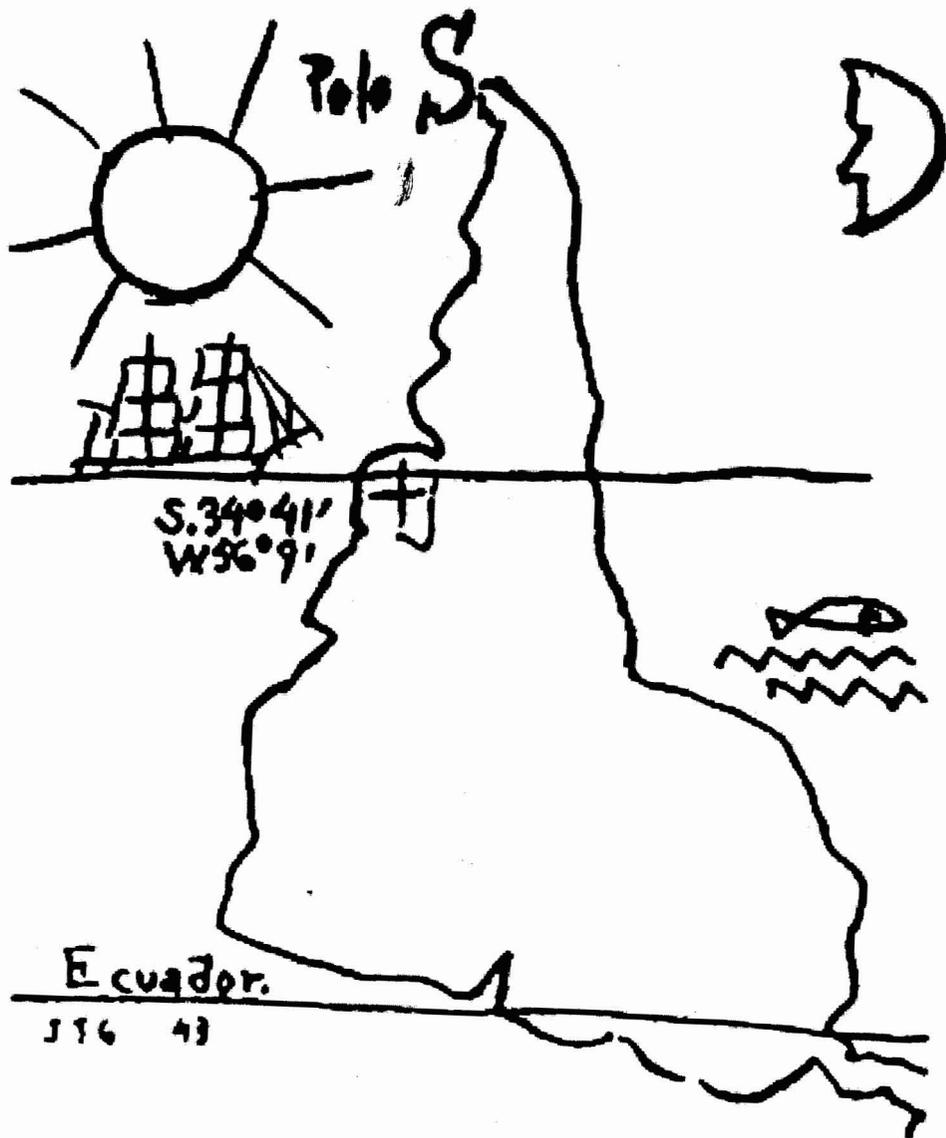


# Entre miradas

- 1) Que tipos de influências teóricas você considera importantes para a configuração do trabalho crítico que você vem realizando?
- 2) Qual é o seu projeto de investigação pessoal neste momento?
- 3) Quais as leituras que está fazendo atualmente?
- 4) Em sua opinião seria interessante a existência de uma crítica literária e cultural de âmbito latino-americano? Por quê?
- 5) O que você pensa das discussões realizadas nas últimas três décadas pela crítica literária sobre os estudos culturais, de gênero, de transdisciplinaridade?



Joaquim Torres-Garcia. *Ecuador*. desenho, 1943

## Noé Jitrik

Investigador y director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige actualmente una monumental obra: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, que aparece en doce tomos.

Antes del surgimiento del estructuralismo es probable que yo haya trabajado preestructuralísticamente; pero luego, cuando tomé contacto con las teorías en boga, estructuralismo y posestructuralismo, mi pensamiento tomó una dirección más precisa, hacia una teoría del texto cuyo ingrediente principal era la idea de "espacialización". En ese momento, formulé lo que llamo una teoría del "trabajo crítico" que me permitió acercarme al psicoanálisis y a ciertas formulaciones marxistas y posmarxistas, lo cual, a su vez, me acercó a las nociones de lectura y de escritura, temas sobre los cuales escribí sendos trabajos.

No tengo un proyecto preciso en el campo de la investigación: sólo tomo temas que se acercan a lo filosófico (el problema de la verdad, del referente, del sentido, etcétera). Está a punto de aparecer en México un libro del que soy autor y cuyo contenido tiene por título "los concentrados semióticos"; entiendo por tal cosa el secreto, la exclusión, el silencio, la conversación. Además de eso, una perspectiva de análisis de discurso me ha acercado al tema de los "campos discursivos", sobre el cual he escrito, recientemente, un trabajo sobre discurso poético y otro sobre discurso político. Pero, hablando de investigación en verdad me estoy internando en los últimos años en la práctica narrativa, que siempre fue contemporánea a mis intereses teóricos.

Mis lecturas son dispersas; el trabajo académico me quita gusto por la lectura y, por otra parte, en la mayor parte de los casos, leo por obligación aunque, de pronto, un texto de Maurice Blanchot me enseña mucho. Mis lecturas, por lo tanto, no son sistemáticas ni responden a un deseo de especialización sino a la creación de momentos de ocurrencias; así, el trabajo de Gauss sobre "historia de la literatura" me ha impulsado a producir mi propia concepción del asunto.

Claro que sí: si se produjera se saldría de una relación consumística y de sumisión a lo que se produce en otros lugares, prestigiados por cierta tradición de competencia. El tema es, además, político: renunciar a esa dimensión es menospreciar la inteligencia de esta región del planeta y admitir que la dimensión simbólica sólo es comprensible por teorías gestadas en otros lugares y cuyo valor reside en una confianza en sí misma. Por otra parte, es difícil pensar en una crítica que no tenga por detrás una o más teorías, del mismo modo que no hay tecnología sin ciencia. En América Latina se vive lo intelectual con vergüenza y se exalta una suerte de espontaneísmo populista y antiintelectual.

No sé mucho sobre esas discusiones; lo que me parece es que los temas de los "estudios culturales" y "género" ya cumplieron su ciclo y dejaron algunas enseñanzas pero no sé si han abierto nuevos caminos para la crítica literaria. En mi opinión si al aparecer crearon cierta tensión acerca del objeto literario, con el paso del tiempo no sólo se han incorporado a un pensamiento corriente sino que el objeto literario vuelve a presentarse con todo su misterio. Esto quiere decir que ambas perspectivas "utilizaron" el objeto literario, de modo que, al pretender mostrarlo como determinado, lo subordinaron y en cierto sentido lo extinguieron. La cuestión de la transdisciplinariedad es otra cosa; tiene que ver con una mirada que conjuga diversos campos para hacerlos confluir en la más amplia relación con un texto. Supongo que eso no está en discusión.

Em lugar de fazer especulações em torno de “influência”, conceito complexo de ser trabalhado de maneira *inocente* na pós-modernidade que se ocupa das manifestações pós-coloniais (tanto as de caráter teórico-metodológico, quanto as de autêntica expressão artística), sempre preferi falar de *diálogo*, enfatizando o que existe de dom e contra-dom nas relações entre inteligências, imaginações, pesquisas e escritas distintas e separadas no espaço, mas ao mesmo tempo semelhantes e contemporâneas. Quem recebe uma oferta pode – e muitas vezes chega – a contra-oferecer uma outra, ainda que esta possa ser ignorada pelo primeiro ofertante por razões empíricas. Três exemplos. Primeiro. A contra-oferta está escrita na língua do outro, que por preguiça é desconhecida dos ofertantes. Segundo. A circulação do ensaio/livro escrito em contraponto ou resposta é restrita a território nacional. Terceiro. O trabalho crítico nas culturais marginais sobrevive no silêncio traumatizante que costuma envolver a escrita pós-colonial quando fora do habitat natural.<sup>1</sup>

Não acredito, portanto, que exista nos espíritos metropolitanos lúcidos uma *vontade* colonial, ou neocolonial, que acachape *a priori* o que lhe é estranho, estrangeiro. Creio, antes, que os metropolitanos lúcidos são tomados de assalto por motivações de caráter empírico (v. os três exemplos levantados acima) que, caso não sejam esclarecidas e combatidas a tempo, acabam por recobrir e dar sentido ao que se chama de cegueira etnocêntrica. De maneira simplificada, diríamos que o combate à cegueira etnocêntrica (e a favor do diálogo, do dom e contra-dom) se daria no plano de mais e melhores traduções, acompanhadas de curiosidade intelectual mais apurada por parte dos metropolitanos. Ou melhor: acompanhadas de curiosidade tão apurada quanto a que devotamos aos trabalhos deles. É preciso dizer aos intelectuais das culturas dominantes que não se chega ao universal pela invocação da “falta de tempo”.

Se quisesse ser extremamente preciso, teria até de abandonar no porão das boas intenções o conceito de *diálogo* (e de dom e contra-dom explícitos) e adentrar-me pelo labirinto concreto da adequação da produção intelectual “brasileira” ao silêncio e ao segredo ditos universais. Fazemos um trabalho em *pizzicato* e surdina, que poderá, ou não, ser ouvido ou recuperado pela história das idéias ou da literatura. Na sua importância *relativa*, esse trabalho prefigura, no entanto, uma tradição nacional, continental apenas nos casos excepcionais. De tal forma a contribuição propriamente brasileira (ou marginal, no sentido cultural e amplo da palavra) tende a ser silenciosa e secreta, que os próprios leitores brasileiros (falo dos meus) muitas vezes só são capazes de enxergar a dívida e, raramente, muito raramente, a retribuição crítica que, no entanto, está clara para o leitor de espírito mais apurado, cujas coordenadas foram devidamente descentradas do conceito de *influência*. Estou

<sup>1</sup> Como exemplo, leia-se este trecho de frase de Jacques Derrida sobre Haroldo de Campos: “[...] je peux penser à lui, en permanence, comme à un se ces rares grands-amis-admirables que je n’aurai jamais rencontrés assez souvent, dont j’ai tant reçu mais dont je n’ai pas su assez recevoir, à qui je n’ai pas assez dit, manifesté, laissé savoir mon admiration et ma reconnaissance” [grifo nosso].

querendo dizer que a cegueira etnocêntrica, acima referida, não é *privilegio* dos espíritos metropolitanos. Muitos intelectuais e professores das margens são também cegos, no desejo paradoxal de não o serem, ou na vontade de se mascararem com o que se lhes opõe e lhes é oposto.

