

Experiência e apropriação na página modernista

Anthony Heden Machado

I – Palimpsestos modernos

As Palavras, de Jean-Paul Sartre, é um livro que se justifica em seu próprio preconceito: regido pelo signo da lembrança, conta-nos a trajetória de uma escrita em fundamento e evolução, percorrendo toda a sua aventura, mas faz desse percurso uma total apoteose. Desse livro, portanto, podemos dizer que a verdade está na sua parcialidade. Poderia ser também, ao certo, um livro de queixas: Sartre reclama para si o posto de "pequeno existencialista", misturando, claramente, no livro, a quem o lê e a quem o escreve, as inclinações do adulto e as impressões infantis: ele quer nos surpreender a cada evento, apagar as suspeitas pela boa-fé, cancelar as distrações e incertezas trocando-as pelo Destino, constituindo uma certeza de que o livro o tempo todo escapa.

Mas a religiosidade tacanha tão bem expressa na linguagem poética de Sartre tem ainda uma outra vantagem: mostra-nos que, para além do filósofo convenientemente agitador e importante no menoscabo dos que o olham, passagens inteiras dão – com a honestidade cega de quem nunca esperou chegar a esse alvo – a receita de uma escrita muito peculiar à modernidade, quase que a essência desta, quase o dom maior dessa escrita tão próxima de nós.

Na passagem em que descreve o seu "Caderno de romances" – obra seriamente destinada a ser apenas pretensão juvenil –, e como este começou a ser preenchido, Sartre nos conta, tal qual um prestidigitador que já não agrada, as artimanhas a que recorreu para dar-se ao que mais seus projetos correspondiam ser: um escritor.

Mal comecei a escrever, pousei minha pena para rejubilar-me. A impostura era a mesma, mas eu já disse que tomava as palavras como quintessência das coisas. Nada me perturbava mais do que ver meus garranchos trocando pouco a pouco seu brilho de fogos-fátuos pela pálida consistência da matéria: era a realização do imaginário. Colhidos na armadilha da nominação, um leão, um capitão do Segundo Império, um beduíno introduziam-se na sala de jantar; permaneciam aí cativos, para sempre incorporados pelos signos; acreditei ter ancorado meus sonhos no

mundo pelas arranhuras de uma ponta de aço. Pedi que me dessem um caderno, um vidro de tinta violeta, inscrevi na capa: "Caderno de romances". O primeiro que levei a cabo intitulei: "Por uma borboleta". [...] O argumento, os personagens, o detalhe das aventuras, o próprio título eu tomava a uma história em quadrinho que aparecera no trimestre precedente. Este plágio deliberado me livrava de minhas últimas inquietações: tudo era forçosamente verdadeiro, visto que eu não inventava nada. Eu não ambicionava ser publicado, mas dera um jeito de ser impresso antecipadamente e não traçava uma só linha que meu modelo não caucionasse. Considerava-me um copista? Não. Mas sim um autor original: eu retocava, remoçava [...]. Essas ligeiras alterações me autorizavam a confundir a memória e a imaginação.¹

Soa bem como a assunção vocacional que produzirá inveja: a criança que maneja as palavras à sua maneira para, posteriormente, na idade adulta, operar o quanto de mudanças forem possíveis através desse mesmo manejo. O escritor acaba por existir apenas em seu projeto de existentialismo precoce, admirando em si mesmo a oportunidade de seus atos.

Mas a confissão de Sartre – que não serve senão para atestar sua idoneidade páginas à frente – não deixa de demonstrar um aspecto interessante do ato da escrita: copiando o anterior, plagiando (e há outra forma?), permitindo que se confundam na pequena cabeça "a memória e a imaginação", Sartre confia a nós mais do que se propôs; ele nos dá a permissão para ler infinitas vezes seu depoimento como sendo exatamente a fundamentação da escrita – direi da arte, mais à frente –, de um drama muito peculiar ao movimento moderno. Pois, mais que se tratar de **sua** escrita, Sartre – delator de si mesmo – exibe como a escrita impulsionada pelo desejo – pelo que ele chama depois de "inspiração", no melhor estilo romântico – tende a recorrer a um protocolo único não em suas idéias e mazelas, mas no processo que empreende para chegar ao termo a que se propõe: a mistura entre memória e imaginação, dotada de curiosa pureza e interesse maior, sublinha, ainda, que a arte nada tem de livre; que não se liga a uma concepção *ex nihilo* como suspeitam os seguidores meninos públicos e os discípulos mais entusiastas de Gaston Bachelard, dentre eles, Gilbert Durand²; que impõe às noções de "autoria" e de "originalidade" um olhar judicativo e desconfiado. Como o agoniado Pierre Menard, Sartre mostra, na reproduzibilidade de sua infância, o caminho para aquilo que ele se dispõe a ser: um autor original e não um copista, reafirmado poeticamente pelo olhar que se volta sobre si mesmo, mas desviando um canto de olho para fora: "Eu não ambicionava ser publicado, mas dera um jeito de ser impresso ante-

¹ SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. Trad. J. Guinsburg. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 96.

