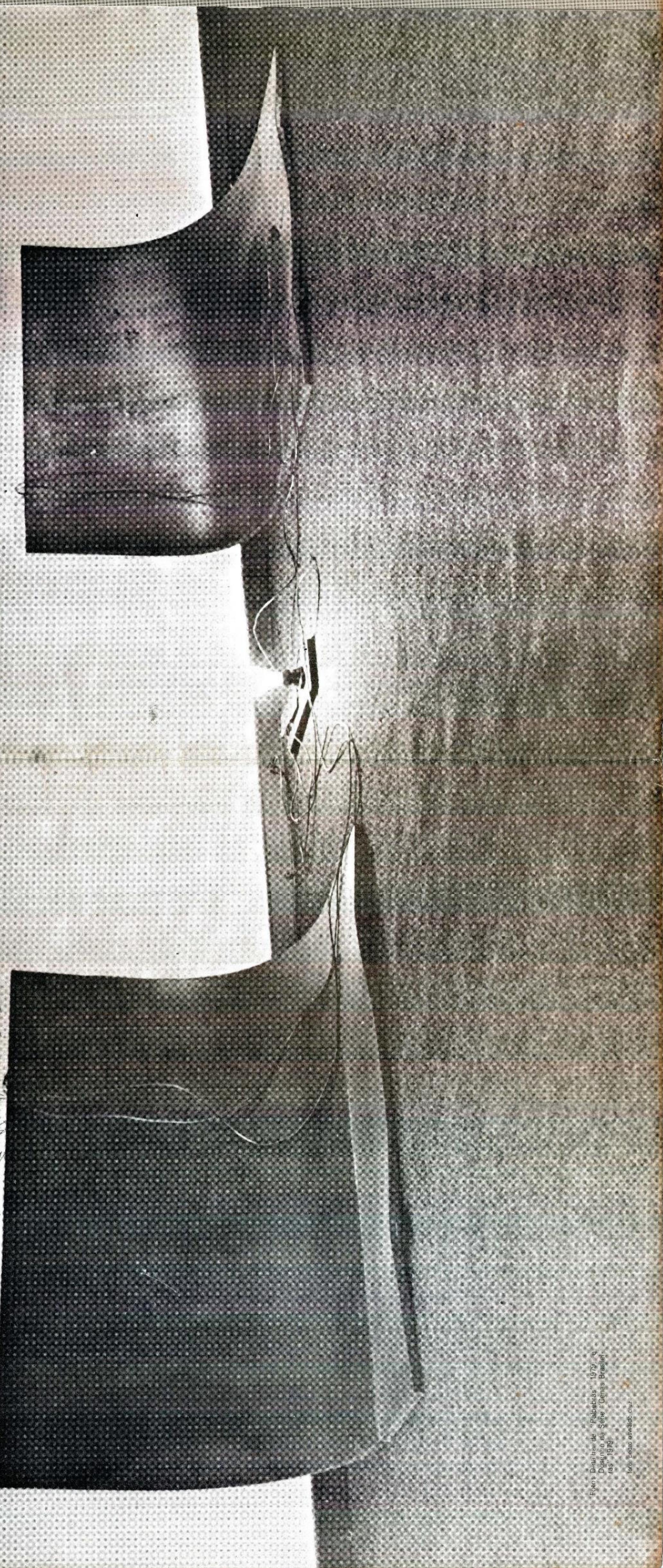


Foto: Detalhe de "Pecadoras", 1979, e
Década das Sete/Ossete Brancos
1979, 1979
Foto: Oscar & Companhia Ltda.

M. BLANCHOT

A LITERATURA E O DIREITO À MORTE

Reconhecemos no escritor o movimento indo sem parar e quase sem intermediário do nada ao tudo. Vejamos nele a negação que não se satisfaz com a irrealdade onde se move, pois quer se realizar e só pode fazê-lo negando alguma coisa de real, do mais real que as palavras, de mais verdadeira que o indivíduo isolado que dispõe: também não pára de empurrá-lo para a vida do mundo e a existência pública levando-o a conceber como que, escrevendo, pode se tornar essa existência mesmo. É aí que ele encontra na história esses momentos decisivos onde tudo parece questionado, onde lei, fé, Estado, mundo de cima, mundo de ontem, tudo se funde sem esforço, sem trabalho, no nada. O homem sabe que não deixou a história; a história é agora o vazio, é o vazio que se realiza, é a liberdade absoluta que se tornou fato. Tais épocas são chamadas Revolução.

Nesse instante, a liberdade pretende se realizar sob a forma imediata do tudo que é possível, tudo pode ser feito. Momento fabuloso, que quem conheceu não pode realmente sair dele, pois conheceu a história como sua própria história, e sua liberdade como a liberdade universal. Momentos fabulosos, não há dúvida: neles fala a fábula, neles a palavra da fábula se faz ação. Que tentem o escritor, nada mais justo. A ação revolucionária é em todos os pontos análoga à ação total assim como a literatura a encarna: passagem do nada ao todo, afirmação do absoluto como fato e da cada fato como absoluto. A ação revolucionária se desencauda com a mesma potência e mesma facilidade que o escritor que, para o mundo, só precisa de alinhar algumas palavras. Ele tem também a mesma exigência de pureza e essa certeza que tudo que faz vale absolutamente, não é uma ação qualquer se referindo a qualquer fato deseável e estimável, é o fim último, o Último Ato. Este último ato é a liberdade, e só resta escolha entre a liberdade e a morte. É por isso que, então, a única palavra suportável é: "a liberdade ou a morte". Assim aparece o Terror. Cada homem cessa de ser um indivíduo trabalhando numa tarefa determinada, agindo aqui e somente agora: ele é a liberdade universal que não conhece nem outro lugar nem amanhã, nem trabalho nem obra. Em tais momentos, ninguém tem mais nada a fazer pois tudo está feito. Ninguém tem mais direito a uma vida privada, tudo é público, e o homem mais culpado é suspeito, o que tem um segredo, guarda para si só um pensamento, uma intimidade. E, enfim, ninguém tem mais o direito à sua vida, à sua existência efetivamente separada e fisicamente distinta. Tal é o sentido do Terror. Cada cidadão tem, por assim dizer, o direito à morte: a morte não é sua condenação, é a essência de seu direito; ele não é suprimido como culpado, mas ele precisa de sua morte para se afirmar cidadão e é no desaparecimento da morte que a liberdade o faz nascer. Nisso a Revolução Francesa tem uma significação maior patente que todas as outras. A morte do Terror não é apenas o castigo dos fúrios, pois sendo derrota fatal, como desejava por todos, parece o próprio trabalho da liberdade nos homens livres. Quando a faca cai sobre Saint Just, Robespierre, não atinge de certa forma ninguém. A virtude de Robespierre, o rigor de Saint Just não são nada mais que suas existências já suprimidas, a presença antecipada de suas mortes, a decisão de deixar a liberdade se afirmar completamente neles e negar, pelo seu caráter universal, a própria realidade de suas vidas. Talvez façam reinar o Terror. Mas o Terror que encarnam não vem da morte que dão, mas da morte que se dão. Carregam os traços, pensam e decidem com a morte sobre os ombros, e é por isso que seus pensamentos são frios, implacáveis, têm a liberdade de uma cabeça cortada. Os terroristas, querendo a liberdade absoluta, querem suas próprias mortes; têm consciência da liberdade que afirmam como de suas mortes que realizam, e consequentemente, ainda vivos, agem não como homens vivendo no meio de outros homens vivos, mas como seres privados de ser, pensamentos universais, puras abstrações julgando e decidindo, além da história, em nome da história inteira.

A morte em si não tem mais importância. No Terror, os indivíduos morrem e isso é insignificante. "É, diz Hegel numa frase célebre, a morte mais fria, a mais banal, sem maior significação que cortar uma couve ou engolir um copo d'água". Por que? A morte é a realização da liberdade, ou seja, o momento mais rico de significação? É também apenas o ponto vazio dessa liberdade, a manifestação do fato que a liberdade ainda é abstrata, ideal (literária), indigência e banalidade. Cada um morre, mas todo mundo vive, e na verdade isto também significa todo mundo está morto. Mas o "está morto" é o lado positivo da liberdade feita mundo: o ser se revela ali como absoluto. Ao contrário, morrer é pura insignificância, fato sem realidade concreta, que perdeu todo o valor de drama pessoal e interior, pois não há mais interior. É o momento em que "Eu morro" significa para mim que morre uma banalidade que não deve ser levada em conta: nesse mundo livre e nesses momentos onde a liberdade é aparição absoluta, morrer é sem importância e a morte sem profundidade. Isso, o Terror e a Revolução — não a guerra — nos ensinaram.

O escritor se reconhece na Revolução. Ela o atrai porque é o tempo onde a literatura se faz história, é sua verdade. Todo escritor que, pelo próprio fato de escrever, não é levado a pensar: "eu sou a revolução, só a liberdade me faz escrever" na realidade não escreve. Em 1793, um homem se identifica perfeitamente com a Revolução e o Terror. É um aristocrata, ligado às ameaças de seu castelo medieval, homem tolerante, mais para tímido e de uma cortesia obsequiosa: ele escreve, só faz escrever, e a liberdade pode até recolocá-lo na Bastilha de onde o tinha tirado, é quem melhor a comprehende, compreendendo que ela é esse momento onde as paixões as mais aberrantes podem se transformar em realidade política, têm direito de ser, são a lei. Ele é também aquele para quem a morte é a maior paixão e a última das banalidades, que corta cabeças como se corta uma couve, com uma indiferença tão grande que nada é mais irreal que a morte que ele dá, e no entanto ninguém sentiu mais fortemente do que ele que a soberania estava na morte, que a liberdade era a morte. Sade é o escritor por excelência, reúne todas as suas contradições. Sozinho, de todos os homens o mais só, e no entanto personagem público e homem político importante. Perpetuamente clausurado e absolutamente livre, teórico e símbolo da liberdade absoluta. Escreve uma obra imensa e essa obra não existe para ninguém. Desconhecido, mas o que ele representa tem para todos uma significação imediata. Nada mais que um escritor, representa a vida elevada até a paixão, a paixão feita crueldade e loucura. Do sentimento o mais singular, o mais escondido e o mais privado do senso comum, faz uma afirmação universal, a realidade de uma palavra pública que, livrada à história, se torna uma explicação legítima da condição do homem no seu conjunto. Enfim, é a negação em si: sua obra é apenas o trabalho da negação, sua experiência o trabalho de uma negação obstinada, sangrada, que nega os outros, nega Deus, nega a natureza e, nesse círculo sempre percorrido, goza de si-mesma como da soberania absoluta.