Para bem configurar o trabalho crítico marginal seria preciso abolir o conceito de *influência*, já que é ele que passa a impressão (falsa) de totalidade e completude a uma produção crítica que, em princípio, é fragmentada e descontínua. Para falar do meu trabalho crítico e criativo seria preciso entrar num território onde impera o fogo cruzado e cerrado. Raciocino, imagino, leio, escrevo em meio a um fogo cruzado e cerrado, que qualifiquei de entre-lugar. Esse território bélico é tanto biográfico (minha formação e carreira profissional se fez e se faz por movimentos de deslocamento e de descentramento, de desterritorialização), quanto artístico (na minha ficção e poesia tenho deixado transparecer os jogos dados por uma rica concomitância de tempos e espaços num *agora*, que é benjaminiano). Acho, portanto, difícil *presentificar* um estado de coisas de tal forma fincado na vida e no passado, de tal modo movente e fracionado e voltado com tanta força para o futuro, a não ser apelando a uma metáfora que sempre me agrada, que é a da *complicação* (etimologicamente: ação de dobrar).

O verbo *complicar* tem as raízes no verbo latino “dobrar”. Tudo que dobra se desdobra, tudo que se desdobra não deixa que se ocultem à vista as partes dobradas. A apropriação mais correta que fiz da metáfora da complicação é a da escultura “Bichos”, de Lygia Clark, onde as placas de metal, no plano, se encontram amontoadas e, graças às dobradiças, podem e devem ser montadas no espaço.

Descrever esse espaço bélico e labiríntico com a ajuda de alguns ou muitos nomes próprios seria traí-lo na sua completude ambiental, ou então significaria aventurar-se por uma listagem que pouco oferece de interessante, a não ser o fato de que um leque é feito de lâminas que, juntas e abertas, servem para espantar os maus espíritos.

Há coisas que são do “momento” e de sempre, como a questão da memória, da memória individual, histórica e simbólica. Há coisas do “momento” que estão sendo, ou esperam ser do futuro, como o retorno à literatura e a ficção depois de longas férias pelos estudos culturais (o exemplo é o romance *O falso mentiroso* e o livro de contos *Histórias mal contadas*). Há, finalmente, coisas do “momento” que são do momento, respostas imediatas às encomendas que recebo e executo, como um longo ensaio sobre Clarice Lispector (feito para o Instituto Moreira Salles), um texto curto sobre Jacques Derrida (feito para Evando Nascimento) ou as respostas ao questionário do suplemento *Rascunho*, ou a este.

Não vejo diferenças sintomáticas, e até mesmo qualitativas, entre os três momentos. Vejo antes um intrincado quebra-cabeça, que na melhor das hipóteses será pouco a pouco “solucionado” pelos meus leitores. Parte da graça da vida intelectual (que deixou de ser universitária) é a de não ter de seguir uma linha reta como fio condutor do trabalho, é a de não ter de apresentar a uma agência de fomento à pesquisa o estado “atual” duma investigação pessoal. As burocracias tentam nos impingir a linha reta, quando muito admitem as linhas paralelas, no desejo não só de quantificar a produção financiada, como também a de modelar um perfil coletivo onde se inscreve

o sujeito, perfil esse que é extraordinariamente impreciso já que não corresponde a curiosidades e desejos, mas antes a ditames dos regulamentos ou dos contratos.

Antes de tudo, tento ser um leitor *público*, em nada diferente de todos os leitores públicos. Leio jornais e revistas, nacionais e estrangeiros, especializados e não-especializados, tanto em papel quanto na Internet. Praticamente todos os dias. Não vem ao caso fazer a listagem, já que seria uma do domínio público.

Nos últimos três ou quatro meses, reli grande parte da obra de Clarice Lispector e alguns ensaios sobre ela. Naquele momento precisei reler *Le plaisir du texte*, de Roland Barthes, por causa da questão do “medo”, e algum Nietzsche (em particular *Genealogia da Moral* e *O livro do filósofo*). Mais recentemente, reli alguns livros de Jacques Derrida e li pela primeira vez o seu extraordinário *Donner la mort*; li também, com relativo cuidado, *Temor e tremor*, de Soren Kierkegaard, consultando a bibliografia que tinha à mão. Andei relendo também alguns ensaios meus, velhos e mais recentes, pois pretendo reuni-los em livro.

Depois de ter lido o referido ensaio sobre Clarice, Wander Melo Miranda indicou-me o livro *Il aperto* (leio a tradução francesa, *L'ouvert*) de Giorgio Agamben. Um verdadeiro deslumbramento. Há muito não aparecia um livro tão fascinante sobre o saber-literário. Apenas citada *en passant*, a oitava “Elegia do Duíno”, de Rilke, que fala do “Aberto”, é interpretada magistralmente por Agamben, que dela se serve (em filigrana e segredo) para desconstruir radicalmente a máquina antropológica criada por Darwin e discípulos, restituindo a indagação sobre a origem do homem a Hegel lido por Kojève, à filosofia de Heidegger e aos textos apocalípticos tão apreciados por Georges Bataille. (Propus ao Wander traduzi-lo a quatro mãos).

Andei também fazendo algumas poucas leituras para resenhas e mínimas releituras para entrevistas.

Gostaria de ter mais tempo para ler mais e melhor os livros de G. W. Sebald.

Nas sociedades pós-coloniais não existe um pensamento crítico totalmente liberado de estratégias de convencimento e afirmação. Uma das estratégias mais felizes de convencimento e afirmação é a da constituição de um grupo, de um *coletivo*, que seja capaz de apresentar os problemas de maneira menos isolada e circunstancial, de modo menos retórico e mais racional. Apesar das enormes diferenças que durante séculos vieram acentuando a distância entre a América portuguesa e a espanhola, não há dúvida que no presente a nossa e as novas gerações encontram pontos de apoio e de segurança, que nos transportam para além dos problemas e das amizades culturais e literárias. É claro que estou fazendo alusão a óbvias e sólidas relações na área econômica, como o chamado Mercosul ou a ALCA.

Não acredito que o estreitamento dos laços culturais e literários deva servir de embasamento, de respaldo ou de justificativa para a aproximação econômica dos países latino-americanos; no entanto, é esta aproximação que torna mais *factíveis* os avizinhamentos propriamente culturais e literários. É preciso cuidado para não confundir as estratégias de aproximação, até mesmo porque uma *crítica* só terá sentido e força se for capaz de lutar pela justiça social

e econômica, se for capaz de destrinchar os movimentos internos (isto é, nacionais e supranacionais) do grande capital na América Latina e de desarmar as armadilhas que os governos propriamente nacionais armam com intuítos imperialistas, nem sempre descompromissados do alto empresariado.

Trata-se duma necessidade imposta pelo alto modernismo. Não se trata de questionar os altos valores artísticos defendidos pelo alto modernismo entre nós (refiro-me, em particular, às obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa e aos movimentos experimentais na poesia). Trata-se, antes, de acentuar uma *falta*, cujo sentido se tornou mais evidente a partir do golpe militar de maio de 1964 e dos acontecimentos de maio de 1968. A *atualidade* (ou o cotidiano) passou a reclamar textos dos que se dedicavam à palavra escrita e textos propriamente artísticos aos que se dedicavam à literatura. A resposta foi pronta e imediata e, a meu ver, correspondeu ao chamamento. Não há dúvida que houve um salutar enobrecimento da contribuição literária dos guerrilheiros, da mulher, das minorias étnicas e sexuais. Não há dúvida que houve um enriquecimento das disciplinas particulares e autônomas das ciências humanas pelo combate da brigada ligeira da transdisciplinaridade.

Como em tudo no plano da arte e da história das idéias, o problema é o momento da repetição e do cansaço. Há que acreditar que a sociedade pós-moderna, abjeta divulgadora e devoradora da informação, tem sempre de ser trabalhada por sistemas de rodízio (como queriam Foucault e Deleuze) ou de revezamento (como querem os desportistas). Talvez estejamos atingindo o momento do rodízio ou do revezamento. Entregar a outros (que não são artistas e críticos) o papel de desenvolver no cotidiano e de maneira concreta o que esteve sendo exposto e posto em execução de maneira brilhante, altissonante e letrada pelos críticos culturais.

Raul Antelo  
Professor Titular de Literatura Brasileira  
Universidade Federal de Santa Catarina

Não sei se falaria em influências teóricas. Sou muito voraz na leitura, às vezes por obrigação profissional. Mas percebo que nem sempre são críticos literários os que mais me empolgam. Leio crítica de artes, estética, filosofia com, quiçá, maior proveito para pensar problemas que detecto na literatura. Agamben, Badiou, Thierry de Duve, Peter Sloterdijk podem ser bons espelhos. Outro dia um colega me disse que cada vez mais, ao me ouvir, lembrava do Alexandre Eulálio. Foi o maior elogio que recebi nos últimos tempos.

Há um tempo venho realizando anamneses do anestetismo latino-americano, inserindo um artista conceitual como Duchamp, no cruzamento de discursos sociais e culturais os mais diversos: suas pesquisas óticas começam em Buenos Aires, com esteroscopias portáteis e vidros anti-retinianos, em sintonia com uma enorme (e brutalmente reprimida) greve anarquista. Há, portanto, um paralelo entre anarquismo e an-artismo sobre o qual não se tem refletido o suficiente. Por outro lado, a relação dele com Maria Martins é rica em inscrições cifradas, hieroglíficas, de elementos passivos, porém, potentes, na transparência do vidro, donde certos mitos amazônicos, como o da lara, ganham ressonância inusitada. O objetivo é ler um vanguardista internacional, negligenciado pelo alto modernismo norte-americano, mas detonador de teorias nominalistas da arte contemporânea, circulando, de maneira quase anônima, clandestina, por nosso cenário costumeiro.

Leio bastante crítica italiana. Vejo nessa tradição a aliança entre erudição e ousadia, entre sofisticação e crueza. Além dos clássicos, Agamben ou Cacciari, andei lendo, recentemente, *Dell'esilio*, de Franco Rella, Elio Grazioli, *La polvere nell'arte* ou o livro do Virno sobre a linguagem, *Palavras com palavras*. Entre os latino-americanos há muitos. Colocaria a Sylvia Molloy em lugar especial. Seu livro *As letras de Borges* é (ainda) o melhor livro sobre Borges, o que é quase como dizer que é o melhor livro sobre como ler o que já nos cansamos de ler e desler.

Para mim não é interessante. É vital. Fiz do anacronismo deliberado e da atribuição errônea uma ética de leitura e, portanto, leio, obviamente, *Os sertões* como se fosse de Sarmiento ou cruzo, sem cerimônia, *El tamaño de mi esperanza* com *Raíces do Brasil*.

Mesmo no campo da ficção a coisa funciona. Não haveria secretas afinidades entre Aira e Bernardo Carvalho? Entre Clarice e Silvina Ocampo?

A resposta exige um tratado. Responderei, brevemente, com a alegoria pessoal. Me eduquei na tradição filológica e na disciplina estilística. Minha pós-graduação tomou dos mestres (não só Antonio Candido, mas também o Starobinski lido com Maria Sylvia de Carvalho Franco, por exemplo) a ambição de ressignificar o fragmento numa reconstrução cultural de mais fôlego. Nunca me senti bem no arquivismo historicista e minhas leituras dos 80 (Foucault, Derrida) assinalam uma vontade gramatológica mais sensível à letra. Conservo da formação de base o interesse eclético (humanista *malgré lui même*) voltado para uma formação transdisciplinar; mas a psicanálise (não só sua leitura) me vacinou contra as políticas da identidade – em outras palavras, a verdade toda, a verdade em seu lugar, a militância. Me incomoda a previsibilidade. E os assim chamados “estudos culturais” padecem desse baixo teor de risco inventivo. Creio que a crítica cultural não pode (diria até, se não soasse presunçosamente absolutista, *deve*) cruzar o olhar oblíquo, sagital, do culturalismo, com a problemática da estética que não é uma estetização da violência social, como apressadamente costuma se interpretar. A dobra estética – a meu ver, o desafio da hora – é uma aposta na ética, na reconfiguração da subjetividade, no exame das relações entre lei e verdade. Não atender a ela é regredir à indigência fenomenológica. Poderia fazer minhas as palavras de Bataille quando, numa entrevista pouco antes de morrer, disse que era importante definir-se como materialista, “desde que isto não signifique abandonar a riqueza das emoções bastante parecidas com a loucura e que não são jamais muito diferentes do amor”.