² Em *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

cipadamente e não traçava uma só linha que meu modelo não caucionasse". Corajosa opinião que, sem querer e sem muito esperar, põe em risco todo o classicismo.

Desse mesmo modo de atuação, uma outra opinião, agora já mais voltada para o campo da arte em geral, distante no espaço e, talvez, na "intenção", parece reafirmar a idéia que o filósofo veicula sobre a escrita.

Em uma de suas várias crônicas escritas em vinte anos de atuação em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, datada de 2 de agosto de 1936, e cerca de 30 anos antes da publicação do livro de Sartre, uma das idéias de Tarsila do Amaral vem corroborar a leitura através da qual nos distanciamos do existencialista para encontrarmos um signo de modernidade. Quase que uma defesa efusiva de suas próprias possibilidades, a artista paulistana anuncia, com extrema simplicidade, um caminho perseguido pelas gerações que se sucederam a ela.

Qual o pintor, o escultor, o artista enfim, que já apresentou um trabalho original no sentido estrito da palavra?

A originalidade está na primeira obra de arte que se fez perdida no nevoeiro dos tempos e o criador dessa obra, não trazendo certamente em si idéias inatas, agiu influenciado pelo ambiente.[...]

A criação artística, a meu ver, não passa de uma acomodação nova, de um arranjo novo de idéias externadas por outros, às quais juntamos, em doses grandes ou pequenas, a nossa contribuição pessoal. Se essa contribuição é diminuta, a obra de arte se revelará, com evidência, a fonte da sua inspiração e poderá, nesse caso, chegar a ser plágio. Quanto maior for a contribuição pessoal, tanto mais se manifestará a personalidade do artista, o seu estilo que o distinguirá dos outros.³

Tarsila exibe-se, claramente, em dois momentos: o primeiro que abre a discussão para a chegada e aceitação de uma arte que é arranjo, disposição de elementos; o segundo momento, aquele que problematiza o primeiro: quanto maior for a contribuição (ou o ardil de quem monta o objeto!) menor a chance de ser considerado mitemismo vulgar o tal trabalho. No primeiro momento, podemos pensar nas provocativas colagens surrealistas e nas montagens duchampianas, no Sartre criança brincando com as "colagens escritas" que fez a partir das historinhas lidas, nas obras de Man Ray e em toda a discussão empreendida mais tarde pelas correntes críticas e filosóficas francesas. No segundo, o artista volta a ter a au-

³ AMARAL, Tarsila do. "Influências artísticas", in *Tarsila Cronista*. Organização: Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 88-9.

tonomia de uma entidade soberana, decidindo em maior ou menor grau sobre o rumo que a obra empreenderá.

A inquietação oscilatória de Tarsila e a ambigüidade criativa de Sartre são parentes no que procedem em *experiência e apropriação*, no jogo estabelecido – fragilmente – entre a possibilidade de **ser** um outro e a necessidade de **possuir** a si mesmo; sugerem a interligação através de uma completa e não-complacente alternativa de tudo, de todas as formas, fontes e limiares; parecem, finalmente, estabelecer que qualquer diálogo que se empreenda a respeito da arte moderna, volta sempre para si mesma, dando de frente com uma noção estranha e por si só relevante no desprezo pela tinta que impregna a página: a afirmação mallarmaica acerca da página branca.

Para tanto, convém que façamos uma pequena digressão a fim de estabelecer uma maior importância ao que nos tem atendido.

II – O caos razoável

A história do ocidente é construída a partir da idéia de descontinuidade do caos. No princípio, era sempre o caos: um lugar da indiferença e da balbúrdia, que reconhecemos pelo tanto que dele ignoramos, precedente da linguagem divina, em que a palavra se manifestava para colocar ordem naquilo que, notadamente, não caminhava à evolução. Quebrando o caos, a palavra enigmática transforma "a louca da casa" em santa, produzindo uma ordem primeira que deveria ser seguida em prol da sua própria permanência e validade. É isso que nos querem dizer Peter Gay e Julius Evola quando afirmam que o sábado do judeu é o seu quinhão de eternidade⁴. Se pensarmos, entretanto, na palavra divina em uma conotação menos imaterial e mais quanto uma atitude explícita, teremos a razão verbal como abertura de um mundo, o Autor e sua soberania como chance de alcançar o absoluto inacessível restrito à ordem e à vontade dos mitos – aqueles que nos contam o desenrolar da história sucedânea ao caos, desse tempo inacessível.

É preciso contrariar o pensamento usual e dizer que esse caos não é estático ou se contrapõe à dinâmica do movimento evolucionista: é, justamente, o caos que melhor simbo-

⁴ Respectivamente, *O cultivo do ódio* e *Revolta contra o mundo moderno*.

liza o movimento, a *decadência* e o *heterogêneo*, enquanto a idéia de "evolução" – como nos foi mostrada sua construção – é a mera realização de padrões visando a um fim específico.