A literatura se enxerga na revolução, se justifica nela, e se já a chiamamos de *Terror*, é que realmente tem como ideal esse momento histórico, onde "a vida carrega a morte e se mantém na própria morte" para obter dela a possibilidade e a verdade da palavra. Esta é a "questão" que tenta se realizar na literatura e que é seu ser. A literatura está ligada à linguagem. A linguagem é ao mesmo tempo tranquilizadora e preoccupante; quando falamos tornamo-nos mestres das coisas com uma facilidade que nos satisfaz. Digo: "essa mulher", e imediatamente disponho dela, afasto-a, aproximo-a, é tudo o que desejo que seja, se torna o lugar das transformações e das ações as mais surpreendentes: a palavra é a facilidade e a segurança da vida. De um objeto sem nome não sabemos o que fazer. O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo, as relações são para ele tão completas que o manejamento da linguagem fica tão difícil e tão perigoso quanto o contato dos seres: o nome não sai da coisa, é o interior dela, perigosamente exposto e continuo sendo a intimidade escondida da coisa; logo esta não foi nomeada. Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais maneja as palavras com inocência e sangue-frio. E que as palavras perderam todas as relações com o que designam? Essa ausência de relação não é um defeito, e se é um defeito, somente dela a linguagem tira seu valor, a tal ponto que de todas a mais perfeita é a linguagem matemática, que se fala rigorosamente e à qual não corresponde nenhum ser.

Eu digo: "essa mulher". Hölderlin, Mallarmé e, geralmente, todos cuja poesia tem como tema a essência da poesia, viram no ato de nomear uma surpreendente maravilha. A palavra me dá o que significa, mas antes o suprime. Para que eu possa dizer "essa mulher" é preciso que, de alguma maneira, eu lhe retire sua realidade de carne e ossos, a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que fica dele quando perdeu o ser, quer dizer, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista, falar é

um estranho direito. Hegel, nisso amigo e próximo de Holderlin, num texto anterior à *Fenomenologia*, escreveu: "O primeiro ato, pelo qual Adão se tornou mestre dos animais, foi de lhes impor um nome, ou seja, aniquilou-os em suas existências (enquanto existentes)". (1) Hegel quer dizer que a partir desse instante o gato deixou de ser um gato unicamente real, para se tornar também uma ideia.

O sentido da palavra exige então, como prefácio a qualquer palavra, uma espécie de enorme hecatombe, um dilúvio prévio, mergulhando num mar completo toda a criação. Deus tinha criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los. Foi então que tomaram um sentido para ele, e criou-os por sua vez a partir dessa morte onde tinham desaparecido; só que, no lugar dos seres, e, como se diz, dos existentes, teve apenas o ser, e o homem foi condenado a só poder aproximar e viver o sentido que devia fazer nascer. Viu-se fechado no dia e soube que esse dia não podia acabar, pois o fim em si era luz, pois é o fim dos seres que a significação deles tinha vindo, que é o ser.

Sem dúvida, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo: "esta mulher", a morte real se anuncia e já está presente na minha linguagem; minha linguagem quer dizer que esta pessoa, que está aqui, agora, pode ser destacada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e mergulhada subitamente num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; é, a todo momento, uma ilusão resolvida a um tal fato. Minha linguagem não mata ninguém, mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não fosse a cada momento de sua vida ameaçada pela morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia realizar essa negação ideal, esse assassinato difrido que é minha linguagem.

Logo é absolutamente exato dizer, quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é o aviso de que a morte está, nesse momento, largada no mundo, que entre eu que falo e o ser que interpelo ela surgiu bruscamente: está entre nós como a distância é também o que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela está a condição de qualquer entendimento. Sozinha, a morte me permite pegar o que quero atingir; ela é nas palavras a única possibilidade de sentido. Sem a morte, tudo se afundaria no absurdo e no nada.

Dessa situação resultam diversas consequências. Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se pronunciava meu canto funebre: separo-me de mim mesmo, não sou mais nem minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impersonal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz exatamente para mim o ofício de uma pedra de túmulo pesado no vazio. Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência de quem o diz: minha palavra, se revela o ser na sua existência, afirma dessa revelação que se faz a partir da inexistência de quem a faz, de seu poder de afastar-se de si, de ser outro que seu ser. É por isso que, para que a verdadeira linguagem comece é preciso que a vida que vai carregar essa linguagem tenha feito a experiência de seu nada, que tenha "estremecido nas profundezas e que tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado". A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza fala; para quem se exprime, alguma coisa de essencial faz falta. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida eu não falo para dizer alguma coisa, mas é um nada que pede para falar, nada fala, nada acha seu ser na palavra e o ser da literatura pode ter sido este: nada dizer, falar para não dizer nada. Isto não é o sonho de um nihilismo de luxo. A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de ficar nesse recuo, de querer atingir a negação em si mesma e fazer de nada tudo. Se só se fala das coisas dizendo o que as torna nada, então, não dizer nada, eis a única esperança de dizer tudo.

Esperança naturalmente penosa. A linguagem corrente chama um gato de gato; como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos; como se o fato de nomeá-lo não consistisse em reter dele apenas sua ausência, o que ele não é. Todavia, a linguagem corrente tem momentaneamente razão no fato que a palavra, se exclui a existência do que designa, designa, se referencia nela ainda palavras, se exclui a existência do que designa, designa, se referencia nela ainda fazer dele o não-gato, um gato que cessou de existir, de ser gato vivo, mas não é fazer dele também um cachorro, nem mesmo um não-cachorro. Tal é a primeira diferença entre linguagem comum e linguagem literária. A primeira admite que, a não existência do gato uma vez passada para a palavra, o gato ele mesmo ressuscita plenamente e certamente como sua idéia (seu ser) e como seu sentido; a palavra lhe restitui, sobre o plano de ser (idéia) toda a certeza que tinha no plano da existência. E esta certeza é até bem maior: no máximo, as coisas podem se transformar, às vezes acontece de não serem o que são, ficam hostis, inutilizáveis, inacessíveis; mas o ser dessas coisas, a idéia, não muda: a idéia é definitiva, segura, até mesmo eterna. Fiquemos então com as palavras dizendo o que as torna nada, então, não dizer nada, eis a única esperança de dizer tudo.

A linguagem comum tem sem dúvida razão, a tranquilidade tem seu preço. Mas a linguagem literária é feita de inquietude e de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, uma coisa, só se interessa por seu sentido, sua ausência, e essa ausência, gostaria de atingi-la absolutamente, querendo atingir no seu conjunto o movimento indefinido de compreensão. Além disso, observa que a palavra gato não é apenas a não-existência do gato, mas a não-existência como palavra, ou seja, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. Ela vê nisso uma dificuldade e até mesmo uma mentira. Como pode esperar ter realizado sua missão porque transpõe a irrealdade da coisa na realidade da linguagem? Como que a ausência infinita da compreensão poderia aceitar em se confundir com a presença limitada de uma simples palavra? E a linguagem de todos os dias querendo nos convencer não estaria se enganando? Na verdade, se engana e nos engana. A palavra não é suficiente para a verdade que contém. Paramos para escutar uma palavra: nela o nada luta e trabalha, cava sem parar, se esforça, buscando uma saída, tornando nulo o que encerra, infinita inquietude, vigilância sem forma e sem nome. O solo que prendia essa nada nos limites da palavra e sob as espécies de seu sentido já se partiu; eis aberto o acesso de outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se conciliarem com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas o movimento deles, deslizamento sem fim de "formas" que não levam a lugar nenhum. Assim nasce a imagem que não designa a coisa diretamente, mas o que a coisa não é, que fala do cachorro no lugar do gato. Assim começa essa perseguição, pela qual a linguagem inteira em movimento é chamada a defender a exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, depois de ter oscilado entre cada palavra, tenta retê-las para negar todas de uma só vez, para que estas designem, se aglutinando ali, esse vazio que não podem nem preencher nem representar.

A literatura, se se contentasse com isso, já teria uma tarefa estranha e embarrasada. Mas não se contenta com isso. Lembra-se do primeiro nome que teria sido esse assassinio do qual fala Hegel. "O existente", pela palavra, é chamado fora de sua existência e se torna ser. O "lázaro, veni foras" tirou a escura realidade cadavérica de seu fundo original e, em troca, só lhe deu a vida do espírito. A linguagem sabe que seu reino é o dia e não a intimidade do irrevelado; sabe que, para o que aí comece, para que seja este Oriente que Hölderlin entreviu, não a luz tornada repouso de meio-dia, mas a força terrível pela qual os seres chegam ao mundo e se esclarecem, alguma coisa de ser excluída. A negação só pode se realizar a partir da realidade do que nega; a linguagem tira seu valor e seu orgulho de ser a realização dessa negação; mas, de saída, o que se perdeu? O tormento da linguagem é o que falta nem representar.