Doris Sommer  
Ira Jewell Williams Professor of Romance Languages  
Director of Cultural Agency  
Harvard University

Últimamente, he publicado un libro en torno al bilingüismo: *La estética bilingüe, una nueva educación sentimental* (Duke UP, 2004), y creo que las influencias más importantes han sido las prácticas cotidianas de los inmigrantes que demuestran lo precarios que son las construcciones lingüísticas. Al vivir en la brecha entre un sistema y otro, el bilingüe da cuenta que la comunicación es casi mágica, y aprende a anticipar y hasta tolerar los errores, que a veces resultan de un efecto estético admirable. Bajtín con su celebración de la poliglosia es un teórico afín, y también lo es Roland Barthes en *Le plaisir du texte*, para quien el corte, la falla, es el espacio donde se produce el placer. Y los autores que no dejan de deleitar escriben en ese precipicio del lenguaje al incluir palabras, gramática, y gustos ajenos. Para mí son Borges y Nabokov, así como Rabelais era el héroe para Bajtín. Por otra parte, me han influenciado a resistir la estrechez lingüística algunos grandes pensadores que se quedan atrapados en la equivalencia entre pensamiento científico y el monolingüismo. Me refiero por ejemplo a Freud – cuyo libro de chistes rehúsa dar cuenta de los cambios de código que aumentan el humor –, al políglota Wittgenstein – cuyos juegos de lengua no incluyen ningún juego bilingüe –, y Derrida – que insiste que su relación con una lengua que es y no es suya es una relación universal, como si el bilingüe no tuviera otro paso más de distancia.

Actualmente, me interesa desarrollar el proyecto de *Agentes Culturales*. No es un libro, aunque vamos a sacar una colección pronto, sino un acercamiento que va por una tangente de los estudios culturales, porque hemos quedado, muchos humanistas en la tarea de investigar, y criticar, a veces denunciar, sin producir una observación constructiva o una intervención creativa. Los agentes culturales que más nos podrían inspirar a escribir ensayos académicos que aporten a las prácticas de construir una sociedad civil serán Antanas Mockus, hasta recientemente alcalde de Bogotá, que logró resucitar la ciudad con una gama de innovaciones, muchas de las que eran creativas, y también Augusto Boal, cuyo teatro foro multiplica los efectos del civismo creativo a través del Teatro del oprimido.

Tengo el honor durante este semestre de contar con el Prof. Mockus como colega en Harvard University. Con él me dedico desarrollar el proyecto general de Agentes Culturales y leemos filosofía de la estética y del civismo, incluyendo sus propios ensayos, la tercera crítica de Kant, el comentario de Hannah Arendt en torno a Kant, Gramsci, Rawles, Certeau.

En Bogotá, nadie pregunta qué quiere decir agente cultural, porque el concepto es obvio en una ciudad que volvió a vivir gracias, en gran medida, a programas de arte y educación. Los agentes culturales lograron levantar el alma de la urbe y bajar la tasa de homicidio por 60% durante la última década. El agente mayor ha sido Antanas Mockus, elegido alcalde por primera vez en 1993. ¿Qué pudo hacer

en ese momento de corrupción y violencia que no permitían remedios ni económicos ni de seguridad armada? La pregunta, cuando se la hago a otros, los deja mudos. Pero Mockus respondió con programas para recrear un espíritu de civismo que pudiera alentar otros cambios urgentes. Y lo hizo a través de espectáculos, entre otras iniciativas fiscales y legales. El efecto del espectáculo es literalmente dramático: convierte a personas aisladas y desconfiadas en un *público*. Había mimos que hacían escándalos en los semáforos cuando la gente no hacía caso; se daban conciertos de "Rock en el parque"; se formaban filas de "pacientes" esperando su "vacuna contra la violencia," etc.

La lección en creatividad cívica recuerda la innovación en la teoría marxista de Antonio Gramsci. Según los teóricos "científicos", durante los años 1920s las condiciones subdesarrolladas políticas y económicas en Italia no permitían una revolución. El consejo oficial era esperar. Pero si uno es italiano, pensaba Gramsci, esperar es desesperante. Prefirió localizar otro campo para maniobrar, al costado de la economía y de la política: el campo cultural. Y la revolución que se pudo llevar a cabo sin el peligro de una represión brutal era una revolución "pasiva" o cultural. Había que cambiar la ideología y las expectativas, tanto de la clase dominada como de la dominante, a través de los agentes culturales. Gramsci reconoció a los maestros, los periodistas, los sindicalistas, pero nosotros podemos agregar a los artistas. Cuando, por ejemplo, Madonna dedica sus conciertos a celebrar la película de Michael Moore, *Fahrenheit 9-11*, el público responde.

Todos conocemos algún agente cultural: el fotógrafo que "alfabetiza" a través de imágenes a niños que después querrán leer otros textos; un actor de teatro popular que promueve la solidaridad, como se hizo en el Teatro campesino sin el cual César Chávez difícilmente hubiera formado su sindicato; los músicos que enseñan a los jóvenes a condición que no deserten la escuela; bailarines que dan clases de folklore a muchachos inmigrantes para que sientan orgullo de sus países de origen. Darles el nombre "agentes culturales" nos permitirá identificar el aporte social en una gama de actividades, y así alentar el reconocimiento para promover más creatividad constructiva. Un éxito inspira otro éxito, y un resultado nos recuerda que el realismo no es necesariamente pesimista. De hecho, el pesimismo puede llevar a la pasividad, es decir a la irresponsabilidad. La crítica a secas indica un privilegiado, porque los pobres y aterados requieren un paso más allá de la miseria. Agenciar cambios y crear salidas fue la respuesta de Mockus, y de Gramsci. Gracias a ellos, y a otros artistas activistas de la vida diaria, las inspiraciones a aportar no faltarán.

Eneida Maria de Souza  
Professora Titular de Teoria da Literatura  
Universidade Federal da Minas Gerais

As influências literárias que considero importantes para o meu trabalho crítico variam conforme o momento e vão sendo retomadas de acordo com os temas escolhidos para a reflexão teórica. Sem dúvida alguma, J. L. Borges é o autor a quem recorro há mais de 30 anos, principalmente quando preciso melhor entender os conceitos de crítica literária e comparada, tais como os de plágio, precursor, tradução, poética da cegueira, referente, autobiografia, modernidade, valor literário, escrita enciclopédica, biblioteca, leitura, autoria e assim por diante. A ele se somam os autores que fazem parte de meus interesses de pesquisa, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pedro Nava, Autran Dourado, Silviano Santiago, Ricardo Piglia, Ítalo Calvino, João Gilberto Noll, responsáveis por uma literatura que se pauta pelo artifício e pela reflexão sobre a própria literatura. Ou por redimensionarem questões contemporâneas, como as de identidade, memória e biografia, e responderem por uma estética que reúne e distancia a modernidade da pós-modernidade. A literatura – como outras formas de arte – me atrai na medida em que posso ao mesmo tempo fazer uma leitura descompromissada e outra voltada para a construção de teorias. Aliás, não separo, no que diz respeito ao prazer da leitura, o texto literário do teórico.

Mas o cinema também constitui uma grande fonte de influência para as minhas reflexões. Tanto quanto a literatura. Filmes marcados por uma estética minimalista, como o chinês, o iraniano, ou pura representação, como o de Nolan (*Amnésia*), David Lynch, Lars Von Trier, Ana Carolina, Almodóvar, ou ainda os americanos, como Kubrick, Ridley Scott, Tarantino. A representação levada às últimas conseqüências alimenta a reflexão sobre a estética e os saberes contemporâneos, pautados muito mais pela ausência de sentido e na impossibilidade de procurá-lo, do que na presença do luto como traço do sentido perdido. A incomunicabilidade, a solidão, a confusão de línguas, a repetição e o estereótipo são temas que exercitam o pensamento e ativam as imagens.

A presença de Hollywood no imaginário de nossa geração muito contribuiu para as minhas escolhas teóricas e críticas, pois há muito tempo tenho me dedicado ao estudo do *kitsch* como forma de releitura da cultura de massa, seja através da valorização de objetos e temas não canônicos, seja na escolha de autores que exploram a estética *kitsch* e o melodrama. A obra de Manuel Puig, como *Boquitas pintadas*, os contos de Rubem Fonseca, principalmente da década de 1970, a música popular boêmia e toda a cultura *kitsch* que se alastrou mundialmente com o excesso de consumo e a pouca separação entre o erudito e o popular sempre foram uma das minhas predileções teóricas e de curtição. Não é gratuito o empenho recente, manifestado em cursos e ensaios, de esboçar perfis e imagens identitárias de Carmen Miranda, uma das maiores

representantes de nossa ambígua convivência com valores ligados ao *kitsch* e ao *cult*.

O meu plano atual de pesquisa se centraliza no aprofundamento de duas vertentes críticas que, na realidade, tenho exercido há algum tempo: a história da crítica e a crítica biográfica. Na primeira, procuro sistematizar, de forma didática, o trajeto da crítica literária e da crítica cultural no Brasil e no exterior; na segunda, dedico-me a ensaios biográficos de autores com os quais trabalho – Mário de Andrade, Borges, Pedro Nava – e de compositores e artistas brasileiros, como Carmen Miranda, Caetano Veloso, entre outros. A leitura da correspondência entre escritores possibilitou que o interesse pela literatura se ampliasse para os textos paraliterários e para a construção de biografias intelectuais. A diferença quanto à metodologia resultou na escolha dos gêneros ensaístico-narrativo para os textos biográficos e no ensaístico para a história da crítica. Atualmente termino a organização da edição crítica de *Beira-mar*, de Pedro Nava, para a Coleção Archivos e a edição crítica da correspondência de Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade.

Do ponto de vista da crítica, estou preparando um texto sobre autobiografia e memorialismo na França para a *Revista de Cultura Margens/Márgenes*. Este projeto da revista é, ainda, um dos que tenho mais me dedicado no momento. Essa revista é o resultado do projeto “Modernidades tardias no Brasil”, apoiado pela Rockefeller de 1996 a 2001, publicação conjunta da UFMG, UBA (Universidade de Buenos Aires), UFBA e Universidade de Mar Del Plata. Estou também iniciando uma pesquisa “O avesso da escrita – intelectuais a serviço de JK”, em que pretendo analisar a relação entre os intelectuais – escritores, poetas, historiadores, críticos literários – e o governo de JK, a partir de parâmetros ligados à diferença – ou semelhança – entre a escrita pessoal e a escrita exercida durante o exercício ao lado do poder. Devo desenvolver o projeto a partir da idéia de que o processo de modernidade na América Latina foi um caminho para se chegar à modernização, não sua consequência. Muitas vezes, as idéias e os climas culturais demonstram viajar mais rápido do que os objetos e processos a que se referem, e nisso existe boa parte da riqueza potencial de uma história cultural local. Esse desajuste permanente provoca resultados originais e específicos, fazendo-se notar na modernização urbana e industrial, verificada durante as décadas de 1940 a 1960 no Brasil, e na própria literatura da época.