Assim, falando deste "fim específico", o homem – tornado estranho a si mesmo pela palavra que não era sua; ou, dizendo melhor: feito também palavra enquanto vivia a obrigatoriedade de ser humano – realizou as mais incríveis tentativas a fim de organizar o caos de maneira a encontrá-lo sempre em sua melhor forma razoável; isto é, possível de ser entendido pelos não-iniciados, fazendo deste modelo de ordenação uma forma de cristalizar modelos do passado para a boa vivência do presente e a garantia do futuro. É, justamente, essa cristalização mítica que transforma em *modelo de conduta a conduta do modelo*. Portanto, é através da repetição dessa conduta do modelo que o mundo ganha sentido e "realidade"; é por intermédio dessa reiteração que a idéia de sagrado se estabelece e chega a formar um calendário de festas, provações e penitências. Em uma palavra, o sagrado é rotina; e, por proposição negativa do fundamento, o profano é a desordem. Ainda mais que isso, ainda mais importante, o que mais nos interessa é que essas duas vertentes aqui sugeridas apontam para concepções da história: o sagrado e a sua repetição para o atemporal, o ahistórico, aquilo que repete indefinidamente as ações e situações dos mitos, dos contadores de uma época imemorial; enquanto que ao profano fica reservada toda a gama de eventos inseridos na história, no percurso já humano, passível de ser medido e analisado, marcado, maculado pela espuma do tempo, estranhos àquela concepção anterior de fundação da natureza.

Isso não deixa de ter consequências nada pequenas para nós, pois se acreditamos que o caos é o vazio, é o nada completamente indistinto – ou distinto de tudo exatamente por isso, por ser esse vazio – teremos uma concepção divina da entidade como criadora, como originária – *ex nihilo*, como foi dito – gerando os elementos que lhe são convenientes para os seus interesses. Entretanto, se olharmos o caos como outros olhos, entenderemos que este não pode ser outra coisa senão o contrário do vazio: uma reunião completa de coisas, de eventos e acontecimentos que não chega a lugar algum – como contida na noção popular de "um lugar caótico". Isso gera, no computo geral, duas vertentes de análise para a arte: uma de cunho saudosista, entendendo no presente a falta do passado, historicamente buscando a fonte originária das coisas; ou seja: ela, essa vertente, busca uma metafísica de

história, de procedência, uma mística com História intocável: o que gera o mito, a tradição, a consolidação/cristalização de valores, enfim, o artesão⁵.

Uma outra que, se se atém ao místico, é para não ver nele o valor primordial, único e indiscutível: uma vertente imaterial permeada de História palpável, atenta aos movimentos que produzem o mistério, a pluralidade de interpretações, sem que qualquer uma delas prevaleça, buscando, nesse movimento, o artista.

Essas duas vertentes manifestam-se, mais propriamente, em como pode ser vista a escrita – a linguagem, a literatura – na modernidade: a primeira delas, a dos artesãos, pressupõe uma escrita que esteja imediatamente remetida a quem a fundou. É preciso que ali fiquem impressos a vida, as tendências, os gostos e preferências; que ali, por fim, *resida o autor*. Assim, o trabalho da escrita é um trabalho de preenchimento de caracteres, de pintura, como quem aos poucos vai elaborando sua própria foto – e seu próprio foro – como que melhor lhe aprouver: a linguagem sendo puramente um artefato a mais usado pelos homens a fim de seus objetivos precípuos, sejam eles sociais, psicológicos, políticos...⁶

Mas existe, como foi dito, uma outra maneira de ver a escrita que atravessa a modernidade (por que só ela?, claro!, mas por que não?), uma vertente que se associa com pouco embaraço, mas não menos importância, ao que foi transscrito de Tarsila do Amaral e da passagem ilustrativa de Sartre: a escrita não mais como pintura, mas como *escultura*, como trabalho de *retirada de elementos* e não mais de preenchimento da página – pois aí veríamos a página como *local* –, uma suspensão da autoridade em prol da disseminação.

Se essa última opinião é a que mais no interessa, é preciso salientar que a escrita tornou-se a tarefa que se realiza através mallarmaica/nietzscheana idéia de um vazio ple-

⁵ Pode ser um abuso interpretativo, mas os movimentos artísticos através dos olhos do crítico Gilberto Mendonça Telles parecem estar sempre à procura desse artesanato, da marca que o autor deixou em sua própria obra, em sua própria construção.

⁶ Um pequeno volume de crônicas de Menotti Del Picchia transmitiu-me esse pensamento, servindo, inclusive, como motivo para a exposição que aqui se apresenta: *A "Semana" Revolucionária*. Uma passagem em especial chamou-me a atenção: "O artesão e o artista se agitam enriquecendo a técnica, o primeiro com audazes experiências plásticas, acústicas ou semânticas e o segundo com uma revolucionária libertação de preconceitos" (p. 43). A concepção de Menotti resolve-se na concepção do artista como sujeito livre da tradição, enquanto que o artesão não está necessariamente livre dela, mas joga com os elementos que dispõe. Ainda que o uso da idéia do modernista aqui encontre uma interpretação um tanto despreocupada – bem menos que a de Décio Pignatari que o classifica como representante da "direita político-ideológica" que se caracteriza "por suas realizações formais conservadoras" – vale a pena a citação. A citação de Menotti está em DEL PICCHIA, Menotti. *A "Semana" Revolucionária*. Org. Jácomo Mandatto. Campinas, SP: Pontes, 1992. A opinião do crítico e poeta concreto está em PIGNATARI, Décio. "Semana de Arte Moderna: 22, 32, 42, 52, 62, 72, 82, 92, 2002...", publicado primeiramente no Jornal da Tarde de 13/02/1982 e republicado em *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 73-83.

namente preenchido: seja a idéia da "página branca" do poeta, quanto a idéia de "morte de Deus", do filósofo.