Quem vê Deus morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte, é a "vida que carrega a morte e se mantém nela". Potência admirável. Mas alguma coisa estava aí que já não está mais. Alguma coisa despareceu. Como achá-la, como me virar para o que é "antes", se todo o meu poder consiste em fazê-la "depois"? A linguagem da literatura é a busca do momento que a precede. Geralmente ela o nomeia existência; ela quer o gato tal como existe, o seixo na sua condição de coisa, não o homem, mas isto aqui, o

(1) Ensaios reunidos sob o nome de "Sistemas de 1803 - 1804". Na "Introdução à leitura de Hegel", A. Kojève, interpretando um trecho da Fenomenologia mostra de uma maneira notável como para Hegel a compreensão equivale a um assassinato.

que o homem rejeita para dizê-lo, o que é o fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do Túmulo e não devolvido ao dia, o que já fede, que é o Mal, o Lázaro perdido e não o Lázaro salvo e ressuscitado. "Eu digo uma flor". Mas, na ausência onde a cito, pelo esquecimento em que relego a imagem que me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume em que me atravessa e que não respiro, essa poeira que me impregna mas que não vejo, essa cor que é rastro e não luz. Em que reside, então, minha esperança de atingir o que repulso? Na materialidade da linguagem, no fato que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dada e mais do que comprehendo. Antes, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora, é minha única chance. O nome deixa de ser a passagem efêmera da existência para se tornar uma bola concreta, um maciço de existência: a linguagem, deixando o único sentido que queria ser, tenta se fazer de insensata. Tudo que é físico tem o papel principal: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual se escreve, o rastro da tinta, o livro. Sim, felizmente a linguagem é uma coisa; é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de pedra, um fragmento de argila onde subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como uma potência obscura, como um encanto que conta das coisas, as torna realmente presentes para delas mesmas. É um elemento, uma parte ligeiramente destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do cara a cara no fundo da obscuridade. E, por aí, a linguagem exige jogar seu jogo sem o homem que a formou. A literatura agora passa sem o escritor: não é mais a inspiração que trabalha, a negação que se afirma, o ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. Não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas, antes que o mundo seja, a perseverança delas depois que o mundo desapareceu, a teimosia do que subsiste quando tudo se apaga e o estupidez do que aparece quando não tem nada. É por isso que não se confunde com a consciência que esclarece e que decide; é minha consciência sem mim, passividade radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo do torpor. Não é a noite; é o seu fantasma; não a noite, mas a consciência da noite que velha sem descanso para se surpreender e por isso velha sem trégua. Não é o dia, é o lado que o dia rejeitou para se tornar luz. E também não é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que fica sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo e sem fim, a morte como impossibilidade de morrer.

A literatura, fazendo-se impotência de revelar, gostaria de se tornar revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Diz: não represento mais, sou: não significo, apresento. Mas a vontade de ser uma coisa, essa recusa de querer dizer imergida nas palavras mudadas em sal, o destino que vem a ser, se tornando a linguagem de ninguém, o escrito de nenhum escritor, a luz de uma consciência privada de mim, esse esforço insensato para se esconder nela-mesma, para se dissimular atrás do fato que aparece, tudo isso é agora o que manifesta e o que mostra. Mesmo se tornasse tão muda quanto a pedra, tão passiva quanto o cadáver fechado debaixo dessa pedra, a decisão de perder a palavra continuaria sendo lida sobre a pedra e bastaria para acordar esse falso impessoal.

Negando o dia, a literatura reconstrói o dia como fatalidade; afirmando a noite, acha a noite como impossibilidade da noite. Ali está sua descoberta. Quando é luz do mundo, o dia nos esclarece o que nos dá para ver: é poder de reler, de viver, resposta "compreendida" em cada pergunta. Mas se pedimos prestação de contas ao dia, se o empurramos para saber o que vem antes do dia, sob o dia, então descobrimos que já está presente, que o que há antes do dia, é ainda o dia, mas como impotência de desaparecer e não como poder de fazer aparecer, obscuridade necessária e não liberdade esclarecedora. Logo a natureza do que vem antes do dia, a existência pré-diurna, é a face obscura do dia, e essa face obscura não é o mistério não desvendado de seu começo, é sua presença inevitável um "não há dia" que se confunde com um "já é dia", sua aparição coincidindo com o momento onde ainda não apareceu. O dia, no curso do dia, nos permite escapar às coisas, nos faz compreendê-las e, nos fazendo compreendê-las, torna-as transparentes e como nulas, — mas o dia é a coisa à qual não se escapa: nela somos livres, mas elle-mesmo é fatalidade, e o dia como fatalidade é o ser do que há antes do dia, a existência da qual deve-se desviar para falar e para compreender.

De um certo ponto de vista, a literatura se divide em duas vertentes. Volta-se para o movimento de negação pelo qual as coisas são separadas de si-mesmas e destruídas para serem conhecidas, assujeitadas, comunicadas. Esse movimento de negação, ela não se contenta em acolhê-lo nos seus sucessivos resultados fragmentários: quer retê-lo nele-mesmo, e seus resultados, quer atingi-los na sua totalidade. Se a negação presumivelmente teve razão de tudo, as coisas reais, tomadas uma a uma, remetem todas ao todo irreal que constituem juntas, ao mundo que é o sentido delas como conjunto, e é esse ponto de vista que a literatura tem como seu, olhando as coisas desse todo agora imaginário que estas constituiriam realmente se a negação pudesse se realizar. Daí o irrealismo, sombra que é sua presa. Daí sua desconfiança das palavras, sua necessidade de aplicar a linguagem em-si o movimento de negação e de esgotá-lo, ele também, realizando-o como o todo, a partir do qual cada termo não seria nada.

Mas tem uma segunda vertente. A literatura é então a preocupação da realidade das coisas, de suas existências desconhecidas, livres e silenciosas; é a inocência dessas coisas e suas presenças proibidas, o ser que se revolta diante da revelação, o desafio do que não quer se produzir



Fotogramas do Filme "Vocês", de Artur Omar

nesse labirinto de claridade, o sentido se perdeu, em que desvio o raciocínio percebe que cessou de "seguir", que no seu lugar alguma coisa continuou, progrediu, em tudo parecida com ele, no qual pensou se reconhecer, até o momento em que, acordado, descobre esse outro que tomou seu lugar? Basta voltar sobre seus passos para denunciar o intruso que logo a ilusão se dissipou, é ele mesmo que lhe acha, a prosa de novo é prosa, de tal modo que vai mais longe e de novo se perde, deixando substituí-lo uma substância material nojenta, igual a uma escada que anda, a um corredor que se desenrola, razão cuja infalibilidade exclui qualquer raciocínio, lógica tornada a "lógica das coisas". Onde está então a obra? Cada momento tem a clareza de uma bela linguagem que se fala, mas o conjunto tem o sentido opaco de uma coisa que se come e que come, que devora, se engole e se reconstitui no vão esforço para se mudar em nada.

Lautrémont não é um verdadeiro prosador? Mas o que é o estilo de Sade, se não prosa? E quem escreve melhor do que ele? Quem, formado pelo século o menos poético, ignora ainda mais as preocupações de uma literatura em busca de obscuridade? Em que obra se ouve um barulho tão impessoal, tão inumano, "murmúrio gigantesco e obsessivo" (diz Jean Paulhan)? Aí está um simples defeito! Fraqueza de um escritor incapaz de escrever brevemente! Sem dúvida, defeito grave: a literatura é quem primeiro o accusa. Mas o que ela condena de um lado, por um outro lado se torna mérito; o que denuncia em nome da obra, admira como experiência; o que parece ilícito, eis o que unicamente parece ser digno de ser escrito. E, no final, se acha a glória; mais longe, o esquecimento; mais longe, a sobrevivência anônima no seio de uma cultura morta; mais longe, a perseverança na eternidade elemental. Onde está o fim? Onde está essa morte que é a esperança da linguagem? A linguagem é a vida que traz a morte e se mantém nela.

Se quisermos trazer a literatura ao movimento que torna palpáveis todas as ambiguidades, aqui está: a literatura, como a palavra comum, *começa com o fim* que é o único que permite compreender. Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nos apolamos num túmulo, e essa vazia do túmulo é que faz a verdade da linguagem; mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Há um ser — ou seja uma verdade lógica e exprimível — e há um mundo, porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nesse sentido que ele pode dizer que há ser porque há nada: a morte é a possibilidade do homem, é a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo terminado; a morte é a maior esperança dos homens, a única esperança de serem homens. E por isso que a existência é a única verdadeira angústia deles, como o mostrou Emmanuel Levinas (3); a existência os assusta, não por causa da morte que poderia acabar com ela, mas porque exclui a morte, porque embaxo da morte ela ainda está ali, presença no fundo da ausência, dia inexorável sobre o qual se levantam e se deitam todos os dias. E morrer, sem dúvida, é nossa preocupação. Mas por quê? É que nós que morremos deixamos justamente ambos, o mundo e a morte. Tal é o paradoxo da hora derradeira. A morte trabalha conosco no mundo; poder que humaniza a natureza, que levanta a existência ao ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela só é morte no mundo, o homem só a conhece porque é homem, e só é homem porque é a morte em *devenir*. Mas morrer, é partir o mundo; é perder o homem, aniquilar o ser; logo é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, deixando de ser um homem, deixo também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me horroriza, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas impossibilidade de morrer.

Da impossibilidade da morte, certas religiões fizeram a imortalidade. Ou seja, elas tentaram "humanizar" o próprio fato que significa: "Deixar de ser um homem". Mas só o movimento contrário torna a morte impossível: pela morte, perco a vantagem de ser mortal, porque perco a possibilidade de ser homem; ser homem além da morte só poderia ter esse sentido: ser, apesar da morte, sempre capaz de morrer, continuar como se nada tivesse acontecido tendo, como horizonte e esperança, a morte que não teria outra saída senão um "continue" como se nada tivesse acontecido", etc. É o que outras religiões chamaram de maldições dos renascimentos: morre-se, mas morre-se mal porque se viveu mal, se está condenado a reviver, e se revive até que, tendo se tornado completamente homem, se torne, morrendo, um homem feliz: um homem realmente morto. Kafka, pelo Kabábel e pelas tradições orientais, herdou esse tema. O homem entra na noite, mas a noite leva ao acordar, e eis que ele é um verme. Ou então o homem morre, mas na realidade vive: vai de cidade em cidade, levado pelos rios, reconhecido por uns, ajudado por ninguém, o erro da morte antiga rindo à sua cabeceira; é uma estranha condição, ele esqueceu de morrer. Um outro pensa viver, esqueceu sua morte, e um outro, se sabendo morto, luta em vão para morrer; a morte, é lá longe, o país natal que deixamos por uma falsa chama; agora, só resta lutar, trabalhar para morrer completamente, mas lutar é viver ainda; e tudo o que aproxima o objetivo torna o objetivo inacessível.