Para a realização dos projetos anteriormente citados, leio muito sobre a posição do intelectual diante das mudanças processadas no ambiente cultural contemporâneo, ao ser evidenciada a ruptura da imagem do intelectual crítico – o “intelectual à moda antiga”, que tomava partido diante dos problemas sociais e políticos – e o aparecimento recente de especialistas, representantes do conhecimento técnico e da academia e se colocando acima do interesse dos grupos sociais. O que irá pesar nesta nova situação é, segundo Beatriz Sarlo, a neutralidade valorativa por parte dos intelectuais, que se entregam ao exercício do relativismo cultural como forma de aceitação das diferenças, desde que não haja a quebra do consenso e seguindo as regras do jogo neoliberal. A baixa credibilidade das instituições, o retrocesso da cultura letrada, a crise da escola como lugar de redistribuição simbólica e o pequeno espaço reservado à questão da arte nas agendas culturais

compõem o quadro desta comunidade imaginada de intelectuais que se afastam dos anteriores. O ocaso do intelectual crítico se explica pela diferente postura assumida por ele hoje diante do apelo cultural e político.

Outras posições teóricas defendidas por intelectuais como Jean-François Lyotard, Silviano Santiago, Edward Said, Homi Bhabha, entre outros, estão sendo examinadas, com o objetivo de melhor estabelecer os parâmetros para a discussão atual. O que reúne o pensamento dos autores citados é o anúncio, feito por Lyotard, do fim dos intelectuais, cuja ambição desde os filósofos do século XVIII era a de pensar e encarnar o universal. Sabe-se que a questão da multiculturalidade e da diferença devolveu ao debate contemporâneo a abertura para a relativização dos valores e a redimensão subjetiva e particularizada dos lugares assumidos pelo cidadão.

Edward Said, em *Representações do intelectual* expõe a idéia do intelectual como “um crítico vulnerável que está à margem”, e Homi Bhabha, em “O compromisso com a teoria”, afirma se situar “nas margens deslizantes do deslocamento cultural”, com o objetivo de “perguntar qual a função de uma perspectiva teórica comprometida”. Nessa perspectiva, procura-se resolver os impasses da relação conflituosa entre o discurso teórico e o político, assumindo-se o exercício da negociação, em Bhabha, e a defesa dos mais fracos, em Said. Esses autores se impõem como referência obrigatória dos estudiosos das políticas pós-colonialistas, demonstrada nas notas de pé de página de grande parte da obra crítica de nossa comunidade acadêmica. A citação funcionaria, dessa forma, como respaldo teórico para a legitimação de determinadas condutas éticas, mas o que se constata é a contradição entre ação e discurso, entre teoria e prática, entre sujeitos da escrita e sujeitos da realidade.

Com relação à crítica biográfica, tenho me orientado por leituras recentes de autores franceses, principalmente os tradicionais – Phillippe Lejeune, com o seu *Genèse du je*, Serge Doubrovsky, Michel Schneider, com o belíssimo *Morts imaginaires*, composto de ensaios sobre os últimos dias dos escritores, como Herman Broch, Stefan Zweig, Freud, entre outros. Citaria também o livro de Sylvia Molloy, recém-traduzido pela editora Argos, intitulado *Vale o escrito* – a escrita autobiográfica na América Latina.

Tenho a impressão de que a crítica literária e cultural brasileira tem se mostrado bastante generosa com os nossos vizinhos latino-americanos, não só pelo intercâmbio que tem sido incrementado, como pelo interesse constante pela produção literária lá produzida. Torna-se mais urgente a necessidade de trocas institucionais e de natureza crítica, com o objetivo de ampliar e de enriquecer a construção de um pensamento crítico que integre e aponte diferenças esclarecedoras. O maior empecilho é ainda o fato de ser o português uma língua ainda desconhecida e mal-entendida na América Latina. Quando formos mais próximos e a nossa literatura, traduzida e lida, a paisagem poderá mudar. Caso contrário, o diálogo não avança. Acho ainda que o nosso desencanto com os últimos acontecimentos políticos globais nos leva a buscar, não no semelhante, mas no mais próximo e mais desconhecido, um certo apoio e parceria.

Com a recente tradução de textos teóricos e literários de escritores brasileiros na Argentina e no Chile, e a crescente tradução, no Brasil,

de críticos e escritores latino-americanos, penso que isso propiciará uma reflexão teórica mais consistente e não apenas unilateral. Mas que os discursos literário e crítico do continente não sejam, como antes, interpretados em bloco, por meio do esquecimento das diferenças e das particularidades de cada cultura.

Publiquei *Crítica cult*, em 2002, com o intuito de fechar o ciclo do debate sobre a crítica literária e cultural no Brasil. Ao mesmo tempo que ele está rendendo dividendos – o debate, é claro – gostaria que partíssemos para outras discussões que realmente revelassem o avanço da crítica e a abertura para novas questões. O mais importante, nessa história toda, é a inquietação permanente da crítica diante de novas abordagens e de releituras do que está sendo realizado a todo momento. Acredito no aprimoramento teórico como força capaz de mostrar para os descontentes que é preciso ousar e para isso, estudar e ler muito. Não é todo intelectual que hoje se interessa em se atualizar teoricamente ou literariamente. Acomodar-se – ou ler os mesmos livros de sempre – pode ser ainda uma saída jubilosa para os céticos. Eu prefiro a aventura, o novo e, quem sabe, o erro.

A crítica cultural tem se expandido, de forma inteligente, entre os teóricos da análise do discurso, da comunicação e de outras áreas, o que confirma a necessidade de se ampliar o repertório de textos para estudo, de romper com uma abordagem elitista dos discursos, descoberta que a lingüística teve o mérito de ser uma das pioneiras. No momento em que as disciplinas entram num regime pós-disciplinar, o discurso das ciências humanas ganha em multiplicidade e se revela como produto de transformações comuns a todos. As analogias, as transferências entre conceitos, o trânsito entre teóricos de diferentes áreas contribuirão, em grande escala, para o enriquecimento da crítica cultural e a transdisciplinaridade.

Quanto às questões de gênero, verifica-se, de forma até meio bizarra, o sucesso atual dos estudos homoeróticos, resultado dos estudos feministas de décadas passadas. Embora os parâmetros desta crítica sejam distintos daquela, percebe-se certa continuidade de intenções, principalmente quanto à busca de um texto ensaístico e de uma escrita fragmentária. Espero que essa crítica não se considere hegemônica e excludente, repetindo os erros de posições feministas fundamentalistas e centradas em categorias essencialistas. Talvez pudéssemos optar, sem nenhuma intenção conservadora, pelo distanciamento do objeto de estudo, deslocando o sujeito do objeto, embaralhando gêneros, para que o crítico cultural se olhasse menos no espelho, se voltasse menos para o seu gueto.

No mais, a minha última resposta a essas questões reveste-se de confiança na vitalidade e na releitura da crítica contemporânea pela nova geração, que a considera não como herança ou fardo, mas como diálogo sempre renovado, pois é nessa troca de lugares e posições teóricas que, afinal, se constrói todo o saber.

Diana Sorensen  
Professor of Romance Languages  
& Literatures, and of Comparative Literature  
Harvard University

Las influencias teóricas son diversas y multidisciplinarias, por lo que la respuesta sería enciclopédica. Depende del trabajo en que este inmersa, pero incluyen a Nietzsche, Benjamin, Kant, todos los franceses que conocemos, a Martin Jay (su último *Refractions of Violence* me ha dado que pensar), J. Crary (su último *Suspension of Perception* idem), Franco Moretti para espacio y novela, Tuan para lo mismo, como así también Henry Lefebvre, Young, de Certeau, el último libro de clases de Barthes (*La Préparation du Roman*, maravilloso), Jameson sobre el tiempo, Taussig para la violencia. Es casi incontestable la pregunta, me temo.

Estoy acabando un libro sobre momentos de intensidad político-cultural en los años sesenta en América Latina.

Ahora mismo estoy leyendo *Metaphors of Memory* de Douwe Draaisma y la biografía de Borges que acaba de publicar Edwin Williamson.

Sin duda alguna, y creo que ya existe. ¿Por qué? Porque desde la periferia o los márgenes se piensa de otro modo, un modo que es productivamente apropiador, transformador, subversivo. Etc.!

Creo que los estudios culturales han producido energías valiosas, pero que no han hallado una dimensión totalmente rigurosa. A veces (no siempre!) caen en el "anything goes". Los estudios transdisciplinarios son seminales y aquí en Harvard se valoran como el camino del futuro en el Curricular Review en el que estoy trabajando. También requieren cautela, colaboraciones serias, tiempo para cruzar disciplinas y adquirir los conceptos necesarios.

## Heloísa Buarque de Hollanda

Professora titular de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ainda que estes autores não estivessem presentes na minha formação, hoje em dia trabalho bastante com Stuart Hall, Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Nestor Garcia Canclini e mais recentemente, Antonio Negri.

Continuo relendo aos anos da virada, ou seja os anos 1970/80. Mas começo a trabalhar com o novo imaginário urbano configurado pelos canais recém abertos entre a cultura “da periferia” e a cultura “do centro”. Neste sentido, começo a separar também bastante material sobre as novas configurações da autoria e do *copyright* nesse novo campo de trabalho e sobre o impacto das linguagens da internet na produção e na criação em forma de coletivos e redes.

Tudo o que é produzido pela ou sobre a cultura da periferia em termos de literatura e visualidade. A produção teórica britânica encontrada na internet nesse sentido é bastante especial.

Certamente. Porque, neste momento, o trabalho com as formações supra nacionais são de especial importância. Por outro lado, a crítica cultural que se está produzindo na América Latina nestes últimos anos, sem dúvida, traz os modelos operacionais de análise mais eficientes para uma crítica de nossa produção hoje.

Ainda que setores da crítica literária insistam na famosa “especificidade literária” vejo mais recentemente esta crítica de modo geral bastante aberta aos novos objetos e campos de pesquisa de complexidade crescente que temos de enfrentar nestes anos em curso e nos que estão por vir. Para tanto, os estudos culturais, os vieses de gênero e étnicos e os recursos transdisciplinares são fundamentais.

**BUCI-GLUCKSMANN, Christine**  
***A loucura do ver. Uma estética do virtual.* Paris: Galilée, 2002.**

**Avant-propos**

Este livro segue, do barroco ao virtual, um itinerário estético e ético através de uma loucura do ver doravante mundial. Além disso, se os dois primeiros conjuntos retomam, essencialmente, dois livros agora esgotados, *La Raison baroque* (1984) e *La Folie du voir* (1986), a articulação dos três momentos históricos – barroco do século XVII, modernidade de Baudelaire e virtual das telas e interfaces – propõe constituir um tipo de arqueologia benjaminiana do *ver sem ser visto* que nos envolve. O barroco histórico manifestava-se sob o *sigr.u* do tempo, um tempo melancólico e sensual, engendrando seres, afectos e efeitos. Daí sua estética tão dupla quanto o olhar anamorfótico do fantasma. Uma estética da luz sublime, e uma arte do artifício e da ilusão com suas maneiras, seus vazios, e suas retóricas. Entre Ver e não Ver, Ser e Nada, esta cultura do tempo, dos fluxos e dos artifícios, tornou-se a da “realidade virtual”. É por isso que a constituição de uma estética do virtual pressupunha reinterpretar seus grandes modelos estéticos e científicos e questionar as transformações dos sentidos e das sensibilidades do nosso presente. Pois no “neo-barroco” do olho tecnológico mundial, o artifício torna-se artefato e diagrama, o duplo, uma segunda pele e uma dobra, e as topologias, geração de formas e corpos maquinais, curvos, plissados e inflexos. Se o barroco histórico tinha se desenvolvido sob o signo de Narciso e Proteu, o virtual não poderia atualizar o de Ícaro, em uma estética das levezas e transparências, doravante dominada por uma imagem-fluxo? Um pós-efêmero que a arte e a arquitetura testemunham, habitado de um “todo luz” que dissimula mal suas novas forças de sombra.