III - Página branca, morte de Deus: a marca do resquício

Mallarmé falava da página branca com certa sacralidade: esse pudor lhe era crucial. Tinha nisso, o poeta, seu *leitmotiv*, o conjunto dos critérios pouco precisos que fazem com que ainda hoje o leiamos com olhos de sempre novidade.

Mas essa não é a maior herança que ele nos deixou. Sua preocupação com a linguagem, o medo que ela lhe inspirava – e toda pesquisa do poeta não é algo senão esse medo que faz com que os olhos permaneçam abertos boa parte da noite –, poderia se estender até muito mais próximo de nós e esbarrar naquele movimento de sonhos e palavras que é o surrealismo. Não é isso. Até por que seria uma excelente maneira de corrermos o risco de apontar Mallarmé como "pai surrealista", como protetor que está no ponto de início do movimento. Muito mais que tudo, a partir das considerações mallarmaicas, não seria possível qualquer visão de obra que não fosse essa, trágica, de uma palavra que assinala o constante anátema da vida: a linguagem torna tudo cabisbaixo, impreciso, distante e ausente.

A página branca é o que melhor define a possibilidade de literatura do nosso tempo; se antes a página foi pensada como lugar em que se inscrevia a voz do espírito divino ou da musa, para logo depois dar lugar ao engajamento de uma palavra que ainda mantinha o lugar como sendo propício à defesa do homem e seus ideais, com a noção de página branca mallarmaica, a modernidade precisou se curvar em direção à própria linguagem, transformando aquilo que era lugar marcado em espaço de disseminação. Assim é que se dá aquilo que foi apontado mais acima: para o lugar, a configuração da escrita como pintura; para o espaço repleto de signos, a escultura.

O "branco" da página, sempre uma instância de maior critério, não se trata, obviamente, de apenas o aspecto visual que ela apresenta – pois considerada visualmente apenas, ela equivaleria à tela onde as tintas serão depositadas –: é aquilo que vem em conjunto a ela, ou seja, todas as práticas e escrituras que já foram feitas anteriormente, toda a história que se desenrola e que permite **aquela** página a mim; a página branca é, portanto, a caracte-

rização de todas as possibilidades existentes, de todas as narrativas já construídas, levadas a cabo; ela já vem marcada, desenhada, escrita com todas as palavras que permitem não só a sua escrita, mas todas as inscrições feitas no corpo – essa outra instância que se distingue do organismo, que retém em si todas as marcas que a subjetividade (seja lá o que isso for) possa deixar no sujeito.

Assim, tanto na página quanto no corpo, o que fazemos no ato da escrita é retirar cada uma das várias escritas que ali estão presentes, selecionando, distribuindo e remontando as escritas outras numa prestidigitação que a faz parecer nossa: aquilo que Menotti, mais acima, chamou de "artesão". O artesão lida com tudo que é historicamente marcado, já manchado, de uma indeterminação angustiada e angustiante, deixando de lado a iluminação "verídica" da *musa inspiradora* para deliciar-se com os jogos verossímeis da *diva operadora*. A página branca, portanto, é essa total possibilidade, agonia do artista que enxerga nela todas as alternativas. A página branca é, então, o equivalente na arte do que na filosofia de Nietzsche chamou-se a "morte de Deus".

Voltamos, portanto, a questões que envolvem uma escrita do sagrado e do profano: a primeira, uma escrita da repetição, do *novamente*, enquanto que o profano é o do arranjo, do artifício. Mas ainda podemos ir além desse pressuposto e afirmar que se a escrita do sagrado é a da repetição, ela se realiza na atuação passiva da arte – o *laisser-faire* de cunho metafísico, mitológico – enquanto que a escrita, a arte, vista como escultura, é atividadeativa, de intervenção desestruturadora (e não destruidora), antropofágica, que se vale justamente dos resquícios que esse trabalho escultural deixa⁷.

Assim se chega ao ponto em que é imprescindível tratar desses resquícios que a obra – então o *texto*, seria melhor dizer – deixa em seu processo e que melhor a definem em sua natureza.

Crítico agudo e sensível de tal processo de desmembramento, Jorge Simmel em seu ensaio "Las Ruinas"⁸ atraca-se ao argumento de que as ruínas só existem por conta de uma

⁷ "A decomposição se opõe [...] à destruição; para destruir a consciência burguesa, é preciso ausentar-se dela, e essa exterioridade só é possível numa situação revolucionária: na China, hoje, a consciência de classe está em vias de destruição, não de decomposição; mas alhures (aqui e agora), destruir não seria, afinal, mais do que reconstituir um lugar de fala cujo único caráter seria a exterioridade: exterior e imóvel: assim é a linguagem dogmática." BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 70.