Kafka não fez deste tema expressão de um drama de além, mas procurou reter através dele o fato presente de nossa condição. Ele viu na literatura o melhor meio, não somente para descrever esta condição, como até para tentar achar-lhe uma saída. É uma bela louvação, mas será mercê? É verdade que há na literatura uma poderosa marinha, uma má-fé misteriosa que, lhe permitindo jogar constantemente em dois quadros, dá aos mais honestos a esperança despropositada de perder e no entanto de ter ganho. Primeiro ela trabalha, no advento do mundo; é civilização e cultura. Assim, já une dois movimentos contraditórios. É negação, pois repula no nada o lado inumano, não determinado, das coisas; define-as, torna-as acabadas, e é nesse sentido que é realmente a obra da morte no mundo. Mas, ao mesmo tempo, após ter negado as coisas na existência delas, conserva-as em seus seres: ela faz com que as coisas tenham sentido; a negação, que é a morte trabalhando, é também o advento do sentido, a compreensão agindo. A literatura tem, além disso, um privilégio: ultrapassa o lugar e o momento atuais para se colocar na periferia do mundo e como no firm dos tempos, e é dai que fala das coisas e que trata dos homens. Nesse novo poder, parece que ganha uma autoridade eminente. Revelando a cada momento o todo do qual fará, ajuda-o a tomar consciência desse todo que não é e a se tornar um outro momento que será momento de outro todo: assim por diante; por ai, ela pode se dizer o maior fermento da história. Mas dai resulta um inconveniente: esse todo que representa não é uma simples idéia, uma vez que é *realizado* e não formulado abstratamente, ele não é realizado de uma maneira objetiva, pois o que é real não é o todo, mas a linguagem particular de uma obra particular, ela mesma imersa na história; além do mais, o todo não se dá como real, mas como fictício, ou seja, justamente como todo: perspectiva do mundo, tornada desse ponto *imaginário* onde o mundo pode ser visto no seu conjunto; trata-se, de uma vista do mundo que se realiza, como irreal, a partir da realidade própria da linguagem. Ora, que resulta disso? Do lado da tarefa que é o mundo, a literatura é agora vista mais como um incômodo que como uma ajuda séria: não é o resultado de um trabalho verdadeiro, uma vez que não é mais realidade, mas realização de um ponto de vista que fica irreal; é estrangeira à qualquer verdadeira cultura, pois a cultura é o trabalho de um homem se transformando pouco a pouco no tempo e não o gozo imediato de uma transformação fictícia que expulsa tanto o tempo como o trabalho.

Renegada pela história, a literatura atua sobre um outro quadro. Se ela não é realmente o mundo, trabalhando para fazer o mundo, é que, por sua falta de ser (de realidade inteligível), refere-se à existência ainda inumana. Sim, ela o reconhece, tem na sua natureza um estranho deslocamento entre ser e não ser presença, ausência, realidade e irrealdade. O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se dão por vivos, mas sabemos que a vida deles é não viver (continuar sendo ficção); um puro nada? Mas o livro está aí e pode ser tocado, as palavras são lídias e não se pode mudá-las; o nada de uma idéia, do que só existe compreendido? A ficção não é compreendida, ela é vivida sobre as palavras a partir das quais se realiza, e é mais real, para mim que a leio ou escrevo, que muitos fatos reais, pois está impregnada de toda a realidade da linguagem e se substitui à minha vida, de tanto existir. A literatura não age: mas é quem mergulha nesse fundo de existência que não é nem ser nem nada e onde a esperança de nada fazer é radicalmente suprimida. Não é explicação nem pura compreensão, pois o inexplicável se apresenta nela. E exprime sem exprimir, oferecendo sua linguagem ao que se murmura na ausência da palavra. A literatura aparece então ligada à estranheza da existência que o ser rejeitou e que escapa a qualquer categoria.

(3) "A angústia diante do ser, escreve, — o horror de ser — não é tão grande quanto a angústia diante da morte? O medo de ser tão original quanto o medo pelo ser? Mais original ainda, pois poderia perceber este por aquele." ("Da existência ao existente")

(*) nota da tradutora: "Il y a" pode ser traduzido pelo nosso Há, existe, caracterizando a impersonalidade.

O escritor se sente a presa de uma potência impersonal que não o deixa nem viver nem morrer; a irresponsabilidade que não pode superar se torna a tradução dessa morte que o espera na beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevivência que não é, de uma morte que não põe fim a nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra, e se afirma nela. Se a escreve para se desfazer de si, acontece que essa obra o engaja e o chama de volta para ele mesmo, e se escreve para se manifestar e viver nela, vê que o que fez não é nada, que a maior obra não vale o ato mais insignificante, e que o condensa a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é vida. Ou ainda, escreveu porque ouviu, no fundo da linguagem, esse trabalho da morte que prepara os seres à verdade de seus nomes: trabalhou para esse nada e foi ele mesmo um nada trabalhando. Mas, realizando o vazio, cria-se uma obra, e a obra nascida da fidelidade à morte, não é mais finalmente capaz de morrer e, para quem quis se preparar uma morte sem história, ela só traz a irrisão da imortalidade.

Onde está então o poder da literatura? Ela brinca de trabalhar no mundo, e o mundo considera seu trabalho um jogo nulo ou perigoso. Abre para si uma via para a obscuridade da existência, e não consegue pronunciar o "Nunca mais" que suspeneceria sua maldição. Onde está então sua força? Por que um homem como Kafka, julgaria que, se era necessário falhar no seu destino, ser escritor permaneceria sendo a única forma de falhar com verdade? Isto talvez seja um enigma irresolvível, mas se realmente o é, o mistério vem então do direito de literatura de aplicar indiferentemente cada um de seus momentos e cada um de seus resultados do signo negativo e do signo positivo. Estranho direito, ligado à questão da ambigüidade em geral. Por que existe ambigüidade no mundo? A ambigüidade é sua própria resposta. Só se responde a ela achando-a na ambigüidade da resposta, e a resposta ambígua é uma pergunta sobre a ambigüidade. Um de seus meios de sedução é o desejo que provoca de esclarecê-la, luta que parece com a luta contra o mal do qual fala Kafka e que acaba na mal, "tal a luta com as mulheres, que acaba na cama".

A literatura é a linguagem que se faz ambigüidade. A língua corrente não é necessariamente clara, não diz sempre o que diz, o mal entendido é também uma de suas vidas. Isso é inevitável, só se faz fazendo da palavra um monstro da duas cabeças, realidade que é presença material e sentido que é ausência ideal. Mas a língua corrente limita o equívoco. Ela encerra solidamente a ausência numa presença, põe fim ao entendimento, ao movimento indefinido da compreensão; o entendimento é limitado, mas o mal entendido também o é. Na literatura, a ambigüidade é como que entregue a esses excessos pelas facilidades que acha e esgotada pela extensão dos abusos que pode cometer. Parece que uma armadilha se oferece para que desvende suas próprias armadilhas e que se entregando a ela sem reservas, a literatura tenta retê-la, fora da vista do mundo e fora do pensamento do mundo, num domínio onde se realiza sem nenhuma pôr em perigo. A ambigüidade está aí prestando contas a ela mesma. Mais ainda, cada momento da linguagem pode se tornar ambíguo e dizer outra coisa que disse, mas o sentido geral da linguagem é incerto, do qual não sabemos se exprime ou se representa, se é uma coisa ou se a significa; se está aí para ser esquecido ou se só faz esquecer para que seja visto; se é transparente por causa do pouco de sentido do que diz ou claro pela exatidão com a qual diz, obscuro porque diz demais, opaco porque não diz nada. A ambigüidade está por todos os lados: na aparência fútil, mas o que há de mais frívolo pode muito bem ser a máscara de seriedade; no seu desinteresse, mas atrás desse desinteresse existem potências do mundo com as quais pactua ignorando-as, ou ainda, é nesse desinteresse que salva o caráter absoluto dos valores sem os quais a ação pararia e se tornaria mortal; sua irrealdade é, então, princípio de ação e incapacidade de agir: assim a ficção é na verdade e também indiferença à verdade; se ela se liga à moral, corrompe-se e se repulsa a moral, perverte-se ainda, assim como não é nata, se não é seu próprio fim, não pode ter seu fim nela mesma, pois é sem fim, acaba fora dela mesma, na história, etc.

Todos esses transtornos do a favor ao contra — e os que essas páginas evocaram — se explicam sem dúvida por causas bem diversas. Vimos que a literatura se dá tarefas irreconciliáveis. Vimos que do escritor ao leitor, do trabalho à obra, passa por momentos opostos e só se reconhece na afirmação de todos os momentos que se opõem. Mas, todas essas contradições, essas exigências hostis, essas divisões e essas contrariedades, são diferentes de origem, de espécie e de significação, remetem todas a uma ambigüidade última, cujo estranho efeito é atrair a literatura num ponto instável onde pode mudar indiferentemente de sentido e de signo.

Essa última vicissitude segura a obra em suspense de tal maneira que esta pode segundo sua vontade tomar um valor positivo ou um valor negativo e, como se girasse invisivelmente em volta de um eixo invisível, entrar no dia das afirmações ou no contra-dia das negações, sem que o estilo, o gênero, o assunto possam dar conta dessa transformação radical. O conteúdo das palavras, nem mesmo sua forma, estão em julgamento. Obscura, clara, poética, prosaica, insignificante, importante, falando de pedrinhas, falando de Deus, alguma coisa na obra está presente que não depende de seus caracteres e que no fundo dela mesma está sempre em vias de modificá-la toda. Tudo se passa como se, no seio da literatura e da linguagem, além dos movimentos aparentes que transformam, estivesse reservado um ponto de instabilidade, uma potência de metamorfose substancial, capaz de mudar tudo e de não mudar nada. Essa instabilidade pode passar pelo efeito de uma força desagregadora, poio por ela a obra a mais forte e a mais carregada de forças pode se tornar uma obra de infelicidade e ruína, mas essa desagregação é também construção, tão bruscamente por ela o desencanto se faz esperança e a destruição o elemento do indestrutível. Como que uma tal iminência da mudança, dada na profundezas da linguagem for do sentido que a afeta e da realidade dessa linguagem, pode, no entanto, estar presente nesse sentido e nessa realidade? Na palavra, o sentido dessa palavra introduz consigo alguma coisa que, garantido sua significação precisa e sem atingi-la, seria capaz de modificá-la completamente e de modificar o valor material da palavra? Existiria escondida na intimidade da palavra uma força amiga e inimiga, uma arma feita para construir e destruir, que agiria atrás da significação e não sobre a significação? É preciso superar um sentido das palavras que, determinando-as, envolveria essa determinação de uma indeterminação ambígua no instante entre o sim e o não?