Junho de 2002.

# A IMAGEM-CRISTAL DO MODERNISMO

Os acontecimentos são como os cristais,  
se formam e crescem somente pelas margens,  
sobre as margens.

Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*

Em 1907, Worringer publica um livro, *Abstraction et Einfühlung*, que antecipa todo o século XX e será uma das maiores referências da estética de Gilles Deleuze. Confrontada à Wölfflin, reinterpretada através de H. Maldiney, discutida nas suas teses sobre a abstração – essa famosa “linha abstrata” do gótico que se torna “linha universo” da arte nômade –, a obra de Worringer constitui uma espécie de sintoma ideal dos elementos constitutivos da filosofia da arte própria a Gilles Deleuze. Assim, em *Francis Bacon, la logique de la sensation*, Worringer torna-se o modelo de um “abstrato expressionista” que desfaz a representação orgânica, pelo movimento infinito da linha e o movimento periférico violento da roda: “Worringer achou a fórmula dessa linha frenética: é uma vida, mas a vida mais bizarra e mais intensa, uma vitalidade não orgânica<sup>1</sup>.” Na análise de Deleuze, essa linha “gótica” da abstração, assim como em Pollock, que se opõe tanto à vida orgânica clássica quanto à linha geométrica egípciana, se tornará um elemento essencial na sua interpretação da pintura e em toda sua estética do plano e do caos.

Na verdade, ela lhe fornece uma tese fundamental que só tomará toda a sua dimensão com *Mille plateaux* e *Le Pli*: a arte é abstrata por natureza, mas a abstração não se opõe nem ao figurativo nem à mimese: “É Worringer quem deu uma importância fundamental a essa idéia de linha abstrata, vendo nela o próprio começo da arte ou a primeira expressão de um querer artista<sup>2</sup>.” Certamente, a homenagem é seguida de críticas que dizem respeito à “motivação estética da linha abstrata” e ao começo da arte. No entanto, quando Deleuze escreve que “o figurativo nunca pertence como tal a uma ‘vontade da arte’”, ele segue de perto a análise de Worringer e revelará todas as ambigüidades desta. Como testemunho de uma metáfora instituidora, vinda de Wölfflin, que suscitará a invenção de um conceito: a abstração cristalina. Espécie de imagem-pensamento no sentido de Walter Benjamin, o cristal como modalidade do acontecimento, do tempo e da imagem remete a toda uma estética do virtual como força. Assim como esses “cristais de tempo” próprios ao cinema de Ophüls, de Welles ou de Resnais, com sua imagem bifacial, real e virtual, “soldando” o presente e o passado e leva a ver o tempo: “O tempo consiste nessa cisão, e é ela que, é ele que vemos no cristal. A imagem-cristal não era o tempo, mas vemos o tempo no cristal<sup>3</sup>.” Pois o cristal, como a célebre bola de vidro do final de *Cidadão Kane*, é expressão, e essa expressão vai do germen ao espelho: “O germen é a imagem virtual que vai fazer cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro lado, ele deve ter uma estrutura que atualize virtualmente aquela em que o germen faz o papel de imagem atual<sup>4</sup>”. O cristal é como um bloco de tempo reluzindo, mais ou menos perfeito, sem interior ou exterior, todo em plano e faces vertiginosas, onde as fronteiras da vida e da morte, do passado e do presente alternam em uma busca “cega e tateante

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 83.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 619.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, 1995, p. 109.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 53.

<sup>7</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>8</sup> *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 620.

da matéria e do espírito<sup>5</sup>". De fato, a abstração cristalina é uma cartografia mental.

Ora, é precisamente essa cartografia mental das forças da arte que Worringer desenvolvia desde 1907, no momento do nascimento da "arte abstrata", através de uma oposição estética que não perdeu sua atualidade: "Einfühlung ou Abstração?". Por um lado, *Einfühlung* próprio da arte grega ou renascentista que visa o "prazer objetivado de si" por sua "bela vitalidade" e por toda uma aproximação do orgânico, que conduzirá ao naturalismo. Contudo, esse modelo estético greco-romano, próprio da arte ocidental, fracassa diante da arte dos povos do Oriente e do Norte, que praticam a abstração como "vontade de arte" e como estilo. Ora, a abstração – aquela das formas mortas das pirâmides egípcias, dos mosaicos bizantinos ou dos broches celtas – implica em uma "ansiedade espacial" diante do caos de um mundo confuso. Por isso ela se opõe à relação panteísta e feliz dos gregos com o mundo. Ela "visa arrancar a coisa singular do mundo exterior de seu arbitrário e de sua contingência aparentes, torná-la eterna<sup>6</sup>". Essa abstração pura e purificadora só poderá repelir o movimento da vida e restringir ao máximo a fenomenalidade espacial e a materialidade sensível. Apoiando-se em Lipps e Riegl, Worringer resgatará os traços estilísticos dessa primeira "vontade de arte": recusa à profundidade, preocupação pela "individualidade encerrada" do objeto como abstrato, exclusão de toda corporeidade tridimensional e de toda representação do espaço, redução da arte ao plano e a uma teoria do plano-sobre-face, vista na mesma época no *Art nouveau* e nos escritos "modernistas" de Loos. A abstração é o estilo em arte, ou sobretudo a emergência de uma modalidade do belo, que Worringer chama precisamente de "beleza cristalina". Aquela da linha geométrica abstrata, rígida e reta, a dos planos com arestas que se desdobram no interior de uma superfície "onde pode ser preservada a conexão tátil" (*taktisch*). Essa espécie de impenetrabilidade tátil – háptica – purifica a arte e a isola de um mundo não dominável. Em sua "legalidade geométrico-cristalina" e sua "força de composição", a beleza cristalina expressa um impulso artístico que não tem nada a ver com a limitação da natureza. Na arte egípcia ou arte oriental, ela traduz o "insondável do ser", que emancipa a imagem do mundo de toda a temporalidade e de toda a contingência. Pouco tempo no estado puro, um *Aion* livre de todo Cronos. Assim, em soberbas análises, Worringer mostra como a eternização abstrata da existência por massas cristalinas "acaba retirando dos elementos cúbicos da arquitetura o que tinham de atormentadores<sup>7</sup>". A tal ponto que nas pirâmides egípcias, possível paradigma da beleza cristalina e modelo do sublime kantiano, o olho sempre vê superfícies nitidamente delimitadas. O princípio plano triunfa.

Contudo, em Worringer, o paradigma cristalino da abstração e do plano não se esgota no modelo egípcio. Pois se nele existe uma abstração da morte, congelada e cristalizada, também existe uma abstração da vida, *um cristal expressivo, mas não orgânico*. Aquele da "linha gótica", própria à arte do Norte, que Deleuze deslocará e reinterpretará na linha nômade. O que lhe permite tomar distância com relação a Worringer. Sem exterior ou interior, sem fundo ou forma, sempre mutante "a linha abstrata é em primeiro lugar 'gótica' ou, sobretudo, nômade e não retilínea<sup>8</sup>". Mutante, de orientação múltipla, positiva, a linha nômade "é a aplicação dos espaços lisos e não o sentimento de angústia que chama o estriamento". Essa mesma questão da linha como movimento de uma abstração

instituidora aparecerá ampliada na inflexão barroca da *Dobra*, “puro acontecimento da linha e do ponto”.

Em *L'Art gothique*, Worringer tinha, na verdade, trabalhado a questão da linha gótica e do “homem gótico” em um sentido amplo, que transgride as categorias da história da arte. Certamente, ele parte da “loucura metódica” própria ao “transcendentalismo da pedra” das catedrais góticas, que criam todo um fantástico linear sem centro que parece levar diante da “imagem caótica da realidade”, a arquitetura de pedra engendra um “caos de linhas” não sensuais, uma fluidez leve totalmente espiritual. Uma “histeria sublime”, tal qual a de uma *cristalização abstrata* e resplandecente por um infinito de verticalidade. Essa força de expressão inorgânica da abstração gótica caracteriza a arte do Norte, da arquitetura à pintura, aquela de Grünewald, de Cranach ou de Holbein. Pois “a linha geométrica abstrata está encarregada de expressar as intenções artísticas”<sup>9</sup>. Ela é expressiva porque possui uma vitalidade inorgânica que fascinará Gilles Deleuze em Pollock ou Bacon. Ora, segundo Worringer, “a linha gótica é abstrata por natureza e possui ao mesmo tempo uma vida intensa”<sup>10</sup>. Curvaturas quebradas, lançamento em espirais, traços e traçados, gestos tensos em uma mobilidade forçada, forma inacessível, espasmos dos sentimentos submetidos à angústia do mundo: toda essa vitalidade não orgânica causa a desmaterialização do material na arte. “A arquitetura gótica oferece a imagem de uma desmaterialização completa da pedra”<sup>11</sup>.

Cristalização egípcia ou cristalização “transcendental” do gótico, o cristal é como uma lupa que aumenta o próprio status da abstração. É compreensível o fato de que Marcel Duchamp, inventando um novo tipo de abstração não ligada à retina e diagramática em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, tenha visto no “espelhar” a modalidade de um plano de projeção infra-fino acoplado exterior e interior, e acolhendo uma abstração diagramática ligada à “quarta dimensão”, à qual ele já chamava de virtual<sup>12</sup>. Como se o cristal fosse o “acontecimento puro em arte”, mas “sempre sobre as margens”. Essa “linha gótica” de Worringer, reformulada para linha nômade, linha rizomática e depois linha de inflexão, percorre com todos os seus estremecimentos e retrocessos a obra de Gilles Deleuze. Linha esperta ou linha do universo, ela trabalha sua estética, como a “paixão pelo abstrato” próprio à Lawrence e às Arábias. “Pois as idéias abstratas não são coisas mortas, são entidades que inspiram poderosos dinamismos espaciais, que se misturam intimamente no deserto com as imagens projetadas, coisas, corpos ou seres”<sup>13</sup>. Cristais de luz, como as miragens no horizonte do espaço plano e absoluto dos afetos do deserto. A estética do virtual como uma imensa variação cristalina, onde o abstrato seria, segundo Deleuze, informal como o barroco (“o barroco é a arte informal por excelência”), definiria o próprio lugar do trabalho da arte, muito além da concepção modernista da “arte abstrata”, de acordo com Greenberg. Pois a abstração não é uma essência nem uma idealidade geométrica constituída. Ela age como uma extração, um conjunto de operações sobre as forças, onde a estética acha sua “linha”. Existem certas ambigüidades que dizem respeito precisamente à arte abstrata. Desse ponto de vista, podemos notar uma evolução entre *La Logique de la sensation*, que privilegia o olho e a mão na configuração de uma “comunicação fetal” apoiada no diagrama, e *Le Pli* ou *Qu'est-ce que la philosophie*, onde a abstração e a arte em geral acompanham de perto o plano-pensado e mesmo o plano-virtual, achando aí os enunciados sobre os “cristais de tempo” dos escritos sobre o cinema.