⁸ In *Cultura Femenina y otros ensayos*. Trad. Eugenio Imaz, José R. Perez Bances, M. G. Morente e Fernando Vela. Madri: Revista de Occidente, s/d.

mudança de perspectiva que leva o que era forma à configuração de uma unidade onde aparece a atuação da força; e por mais que Simmel concentre o processual de seu pensamento na arquitetura, nada nos impede de elevar esse pensamento às demais atividades artísticas.

Si en las demás artes el espíritu somete a su mandato las formas y los hechos naturales, la arquitectura ordena y ajusta las masas y sus fuerzas inmediatas, hasta que hacen visible la idea como por sí mismas. Pero sólo en tanto que la obra perdura en su perfección, se contrapesan y funden las necesidades de la materia con la libertad del espíritu y la *vitalidad* de éste se expresa por entero en las puras fuerzas de peso e resistencia. Pero tan pronto como el hundimiento del edificio destruye la plenitud de la forma, naturaleza y espíritu vuelven a separarse y a manifestar la hostilidad primigenia con que luchan en todo el universo. Dijérase entonces que la forma artística sólo fue una violencia del espíritu, a cual la piedra hubo de someterse a su pesar, y que la piedra, poco a poco, ha ido sacudiendo ese yugo para recobrar de nuevo la independencia de sus fuerzas.⁹

Será preciso lembrar que também Baudelaire, nas suas metáforas doentias, várias vezes colocou a força existente nas ruínas, fazendo delas signos de um homem multifacetado e precário?, que "O Irreparável rói com a presa maldita / Nossa alma, indigno monumento, / E muita vez ataca, assim como a termita, / O prédio por seu fundamento. / O Irreparável rói com a presa maldita"¹⁰.

As ruínas surgem como entidades quase encantadas, dotadas de singular leveza e da mesma soberania que a linguagem alcança com a morte do autor, além de possuírem – e precisarem – ser aquilo que o homem não interfere, uma legítima *imago sine manu humani facta*, sem qualquer menção ao artesanato¹¹. As ruínas de Simmel são elementos de uma modernidade que prescinde do homem, enquanto entidade volitiva, para ser a beleza. E esta sua forma de beleza ruidosa, disforme e independente poderia ser melhor expressa como sendo, na verdade, o correspondente a uma idéia de sublime: "O que quer que seja de alguma maneira adequado a excitar as idéias de dor e perigo, quer dizer, o que quer que seja

⁹ idem, p. 212.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. "O Irreparável", in *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 241.

¹¹ Pode sugerir uma crassa contradição com o que foi afirmado antes, pois Simmel afirma que a legítima – e encantadora – ruína é uma *imago sine manu humani facta*, a atuação das forças naturais a serviço da reformulação de uma determinada arquitetura, formando uma nova unidade. Mas há, aí, pelo visto, a configuração de que a mão do homem que atrapalha ou invalida a unidade da ruína precisa ter a vontade de destruir, ainda que essa vontade se manifeste de maneira passiva, como aquele *laisser-faire* metafísico de antes, com o qual Simmel não compartilha amizade: "Además, el carácter esencial de las ruinas queda anulado, no sólo por la destrucción activa del hombre, sino también cuando, con su pasividad, el hombre actúa como mera naturaleza; [...] En este caso, la nota característica de la impresión que sentimos es que [...] los hombres quienes han permitido la destrucción. Este abandono, este dejar hacer, [...] es una pasividad positiva" (p. 213).

de alguma maneira terrível ou que verse sobre objetos terríveis, ou opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir" ¹². Isto é: esse Sublime de Burke já não nos estaria abrindo as frestas da porta por onde entraríamos *anestesiados*, deixando para o Belo a estética em seu sentido clássico e afirmando, de qualquer maneira, os limites ineficazes do olho? E, por conseguinte, não seria também esta a função da unidade "ruína" proposta por Simmel?: ruínas sublimes, o para-além do olho, a forma reconhecida no que possui de força: elementos da destruição vanguardista de si.

O que surge disso tudo é uma noção maior de crítica à modernidade, não mais como complacente às suas manifestações, mas impedida dela mesma, modalidade de arte em que a refutação pode surgir de suas própria produção.

Um juízo e exame de mesmo teor é que sugere Aníbal Machado em seu *ABC das Catástrofes*, enumerando símbolos claros de uma modernidade estratificada: a arquitetura do edifício, o teatro e a igreja, o pavilhão, os trens – símbolos urbanísticos e civilizatórios fadados à heterogeneidade do movimento cadente e de-cadente.

As grandes catástrofes são, em geral, filhas da explosão ou fruto da instantânea ruptura de equilíbrio das massas.

A precipitação nefasta de ritmos, interrupção da tutela astral, súbito atropelo de números... [...]