Não temos nada a supor: esse sentido das palavras, que é tanto o movimento da palavra em direção de sua verdade quanto seu retorno, pela realidade da linguagem, no fundo obscuro da existência, essa ausência pela qual a coisa é aniquilada, destruída para se tornar ser e idéia, nós a interrogar e muitas vezes. Ela é essa vida que traz a morte e se mantém nela, morte, o poder prodigioso do negativo, ou ainda a liberdade, pelo trabalho da qual a existência é destacada dela mesma e tornada significativa. Ora, nada pode fazer que, no momento em que ela trabalha na compreensão das coisas e, na linguagem, na especificação das palavras, essa potência não se afirme ainda como uma possibilidade sempre outra e não perpetue um duplo sentido irredutível, uma alternativa cujos termos se recobrem numa ambigüidade que os torna idênticos tornando-os opostos.

Se chamamos essa potência negação ou irrealdade, trabalhando no fundo da linguagem, significam ali o advento da verdade no mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma. Mas, logo, o signo muda: o sentido não representa mais a maravilha de compreender, mas nos remete ao nada da morte, e o ser inteligível só significa a recusa da existência, e a preocupação absoluta da verdade se traduz pela impotência em agir verdadeiramente. Ou a morte se mostra como a potência civilizadora que leva à compreensão do ser. Mas, ao mesmo tempo, a morte que leva ao ser representa a loucura absurda, a maledição da existência que reune em si morte e ser e não é nem ser nem morte. A morte leva ao ser: tal é a esperança e tal é a tarefa do homem, pois até o nada ajuda a fazer o mundo, o nada é criador do mundo no homem que trabalha e comprehende. A morte leva ao ser: tal é o dilaceramento do homem, a origem de seu destino infeliz, pois pelo homem a morte vem ao ser e pelo homem o sentido descansa no nada; não compreendemos que nos privando de existir, tornando a morte possível, nos contaminando com o que compreendemos do nada da morte, de tal maneira que, se saímos do ser, calmos fora da possibilidade da morte, e a saída se torna o desaparecimento de qualquer salada.

Nesse duplo sentido inicial, que está no fundo de qualquer palavra como uma condenação ainda ignorada e uma felicidade ainda invisível, a literatura acha a sua origem, pois é a forma que escolheu para se manifestar atrás do sentido e do valor das palavras, e a questão que coloca é a questão da literatura.

(Tradução de Angéla Leite Lopes)

WALTERCIO CALDAS JR/ RONALDO BRITO

Aparelhos

O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira essa tensão e extraí força dessa ambiguidade. O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo, são essas as questões. Mas ele não as coloca diretamente porque isso equivaleria a negá-las, escapar de sua pressão contínua, definir-se como consciência que interroga e responde. O trabalho vibra nessas questões, estas são o seu meio-ambiente: só ali produz sentido, organiza e agita sentidos. O seu espaço é portanto a iminência do vazio, os limites, o que está entre, as linhas que existem enquanto processo de demarcação de regiões diferentes. E sobre-essas linhas que atua, captando a tensão circundante. E o trabalho não é senão essas linhas.

Quem está nos limites não afirma nem nega, muito menos relativiza; tensiona, corrói, força, insiste e persiste. Trata-se de uma posição que só se define pelo movimento das áreas que a rodeiam, pela interferência que produz nessas áreas. A proposta é trabalhar a diferenciação no conceito de arte, no objeto de arte, no meio de arte. É atuar ambíguo, basculante, fazer mover o chão, o concreto da linguagem e sua inscrição cultural. A questão não é denunciar, evidenciar ou reproduzir a chamada crise, é combatê-la do interior, refazer a sua genealogia, pontualizá-la em cada momento de sua articulação. É agredir sua sutil materialidade ao invés de atacar escandalosamente sua representação ideológica. Trabalhar por assim dizer a costura dos limites, desalinhá-las na solidariedade de seu tecido.

Refletir jogando, formular-se aporeticamente, viver da e na tensão com a própria morte. Manipular-se no regime da ironia constante: o *Belo* não é mais monumento, mas buraco, produção de vazio. Um *não-lugar* que deve ser ocupado e para tanto paradoxalmente erigido.

Uma obra fechada... não há uma cena. O aparelho põe em ação os elementos necessários para o funcionamento do teatro, ilumina o palco, mas subtraí o espetáculo, joga radicalmente com sua expectativa mas não o apresenta. Pode-se até dizer: *impede* sua realização. Ato sado-masquista do artista, retendo o próprio poder mimético, utilizando-o precisamente para questioná-lo. Decreta a suspensão temporária dos direitos da imagem. Chegamos ao ponto em que é necessário interromper o processo acumulativo exploratório da imagem e sua mais-valia ilusionista.