<sup>9</sup> Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, [s.d.], p. 69.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>12</sup> Marcel Duchamp, “Virtualité comme quatrième dimension”, em *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 140.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 149. Cf. “Je suis un valet de l'abstrait”, Lawrence.

Pois a “imagem-cristal” reúne os dois aspectos essenciais de toda a arte. Pequeno gérmen cristalino, limite interior de todos os circuitos, o cristal amplifica tudo, tal como um invólucro do mundo, um “imenso universo cristalizável”. O cristal está sempre no limite fugidio entre imagem e pensamento, passado e presente, real e virtual, singularidade e destino. No belo filme de Ophüls, *Madame de*, os famosos “corações de cristal”, presenteados pelo marido e resgatados por acaso pelo amante após uma inacreditável seqüência de acontecimentos, serão o espelho de uma narração totalmente cristalina, cheia de verdades e de mentiras, onde um mesmo acontecimento (a compra e venda dos corações...) acontecerá em diferentes mundos. Assim como seu “gérmen” cristalino que viajara entre Istambul e Paris, entre o real e a ópera, é o destino singular de “Madame de”, esta “Lola Montès” da aristocracia, que não pára de conjugar memória-ser e memória-mundo no cristal da decomposição que é a paixão. Entre esses dois infinitos do cristal, o microscópio do afeto e o macroscópico do mundo, no próprio movimento que vai dos elementos do cristal ao processo de cristalização, depois aos estados cristalinos, acontece toda a estética de Gilles Deleuze. Uma estética “barroca” se assim a quisermos, em um cristal infinito...

## O CRISTAL DO ACONTECIMENTO

Pequena digressão cristalina, a título de geo-filosofia dos elementos

O cristal próprio aos minerais – mica, quartzo, grafite, enxofre – é constituído de uma disposição regular de átomos e, na ausência de algum entrave, ele reveste suas faces cristalinas planas onde o exterior expressa o arranjo interior dos átomos. Há então, já de início, um paradoxo do cristalino: suas faces parecem variar ao infinito, constituindo sua “forma” ou ainda o que chamamos seu “aspecto” (tabular ou não). No entanto, se esse dispositivo da *variação* e do *multi-perspectivismo* esconde uma simetria, nós os classificaremos em sistemas. Assim, falaremos de sistemas cristalinos cúbico, quadrático, ortorrômbico, monoclinico, triclinico, hexagonal ou romboédrico, para retomar as classificações científicas atuais. A partir dessas sete estruturas, os cristais se especificam por suas formas fechadas, o prisma por uma forma aberta, a barita tem um aspecto dito tabular e a natrolita um aspecto acicular (em forma de agulha)...

Como sabemos, os cristais são frágeis e, como os corações de *Madame de*, podem quebrar. Se a superfície é irregular, falamos de fratura; se é irregular e paralela a uma das faces, de clivagem. Ainda fraturado ou clivado, o cristal apresenta propriedades óticas específicas: a transparência ou opacidade, o reflexo e a refração, o cintilar (metálico, adiamantado, perolado, terroso...), a cor e mesmo a fluorescência. Quando a luz bate obliquamente em um mineral translúcido, uma parte deste reflete pela superfície e outra penetra no cristal, como em *Coeur de verre* de Herzog, onde o cristal vermelho torna-se flamejante e regenerador do mundo. Essa refringência onde a luz é externa-interna, onde o sombrio é somente o limite da luz sobre os corpos que a refletem ou absorvem, nos remete a Spinoza. A sombra está margeando, e o mundo se reflete nas formas, como nas pérolas dos quadros de Vermeer ou nas facetas do quartzo. Porém, a “lei do cristal” é tão dura quanto

seu estouro. Em *La Structure de cristal* de Zanussi, o homem de ciência que brilha é inseparável daquele que se curvou em uma vida opaca, e os dois são indiscerníveis. Pois, no circuito cristalino, os Jekyll-Hyde proliferam, e toda face de luz duplica-se em uma face de sombra opaca.

O cristal é então habitado por toda uma *geologia conceitual* perigosa, próxima dos motivos deleuzianos: a linha abstrata, a superfície e o multiperspectivismo, a variação e o plano de simetria, o interior e o exterior, o luminoso e a sombra, a quebra e a clivagem, o atual e o virtual. Tantos procedimentos visuais-conceituais, onde o mesmo é tomado em uma repetição, onde a singularidade é preindividual e individualizante, onde o acontecimento encontra seu real e seu virtual. Como em Worringer, o cristal deleuziano não é uma simples metáfora nem um simples objeto. Ele seria, sobretudo, uma imagem-pensamento, que define um território e funciona como matriz de uma “geo-filosofia” da arte. Imagem de si e imagem do universo, ele é a primeira “máquina abstrata”, a primeira “mônada<sup>14</sup>” de um virtual estético e filosófico que só pode ser concebível nas suas múltiplas refração e reflexão. Além disso, assim como uma dobradura de vidro que o torna infinito, o cristal é onipresente em toda a obra de Gilles Deleuze, de *Logique du sens* a *Critique et clinique*. Sem dúvida porque o plano cristalino é o modelo do acontecimento como plano de imanência.

## PRIMEIRO “MANEIRISMO”

De fato, é em *Logique du sens*, no cruzamento do “maneirismo estóico” e de Lewis Carroll, que a imagem-pensamento do cristal aparece nas suas múltiplas constelações. Modelo do acontecimento (“os cristais do acontecimento”), o cristal toca de perto a interpretação desse primeiro maneirismo deleuziano anterior a *Le Pli*. Ora, o estoicismo é primeiramente uma arte das superfícies sem profundidade oculta, e até mesmo uma arte da produção de superfícies paradoxais, dos efeitos de superfície como lugar do sentido. Aqui, “tudo acontece na superfície, como em um cristal que só se desenvolve sobre as margens<sup>15</sup>”. Quer dizer que o cristal introduz de imediato a topologia do paradoxo de Lewis Carroll, onde o combate das profundidades visa conquistar as superfícies e seus desdobramentos. Pois a superfície é habitada pelo que proponho chamar de *um princípio de indiferença*, que autoriza todas as passagens e reversibilidades. Indiferença à “corporeidade” das paixões, indiferença aos efeitos de corpos que jamais serão físicos, mas também indiferença como “impassibilidade” dos acontecimentos, até mesmo como impenetrabilidade. A idéia nunca é a de “um extra-ser impassível, estéril, ineficaz, na superfície das coisas: *o ideal, o incorporal não pode ser mais que um ‘efeito’<sup>16</sup>*”. Por conseqüência, são precisamente os acontecimentos incorporais que “deslizam” na superfície do mundo, assim como sobre as faces de um cristal. Essa superfície também é a “radiância dos acontecimentos puros”. Ela só será concebível como limite *ideal*, como o esplendor das aventuras de Alice. Pois, o que é uma superfície, senão a fronteira incompreensível, por onde se passa dos corpos ao incorporal e onde se representam singularidades e acontecimentos? Ora, vinte e cinco anos antes de *Le Pli*, o acontecimento já se define por uma singularidade, e mesmo por um “conjunto de pontos singulares”, “pontos de resistência, de inflexão, etc., gargalos, nós, sedes, centros<sup>17</sup>”. Como a frieza do

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 107. Sur la réalité virtuelle. Cf. Jean-Clet Martin. *L'Image virtuelle*, Paris, Kimé, 1996.

<sup>15</sup> *Logique du sens*, op. cit., p. 75 e 150 (“L’Aïôn des surfaces”).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>19</sup> Sobre essa metafísica da superfície no maneirismo. Cf. nosso *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1991, última parte.

<sup>20</sup> *Logique du sens, op. cit.*, p. 161.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>23</sup> *Mille plateaux, op. cit.*, p. 245.

cristal, a singularidade é “neutra” e inseparável de um tempo não cronológico, o *Aiôn*, aquele do passado-futuro com suas abstrações e seus retornos sobre as margens. Sem interior ou exterior, fundo ou forma, espessura ou interioridade, alto ou baixo, a superfície é uma pele, um tapete, uma cortina, uma planeza não modernista. Ela não tem ser, no máximo uma energia superficial no sentido estrito. Pois essa energia de passagem, de contágio e produção das superfícies liga indissolavelmente seu físico a toda uma teoria da “superfície metafísica”, fronteira lisa, verdadeira transcendental dos corpos<sup>18</sup>. Na fronteira ideal, o sentido é um “revestimento” que estabelece como todo revestimento uma continuidade entre o avesso e o direito.

Como o espelhar e o infrafino de Duchamp, e mais ainda, como a arte das superfícies e da indiferença esquizofrênica própria ao maneirismo pictural florentino e a um certo pós-modernismo arquitetural, aquele da *Maison de verre* ou da *Crystal Cathedral* de Philip Johnson, essa superfície metafísica esboça uma primeira topologia e cartografia da arte como produção de superfícies<sup>19</sup>. O que pressupõe uma nova orientação do pensamento: deixar a grandeza e a essência platônica em prol do incorpóreo e da superfície estóica. Fazer da superfície não algo pleno pelo ser, mas um vazio capaz de acolher o nada branco ou de fazer flutuar “determinações não ligadas”. A superfície não abre ao afeto, mas ao desafeto, que permite o acontecimento como “a identidade da forma e do vazio<sup>20</sup>”.

No entanto, assim como o cristal quebra, a superfície metafísica dos corpos e dos acontecimentos conhece fendas. A propósito de Fitzgerald, de seu alcoolismo e dessa fenda que “torna triste diante da tristeza<sup>21</sup>” e engendra um “presente tetanizado e endurecido”, Deleuze evoca a especificidade desse tempo cristalino do sofrer, o futuro anterior. A embriaguez acaba em passado imaginário: “O presente faz um círculo de cristal ou de granito em torno do centro mole, diluível, vidro líquido ou pastoso<sup>22</sup>”. Esses círculos de cristal são os efeitos do efeito, o duplo espelhar interno e externo de um presente descolorido por um “eu teria estado”. Retomando com Félix Guattari sobre Fitzgerald e sua fenda de superfície, ele analisará em *Mille plateaux* esse movimento que vai de um simples corte a uma fenda, depois a uma ruptura. Somente a ruptura, com a forma do que aconteceu, pode instaurar “uma linha de fuga... abstrata, mortal e viva, não fragmentária<sup>23</sup>”.

Existe assim um elo entre a nova topologia-cartografia da superfície e a abstração como “linha de fuga” viva e mortal. Um elo que dará lugar às soberbas análises dos modelos estéticos do liso e do estriado de *Mille plateaux*. Ainda que a oposição entre o estriado (sedentário, geométrico, fechado, quadriculado por intervalos como a grade da pintura modernista) e o estriado (aberto, infinito, feito de direções e afetos) não fosse absoluta, é o liso da arte nômade, aquele dos espaços absolutos dos desertos e dos mares, que define a superfície por excelência. Encontramos certos termos de *Logique du sens*: o liso não tem avesso, nem direito, nem centro. É uma superfície de acontecimentos, feita de vetores, de direções, de trajetos e de ritmos. Superfície fracionária e riemanniana, o liso é o modelo estético da arte nômade com essa modalidade bem particular da visão que Deleuze retoma de Riegl e de Maldiney, o háptico, essa visão aproximada que suscita o toque.