Laconismo e rapidez são características do perfeito desastre. Devido à sua prolixidade, uma inundação com lenta expansão circular de suas águas [...] não chega a ser uma catástrofe. ¹³

E foi anunciando a catástrofe, como Aníbal Machado o fez, que a modernidade admitiu também uma arquitetura barroca destinada à catástrofe e à "lucidez" (Guy Debord), uma arte que constantemente se suplementa – e não se complementa –, que agraga ao que já é completo o excesso que lhe pode enriquecer, porque não-toda, porque insere a arte em um patamar do des-graçado, do mal-dito, do des-astrado; não como conjunto de certezas e

¹² BURKE, Edmund. "Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime", in KI-CHETENSTEIN, Jacqueline. *A pintura*, vol. IV. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp. 88-9

¹³ MACHADO, Aníbal. *A. B. C. das Catástrofes*, p. 177. Citado em ANTELO, Raúl. *Imagens para a escritura da catástrofe*, p. 06. Aníbal é muito mais radical em suas concepções de arte que Simmel com a sua arquitetura. A ruína deste não seria mais que um quadro associado ao movimento circular das águas promovido por aquele.

importâncias, mas como uma incerteza importante, vacilante, do escombro, do fragmento e do fetiche, do excesso e da satisfação¹⁴.

IV – []

O quadro que Simmel nos oferece em seu ensaio é bastante claro: a ruína é a obra em que a **força** da natureza agiu sobre a **forma** da cultura, criando, a partir dessa intervenção, uma nova unidade – ou, entendido muito simplesmente, a famosa síntese que assiste a dialética. Ou, ainda, Simmel aponta distintamente para a mudança e a passagem de um "estado de órgão"¹⁵ (indivisível rompido) para um "estado de corpo" (sujeito e sujeição do/ao estilhaçado), mas, claramente, através das forças autônomas da natureza vista como a linguagem passou a ser vista no decorrer do século XX.

Não somente o fragmento é cortado de seus vizinhos, mas ainda no interior de cada fragmento reina a parataxe. Isto se vê bem quando se faz o índice desses pedacinhos; para cada um, a reunião dos referentes é heteróclita; é um jogo de rimas prévias: "Tomem-se as palavras *fragmento*, *círculo*, *Gide*, *luta livre*, *assíndeto*, *pintura*, *dissertação*, *Zen*, *intermezzo*; imagine-se um discurso que as possa ligar". Pois bem, será simplesmente esse fragmento. O índice de um texto [...], ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o *relevo* (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases.

Não tendo praticado, em pintura, mais do que borrões tachistas, decidi começar uma aprendizagem regular e paciente do desenho; tento copiar uma composição persa do século XVII ("Senhor caçando"); irresistivelmente, ao invés de procurar representar as proporções, a organização, a estrutura, copio e encadeio ingenuamente pormenor por pormenor; de onde certas "chegadas" inesperadas: a perna do cavaleiro acaba encarapitada lá no alto do peito do cavalo, etc. Em suma, [...] tenho o gosto prévio (primeiro) do pormenor, do fragmento, do *rush*, e a inabilidade para levar a uma "composição": não sei reproduzir "as massas".¹⁶

A confissão de incompetência do crítico passa a sintoma de escrita; usando do seu método: *pintura*, *borrão*, *cópia*, "chegadas" inesperadas. E o extravio que aí, no seio dessa escrita, o signo (a arte) encontra, possibilita para nós, escritores-leitores e a relação inversa, a importância inconfundível do momento presente: o fragmento, a parte – motivo maior que

¹⁴ SIMMEL. Op. cit., p. 214.

¹⁵ Do qual Sartre, cerca de 25 anos antes das suas confissões fictícias em *As Palavras*, vai usar como exemplo: um prédio caído não é mais nem menos que o que havia antes: é outra coisa. A diferença está em que o filósofo se atém a um preceito de **des-organização** direcionada à alteridade que só poderia negar o gozo em privilégio do orgasmo. Ver SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 49 e seguintes.

¹⁶ BARTHES, Roland. Op. cit., p. 101-2.

aliado ao amor produz o *fetiche* –, é também o que abre as frestas de uma porta por onde entrará a mudança. Permitindo sua "originalidade" – tal a maneira que Tarsila a delatou – como um processo de mácula histórica, a arte moderna encontra sua verdade e a sua agonia enquanto conjunto disforme de fragmentos profanos – ou enérgicos e disjuntos –, em que a desconexão abrirá o flanco das manifestações para que dali escorra o sobrenatural, o mito e a cristalização, deixando o temporal, o misterioso e o plural formarem o conjunto de constante mutação.

Não é preciso que retomemos todos os argumentos antes vistos, nem acrescentemos outros ainda não citados, como Oswald de Andrade, por exemplo, para chegarmos a uma conclusão pouco ilustre, mas decisiva: a modernidade é o momento em que a arte forneceu a ela mesma os recursos e utensílios necessários para encaminhar sua própria derrocada ou mudança.

A escrita na modernidade é um *grande e suposto* vazio entre dois colchetes em que as escritas – todas, inumeráveis – estão constantemente presentes e prementes.

V – A parte à parte: a marca da magia

Resta ainda, no percurso desse trabalho, tentar pensar uma possível fonte desse pensamento que impulsionou as artes dentro do quadro da modernidade.