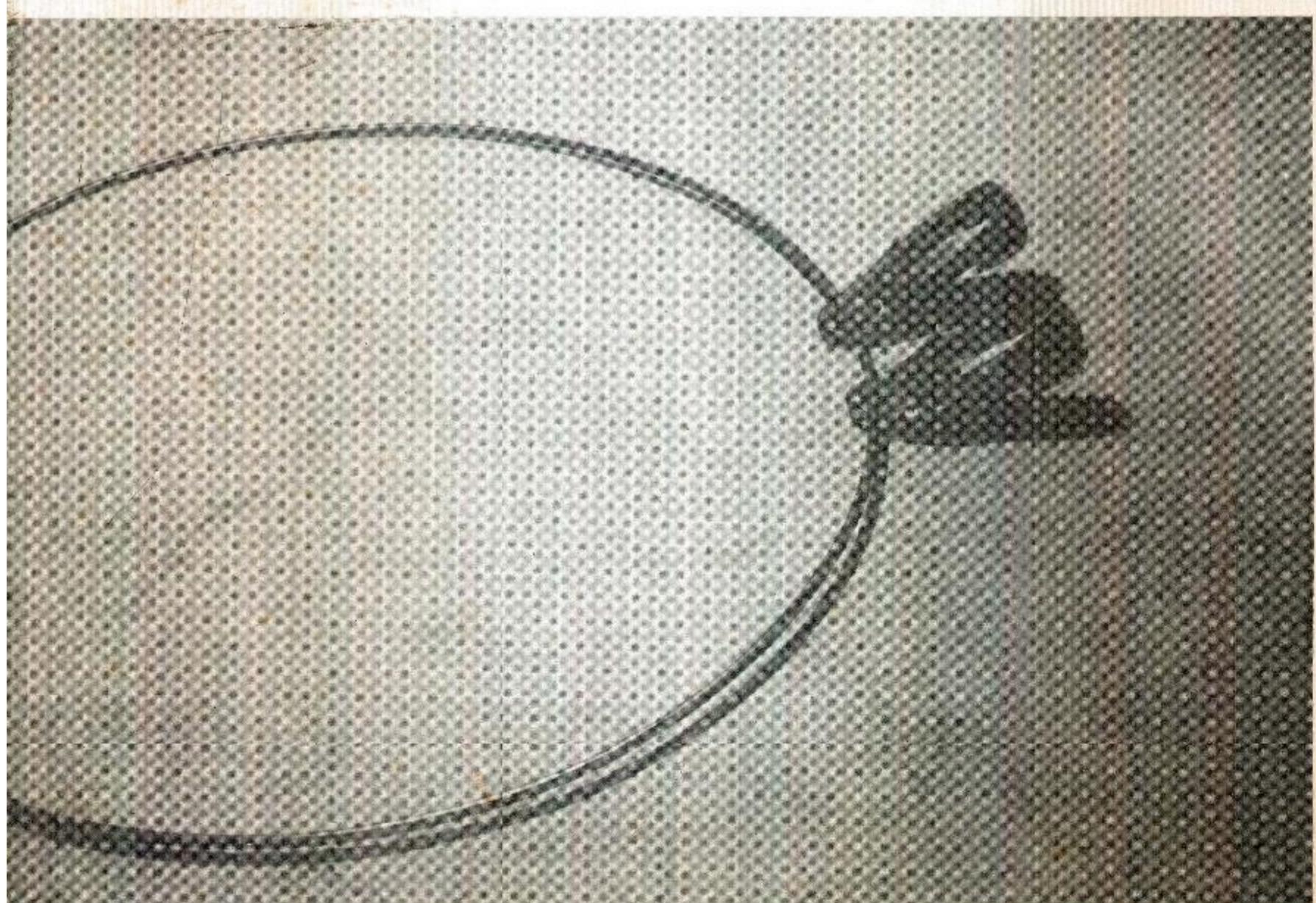
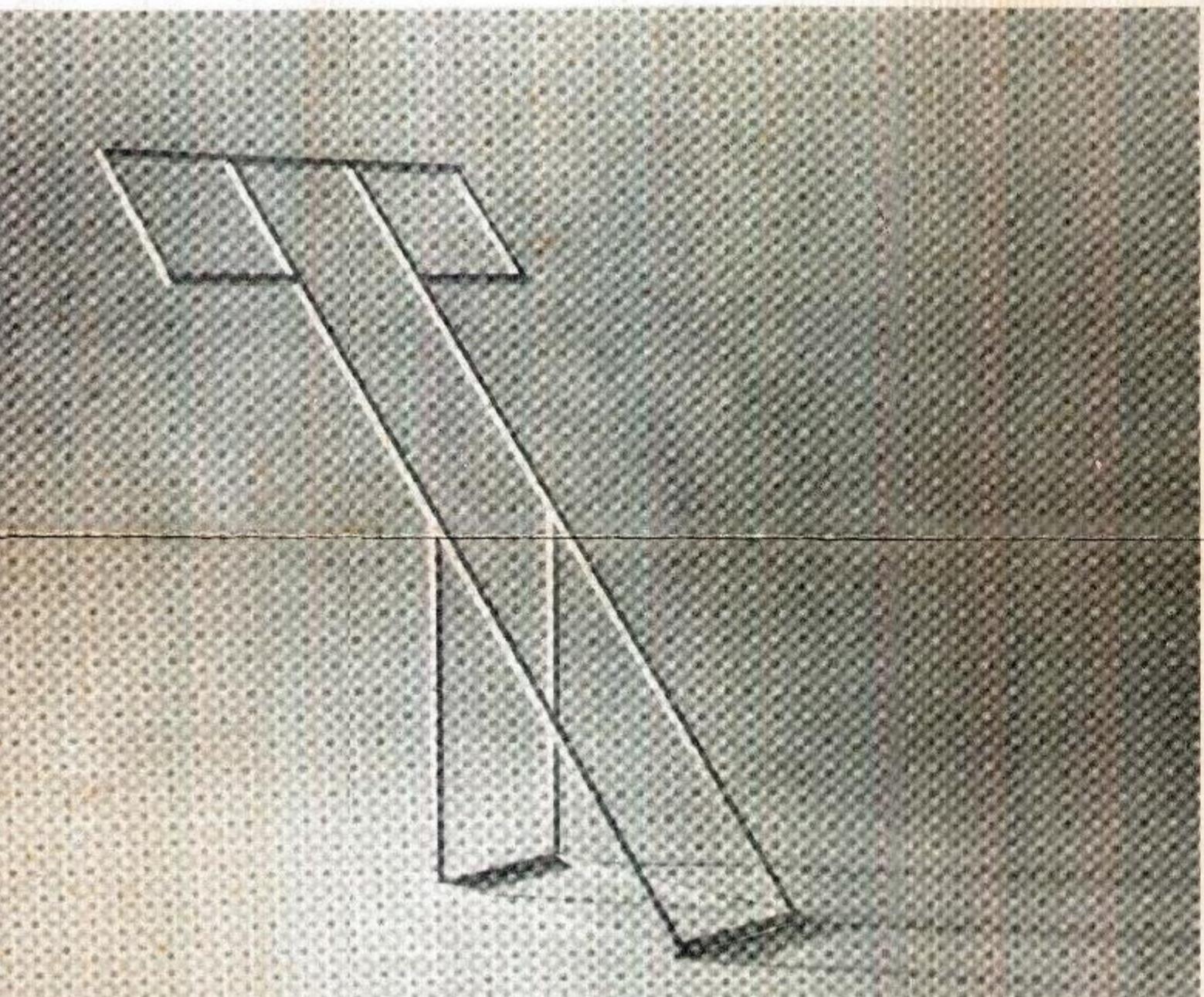
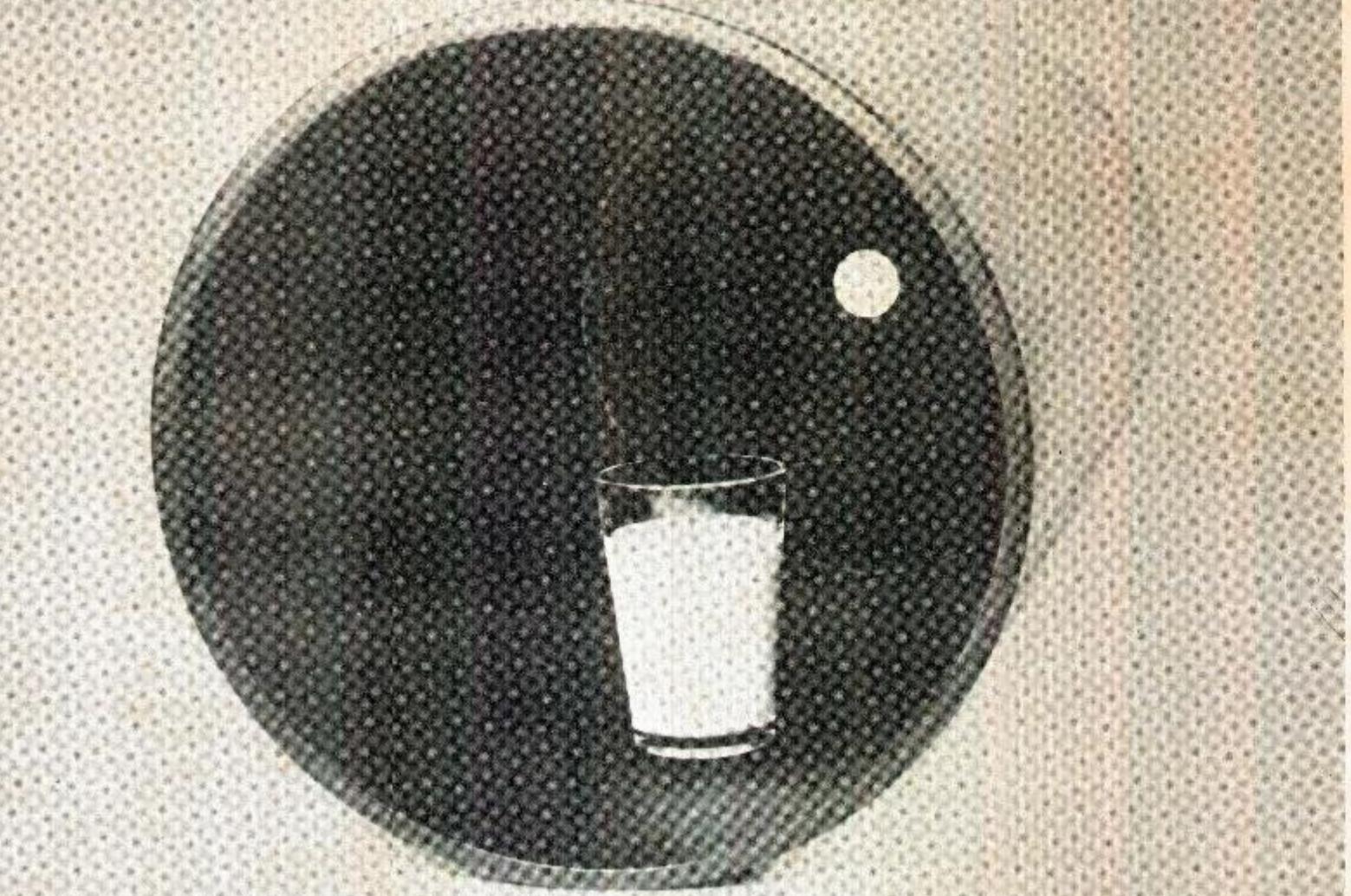
... Aparelhos Miméticos com *defeito*, distorcem.

Isolada por sua *Negatividade Conceitual*, a arte retorna paradoxalmente como *Positividade do Acaso*. Objeto que pode ser resgatado do meio do caos, nomeado e utilizado. Sob a categoria de Lúdico encontra um espaço de funcionamento natural na sociedade capitalista contemporânea. De alguma maneira, o jogo de Capital que propicia enquanto Mercadoria é o mesmo que desencadeia enquanto atividade simbólica: o Lúdico valoriza um perde-ganha de investimentos pulsionais que reduz o trabalho de arte a um objeto de apropriações e desapropriações momentâneas, ao sabor das oscilações dos Egos. Não é mais a *Profundidade*, essa oculta dimensão da Racionalidade Metafísica, que sublima o corpo da obra sob a forma de um *Ideal*, mas principalmente a *Superficialidade* (ausência de indagação histórica, ausência de raciocínios questionadores) quem subtraí à obra quaisquer possíveis dimensões interrogadoras, quaisquer possíveis cargas simbólicas transcedentes à sua imediatidate, e a simplifica como *Objeto de Prazer Dado*. No fluxo contemporâneo do Capital a obra não está mais aprisionada pelo *Ideal* sua *Verdade Eterna*. Outra espécie de manobra vai segurá-la. Agora os sentidos podem movimentar-se, transformar-se, negar-se até uns aos outros, mas sob a forma estanque da Moeda, debaixo dessa concentração de energia que é a Moeda como valor unitário, essencialmente não-ambíguo. No rio de Capital, se toma infinitamente o mesmo banho em águas diferentes. O trabalho de arte vai sofrer leituras diversas, aleatórias até, mas regido por uma mesma Lei, que as reduz todas a um denominador comum: valor de moeda, valor de ficha, que praticamente se esgota ao ser exibido, trocado, ou simplesmente entesourado (colecionada).

É necessária uma organização metódica para a construção de aparelhos de precisão, ainda que sirvam para marcar o *Nada*, delimitar o *Vazio* ou, perversamente, para *Dudidar* de seus próprios dados. Sem esse método nada feito: a mera exposição do *Vazio* não produz efeitos *Vazios*. E a função do aparelho é veicular *Efeitos Concretos de Vazios*.

Dai a perversa situação: o jogo que não se quer jogo — suspeita dessa facilidade — passa a jogar justamente com o Poder que o obriga a sê-lo. Se a Arte não é o lugar das *Certezas*, e em consequência não é também o lugar das *Dúvidas* (estas servem, afinal, para construir as *Certezas*), vem a ser o seu abismo, o seu inconsciente. Na discurso dominante vai emergir como lapso, ato falho, fazer aparecer os sentidos recalados: Desse modo sinuoso, condensado e deslocado, a arte readquire até uma função de verdade. Freudianamente: a Verdade do Recalque. No universo da dominação simbólica a arte tem o poder de figurar o branco, a inteligência da incompreensão, o método da loucura.

E ironiza.