A superfície metafísica gera um tipo de abstração nômade, aquela que vai da arte dos estepes a Pollock. Feita de rapidez, declínios,

turbilhões e ritmos, essa abstração remete às “multiplicidades intensivas” de Bergson ou às “figuras estéticas” não miméticas de *Qu’est-ce que la philosophie?*. Assim como as ligações entre superfície/acontecimento/abstração darão lugar a uma estética da matéria como conjunto de operações sobre forças. A superfície será expandida e reformulada a partir da problemática do plano. Pois a arte, como a filosofia e a ciência, é como um “*chaoïde*” que obtém planos no caos. Contudo, se a filosofia produz variações e conceitos, a arte retira desses “variedades” que estabelecem um “ser do sensível”. Essas variedades são somente traços, percepções e afetos, *maneiras*. É por isso que, em *Le Pli*, o par fundo-maneira destrona a forma e a essência e abre para uma estética barroca das inflexões, para uma expansão da problemática do virtual.

Do maneirismo estóico ao maneirismo “barroco” de Leibniz e da arte, a estética *como questão*, unidade dilacerante de uma teoria do sensível e de uma teoria da arte, atravessa toda a obra de Deleuze. Entretanto, no que ela figura como uma questão, e mais precisamente o que ela questiona, se a maneira pressupõe o abandono de toda a problemática “ontológica” da forma, da essência e do conteúdo na arte? A despeito da oposição definida de *Qu’est-ce que la philosophie?* entre “plano de imanência” filosófica e “plano de composição” artística, haveria contudo zonas indecisas, até mesmo um plano de imanência em arte, abrindo para uma estética do virtual?

## OS CRISTAIS DE TEMPO

É em uma bola de vidro cristalina que as videntes “lêem” o destino, e é precisamente uma bola de vidro – aquela do “Rosebud” de *Cidadão Kane* – que serve de imagem-pensamento ao que Gilles Deleuze chama de “um cinema de vidente”. Sem dúvida porque através de todas as figuras da “imagem-cristal”, a estética encontra mais do que se questionara. Ciclo do “navio cristal” de *Amarcord* de Fellini, circuito cristalino do ator de Browning, espelho giratório de *Miroir* de Tarkovsky, reflexo quebrado, não multiplicado e em abismo do palácio dos espelhos de *A dama de Shanghai*, ou cristal perfeito e enviesado de Ophüls: em todo lugar a perfeição cristalina suprime o lado de fora, suspende o mundo todo refletindo-o. Ela também realiza “uma experiência do pensamento”, dando o visível ao pensamento. Esse pensamento, essa questão *da* e *na* estética, pode tomar várias formas: “Onde começa a vida?”, “Como alcançamos à vida?”. Contudo, a questão é sobre um “ponto problemático ou aleatório, porém não arbitrário”, graça ou acaso<sup>24</sup>? Ou ainda, para precisar esse “ponto irracional”: “É o *invocável* de Welles, o *inexplicável* de Robbe-Grillet, o *indeciso* de Resnais, o *impossível* de Marguerite Duras, ou ainda o que se poderia chamar de o *incomensurável* de Godard<sup>25</sup>.” No regime cristalino, esses pontos irracionais nos remetem à questão da estética como ética, aquela do intolerável, do insuportável, seja no cotidiano mais insignificante ou nas “forças do fictício”. O cristal também serve de espelho para uma questão, a das fronteiras da vida e da morte, da sobrevivência e de um tempo “exasperado”. Ele define assim um *regime da imagem*, dita “imagem-cristal”. Um cristal infinito, o cristal como expressão implicando toda uma aproximação do virtual e do tempo.

Entre matéria e espírito, a imagem-cristal é logo à primeira vista bifacial. Como se fosse atravessada por um sutil “plano de imanência” onde funcionaria a fronteira ideal e a interface paradoxal

<sup>24</sup> *L’Image-temps*, op. cit., p. 228 e 237.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 75.

do real e do virtual. Pois toda imagem-cristal é primeiramente mútua, “coalescência do presente e atual e de seu passado”. Nem imagem-lembrança e nem imagem mental ou psicológica, ela se define logo por seu regime bergsoniano: o circuito cristalino na sua tripla troca, entre real e seu virtual, o límpido e o opaco, o gérmen e o meio. E isso, até torná-los indiscerníveis na teatralidade de Fellini ou no cinema-pensamento de Resnais. Tão bem que expande o gérmen cristalino inicial ao invólucro do mundo. Imagem miniatura da lembrança-presente e imagem-mundo macroscópico, a imagem-cristal do cinema é uma monadologia sem Deus, um olhar-mundo. E como toda mônada expressa o todo do universo de seu ponto-de-vista, guardando “um fundo sombrio”, a imagem-cristal é uma imagem-universo, mas sua expressão destaca o opaco, mesmo guardando-o reservadamente. É por isso que “o cristal tem uma função heurística”. Ele não revela, no sentido de uma problemática do olhar, mas vemos “através” dela. Cristais do tempo e forças do fictício: “O cristal revela uma imagem-tempo direta.” No entanto, nessa imagem onde se conclui “a lembrança do presente”, o próprio tempo é tomado por uma cisão: “Ele cinde em dois jatos simétricos dos quais um faz passar todo o tempo e o outro conserva todo o passado.” O tempo é essa cisão e, como o cristal geológico se fatura, o cristal atualiza a cisão virtual do tempo, o *Aiôn* do cinema, com sua vertente shakespeariana (Welles).

Assim, o cristal é um operador reflexivo. Contudo, o que ele leva a ver, o virtual como força *imamente* acompanhando o real, não revela mais um regime filosófico de uma verdade ontológica. Pois temporizando a imagem, suscitando redes de tempo passado no presente, o cristal é um prisma que ignora qualquer modelo formal de verdade. Como o espaço liso de *Mille plateaux*, a imagem-cristal se atualiza em espaço-tempo riemanianos: narração falsificada, simulação de narrativa, picos de presente desatualizados, cortes irracionais, pluralidades de mundos irrealizáveis e simultâneos, relações não localizáveis, universo inexplicável. Em todo lugar, a imagem passa pelas “forças do fictício”. Como se as entre-expressões monadológicas estivessem repentinamente desregradas e as identidades à deriva. Quem são Cidadão Kane, Lola Montes ou o homem que mente? Onde começa o teatro e onde acaba a vida, de onde pode surgir uma interpretação “verdadeira”?

Se um mesmo acontecimento pode estar acompanhado de versões incompatíveis como em *Smoking, No smoking* de Resnais, é porque a imagem-cristal é animada por uma vida totalmente particular. Uma vida não orgânica como linha de universo dos nômades: “é a potente vida não orgânica que encerra o mundo”. Também na oposição entre imagem-movimento orgânico e imagem-cristal não orgânica, Deleuze naturalmente encontra Worringer: “Faz muito tempo que Worringer mostrou nas artes o afrontamento de um regime orgânico ‘clássico’ e de um regime inorgânico ou cristalino, não menos vital que o outro, mas de uma força de vida não orgânica, bárbara ou gótica. Há dois estados de estilo<sup>26</sup>.” Assim, o agrupamento dos cristais não é próprio do cinema, mesmo que o cinema tenha uma posição privilegiada. Pois a coalescência do virtual e do real na imagem-tempo implica em uma teoria da visão geral, e uma primeira aproximação do virtual na arte. Como destaca Gilles Deleuze em *Pourparlers*, “o virtual é uma dimensão da visão”. Toda visão é então dupla, e essa duplicação, onde a imagem virtual se liga à imagem real como sua ondulação, seu revestimento e seu espelhar interno, liga os cristais de tempo aos “cristais de inconsciente”, a essas trajetórias, a esses fluxos e blocos de passado, todas essas

repetições de infância, essas imagens sonoras próprias a uma estética “audiovisual”. Essa duplicação, essa coalescência, justifica a *força de abstração* nas artes da imagem. Eu penso, por exemplo, em *Heaven and Earth* de Bill Viola, onde a imagem de uma pessoa de idade morrendo se reflete na de uma criança que acaba de nascer, através de uma tela de cristal. Coalescência metafísica da vida e da morte, passagens do tempo, pois “a verdadeira matéria-prima não é a câmera, nem o monitor, mas o tempo e a experiência<sup>27</sup>”. Daí a força da abstração da imagem e sua estética do leve e do suspenso: “Quando a câmera avança e chegamos a essa varredura fluida da luz que sabemos ser a mão de alguém, estamos em um espaço inteiramente subjetivo que se tornou de uma certa maneira *abstrato*<sup>28</sup>.”

Não é então o espaço que se torna abstrato, mas o tempo em sua fluidez e suas virtualidades. A abstração assedia a vidência cristalina, com seu olhar do espírito e sua estreita relação com o pensamento: “A imagem torna-se passado, capaz de seguir os mecanismos do pensamento.” Nesse sentido, nada mais ambíguo no conjunto da obra de Deleuze do que os últimos capítulos de *L’image-temps* que parece frustrar logo de antemão a oposição massiva de *Qu’est-ce que la philosophie?* entre filosofia (os conceitos, o plano de imanência) e arte (os afetos e as percepções). Automatismo espiritual das imagens, gênero reflexivo do cinema de Godard, ou paisagens mentais cristalizadas do “cinema de filosofia” próprio de Resnais, Deleuze não pára de retomar essa questão, que continua em parte sem solução: a imagem pensa? Descartando a retórica (montagem, metáfora e metonímia) da imagem-movimento, a imagem cristalina situa o pensamento ao lado de um virtual que faz surgir o lado de fora ou o avesso das imagens, com seus interstícios e seus cortes. Pode-se até dizer que o pensamento é *um virtual na imagem* e não somente o virtual da imagem. A imagem-cristal também se abre a um *virtual de modulação*. Imagem-sonora legível como um diagrama, ela tem uma energia superficial e espiritual de dissipação, como em Beckett. Ela não é um objeto, mas um processo. Compreende-se assim que existe um cristal infinito (Fellini – Welles), um cristal não acabado, proliferando e barroco, onde a energia da imagem torna-se dissipativa<sup>29</sup>. Um cristal talvez mais leibniziano que bergsoniano. Como na imensa farândola musical em espiral de *Huit et demi*, o cristal se plissa infinitamente, nessa “alegria de quartzo” com a qual sonhava Emily Dickinson.

## OS CRISTAIS BARROCOS DA INFLEXÃO

Enquanto imagem aberta, a imagem-cristal conjugava espaços virtuais, mas não guardava, como todo cristal, um plano de simetria potencial. Nada parecido com a maneira barroca de *Pli*, onde a linha de curvatura variável e as inflexões acabam por destruir toda a simetria, seja ela tão ideal quanto o plano invisível que dividia o real e “seu” virtual no cinema. De agora em diante, na turbulência e no turbilhão das inflexões, o plano de projeção torna-se insignificante: “A transformação da inflexão não admite mais simetria, nem plano privilegiado<sup>30</sup>.” Em outros termos, o objeto não é senão *objétel*, o sujeito, *subjétel*, e o ponto fixo, ponto de vista. No entanto, tal interpretação leibniziana do barroco presume novos parâmetros estéticos e científicos acerca da linha, da abstração, até mesmo da cristalização, que fazem paradoxalmente a arte barroca deslizar, arte figurar, ao lado da arte informal. A tal ponto que *Le Pli* parece ignorar

<sup>27</sup> Bill Viola, em 1993, a propósito de seu vídeo “Passage”. Citado por Christine Roos, *Public, Touch in Contemporary Art*, Toronto, 1996.

<sup>28</sup> Bill Viola, catálogo “*Màs allà de la mirada*”, Madri, Reina Sofia, 1993. Cf. igualmente toda a questão da imagem efêmera e temporal, “*Vidéo Black, The Mortality of the Image*”, *Reason for Knocking at an Empty House*, Londres, The MIT Press et Anthony d’Offay Gallery, 1995, p. 197.