Essas noções que aqui padeceram a tentativa de domínio – não é seguro dizer, mas é possível dizer – têm suas fontes em um movimento oriundo do final do século XIX e inicio do XIX, em que houve uma mudança crítica de visão – e, portanto, uma mudança também de visão crítica – do homem sobre eles mesmo; uma nova concepção de vida, uma nova ética.

Pensemos, primeiramente, para efeito da análise, na questão tão bem conhecida do *Fort-Da* de Freud¹⁷: podemos imaginar uma criança suspensa e retida em sua ocasional

¹⁷ Como poderíamos ter tomado muitos outros exemplos anteriores ou posteriores da psicanálise – ainda fortemente marcada pela psiquiatria – do início do século passado. Veja-se, por exemplo, FREUD, Sigmund. *Psychopathologia da vida quotidiana* [mantive a grafia original]. Trad. Elias Davidovich. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s/d; ou alguns dos artigos do psicanalista no volume XXII (1932-1936) de suas obras: "Ansiedade e Vida Instintual", "A Aquisição e o Controle do Fogo" e "As Sutilezas de um Ato Falho". Trad. Sob a revisão técnica e direção-geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

solidão caseira, se relacionando com os objetos que lhe circulam: uma bola, os móveis que os pais cuidadosamente escolheram, uma ou outra pessoa que por aquele cenário atravesse sem que, com isso, abra uma fissura no universo montado pela criança; podemos vê-la se sacudindo em sua solidão, ou chorando, ou isolando-se ainda mais que antes pela simples fato de que este momento de solidão parcialmente vigiada é para a criança um completo abandono dos que lhe são tão importantes: *os adultos que a vêem*. Tudo isso que está ao redor da criança – e que sublinha o que sugeri: a ausência é uma *presença da falta* – serve de motivo e de imagem constitutiva do corpo da criança, da sua formação, da subjetividade que lhe inerente e importante na constituição psíquica de seu crescimento.

É claro que não podemos aqui, confundir esse corpo da criança com seu organismo: como apontou Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, uma das maiores revoluções da modernidade se deu justamente na passagem da maneira como essas duas noções começaram a possuir suas especificidades. A Biologia, o que aqui nos interessa – e o que vai abrir as portas para a psicanálise futura –, em finais do século XVIII e início do XIX, foi o momento em que o organismo começa a perder campo para o estudo do corpo. Ou, ainda, o filósofo francês nos aponta a passagem do empírico ao subjetivo; que os estudos realizados sobre o que se vê não são mais suficientes para entender o homem: é preciso, igualmente, estudar e compreender o que está oculto, invisível, ou seja, a função exercida pelos objetos, sua funcionalidade, aquilo que não está acessível ao olhar, mas que é o melhor definidor do órgão¹⁸.

Estamos, então, lidando com a maneira como o homem passou a se apreender como constituído não apenas das *presenças visualmente verificáveis*, mas, também, como um ser em que o que não é prontamente detectado pelo olhar serve melhor ainda para a sua definição, sua estipulação¹⁹.

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 309-319.

¹⁹ Mas não quero, aqui, entrar em atrito ou divulgação com qualquer questão de ordem teológica, o que poderia, facilmente, ser retido das palavras escritas: não se trata de defender ou não a existência da alma e de qualquer outra "matéria" ou "substância" que o homem possua, mas de reconhecer que o homem, para essa Biologia apontada por Michel Foucault, é mais do que apenas um organismo, mais que apenas órgãos, é também dotado de uma subjetividade que lhe é, talvez, mais importante para a definição buscada que a sua morfologia, no que esta última palavra possui de mais específico. Não é possível, no que entendemos, para chegar a tal constatação, abandonar a materialidade das coisas ou, mesmo, ater-se completamente a ela: inteligível para essa época que distinguiu organismo de corpo é a fronteira que se alarga, a linha elástica que homem tornou-se, nem prescindindo de sua estrutura física, nem deixando o visível absoluto.

Com isso, trabalhamos, com certa liberdade, nos campos do oculto e do visível, do subjetivo e do empírico, como podemos entender daquele exemplo Freud. Quando este nos narra o episódio de seu netinho, com cerca de um ano e meio de vida, brincando com o cartel que permeia a solidão vigiada do lar, em *Além do princípio de prazer*, ele associa a experiência retirada do menino a um conjunto de fatores que nos interessam. Além, é óbvio, do movimento erótico, sexual e carnal, que este vai e vem semelhante ao movimento das marés, que este esconder e mostrar sugere, há o júbilo característico a essa experiência: a criança sente prazer nesse jogo de esconder e mostrar, de ver e não ver, sente prazer no próprio *retorno* – que se torna mais que simplesmente um ato: ele se torna um mecanismo para análise de Freud –, na constante repetição da reposição em jogo de possibilidades simbólicas; e, também, é cruzada, a observação da experiência, com uma certa forma de neurose que Freud rapidamente abandona²⁰.