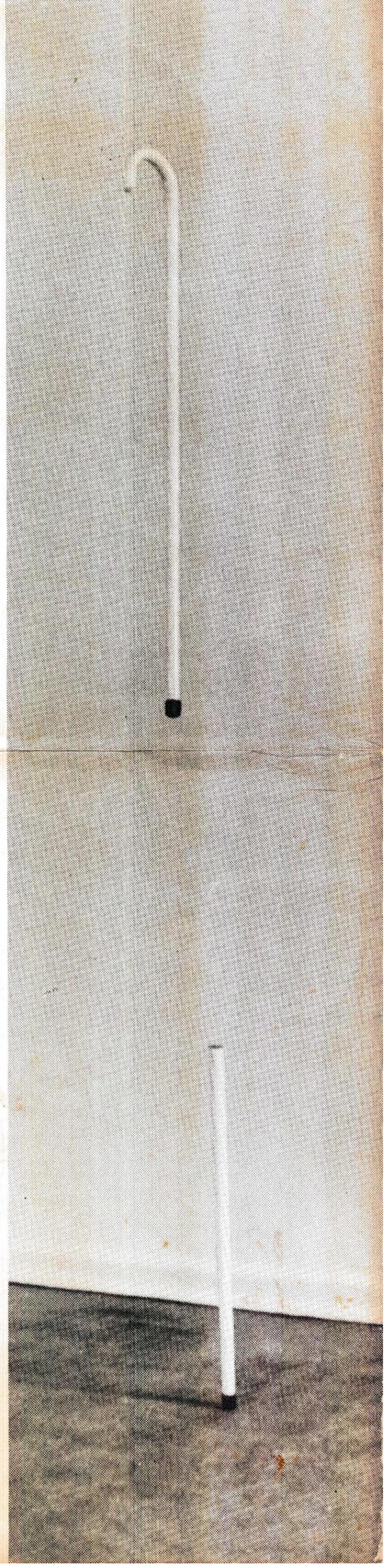


Bengalas 1979

Tubo de Ferro/Copo de Leite 1978
"O Que Não Voa..." 1977
Tubo de Ferro/Sapatos 1978

Trechos extraídos do Livro "Aparelhos"
de Waltercio Caldas Junior com texto de
Ronaldo Brito, editado pela GBM Editora
de Arte, em 1979

Fotos: Miguel Rio Branco



MARK ROTHKO

YVES KLEIN

SOBRE A PINTURA

Os Românticos estavam prontos para procurar temas exóticos e viajar para lugares distantes. Entretanto eles falharam em compreender que, embora o transcendental deva envolver o estranho e o não familiar, nem tudo que é estranho e não familiar é transcendental.

É difícil para o artista aceitar a hostilidade da sociedade para com sua atividade. Contudo essa mesma hostilidade pode servir como uma alavanca para a verdadeira libertação. Livre da falsa sensação de segurança e comunidade, pode abandonar seu talão de cheques artístico, assim como abandonou outras formas de segurança. Ambas, a sensação de segurança e comunidade dependem do familiar. Liberto delas, as experiências transcedentais se tornam possíveis.

Eu imagino meus quadros como dramas; as formas nos quadros são os atores. Eles foram criados a partir da necessidade de um grupo de atores capazes de se movimentarem dramaticamente sem constrangimento e de gestualizarem sem vergonha. Nem a ação, nem os atores podem ser previstos ou descritos antecipadamente. Eles iniciam uma aventura desconhecida em um espaço desconhecido. É no momento de acabamento, que num flash de reconhecimento parecem ter a quantidade e a função pretendida. Idéias e planos que no início existiam na mente eram simplesmente a porta de saída através da qual se deixa o mundo em que elas ocorrem. Os grandes quadros cubistas desta maneira transcedem e falseiam as implicações do programa cubista.

O instrumento mais importante que o artista forja através da prática constante é a fé na sua habilidade de produzir milagres quando eles são necessários. Quadros devem ser miraculosos: no instante em que é completado, termina a intimidade entre criador e obra. Ele é um estranho. O quadro deve ser para ele, assim como para qualquer outro que o veja mais tarde, uma revelação; a inesperada e inaudita resolução de uma eterna necessidade familiar.

Sobre as formas:

Elas são elementos únicos em uma situação única.

Elas são organismos com vontade e paixão por si mesma.

Elas se movem com liberdade interna, sem necessidade de se conformar ou de violar o que é provável no mundo familiar.

Elas não têm nenhuma associação direta com qualquer experiência visível particular, mas nelas se reconhece o princípio e a paixão dos organismos.

A apresentação desse drama no mundo familiar nunca foi possível, a menos que os atos do dia a dia pertençam a um ritual aceito com referência a um estado transcendental.

Até mesmo o artista arcaico, que tinha uma misteriosa virtuosidade achou necessário criar um grupo de intermédios; monstros, seres híbridos, deuses e semi-deuses. A diferença é que, já que o artista — talvez viva numa sociedade mais prática que a nossa —, a urgência para a experiência transcendente era entendida e merecedora de um status oficial. Como consequência, a figura humana e outros elementos do mundo familiar podiam ser combinados entre si, ou participar com um todo no desempenho dos excessos que caracteriza esta hierarquia improvável. Conosco o disfarce precisa ser completo. A identidade das coisas tem que ser pulverizada a fim de destruir as associações finitas com as quais nossa sociedade incessantemente encobre cada aspecto do nosso ambiente.

Sem monstros e deuses, a arte não pode desempenhar nosso drama: seus momentos mais profundos expressam esta frustração. Quando eles são abandonados como superstições insustentáveis, a arte afunda na melancolia. Ela se torna apaixonada pela escuridão e encerra seus objetos na insinuação nostálgica de um mundo semi suspenso. Para mim as grandes realizações dos séculos nos quais o artista aceitou o provável e o familiar como temas foram os quadros da simples figura humana só num momento de total imobilidade.

Mas a solitária figura não poderia levantar seus braços num só gesto que pudesse indicar uma preocupação com o fato da mortalidade e um insaciável apetite por experiências ubíquas em razão deste fato. Nem a solidão poderia ser ultrapassada. Poderia se reunir praias, ruas e praças somente através da coincidência, e com seus companheiros, formar um "tableau vivant" da incomunicabilidade humana.

Eu não acredito que tenha existido alguma vez a questão de ser abstrato ou figurativo. É realmente uma questão de acabar com esse silêncio e essa solidão, de respirar e se esticar os braços novamente. (Mark Rothko, Possibilities N° 1, 1947/1948).

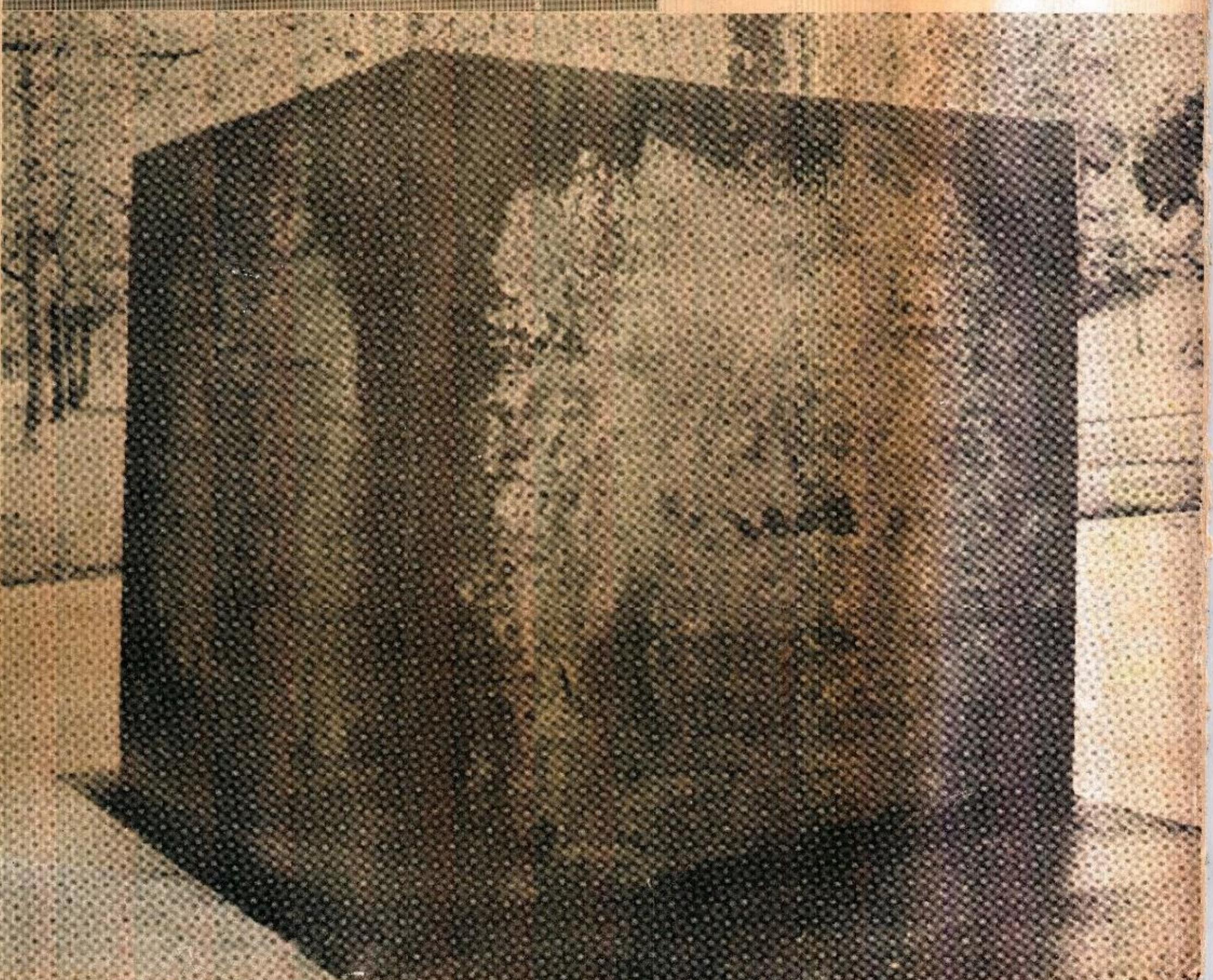
A PARTE DO FOGO

Editoria

Cílio Meirelles
José Resende
João Moura Júnior
Paulo Venâncio Filho
Paulo Sérgio Duarte
Ronaldo Brito
Rodrigo Naves
Tunga
Waltercio Caldas Jr.



RICHARD SERRA



Bloco de Berlim para Charles Chaplin,
aço maciço 197cm. de Richard Serra

A PARTE DO FOGO é uma publicação para intervir no processo cultural brasileiro. Conquistar um espaço para a produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído. Este lugar não existe. Portanto, ninguém procure metáforas de ocupação para este trabalho. Conquistá-lo é produzi-lo como prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico.