<sup>29</sup> Sobre esse conceito limite da imagem como “energia dissipativa”. Cf. “*L’épuisé*” em Samuel Beckett, *Quand*, Paris, Minuit, 1992, p. 77. “*L’énergie de l’image est dissipative.*” Podemos distinguir dois tipos de energia dissipativa: uma dissipação das possibilidades ligadas à exaustão (Beckett) e, de maneira oposta, uma dissipação dos virtuais de tipo barroco. Nos dois casos, é preciso “uma obscura tensão espiritual” e uma imagem “como intensidade pura”.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 22. Sobre essa questão do barroco, cf. nosso prefácio. "Puissance du baroque", em *Puissance du baroque*, Paris, Galilée, 1996.

<sup>32</sup> *Le Pli*, op. cit., p. 49.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 52 e p. 155: o pleno está relacionado à concepção barroca da matéria como "textura" e ao novo status do infinito ("a dobra ao infinito").

toda a teoria da imagem, descartar toda a "maneira" retórica, e rejeitar todo o "vazio" em prol de um barroco das texturas, com suas dobras e desdobramentos ao infinito. Contudo, como as dobraduras ascensionais de Bernini, de Greco ou de Tintoretto podem tornar-se "forma de expressão" e até mesmo imagem-afeto? Não seria preciso que no interior da dobradura ondulada e marmoreada de *Pli*, o virtual de um cristal se dissimulasse?

A inflexão é logo de início uma linha ativa que gera sua própria forma por pontos prega. Ponto de queda ou pontos de retrocesso e de inversão (a ogiva), a inflexão é inseparável das variações ao infinito das dobras, conforme os modelos de Thom, retomados por Gilles Deleuze: "Dobra, prega, andorinha, borboleta, umbigo, hiperbólico, elíptico, parabólico, tais seriam as sete figuras da curvatura barroca"<sup>31</sup>. Tais figuras, que parecem substituir aquelas do cristal, são inseparáveis de uma virtualidade de tipo espiritual, a idealidade das dobras da alma, com suas texturas de micropercepções alucinatórias, seu regime de cor claro-escuro e seu "fundo sombrio". Assim como toda linha é à primeira vista dupla, como os dois estágios da "casa barroca", *Jugement dernier* de Tintoretto ou *L'Enterrement du comte d'Orgaz* de Greco, que se entregam no seu arrebatamento celeste. É por isso que o virtual não é mais somente o virtual do real como na imagem cristalina. Ele é "puro acontecimento da linha e do ponto" próprio à inflexão, o espaço curvo da idealidade e sua energia espiritual. Pois toda a dobra e desdobramento só é concebível se a idealidade de uma superfície interna escapa à superfície. Aqui a inflexão da dobra não existe como tal: ela está na alma, como sua virtualidade de corpo e de mundo, como seu poder de expressão. A abstração, que Deleuze chama de o "informal", torna-se a força virtual de toda a forma. Como a linha nômade, a linha barroca toma seu vôo na forma espiralar e turbilhonar de suas forças. A tal ponto que Gilles Deleuze não hesita em dizer que Klee, Fautrier, Dubuffet, Bettencourt e Hantaï são "os grandes pintores barrocos por excelência"<sup>32</sup>. Da dobra *all over*...

Seria preciso dizer que o barroco em filosofia, aquele de Leibniz e de Spinoza, pressupõe uma filosofia da expressão que se diferencia de toda problemática da representação no sentido cartesiano do termo, até mesmo se opõe a ela. Ora, a expressão e a entre-expressão das mônadas ou dos modos concebem o acontecimento sob o conceito de maneira, e a maneira como um "conjunto de operações" atrelando matérias e maneiras, texturas e idealidades, sem qualquer vestígio. Nada de melancolia no sentido da alegoria barroca de Benjamin, nada de negativo como *il niente* das retóricas barrocas venezianas ou napolitanas dos séculos XVI e XVII, e nem mesmo a rigidez-fixidez esquizofrênica. O "maneirismo" é "fluido", pois "as dobras são sempre plenas no barroco e em Leibniz"<sup>33</sup>. Entretanto, se todo o barroco do vazio radical e instituidor (Borromini) é muito "leibnizianamente" descartado em prol de um pleno (o Bernini) que não acolhe mais o vazio como força e limite diferencial, não seria porque o olhar barroco, aquele da mônada sem janela, é à primeira vista prensão de luz e de universo? Ele não representa, expressa. A luz é instável, puro fluxo plissado por sombras sempre sujeitas a "deformações prismáticas". A tal ponto que nesse prisma do cristal barroco, o acontecimento é "vibração" e ressonância musical, "força sonora do tempo".

O plano e não a janela ou, sobretudo, esse plano de auto-sobrevôo das formas que "criva o caos". "Plano de imanência" da filosofia apto ao pensamento por conceitos ou "plano de composição" da arte por percepções e afetos? Ou o meio-termo próprio aos "gênios

híbridos”? Com relação a isso, a problemática do *planômetro* é bem mais dualista em *Qu'est-ce que la philosophie?* do que em *Le Pli*. Pois a criação de *conceitos* filosóficos é, doravante, superfície e volume absolutos, agenciamento ou configuração, acontecimento e território, próprio ao “plano imanente” com suas duas faces (Pensamento/Natureza) e seu folheado que “criva o caos”. Uma tal natureza do conceito exclui todo *conceito* no sentido barroco do termo e mesmo toda a passagem de tipo figural, explicitamente criticada. Aquele que Gilles Deleuze esboçava ao final de *Le Pli*, quando evocava a “agudez” barroca como dobra de linguagem e as transformações figurais de um Tesouro como o momento onde “o conceito torna-se narrativo<sup>34</sup>”. Nos termos de *Qu'est-ce que la philosophie?*, esse “conceito narrativo” seria, quando muito, “uma imagem do pensamento”, até mesmo um “gênero híbrido” como as obras de Michaux ou de Pessoa. Mesmo se a arte barroca como “informal” formula, como a arte abstrata ou a arte conceitual, “a questão presente em toda pintura – sua relação com o conceito, sua relação com a função<sup>35</sup>”. Uma questão que continua aberta.

Linha não orgânica de Worringer, linha nômade, linha rizomática, linha barroca de inflexão, a linha é a aventura e o campo experimental dessa estética e até mesmo sua ambigüidade. Pois a linha, como o mapa, é e não é o território. Errante, no estado livre, ela é “linha esperta” do pensamento. O barroco gosta das linhas ao infinito, mas linhas paradoxais, sem contorno, as linhas virtuais de suas dobras. E ele não pára de praticar os gêneros híbridos, as multiplicidades intensivas e os personagens conceituais como o Homem-Don Juan. Ele é feito de facetas, de entre-facetas e entre-tempo, como o cristal com sua imanência, que é “uma vida”, e, sobretudo, “uma vida que representa a morte”. Como se a vida, repentinamente ameaçada por sua própria vitalidade não orgânica, pudesse tornar-se força cristalina: “Uma vida contém somente virtuais. Ela é feita de virtualidades, de acontecimentos, singularidades<sup>36</sup>”, como escreveria Gilles Deleuze em um de seus últimos textos. No entanto, o acontecimento não se reduz jamais a um só estado de coisas de um “isso acontece”. Sua virtualidade, sua imaterialidade e mesmo seu lado “não vivível” realçam esse entre-tempo sempre heterogêneo, como um gigantesco cristal de retardamento. O acontecimento será representado sobre as margens, pois ele é “menos o que acontece do que a parte no que acontece do que escapa a sua própria atualização<sup>37</sup>”. Uma parte virtual em reserva, uma parte de sombra, um “precursor sombrio” para retomar uma expressão de *Différence et répétition*.

O virtual em arte é porventura tal qual a imagem dos corações de cristal de *Madame de* ou do grande dispositivo monadológico de Leibniz. Acontecimento entre duas virtualidades: uma virtualidade caótica e outra consistente. Ou ainda um *virtual da linha*, sem contorno, trajetória interior de todas as abstrações, e um *virtual-mundo*, onde a entre-expressão monadológica é revestida de percepções mais ou menos claras. Entre os dois, a modulação do tempo, o ondulado de uma força de projeção que seria plano e matriz de imagens e abstratos. De modo que, impelindo a atualização até seu diferencial, o barroco revela toda a sua força de criação e de diferenciação. *Le Pli* entra então em ressonância com *Différence et répétition* no que diz respeito às relações internas entre linha e virtual: “atualizar-se, por um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondem, sem assemelharem-se, a multiplicidade virtual<sup>38</sup>.” O virtual mental dessas linhas esboçariam novamente paradigmas da abstração.

<sup>34</sup> *Le Pli*, op. cit., p. 174.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, Félix Gattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 174.

<sup>36</sup> “L'immanence: une vie...”, *Philosophie*, n° 47, Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1995.

<sup>37</sup> *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 147.

<sup>38</sup> *Différence et répétition*, op. cit., p. 274.

<sup>39</sup> "Painting and Architecture: Conditional Abstraction", *Abstraction Journal of Philosophy and the Visual Arts*, nº 5, Londres, 1995. Nesse mesmo número, será feita a referência ao artigo de Juhn Rajchman, "Another View of Abstraction". Eu remeto ao meu livro, *L'Oeil cartographique de l'art* (Paris, Galilée, 1996), onde desenvolvo esse "olhar icariano" e esboço novos paradigmas da abstração e da imagem próprios ao virtual na arte.

Abstratos cartográficos e diagramáticos, se o diagrama for "uma máquina abstrata" instável e flutuante, "uma causa imanente não unificadora misturando matérias e forças", como escrevia Deleuze a propósito de Foucault. Essa diagramática do virtual explica que a arte não começa em uma fenomenologia instituidora da carne ou da percepção, mas em um "espaço vetorial abstrato" da arquitetura, com seus planos, suas direções, suas transparências e suas opacidades, seu olhar superior e seus "diagramas do possível", segundo uma expressão de Stan Allen<sup>39</sup>. A arte na época do virtual desliza sempre da "transparência literal" ligada ao material (vidro, espelho, cristal) à "transparência fenomenal", para retomar a célebre distinção de R. Slutsky e Colin Rowe. Essa transparência fenomenal é um efeito da organização global e da estrutura abstrata, como um espelhar sem espelho. Talvez um derradeiro cristal, doravante impuro, que encontraria na energia abstrata das inflexões uma força de *fractalização* leibniziana. O plano de imanência é virtual e *fractal*, mas é também plano-transferência de uma abstração extração e projeção, capaz de nos restituir a complexidade do presente.

Esse virtual do tornar-se-mundo próprio à linha-universo, eu chamarei icariano. Virtual do alçar vôo e do sobrevôo, das linhas de fuga e de esperteza, dos desertos íntimos e de todas as resistências à lei do pai e a um "intolerável" banalizado. Nem Narciso, nem Édipo em suma. Mas um Ícaro filósofo e agrimensur do mundo, com sua leveza bem nietzscheana, seu "escárnio para com os melancólicos do gosto" e sua arte do virtual, da imagem-fluxo e das novas transparências. Como se o teatro secreto dos espelhos abrisse para uma arte da falsificação generalizada. Um labirinto como cidade ou como destino, onde reinam as "ruínas circulares" de Borges. Um homem sonha com um outro, o incorpora, para descobrir que ele próprio é a imagem do sonho de um outro...

Tradução: Juliane Bürger