O que fica aparente aqui, e que mais nos interessa, é o fato de que a criança – e, por extensão, o homem em sua generalidade – convive com as perdas ao mesmo tempo em que com elas aglutina um princípio de satisfação, de regozijo, em que dor e prazer já não se distinguem tão prontamente, em que aquele que, por exemplo, obedece, já não encontra tanta disparidade para com aquele que manda; ou que, possivelmente, esse prazer sentido é, no mínimo, um elemento mediador entre a dor e o prazer. Dessa forma, podemos dizer que o homem não estaria no cerne de seu sofrimento pela falta do gozo, mas, sim, pela obrigação de gozar. E que a compulsão à repetição de que nos fala Freud – e que foi sensivelmente colocada por Lacan como sendo primordial para a psicanálise – é um dos exemplos e pontos em que o homem dá-se como não possuidor de si mesmo, em que ele vacila frente aos seus olhos; de ser, como apontou Nietzsche em *Além do Bem e do Mal*, dotado de um "ele" interior que fala, que manda, e que faz com que haja, inclusive, certo prazer nas realizações das tarefas propostas, por mais degradantes que elas possam ser: verdadeira sorte de afeto de comando (§ 19).

O corpo, daí, é o espaço do profano – diferente da perspectiva Renascentista que via no organismo *ainda* o local do sagrado –, da constituição histórica do sujeito, de suas neuroses, crises e demências; é o espaço onde se inscrevem leis de uma natureza que, igualmente às ruínas de Simmel, atuam sobre a construção para daí gerar/gerir uma nova unida-

²⁰ FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe du plaisir*. Trad. S. Jankélévitch. Paris: Payot, 1968, p. 16.

de. Pois bem: se o profano encalacrou-se no corpo, não seria, então, justo que esse corpo defenda e procure o profano na medida em que este lhe concede uma certa identidade frágil que a religião e o sagrado negaram enquanto promulgavam a comunidade coesa dos escondidos? Não seria, portanto, um movimento "natural" de vida que o homem, enigmático a ele mesmo enquanto uma finitude repleta de infinidas possibilidades, que ele se enxergasse melhor através do espelho da renúncia às leis – já que estas agem na medida de conservação da vida, de impedir o avanço do dispêndio –, através da transgressão ao Iluminismo e aderência à selvageria que o "ele" nietzscheano possibilita ao regozijo? Ultrapassar esses limites não seria uma melhor maneira de encontrar a divindade esperada?

Tais propostas podem ter chegado até nós em uma das bíblias do modernismo, brasileiro ou não, livro que tomou as retinas curiosas: *O Ramo de Ouro*, de Frazer²¹. Na exposição que faz das artes mágicas, da *magia simpatética* precisamente, Frazer distingue a "magia homeopática" (de semelhança) da "magia contagiosa" (de contato).

A primeira delas, a magia de semelhança, é a que "lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas"²², tão conhecido desde o *similia similibus curantur*, enunciado por Samuel Hahnemann, da escola que leva o mesmo nome da magia de Frazer. Sem precisar ou querer fazer uma exposição sistemática da obra do inglês, é curioso notar como Frazer nos leva a uma divisão da magia simpatética prática – que ele chama de "a magia como pseudo-arte" – entre, de um lado a *feitiçaria/magia positiva* e, do outro, o *tabu/magia negativa*. Assim, chegamos até a antropofagia, prática negativa de magia, pois se encontra, na suas maior parte, como sendo um tabu entre as muitas tribos estudadas, dado que a prática é dotada de completa ambigüidade: tanto se devora para chegar a valores desejados, quanto se deixa de comer para evitar outros.

Prática ambígua; portanto, de destino perigoso; acontecendo que o perigo da falta – vaidade tomada, várias vezes, como justificativa da santidade – não invalida a aventura do excesso transgressor. Participação, experiência: maneira de transferir significado ao proibido.

²¹ Na tradução: FRAZER, sir George. *La rama dorada*. Trad. Elizabeth e Tadeo I. Campuzano. México: FCE, 1969.

²² Ide, ibidem, p. 34.

A transgressão não está [...] para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, e excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro.²³

Clareza dentro da noite da qual a modernidade se apoderou para fazer-se distinta e agoniada nas múltiplas possibilidades que a página sempre em branco e nunca vazia permite abraçar. Mas esse abraço não é aquele de velhos amigos que se reencontram, não é o desejo de preenchimento de uma parcela perdida: é a ainda maior parcela e partição que esse abraço provoca, a tangência da materialidade das coisas roçando e arranhando o Uno, o Total, o único e indivisível – seja a idéia de Criador, de Autor, de Musa ou de Nação.

Desde o momento em que lhe foi dada a palavra, a modernidade dela desconfiou e tornou-se ilustre por seu ceticismo febril. Se, como Mallarmé, ela sonhou a Obra Pura, total, irrestrita, só nos legou sua mais adequada e ácida dádiva: a herética página branca, falante de que o preenchimento da obra é sempre o maior vazio da obra: apropriação e experiência escultural da História na pena profana dos copistas modernos.

²³ FOUCAULT, Michel. "Prefácio à Transgressão", in *Ditos e Escritos*, v. III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 33.