A PARTE DO FOGO é um espaço em que trabalhos vão agir. Não se trata de transportá-los simplesmente para a folha de papel impressa. Assim como o desenho de um cachimbo não é um cachimbo os trabalhos aqui presentes são *outro* trabalho. A PARTE DO FOGO. Não são registros da pura aparição, nem querem perpetuar este instante ingênuo. Distante do fascínio, da sedução, do cego deslumbramento, um outro *corpo* é materializado a partir de identificações com as questões dos trabalhos. Questões que até agora foram sua única garantia de continuidade querem se tornar agora explícitas. Logo, pressupõem um esforço contra o habitual raciocínio do circuito de arte no Brasil, que confunde tudo para depois achar tudo confuso. Uma confusão tática, acompanhada do séquito de sinais "teóricos" de reconhecimento, de consagração, de "calços culturais", cumprindo a finalidade de instituir barreiras entre as práticas artísticas. Não respeitá-las, sabotar seus balizamentos, significa trazer à mostra processos similares que podem atravessar o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, a cultura dita popular. Persistir em fazer da arte uma questão, insistir em pensá-la, encontrá-la no lugar onde se processa.

Boa parte da "teoria" da arte é a simples renovação de uma mítica e arbitrária relação arte & sociedade. Forma reflexa onde transitam homologias, reino de um Sujeito onipotente capaz de falar a Arte. Permanente impossibilidade de aceitar a questão arte e sociedade enquanto momento e, portanto, pressupondo sua consequente superação. Na sua fome de historicidade essas "teorias" se perdem de sua própria história. Pretendem escapar às próprias leis. Desse modo a configuração atual da "teoria" da arte acabou por impedir a emergência das questões da arte contemporânea.

Só é possível socializar o que está individualizado. Afirmiação banal capaz, entretanto, de curto-circuitar todo o universo da falsa teoria. A individualidade dos trabalhos habita o interior que afirma e suscita o exterior. É a exigência interior, o elemento banido, capaz de impor outro exterior. Uma outra socialização que não se encontra imediatamente com a sociedade, não deseja um todo orgânico, estruturado, para recebê-la como ponto pacífico a ser inscrito numa certa comunhão de interesses e compreensões. Afirmar a individualidade dos trabalhos é fundamentar o lugar de um confronto inevitável. Um conflito exposto, por exemplo, na irredutibilidade do texto à imagem. Na impossível solução do discurso sobre a imagem, A PARTE DO FOGO trabalha o choque da substância anterior, a idéia, com seus caminhos. Um traçado de resíduos abandonados que forma, no entanto, matéria de identidade. Desta problemática identidade ninguém trata, não interessa tratar.

Aqui a diferença dos trabalhos elimina a proximidade como índice de identidade imediata. É a aparente distância, essa proximidade distante, que os identifica. Imagens e textos. Espécie de aliados incomuns: unidos pela diferença. Uma identidade em que cada palavra, cada imagem, faz mesmo percurso por vias diferentes. Aqui, a palavra não descreve a imagem, é uma imagem. E a imagem por si escreve sua palavra. Esta identidade está antes de qualquer palavra ou imagem, ela constitui a linguagem, o embate real, A PARTE DO FOGO.

Para o processo cultural brasileiro o que significa a nova política de conciliação do governo? Qual a *Produção* conveniente neste momento em que, para não perder as rédeas do processo, o governo estende a mão e grande parte da oposição, mais uma vez, se deixa conduzir? Estas questões, curiosamente, não fazem parte das preocupações e dissídios que se avolumam a cada dia sobre o tema. Parecem, mesmo, impertinentes (em todos os sentidos). Mas onde buscar as injunções culturais desses fatos senão na própria produção e em sua dinâmica? Levantado o peso do autoritarismo de um poder forte e centralizado, ressurge um outro autoritarismo — o da conciliação imposta de cima para baixo. Mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas, intactas reaparecem em certas manifestações, pretendendo dizer quem somos e o que devemos fazer. Espécie de trabalho de reexumação, com caráter purificante. Um certo compromisso de *retomada*, um certo alívio com a volta de certos valores, são os elementos exclusivos desta nova consciência-moral da conciliação.

A partir daí, a inteligência do consenso deve impor-se também no domínio cultural e sobrepor-se ao embate das diferenças. Uma *linha de inteligibilidade* começa a se delinear e exercer pressão. Trata-se, evidentemente, de uma luta por *hegemonia* que se passa num território político imediato. Obedecendo a um recorte inadequado a seus fins mais ambiciosos esta política desloca-se e infiltra-se como ditador de interesses no campo cultural. Diante dela, subitamente, descobre-se que algumas linguagens, alguns sentidos, podem ser inéditos, violentos até, porque ultrapassam determinadas fronteiras implícitas. Extravasam a consciência do contexto. Subitamente, aparecem outros valores inatacáveis, acima de discussões, e mais, pretendendo ditar os próprios objetos de discussão. Como nomear esses atos de censura que não são *A Censura*? Como apontar o autoritarismo da norma se a norma agora é "democrática"?

É necessário logo definir: a produção de que se fala refere-se à Cultura da sociedade capitalista. Nocdes como "democracia" e "povo" contam com a imprecisão que as caracterizam para tornarem-se apenas vocabulário constante de certos grupos de poder cultural em luta com outros grupos. A rigor "povo" é apenas uma representação simbólica que se tornou conveniente. Entre a luta no interior da sociedade e a luta das linguagens no circuito de arte passam muitas e muitas instâncias. Estas instâncias são constitutivas do Real Cultural — é o saber dominante que procura escamoteá-las, sublimá-las, não exibi-las. A verdade da instituição é cobrir o real da coisa instituída.

A instituição "democratiza" sua fala, o mercado "democratiza" sua fala, mudam, traficam conteúdos diversos, mas não alteram suas características. Basicamente, não interessa por a nu a *luta ideológica* em curso nos territórios que delimitam. Basicamente, escondem o processo real de formação dos valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história.

É preciso dizer que a retórica de Abertura pode recalcar eventuais linguagens de abertura. E, legitimando-se como Verdade Institucional, cumprirá este papel, com seu belo nome e tudo. O que se observa como sintoma é grave: não se fala em novas linguagens, não se indaga pelas novas linguagens, não se deseja novas linguagens. Ao que tudo indica, essas seriam pura e simplesmente aquelas que foram reprimidas pela censura oficial. E, entre elas, como a própria inteligência do Poder supunha, não existem diferenças.

O fato da Volta — de pessoas e organizações banidas, de algumas liberdades democráticas — parece travestir-se numa *Pulsão de Volta*. Recusa do presente — desse agora múltiplo e contraditório — em favor de algum passado mítico, contaminado por quinze anos de praga maldita. A quem interessa, a quem pode interessar, esta vigência mítica? São suspeitos esse desejo abstrato de união, essa vontade de construir "à força" uma totalidade cultural. A busca de uma identidade cultural brasileira, às custas de suas próprias contradições, é apenas a busca de uma Máscara Cultural Brasileira. E a que se está pintando conhecemos bem demais. Cansamos de seus chavões, de suas figurações, de suas maquiagens. O *Ilusionismo da Brasileidade*, encampado por todas as forças em disputa de poder, vai nos seduzir outra vez? Esquecemos, recalcamos, mais uma vez que os *enunciados em si brasileiros, enunciados em si populares, são sempre e necessariamente os enunciados da tradição?* Só ela acredita e impõe regras definitivas, verdadeiras em si mesmas.

A exigência da Comunicação — não a própria — a paradoxal *exigência de empatia imediata*, toda essa aflição pelo sentido, essa ânsia de que tudo faça sentido, não será uma angústia de resistência? Digamos logo, uma angústia de resistência acadêmica, um medo que se manifesta no desejo de preservar, guardar, entesourar valores. A velha recusa, o velho pânico do Novo, ou seja, do desconhecido. Um Novo imediatamente inteligível é uma contradição nos termos. O momento ininteligível do Novo — a temporária suspensão das nossas certezas — não agrada à Consciência Dominante. Esta deseja a superfície clara e imóvel do espelho para contemplar-se, reconhecer-se, duplicar-se. Rejeita, repele a inquietude das pulsões inconscientes, dos impulsos que não domina. Por isto, o compromisso do *velho-novo*.

O suave terror obscurantista que cerca e sempre cercou o trabalho de arte no Brasil será ou não ameaçado pela "Redemocratização"? A desinteligência do circuito de arte será de fato combatida pela ação mais desinibida das chamadas "forças democráticas"? Ou prosseguirá o jogo, com outros nomes, outros rótulos, outros conteúdos, submetidos ao mesmo processo, às mesmas ideologias? A tática da desorganização, a inteligência da pasta, são as conhecidas armas do sistema de arte no Brasil para impedir o confronto efetivo das linguagens e seu consequente esclarecimento. É preciso saber, querer saber, *que se está falando e mostrando, de onde, em qual direção*. É preciso que venham a público as posições, as estratégias de linguagens, muitas das quais vivem e se reproduzem deliberadamente na sombra, fugindo da própria explicitação. Segundo os "conformes" do sistema, perpetuando-se pela indefinição e pela tenaz obsessão de ignorância com relação a si mesmas, ao que é diverso ou mesmo oposto. Essa indefinição é evidentemente estudada, calculada, e transforma a arte brasileira num jogo de belas aparições falsas: mostra, exibe as cenas da qual está ausente, porque onde realmente está presente não pode mostrar.

Estas questões só podem ser respondidas pela relação direta e crítica com a produção vigente, pelo posicionamento das linguagens e frente às linguagens. E é exatamente contra isto que se articulam os elementos dominantes do circuito de arte, porque esta é a única relação capaz de *abrir* e introduzir elementos incompatíveis com suas regras.

O jogo decreta que todas suas relações tem que ser aparentes e, pior, se possível, mantendo contatos imediatos, não importa de que grau, com referências externas a partir de vagas categorias tais como "vida", "mundo", "público" ou um prosaico e ilusório "nós". O direito de entrada passa por códigos tidos como capazes de restituir algo perdido. Será tão difícil verificar que tal processo existe para colocar fora da lei — da qual os agentes dominantes são simultaneamente legisladores e árbitros — o território tenso que daria a dimensão ridícula de seu palco?

O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interditadas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica, A PARTE DO FOGO.
